

PALANQUINOS: IGLESIA DE LA VIRGEN DE LA ANUNCIACIÓN

Denominación:

Retablo Mayor de la nave central en la Iglesia de la Virgen de la Anunciación.

Ubicación:

Palanquinos, León (España). Nave central de la Iglesia de la Virgen de la Anunciación (**Figs. 1 y 2**).

Clasificación Genérica:

Retablo (escultura y pintura).

Estado:

La conservación actual del retablo es correcta. A pesar de ello, ya a inicios del siglo XX Manuel Gómez Moreno determinaba cómo el estado de las pinturas era deficiente, mostrándose “muy pálidas”¹. Actualmente, se advierte que estas necesitan una limpieza, pero no presentan craquelados.

Aranzazu Oricheta, quien cita el retablo en su tesis de 1999, señala que su estado de conservación es muy bueno y que había sido restaurado recientemente² (por testimonios de los vecinos, estas labores fueron realizadas por José Ajenjo Vega, profesional de Mansilla de las Mulas). Las esculturas conservan la policromía original sin apreciarse desgaste, tan solo aquejadas de carcoma (especialmente en la predela inferior), seguramente ya muerta.

Se presupone que ha podido perder algunas de sus piezas, según testimonios de los vecinos, una bola del mundo dorada, de elevado tamaño, que remataba el frontón, señalando la desaparición de un Niño Jesús que pertenecía a la iglesia, aunque no ha sufrido una fragmentación notoria y se encuentra en una situación similar a la que tenía en su concepción. Por otra parte, el retablo no aparenta tener estructuras vacías y el Niño Jesús se corresponde con una escultura contemporánea, que sacaban los niños del pueblo a procesionar (como se ha comprobado por fotografías), seguramente robada de la iglesia.

El estado general de la Iglesia de la Virgen de la Anunciación que lo contiene, es preocupante, presentando grietas, desprendimientos exteriores y debilitamiento estructural extendido. Si no se interviene, amenaza con el desplome inminente, constituyendo un peligro para las personas y las obras que custodia (**Fig. 3**).

¹ Manuel Gómez Moreno, *Catálogo monumental de la provincia de León* (Madrid: Ministerio de España, 1906-1910), Vol. III, 228.

² Aranzazu Oricheta, *Juan de Juni y su escuela en León* (Universidad de León: Tesis doctoral, 1999), 457.

Autor/taller:

Los datos sobre su fabricación y quienes participaron en ella (al no conservarse libro de fábrica de esta época) se encuentran fundamentalmente en el libro de cuentas, hoy en el Archivo de la Catedral de León (ACL)³. Así, la principal información sobre las fechas y la factura, como ha recogido Aránzazu Oricheta, se extrae de los pagos efectuados a los artífices⁴.

Se citan seis autores que intervendrían en el conjunto: Juan de Angés como imaginero; Bartolomé de Laiz y Bartolomé del Campo como entalladores; Bartolomé de Carrancejas, Alonso Lobato y Juan de Zamora como pintores⁵.

En cuanto a las tablas, pertenecen a dos pintores diferentes (quizás, por similitud de pagos, Bartolomé de Carrancejas y Alonso Lobato, realizando Juan de Zamora la pintura y dorado del ensamblaje y la talla, al percibir mayor cantidad de dinero) siendo imposible diferenciar qué tablas son de uno u otro, dado la falta de estudios exhaustivos sobre estos artistas⁶.

Respecto a las esculturas, por similitud con otras atribuciones, como se explicará, se puede sostener que la mayoría han sido desarrolladas por Angés, sobre todo la primera predela, el Sagrario, los dos serafines centrales, la Virgen con el Niño y la figura de Dios Padre con los angelotes, que presentan una calidad sobresaliente. La segunda predela, posterior, imita el estilo y también posee una factura notable, aunque las figuras tienden a ser más estilizadas, con las cabezas más pequeñas, serenidad clásica y expresión contenida (al igual que el Cristo crucificado).

Sin embargo, también es factible pensar que el maestro más aventajado realizara las obras de bulto redondo, no pudiendo saber si su taller se encargaba de los relieves. Estos, aunque manifiesten buena calidad, son algo más esquemáticos respecto al tratamiento anatómico, perfectamente medido, de las otras figuras (aunque se corresponden con otras obras de Angés, como el apostolado de Carvajal de la Legua).

En los detalles, se observa la acción de varias manos, como en las cabezas de los angelotes que bordean las figuras principales, algunas con mayor precisión y detalle que otras, claramente inferiores.

³ Fernando Llamazares Rodríguez, “Juan de Angés el Viejo y su obra escultórica en Palanquinos” en *De Tierras de León*, nº 75, 123-131.

⁴ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 447-449. La autora aporta en este libro todos los pormenores sobre el particular y su base documental.

⁵ Llamazares Rodríguez, “Juan de Angés”..., 123-131.

⁶ Llamazares Rodríguez, “Juan de Angés”..., 123-131.

Materia/Soporte:

Mazonería (madera)/ Calles (óleo sobre lienzo)/ Escultura (madera).

Técnica:

Mazonería (relieve tallado)/ Calles (pintura, óleo sobre lienzo)/ Escultura (relieve tallado y bulto redondo, policromía con estofados para los ropajes, esgrafiado en los fondos de la custodia y encarnación a pulimento).

Dimensiones:

Ancho: 6 m

Alto calles: 4'24 m

Alto ático: 4'85 m

Datación:

1562- 1579/ 1584 (para el caso de las pinturas).

Contexto Cultural / estilo:

Edad Moderna/ Renacimiento.

Descripción e iconografía:

El retablo, a pesar de ser acusadamente horizontal, se ajustaría al testero de la primitiva iglesia (permaneciendo en la actualidad en la misma zona) (**Fig. 4**), estando hoy integrado (con sus modificaciones) por una doble predela, un gran cuerpo único de cinco calles y un ático⁷.

Respecto a esta distribución, tan solo cabe matizar que la predela inferior es un añadido posterior y, como indica una segunda inscripción situada encima de la misma, es de 1648 (**Fig. 5**) (**Anexo**). Sin embargo, esta hace referencia al momento en el que la predela se acaba de “dorar”, por lo que no se puede saber si las esculturas se habrían terminado bastante antes. En todo caso, continúan la estela del taller juniano (cuya inercia continuó bastante tiempo, incluso en épocas en las que habían fallecido sus principales artífices) y refuerzan el sentido simbólico del retablo (aportando coherencia al programa).

Fernando Llamazares propone que, o bien perteneció a otro retablo del recinto (colocándose posteriormente en el lugar que ocupa hoy, algo improbable, dado que cuadra con el resto de figuras tanto en forma como en contenido) o, al menos, fue encargada para completar este retablo en una fecha posterior⁸.

La duda la resuelve Gloria Carrizo, quien describe el retablo y elaboró un estudio sobre los talleres escultóricos del siglo XVI en León. Revisando la documentación, recoge

⁷ Llamazares Rodríguez, “Juan de Angés”..., 123-131.

⁸ Llamazares Rodríguez, “Juan de Angés”..., 123-131.

la presencia de los “visitadores” en el año 1600, que determinaba el retablo como “concluido”, por lo que la referencia al dorado sería una actuación posterior⁹.

Sea como fuere, es curiosa su incorporación (pues esta característica no aparece en el resto de retablos de la zona, siendo la predela, en muchos de ellos, pictórica), haciendo que el banco del retablo sea excesivamente desarrollado para la estructura que porta, y que el espectador centre su atención en esta zona y los personajes que se representan (cuando, en general, la predela es un elemento secundario en la mayoría de retablos), que adquieren así gran relevancia simbólica. Esto podría venir motivado o bien por la incidencia iconográfica en preceptos católicos o para demostrar la riqueza de la zona, que permitía, gracias a sus comitentes, poseer piezas artísticas como esta (sin que ambas explicaciones estén forzosamente reñidas).

En cuanto a los temas iconográficos desarrollados, de abajo a arriba, lo primero sería esta predela citada. Posee cuatro paneles en los que se despliegan personajes emparejados: en las esquinas, bajo arcadas de medio punto, los cuatro padres de la iglesia latina y, en los paneles interiores, los evangelistas. Los paneles se encuentran separados por pilastras con decoraciones de festones, máscaras y niños¹⁰.

Sobre los padres de la iglesia, fueron sus principales intérpretes y se dedicaron a consolidar su aparato teológico y defender la nueva religión en una época convulsa, cimentando la doctrina cristiana. Estos serían: San Ambrosio de Milán, San Agustín de Hipona, San Jerónimo de Estridón y San Gregorio Magno. Es muy común representarles en este tipo de repertorios iconográficos, agrupando a San Ambrosio y San Agustín (por el vínculo que les unió como maestro y alumno, y por tener ambos la misma dignidad de obispos) y a San Gregorio y San Jerónimo por descarte, como se reflejan en este retablo¹¹.

Comenzando por la izquierda, en el segundo panel (**Fig. 6**) se encuentra San Ambrosio (340- 397 d. C), de obispo, con el báculo y la mitra (con dos ínfulas alusivas al Antiguo y Nuevo Testamento). Aparece portando la maqueta de una iglesia, un atributo propio de estos personajes, simbolizando que ayudaron a construirla. Además, se le considera el patrón de los canteros, por lo que es lógico que aparezca con el edificio¹².

A su lado, se reproduce a su discípulo San Agustín (354- 430 d. C), de nuevo como obispo, con báculo (hoy fragmentado), mitra (de nuevo con dos ínfulas) y un libro.

⁹ Gloria Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI en la diócesis de León* (Tesis doctoral: Universidad Complutense, 1988), 359.

¹⁰ Llamazares Rodríguez, “Juan de Angés”..., 123-131.

¹¹ Adalbert Hamman, *Para leer los padres de la iglesia* (Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009), 5-7.

¹² Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos* (Barcelona: Serbal, 2000), 69.

Por ello, es muy difícil diferenciarle de San Ambrosio, usando este autor una iconografía muy imprecisa. En general, San Agustín suele aparecer barbado, como un hombre maduro y con tres dedos unidos como símbolo de la defensa que realizó del misterio trinitario. Aquí, estos símbolos están ausentes, y por ello bien podría ser San Agustín esta figura o la anterior, pues a ambos se les muestra como obispos y con la iglesia en la mano o un libro, referente a sus escritos¹³.

En este caso, es probable que este segundo personaje sea San Agustín porque, al ser alumno de San Ambrosio, aparecería después de este, atendiendo al orden cronológico. Además, si San Ambrosio era patrón de los canteros, San Agustín lo es de los impresores y, siguiendo este razonamiento, quizás es más lógico que aparezca él con el libro. Sin embargo, dado que escribió *La Ciudad de Dios* y fue reconocido como el máximo defensor de la Jerusalén Celeste, de nuevo se sostendría la duda¹⁴.

Al otro lado, en el primer panel (**Fig. 7**), aparece en primer lugar San Jerónimo (347-420 d. C), vestido como cardenal, con capa y capelo rojos, sosteniendo la Vulgata (que lo identifica, en este caso, como patrón de los humanistas y los traductores) y llevándose la mano al corazón para indicar la presencia de la fe de Dios en él (y, en este caso, el retablo sigue al pie de la letra dicha gestualidad)¹⁵.

Además, se encuentra junto a un león (que lo relaciona con San Marcos evangelista), un elemento típico que alude a un episodio milagroso de su hagiografía (el único que se representa, pues, en este caso, los del resto de padres de la iglesia están omitidos, siendo su representación más simple). Se cuenta que, mientras oraba en su retiro, se encontró con un león herido al que extrajo una espina de la pata y, desde entonces, el animal se puso a su servicio (simbolizando la mansedumbre del alma que, en el retiro eremítico, como el de San Jerónimo, apacigua su ferocidad y se purifica)¹⁶.

Por último, se muestra a San Gregorio Magno (o I El Grande) (540-604 d. C), con atuendo papal, portando la capa, la tiara o *tirregnum* y la cruz de triple travesaño, que reconocen al Papa como padre de reyes, vicario de Cristo y rector del mundo (como se decía en la oración de investidura)¹⁷.

Cabe destacar que estos personajes no solo aparecen en esta predela, sino también en la superior, donde los cuatro padres se ubican, a modo de relieves, en las pilastras que

¹³ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*,36-38.

¹⁴ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*,36-38.

¹⁵ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*142-144.

¹⁶ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*142-144.

¹⁷ Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana* (Madrid: Itsmo, 1998), 87.

separan los distintos bloques del apostolado. Por ello, al añadirse posteriormente ese otro banco con sus figuras a mayor escala, se incidía más en su presencia con esta duplicación de un motivo que ya existía en el retablo. Su representación es muy parecida: de nuevo San Ambrosio y San Agustín como obispos (siendo aquí todavía más complejo diferenciarles), San Gregorio como Papa y San Jerónimo como cardenal (y con el león). Tan solo varían algunos matices a lo ya explicado: los báculos se sustituyen por cruces, portando todos ellos una, tan solo diferenciándose la de San Gregorio, que vuelve a ser la cruz papal de triple travesaño. También sujetan un libro en sus manos, desapareciendo esa maqueta de la iglesia, y asociándoles con sus escritos (algo habitual) (**Fig. 8**).

Respecto a los evangelistas, aluden al Tetramorfo, un simbolismo que tiene su origen en la visión de la Teofanía de Ezequiel (Ez, 1: 1-28), y que refuerza después Juan de Patmos con otra Teofanía narrada en el *Apocalipsis* (Ap, 4:1-11) a modo de paralelismo entre el Nuevo y el Antiguo Testamento. En ellas, se dice que, al rededor del trono del Señor, aparecieron cuatro animales que tenían forma de un hombre, un buey, un león y un águila. Por tanto, son escenas que inciden en la manifestación de poder de la divinidad y del triunfo de Cristo después de la muerte¹⁸.

Los teólogos, además, explican que estos personajes simbolizarían los cuatro sacramentos de Cristo y los cuatro puntos cardinales (como la distribución de los apóstoles), los cuatro elementos y los cuatro ríos del paraíso¹⁹.

Empezando por la izquierda, en el primer panel (**Fig. 9**), se muestra a San Mateo, a la derecha de Cristo como un hombre²⁰, por la genealogía de los antepasados de Cristo que dejó recogida en su evangelio, incidiendo en la relevancia de la humanidad. Por ello, se vincula al Ciclo de la Infancia de Cristo. Posteriormente, fue interpretado por error como un ángel y se le añaden las alas (como en este retablo)²¹.

A su lado, aparece San Marcos, junto con el anterior, a la derecha de Cristo²². Se le esculpe con un león, dado que comienza su evangelio con el retiro de San Juan Bautista, refiriéndose a él como “la voz que clama en el desierto” (similar a los rugidos de un león) para llamar a los caminos del Señor. La relación del león como simbolismo del revivir, le vincula al Ciclo de la Resurrección²³.

¹⁸ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*,493-495.

¹⁹ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*,493-495.

²⁰ Carmona Muela, *Iconografía cristiana...*,61-62.

²¹ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*,493-495.

²² Carmona Muela, *Iconografía cristiana...*61-62.

²³ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*493-495.

En el último panel (**Fig. 10**), a la izquierda, se plasma a San Lucas como un buey²⁴, animal que alude al sacrificio de Cristo (por el que redimió a la humanidad), y por ello simboliza el Ciclo de la Pasión y su punto culmen, la Crucifixión²⁵.

Junto al anterior, se traza a San Juan, quien se dedicó a desentrañar el sentido de las palabras de Jesús como base de la fe²⁶. Su símbolo es un águila y, por ello, se relaciona con el Ciclo de la Gloria, sobre todo con el momento de la Ascensión del alma²⁷. De hecho, ya en la antigüedad clásica el águila descendía cada vez que moría un emperador y elevaba su alma a los cielos en apoteosis (por lo que la representación del alma con forma de ave fue común a un gran número de culturas)²⁸.

En el centro de esta predela, aparece un sagrario de planta de cruz griega (a la que le falta un brazo), con tres fachadas. En ellas, sobre un plinto con ornamentación de ángeles, se elevan las columnas estriadas, que sostienen un entablamento con friso de serafines, coronado por tres frontones curvos, apareciendo en el tímpano del central una efigie de Dios padre. La puerta principal se decora con una Resurrección de Cristo ante dos soldados (**Fig. 11**)²⁹.

El Sagrario, al principio, seguramente se diseñó para ser colocado entre el apostolado (dado que el espacio se ajusta e iconográficamente poseería un sentido coherente). Al añadirse la segunda predela, se inserta en el centro de esta y se añade el Cristo crucificado (seguramente de esta época posterior, por la conexión estilística y dado que no aparece citado en la documentación junto con el resto de piezas que se encargan) entre los apóstoles, incidiendo en la visión apocalíptica (asegurando, a pesar de las modificaciones, la adecuación de los motivos).

La escena ubicada en la fachada frontal, perteneciente al Ciclo de la Gloria, supondría el dogma principal o esencia de la religión cristiana. Ubicada en una pieza como el Sagrario (pensada para contener la Sagrada Ostia), reforzaba la idea del sacrificio de Cristo, que permitía la salvación del alma de los fieles. Así, se produce un notable desarrollo de estos templeteos arquitectónicos, que son defendidos por el catolicismo contrarreformista para aleccionar sobre sus ritos mediante la imagen³⁰. Con ello, este tipo de sagrarios fueron reproducidos continuamente por la escuela juniana, siendo buen

²⁴Carmona Muela, *Iconografía cristiana*...61-62.

²⁵Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos*...493-495.

²⁶Carmona Muela, *Iconografía cristiana*...61-62.

²⁷Reau, *Iconografía del arte cristiano*...493-495.

²⁸Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona, Herder, 1986), 203.

²⁹Llamazares Rodríguez, "Juan de Angés"... , 123-131.

³⁰Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano, Nuevo Testamento* (Barcelona: Serbal, 2008), 560-561.

ejemplo el Sagrario de Mansilla Mayor, el de Toldanos, Pedrosa del Rey³¹ o el presente en la Iglesia de Villacelama, cercana a esta y muy similar (aunque más desarrollado).

Aparece aquí la escena en su tipología de Cristo saliendo de la tumba, contaminándose con las características de la Ascensión, para incidir en la elevación espiritual frente a la materia corruptible, simbolizada por la tumba vacía, sobre la que levitan sus pies. A ello, habría que añadir la presencia de los dos ladrones dormidos o guardianes (por motivos de espacio, dado que en Sagrarios más grandes la escuela de Juni suele representar cuatro), no citados en los evangelios canónicos, pero añadidos a la iconografía para dotar de mayor expresividad al relato. Suelen vestir ropajes y armas anacrónicas, como es el caso, adaptados a la época de factura del retablo, dormidos o soñando, ya que están “ciegos” ante la consecución del milagro, impotentes por la victoria del cristianismo sobre la muerte (aludiendo al descreído o infiel)³².

Esta forma de representar dicha temática, como ha explorado Oricheta, se fundamentó en los grabados de Alberto Durero sobre la *Pequeña Pasión* (de los más influyentes en la época a la hora de abordar estos ciclos), manejados por el círculo de Juni, adoptando su propuesta iconográfica casi de manera literal³³.

Coronando, el alma de Cristo sería recibida en el cielo por las criaturas angélicas, rematando la forma cuadrada del templete (terrenal, símbolo de la materia) en el triángulo, símbolo de la ascensión divina. En él se enmarca el rostro de Dios Padre con la bola del mundo en su mano izquierda y actitud de bendición en la derecha (como Padre del Universo, recibiendo al hijo y reforzando el mensaje trinitario)³⁴.

Por último, a ambos lados del Sagrario, bajo las arquerías, emergen dos figuras o cabezas difícilmente identificables. Una muestra a un hombre maduro barbado, mientras la otra refleja un hombre joven e imberbe (lo más probable, aunque el rostro dulce y con pelo rizado quizás aluda a una mujer), ambos con capucha. Estas no aparecen en los otros sagrarios, ni se pueden relacionar aún con algún repertorio conocido (**Figs. 12 y 13**).

En la predela primitiva (hoy a modo de falso primer piso), se distinguen otros cuatro paneles en los que se va desarrollando todo el apostolado en grupos de tres. Se separan con cuatro pilastras con hornacinas de medio punto y peanas con cartelas, representando en relieve de nuevo a los cuatro padres de la iglesia latina³⁵.

³¹ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 478-492.

³² Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*, 572-573.

³³ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 105-111.

³⁴ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 454.

³⁵ Llamazares Rodríguez, “Juan de Angés”..., 123-131.

Respecto a los apóstoles, fueron los principales discípulos de Cristo durante su vida. Desde finales de la Edad Media, fue común representarles a media figura o busto (aquí más prolongado, aproximadamente hasta las rodillas) pintados o esculpidos, en esta zona concreta de los retablos (conocida en España como “apostolados”). De esta manera, aparecen en la parte que “sustentaría el retablo”, como las “columnas de la Iglesia”³⁶.

En cuanto a su disposición, lo común a nivel popular es colocarles según el orden litúrgico de las letanías romanas o la celebración de sus fiestas como santos (por esa relación con los meses que rigen el calendario). Frente a ello, en este retablo, más allá de su dignidad mayor como apóstoles, se escoge su plasmación como santos mártires. Por ello, aparecen con sus instrumentos de martirio o, en algunas excepciones donde no se produjo una muerte violenta, con atributos de sus historias milagrosas, en las que vencieron a sus enemigos y escaparon de una muerte segura (como Juan con la copa de veneno). Además, se les suele distribuir según las asociaciones de parentesco, lo que hace que aquí se agrupe a los hermanos (Pedro y Andrés, Simón y Judas Tadeo...) ³⁷.

Esta tipología iconográfica, también fue común en ciclos de imágenes de los entornos populares, pero, curiosamente, suele ser más propio de obras pictóricas³⁸. Entre otros ejemplos, en el Museo de los Caminos de Astorga (León) se muestran pinturas de una predela del s. XVI con la misma temática. Fernando Llamazares también compara esta obra con el apostolado que aparece en la sillería alta del coro de San Marcos de León (por la similitud estilística que este autor encuentra con Juan de Juni) y con la predela del retablo de Carvajal de la Legua (León), también obra de Angés (y en la que aparece un apostolado parecido, en este caso con los apóstoles identificados, destacando especialmente la proximidad en la representación de San Mateo)³⁹.

A nivel general, los apóstoles son distribuidos en grupos de seis a los lados de Cristo, como se les describía en el Juicio Final, donde se dice que, tras su muerte física, ocuparían un lugar junto a Jesús en el reino de los cielos⁴⁰. Dentro de esto, se dividen en cuatro bloques (dos a cada lado), que aluden al momento en el que Cristo les mandó a

³⁶ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*137-140.

³⁷ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*137-140.

³⁸ Cita Reau los siguientes repertorios como los más representativos: las *Passiones Apostolorum* de la Biblioteca de Munich (s. XII), las pinturas para los postigos de un retablo del Juicio Final que realizó Stefan Lochner (s. XV, de las que se conserva hoy tan solo un panel central en el Museo de Colonia) el ciclo de pinturas regaladas a Luis XIV por el cardenal Nerli de Fr. Providoni (s. XVII, de las que se conservan dos piezas en el Museo de Tours) y una imagen popular impresa en Mans, titulada *Le Jardin spirituel des Martyres des Apotres*

³⁹ Llamazare Rodríguez, “Juan de Angés...”, 125.

⁴⁰ Fernando Baños Vallejo e Isabel Uría Maqua, *La leyenda de los santos* (Oviedo: Sociedad Menéndez Pelayo, 2000), 68.

predicar a los cuatro puntos cardinales. Además, hacen paralelismo con los cuatro evangelistas o los cuatro padres de la Iglesia, todos ellos difusores de la religión cristiana. Con ello, también forman los cuatro vértices de un cuadrado, un elemento estable que, para el cristianismo (basándose en la interpretación teológica de la doctrina filosófico-geométrica de Pitágoras) simbolizaba lo humano, lo terrestre⁴¹.

En cada uno de los bloques, se les divide en grupos de tres, un número que alude al misterio de la Trinidad y a las tres naturalezas de Cristo. Según la interpretación pitagórica, reflejarían los vértices del triángulo, unión entre el círculo (símbolo de lo divino) y el cuadrado (símbolo de lo humano), con esa forma de llama de fuego (símbolo de fe). Así, se hablaría de los apóstoles como difusores del mensaje celeste en la tierra⁴².

Comenzando por el lado izquierdo, en el primer panel (**Fig. 14**), aparece San Juan (hermano de Santiago el Mayor), imberbe (siguiendo la tradición occidental frente a la bizantina) para resaltar su juventud. Porta una copa de la que sale una serpiente o dragón (animales asociados con el maligno, en este caso portando el segundo), aludiendo a un episodio hagiográfico en el que salvó su vida de una muerte segura gracias a su fe y santidad⁴³ (en él demostraba a Aristodemo, pontífice de los ídolos, estar protegido por Dios, al ingerir un veneno que antes había matado a dos condenados a muerte, a los que el santo resucita)⁴⁴.

La representación de este atributo ayudaba en contra de los venenos y alimentos en mal estado (siendo por ello santo protector, muy típicos de estos ambientes populares) y de ahí su relación con la serpiente (para otras civilizaciones, como los egipcios, símbolo de la medicina, lo que también le vincula a Esculapio, el dios médico, que solía portar el mismo atributo). Además, la presencia de la copa aludiría a la Eucaristía, mediante la que se expulsa al maligno como consiguió hacer Juan, casi exorcitándolo (y por ello, de nuevo es un tema muy propio para un retablo ubicado en esta zona)⁴⁵.

Seguidamente aparece Santo Tomás, del que cuenta la leyenda que fue llevado a la India para servir como constructor del rey (de ahí que se le suele representar con la escuadra, símbolo del arquitecto)⁴⁶. Al convertir a la familia del monarca al cristianismo, este tomó una espada y atravesó el corazón del apóstol⁴⁷.

⁴¹ Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos...*,380-384.

⁴² Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos...*,1016-1020.

⁴³ Santiago de la Vorágine, *La leyenda dorada* (Madrid: Alianza, 2004), 68.

⁴⁴ De la Vorágine, *La leyenda dorada...*,68.

⁴⁵ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*189-196.

⁴⁶ De la Vorágine, *La leyenda dorada...*46-52.

⁴⁷ De la Vorágine, *La leyenda dorada...*46-52.

Las dos maneras más frecuentes de representarle es con la escuadra (como patrón de los arquitectos) o con una lanza o espada, optándose en este caso por lo último, para reflejar el momento de su martirio. La escuadra, sin embargo, es portada por otro personaje como atributo prestado, reseñado más adelante⁴⁸.

En cuanto al siguiente apóstol, presenta en sus manos un garrote que lo identifica como Santiago el Menor, que fue martirizado a golpes⁴⁹ (más probable que Judas Iscariote quien, por su traición, no suele aparecer en los apostolados y se le suele identificar mediante la bolsa de denarios por la que traicionó a Cristo)⁵⁰.

En el siguiente panel (**Fig. 15**), el primer personaje es San Pedro, quien no se representa martirizado (con la cruz hacia abajo, como correspondería, al considerarse indigno de compartir muerte con Cristo, siendo una plasmación poco frecuente en los apostolados, dada su complicación). Frente a esto, se prefiere incidir en la idea de Pedro como el escogido por Cristo para fundar su iglesia en Roma (pues esta es la base de la Iglesia católica romana como institución). Por ello, suele aparecer con dos llaves (*clavígero*, como en este caso) una de oro (poder de absolución) y otra de plata (poder de excomunión), pues Jesús le entregó también las llaves del cielo⁵¹.

Por lo demás, suele ser un anciano de barba blanca y pelos canosos, tonsurado, con un mechón de pelo sobre la frente (como sí aparece en la iglesia de Palanquinos en el lienzo de Alberto González), condición que no se cumple en el retablo, donde muestra cabello y barba de color oscuro parecido al de los otros y tampoco se aprecia la diferencia de edad (pareciendo más joven de lo habitual). En cuanto a las vestimentas, porta túnica azul y manto ocre, como sí se recoge en este retablo⁵².

A su lado está San Andrés (hermano de Pedro), quien falleció crucificado como Jesús. Se le suele representar anciano (pues murió con 60 años), con la cruz en aspa como símbolo de su martirio (la llamada cruz *decusata*, alusión al diez, en números romanos X, adoptada desde el s. XVI, seguramente por la influencia de la *orden del Toisón de oro*, y, sobre todo, como un recurso para diferenciarla de la del propio Cristo)⁵³.

Al lado, para completar el panel, emerge otro personaje complejo de identificar, al que Andrés señala, y que no parece tener ningún atributo visible, a parte de un libro.

⁴⁸ Carmona Muela, *Iconografía cristiana...*, 65.

⁴⁹ Llamazares Rodríguez, "Juan Angés"... 128.

⁵⁰ Carmona Muela, *Iconografía cristiana...* 66.

⁵¹ Carmona Muela, *Iconografía cristiana...* 63.

⁵² Carmona Muela, *Iconografía cristiana...* 63.

⁵³ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...* 89-91.

Sin embargo, es Santiago el Mayor, al que se suele representar como apóstol peregrino, restando relevancia a su martirio por decapitación, para incidir en la importancia de las reliquias y de las rutas de peregrinación⁵⁴ (cercana la Vía de la Plata a la zona del Esla).

Se le identifica por un cayado relegado al fondo (como único atributo diferenciador, respecto a otros retablos, donde porta sombrero, calabaza y capa)⁵⁵, destacando su ubicación dentro del panel, en el mismo lugar que Santiago el Menor, disposición que quizás reforzaría la compleja identificación de ambos.

En el siguiente panel, al otro lado (**Fig. 16**), el primer personaje es San Simón (hermano de Santiago el Menor y de Judas Tadeo), que fue martirizado en Persia partiéndolo en dos con una sierra, y suele aparecer con ella (como en este caso)⁵⁶.

A su lado, le acompaña su hermano San Judas Tadeo, que predicó por Persia y Mesopotamia, y fue decapitado con un hacha. Sin embargo, a veces se le representa con la escuadra cuando Santo Tomás no la porta (y aparece con la lanza de su martirio, como ocurre en este caso). Esta representación tan poco común quizás se debe a los evangelios apócrifos, que citan a este personaje como pariente próximo a Jesús y trabajador en el taller de carpintería de su padre. Por el mismo motivo, también es un atributo de Santiago el Menor, aunque en este caso, la relación de Judas con Simón a su lado es más plausible (pues fueron a predicar a la misma zona y se les martirizó a la vez), y ayudaría a reforzar la identificación⁵⁷.

Resulta sugerente la plasmación de los dos apóstoles juntos, destacando por instrumentos sobredimensionados, que remiten a las herramientas que utilizaron los artífices del retablo para trabajar la madera: la sierra y la escuadra. Unirían simbólicamente la medida (la intelectualidad) con el trabajo manual (lo matérico) y la arquitectura con la escultura, siendo un recurso habitual de los talleres, que dejaban estos mensajes escondidos para dignificar y mostrar su orgullo por la obra acometida.

De hecho, a ambos personajes se les representa poco, al ser los apóstoles más orientales y con menos protagonismo en los evangelios (y, por tanto, de los que menos información hay), pero sí son frecuentes en los apostolados para completar la serie⁵⁸.

A su lado, aparece San Mateo, a quien un sicario clavó un hacha por la espalda. Se le suele mostrar con un libro por su condición de evangelista (como en este retablo) y

⁵⁴ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*, 63-64.

⁵⁵ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*, 63-64.

⁵⁶ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*,66.

⁵⁷ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*139.

⁵⁸ Carmona Muela, *Iconografía cristiana...*66.

con el instrumento de su martirio (también presente aquí). Es curioso que, en vez de optarse por un hacha, se utilice una alabarda anacrónica renacentista, perfectamente trazada (por otra parte, instrumento más noble que el hacha, propio de verdugos). Por el resto, aparece extrañamente imberbe y con la capucha subida (como personaje críptico, característico de la escuela juniana)⁵⁹.

En el último panel (**Fig. 17**), el primer apóstol es San Felipe, quien murió apedreado y atado a una cruz, apareciendo con este instrumento con forma de cruz latina, semejante a la de Cristo⁶⁰.

A su lado, se esculpe a San Bartolomé, condenado a ser despellejado vivo (asemejándose, como propone Santiago de la Vorágine, al mito clásico del sátiro Marsias, que sufrió el mismo tormento de Apolo). Esto dramatizaría la muerte del santo, además de aludir, filosóficamente, a una de las principales máximas de la teología cristiana de base platónica: no es el cuerpo o lo material lo relevante, si no el alma, liberada de su carcasa inerte. Así, el santo porta en el retablo su piel y un cuchillo, surgiendo de sus vestimentas un diablo, otro recurso iconográfico habitual que lo identifica⁶¹.

Este diablo, presente en la mayoría de estos retablos de una forma u otra, no solo servía como admonición popular ante la presencia del maligno, sino que se relacionaba con el envoltorio matérico, en el que anidaba el pecado, que debía ser superado por el martirio o el sacrificio (**Fig. 18**).

Por último, se representa a San Matías (quien sustituyó a Judas), de nuevo apedreado y después cortada su cabeza con un hacha, reflejada aquí con detalle para diferenciarla de la alabarda, presentando el personaje un sombrero o tela⁶².

En el centro de esta predela, se desarrolla una imagen de bulto redondo de Cristo crucificado, enmarcada a los lados por pilastras rematadas en dos volutas con cabezas de ángeles o serafines, que cruzan sus alas en la zona central, de notoria calidad⁶³. Este inclina la cabeza sobre el hombro derecho y se cubre con un paño suprafemoral de abundantes pliegues (**Fig. 19**)⁶⁴.

⁵⁹ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*139.

⁶⁰ Carmona Muela, *Iconografía cristiana...*64.

⁶¹ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos...*181.

⁶² De la Vorágine, *La leyenda dorada...*183-184.

⁶³Llamazares Rodríguez, “Juan de Angés”..., 123-131.

⁶⁴ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 454.

En la Edad Moderna, para incidir en el patetismo y ganarse la empatía del fiel, se opta por mostrar un Cristo lastimero, en este caso sereno y contenido, pero que conecte con su emocionalidad humana⁶⁵.

En cuanto al cuerpo del retablo, presenta en las calles laterales tableros pictóricos, separados por pilastras que rematan en capiteles corintios. Del lado del evangelio, aparecen escenas como la Anunciación, Nacimiento, Epifanía y Huida a Egipto y, del lado de la epístola, la Visitación, Aparición del resucitado a la Virgen, Coronación de María y la Circuncisión (**Figs. 20 y 21**)⁶⁶.

Todas ellas reflejan la iconografía básica alusiva a estos episodios, por lo que merece la pena incidir en el sentido del programa de forma general o como conjunto. La mayoría, pertenecen al Ciclo del Nacimiento, o están relacionadas con la figura de la Madre o la Virgen María, a la que se dedica la Iglesia. Así, aluden litúrgicamente a la misa de la Navidad o celebración del Nacimiento de Cristo y la llegada, tras el solsticio de invierno, de la luz al mundo. Estas fechas tenían una gran relevancia en el culto de las zonas locales, por lo que explican la elección de este tipo de escenas⁶⁷.

Cabe destacar esta presencia de la Aparición del resucitado, pues es un episodio que nunca se produjo ante la Virgen, ni en los evangelios canónicos ni en los apócrifos. Supone, por tanto, una invención de esta escuela para incidir en el doble mensaje mariano y salvífico, copiado de la *Pequeña Pasión* de Durero, quién sí lo recoge. De hecho, se aprecia cómo el resto de escenas emulan pinturas basadas en fórmulas italianas, mientras que la iconografía de esta se adopta de la Anunciación, reproducida de una forma más tosca y sin tanto detalle.

En la calle central, destaca una imagen de bulto redondo de la Virgen con el Niño (conocida a nivel popular como la Virgen de la Flor, a la que el pueblo dedica su fiesta el 8 de abril, en primavera), elevando sus pies sobre una peana con nubes, un rostro de serafín y una media luna⁶⁸(atributo de la divinidad femenina, además de ser propio de la Virgen apocalíptica, que enlazaría con la visión general de Cristo y los apóstoles en el Juicio Final). La enmarcan dos columnas con capiteles corintios, que sostienen un friso de niños con cartela (**Fig. 22 y 23**).

⁶⁵ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*, 499.

⁶⁶ Llamazares Rodríguez, "Juan de Angés"..., 123-131.

⁶⁷ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*, 224-225.

⁶⁸ Llamazares Rodríguez, "Juan de Angés"..., 123-131.

Esta disposición remite a María, humanizada con una gestualidad dulce y cercana, ofreciendo al Niño Jesús una flor como imagen del cariño. El infante porta una manzana, fruta del Pecado Original, que antecede su sacrificio, para reflejar su inocencia y cómo ambos serán los artífices de la Salvación (el reverso de Adán y Eva, el hombre y la mujer corrompida, desembocará en Jesús y María, que limpiarán la mácula humana)⁶⁹.

Esta figura, de tamaño casi natural, reforzaría el citado protagonismo mariano del retablo. Como exponen Joaquín García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra en sus estudios de los retablos del Cea, estos motivos fueron frecuentes, para incidir en el pensamiento católico frente al protestantismo, que negaba la virginidad de María. Ante ello, su concepción milagrosa se potencia con episodios como la citada Visitación, así como justificaría la sobresaliente aparición de los Padres de la Iglesia latina, dado que fueron los encargados de defender teóricamente este pensamiento⁷⁰.

Oricheta relaciona esta Virgen con la del coro de San Marcos de León, de igual composición, así como con la del retablo de Carvajal de la Legua y la escultura de Santa María la Blanca en la Iglesia de San Agustín de Capillas en Palencia, de Juan de Juni⁷¹.

Finalmente, el retablo se corona con un ático sobre la calle central, tratándose de un frontón semicircular a modo de guirnalda que, en su tímpano, posee un altorrelieve de Dios Padre, con su busto entre nubes, sosteniendo en una mano el orbe y con la otra bendiciendo. Este será paralelo al ya reproducido en la predela, de menor tamaño, al igual que la relación referenciada entre el cuadrado terreno y el triángulo divino, que fundamenta la construcción. Coronando, a los lados aparecen dos ángeles⁷². Este remate, por otra parte, es uno de los más comunes en la escuela retablística juniana (**Fig. 24**)⁷³.

Un último capítulo, cabría dedicarlo a los grutescos ya citados que adornan la arquitectura del retablo, conformando un rico programa (quizás algo menos profuso que en otras estructuras de la zona, pero igualmente interesante), que completan las escenas y el sentido simbólico. Su fuente, como señala el experto César García Álvarez, sería difícil de determinar, existiendo en la testamentaría de Juan de Juni un libro sin identificar de “brutescos” que utilizaría su escuela, con motivos italianizantes⁷⁴.

⁶⁹ Javier Ibáñez, Fernando Mendoza y Jesús Polo, *María, Madre del Redentor* (Zaragoza: Caja de Ahorro, 1979), 30-31.

⁷⁰ Joaquín García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra, *El retablo renacentista en el este de León* (León: La Nueva Crónica, 2022), 31-32.

⁷¹ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 456.

⁷² Llamazares Rodríguez, “Juan de Angés”..., 123-131.

⁷³ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 456.

⁷⁴ César García Álvarez, “El arte del Renacimiento en León” en Emilio Moráis Vallejo (coord.), *La historia del arte en León* (León: Eolas, 2023), 386-387.

La mayoría de las pilastras, están decoradas con cabezas de angelotes y diversas especies vegetales, como vides y granadas. Estas plantas, de zumo rojo, no solo podrían constatar los cultivos de la zona (para el caso de la vid), sino que aludirían a la sangre del sacrificio de Cristo, incidiendo en este matiz (**Fig. 25**)⁷⁵. De hecho, unidos a las cartelas y los anudados de las telas, encerrarían la forma de la cruz de manera críptica.

En las pilastras inferiores laterales, unos frutos similares a peras o manzanas cuelgan de un mascarón carnavalesco, portando dos personajes híbridos con apariencia infantil o angelical un cesto del que emergen dos niños. Por analogía, dichos motivos recuerdan a las imágenes clásicas romanas de la abundancia y sus fiestas paganas o mascaradas, en relación con la fertilidad de la tierra⁷⁶ (al igual que el culto a la Virgen de la Flor, dado que la agricultura fue y es, hasta hoy, el sustento de la localidad) (**Fig. 26**).

De hecho, si se observa la postura de los niños centrales, parecieran pisar las frutas del cesto, en actitud de vendimia (en la izquierda pisando los frutos, dado que se corresponde con las escenas de la Infancia, en la derecha ya obtenido el zumo, pues se ha vertido la sangre de Jesús y se produce la Gloria), uniendo la actividad agrícola tradicional y clásica, pero adaptada al simbolismo cristiano y cristológico.

Este sentido se vería reforzado por la abundancia, a lo largo del retablo, de guirnaldas carnosas, plagadas de frutos, similares a peras o manzanas. Desde la antigüedad, estas decoraciones se asociaban a la fertilidad de la tierra, de la primavera y de diosas de la agricultura como Deméter⁷⁷ (quizás añadiendo la connotación religiosa de la manzana del Pecado Original, portada por el Niño Jesús) (**Fig. 27**).

Las columnas que bordean a la Virgen pertenecen al orden corintio, escogido atendiendo al decoro clásico, donde estos capiteles, más frondosos, de hojas de acanto y volutas, se relacionaron con las deidades femeninas (**Fig. 28**). En el basamento, se reproducen mascarones teatrales y extraños personajes difícilmente identificables de espaldas, tapando con un paño el fondo, así como los racimos de manzanas (**Fig. 29**).

Finalmente, en las pilastras interiores que separan las calles pictóricas, una calavera combina con las granadas y las uvas, haciendo referencia a la muerte de Cristo como Nuevo Nacimiento, que permite la prosperidad (**Fig. 30**)⁷⁸. Esto se completa con armas (fundamentalmente escudos) y soportes heráldicos o espejos.

⁷⁵ César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista* (León: Universidad de León, 2001), 145-170.

⁷⁶ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco...*, 145.

⁷⁷ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco...*, 168-171.

⁷⁸ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco...*, 147-150.

Historia del objeto:

En el citado libro de cuentas se recoge que sus obras comenzaron el 23 de agosto de 1562, para sustituir a otro anterior, alegando que este estaba en mal estado (y al que pertenecían las tablas del s. XV del “maestro de Palanquinos”, que con posterioridad se añadieron a un retablo barroco y en 1904 son trasladadas al banco del retablo mayor de la catedral de León, donde permanecen hoy, sustituyéndose en la parroquia por lienzos de Alberto González). El nuevo contrato incluía obras de ensamblaje, escultura, pintura, una custodia y una imagen de la Virgen⁷⁹.

A esto, Gloria Carrizo, añade cómo se subastó el encargo a concurso público, determinando que se escogería el proyecto más barato (procedimiento habitual en esta época). Junto con estas obras, se añadía una verja de hierro en forma de cruz para la ventana de la sacristía, unos cerrojos y un libro para los bautizados⁸⁰.

El día 23 de agosto de 1562 el administrador San Antón de León será el que determina que, tanto el estado del retablo y la custodia de la iglesia, como sus características, no se ajustaban a los nuevos requerimientos religiosos, por lo que se vuelve necesario cambiarlos⁸¹.

Sobre la finalización de la obra, en 1576 recibe su dinero Juan de Angés (aunque dos años más tarde, fallecido el escultor, comparece su hijo y pide un nuevo pago), en 1578 se cierran las cuentas con los entalladores y el pago se prolonga hasta 1584 en el caso de los pintores. En todo caso, la inscripción que se desarrolla encima de la segunda predela, indica que la obra se terminó en 1579⁸² (**Fig. 31**) (**Anexo**)⁸³.

Cuando Manuel Gómez Moreno visita la iglesia a principios del siglo XX, habla de una construcción con una portada gótica de principios del siglo XVI, contando con una capilla de arco toral redondo sobre capitel toscano y una armadura de madera. En ella, en la zona del altar mayor, se enclavaba este retablo (que debió concebirse desde su inicio para esta ubicación), con los dos bancos, la Virgen de bulto redondo, el frontón y las pinturas. Determinó como se hallaban en mal estado, “muy pálidas” y que “ni las pinturas ni la escultura se salen de lo ordinario en cuanto a su significación y mérito”⁸⁴.

⁷⁹ Llamazares Rodríguez, “Juan de Angés”..., 123-131.

⁸⁰ Carrizo, *La escultura del siglo...*, 359. Esta tesis, anterior a la de Oricheta, recoge de nuevo los pormenores de la documentación al detalle, así como su transcripción.

⁸¹ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 447.

⁸² Para conocer con mayor precisión el sistema de los pagos y la documentación relativa a los mismos, esta ha sido transcrita y estudiada en la citada obra de Oricheta.

⁸³ Llamazares Rodríguez, “Juan de Angés”..., 123-131.

⁸⁴ Gómez Moreno, *Catálogo monumental...*, Vol. III, 228.

En la casa de unos vecinos del pueblo, se ha logrado recopilar una fotografía que muestra el estado de la primitiva construcción, antes de que se emprendieran las obras del actual recinto, en torno a 1950, terminadas durante los 60. Este fue el estado en el que contempló la iglesia Gómez Moreno, aunque no se aprecia con claridad la citada portada, presentando unas construcciones populares del siglo XVIII-XIX, de las que solo se conserva actualmente la torre, en un estado completo de abandono (**Fig. 32**).

Por su parte, no se han preservado documentos gráficos del interior de la iglesia (que se hayan podido recopilar), por lo que no se puede conocer a través de estas fuentes su estado o posibles modificaciones.

Clasificación Razonada:

Aunque Manuel Gómez Moreno atribuye su consecución al taller de Gaspar Becerra (seguramente, por las características de la Virgen y su labor en la zona de los Oteros), la documentación ratifica la presencia del círculo de Juan de Juni, así como las características estilísticas⁸⁵.

Gracias a los estudios de Oricheta, sin embargo, no hay duda de que sus peculiaridades lo adscriben al taller juniano (reforzadas, además, por la documentación, que no da lugar a dudas). Junto con otros retablos del entorno, reproduce programas iconográficos característicos de esta escuela (como los apostolados y santos personajes de las predelas, el Sagrario, el Ciclo del Nacimiento y de la Gloria según los modelos de Alberto Durero...), formas de trabajar las figuras particulares y perfectamente identificables (sencillas, pausadas, dulces y de emocionalidad contenida, pliegues limpios y sin excesiva ampulosidad...) y enfoques técnicos comunes⁸⁶.

Además, las conexiones iconográficas y estilísticas con las obras leonesas desempeñadas por el taller permiten confirmar la autoría y el ámbito de actuación de esta escuela, que difundió los mismos modelos en las zonas locales. Entre otras cuestiones, la reproducción de escenas extraídas de la *Pequeña Pasión* de Durero⁸⁷ y la ejecución de fórmulas agrutescadas, que inundan los retablos, hablarían del uso de fuentes comunes (algunas, como las correspondientes al citado repertorio de grutescos, desconocidas a día de hoy).

⁸⁵ Gómez Moreno, *Catálogo monumental...*, Vol. III, 228.

⁸⁶ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 98-169.

⁸⁷ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 98-169.

Dentro de ello, la documentación cita la mano de Juan de Angés, discípulo de Juan de Juni. Su estilo, como determinaron tanto Oricheta como Gloria Carrizo, hace alarde de una gran calidad, cercano a las características que perfilan la obra del maestro, lo que ha provocado que la confusión en las atribuciones sea constante⁸⁸.

Su factura escultórica es notable, si bien algo más inexpressiva que las obras de Juni (aunque intentando sugerir, como él, la emocionalidad y la particularización física e incluso psicológica de sus personajes), destacando por su tratamiento de los paños, con pliegues muy bien trabajados y vestimentas adaptadas a la época. Sus figuras femeninas son dulces, mientras que las masculinas presentan formas algo más poderosas, teniendo este autor predilección por los perfiles (como demuestra este retablo)⁸⁹.

Angés, no obstante, también se vio influido por la tendencia de Gaspar Becerra en sus últimas etapas, adquiriendo sus figuras musculaturas prominentes y notable solemnidad, características que pudieron justificar la confusión de Gómez Moreno (al observar la figura mariana)⁹⁰. Aunque el autor juzga esta obra sin ningún valor o interés notorio, es de las pocas de la zona elaboradas por el taller de Juni que recoge en su *Catálogo Monumental*, quizás por la importancia que pudiera poseer el núcleo poblacional en este momento o por pura casualidad⁹¹.

Como evidencia Oricheta, ya desde la documentación, se corrobora la prestancia de la pieza por su elevado coste, invirtiendo una gran suma de dinero, confirmada por la presencia de un tasador en 1565 para la parte escultórica (y la consecución de la doble predela escultórica)⁹². Además, el conjunto alberga esculturas de bulto de una calidad formal cercana a piezas del maestro, como la Virgen de la Flor o la escultura de Dios Padre con los ángeles. Estos últimos, presentan una volumetría y cuidado anatómico propio de los escultores que conocían los saberes italianos y los grandes referentes clásicos⁹³.

Sin embargo, en algunos detalles, como las características de los grutescos, los autores muestran un gusto arcaizante, utilizando simbolismos y modelos propios de las décadas de 1520-1530, que siguen reproduciendo en una época en la que ya habían

⁸⁸ Carrizo, *La escultura del siglo...*, 340-341.

⁸⁹ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 206-207.

⁹⁰ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 206-207.

⁹¹ Gómez Moreno, *Catálogo monumental...*, Vol. III, 228.

⁹² Oricheta, *Juan de Juni y...*, 448.

⁹³ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 456-457.

desaparecido en la capital. De hecho, se observa una adecuación notable al pensamiento trentino en formación, pero con estas peculiaridades que definen dichas obras de los entornos rurales.

Además, la adecuación estilística y formal de la segunda predela, permite demostrar la continuidad de las formas del taller juniano en épocas posteriores, como el siglo XVII, donde esta inercia estilística continuó en las zonas locales, dada su influencia y repercusión.

Todo ello, sin embargo, permite reconstruir un momento de florecimiento de estos núcleos locales, derivado del interés trentino por difundir en imágenes los postulados religiosos ante la amenaza protestante. Esto llevará a impulsar dichas estructuras retablísticas, financiadas con todo lujo, muy alejado del declive actual de los pueblos que ocupan.

Anexo de imágenes



Fig. 1. “Exterior de la Iglesia de la Virgen de la Anunciación”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 2. “Vista general de la cabecera de la iglesia”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.

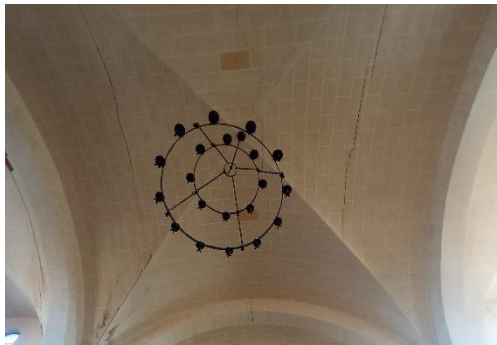


Fig. 3. “Algunas grietas presentes en la techumbre interior de la iglesia”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 4. “Vista general del retablo del altar mayor”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 5. “Fragmento de inscripción de la predela inferior”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 6. “San Agustín y San Ambrosio de la predela inferior del retablo”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 7. “San Gerónimo y San Gregorio de la predela inferior del retablo”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 8. “San Ambrosio, San Agustín, San Gregorio y San Gerónimo en la predela superior del retablo”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 9. “San Mateo y San Marcos de la predela inferior del retablo”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 10. “San Lucas y San Juan de la predela inferior del retablo”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 11. “Sagrario con Cristo resucitado y Dios Padre”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 12. “Figura del lateral izquierdo del Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.

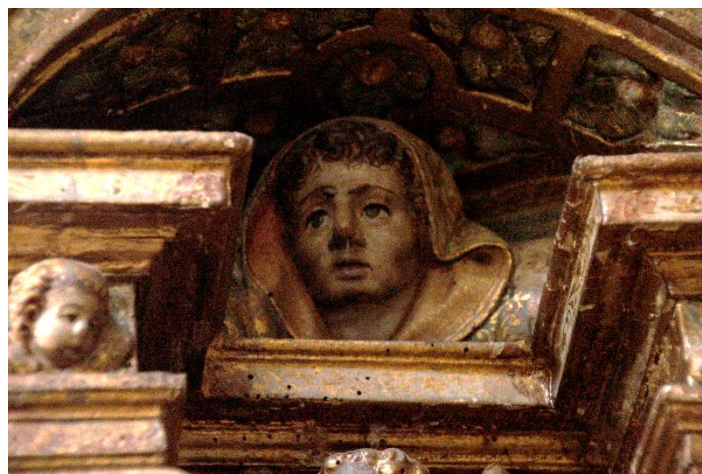


Fig. 13. “Figura del lateral derecho del Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 14. “San Juan, Santo Tomás y Santiago el Menor de la predela superior”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 15. “San Pedro, San Andrés y Santiago el Mayor de la predela superior”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 16. “San Simón, San Judas Tadeo y San Mateo de la predela superior”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 17. “San Felipe, San Bartolomé y San Matías de la predela superior”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 18. “Detalle del diablo junto a San Bartolomé”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.

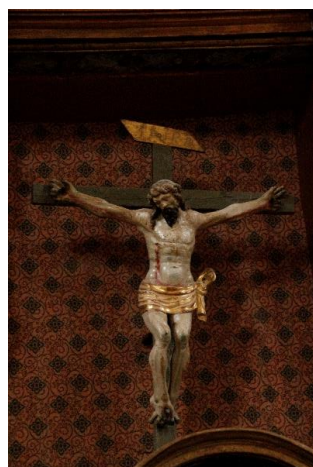


Fig. 19. “Cristo crucificado ubicado en la calle central”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 20. “Pinturas de la Anunciación, Nacimiento, Epifanía y Huida a Egipto de la nave del evangelio”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 21. “Pinturas de la Visitación, la Resurrección, la Coronación de María y la Circuncisión de la nave de la epístola”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.

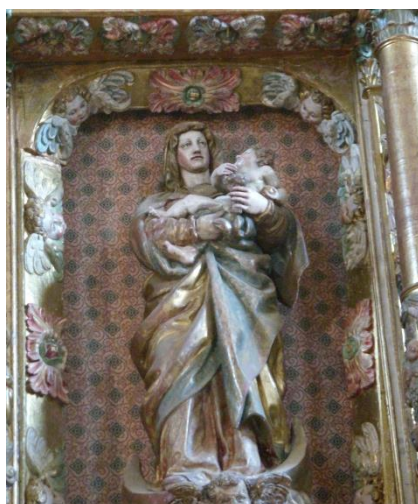


Fig. 22. “Escultura de la Virgen de la Flor ubicada en la calle central”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 23. “Escultura de la Virgen de la Flor ubicada en la calle central (detalle). Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 24. “Escultura de Dios Padre con guirnalda y angelotes en el remate”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 25. “Grutescos con angelotes, cartelas y racimos de granadas”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 26. “Grutescos con mascarón, racimos, niños y seres híbridos con cesta”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 27. “Detalle de las manzanas/ peras de las guirnaldas”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 28. “Detalle con el capitel corintio de las columnas y angelotes”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 29. “Basamento de las columnas con grutescos de mascarones, granadas y personaje con tela”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 30. “Detalle de grutescos con calavera”. Imagen tomada en Julio 26, 2024.



Fig. 31. “Fragmento de inscripción de la predela superior”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.

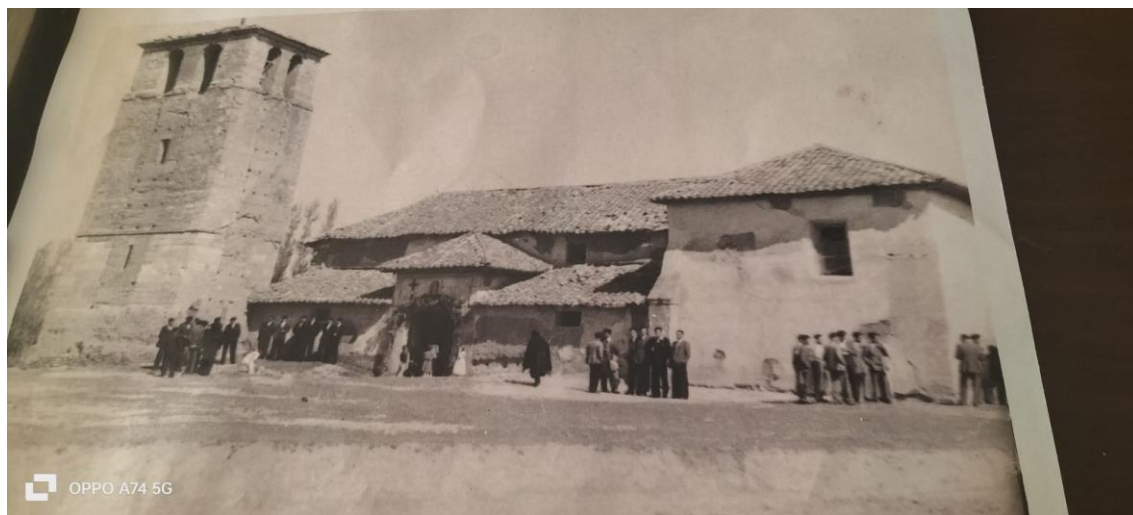


Fig. 32. “Imagen de la iglesia antes de su demolición en 1950 aprox.”. Cortesía de los vecinos de Palanquinos.

Anexo de textos

Inscripción del primer banco

“ESTE PEDESTAL SE ACABÓ DE DORAR EL 18 DE SEPTIEMBRE DE 1648 SIENDO ADMINISTRADOR EL CANÓNIGO ALONSO BERMEJO/ Y CURA EL LIZENCIADO MATHEO LOPEZ CABALLERO NATURAL DE SAN MIGUEL DEL BALLE DE ESTE OBISPADO DE LEÓN”

Inscripción del segundo banco

“ESTE RETABLO SE ACABÓ EN DIZIEMBRE AÑO DE 1579 SIENDO ADMINISTRADOR DE SANTO ANTONIO EL DOTOR/ CORDOBA CANONIGO DE LA SANCTA IGLESIA CATEDRAL DE LEÓN”

Ambas inscripciones se recogen en Oricheta, Aranzazu. *Juan de Juni y su escuela en León*. Universidad de León: Tesis doctoral, 1999, 451.

Bibliografía

Baños Vallejo, Fernando e Isabel Uría Maqua. *La leyenda de los santos*. Oviedo: Sociedad Menéndez Pelayo, 2000.

Carmona Muela, Juan. *Iconografía cristiana*. Madrid: Itsmo, 1998.

Carrizo Sainero, Gloria. *La escultura del siglo XVI en la diócesis de León*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 1988.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.

De la Vorágine, Santiago. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza, 2004.

García Álvarez, César. “El arte del Renacimiento en León”. En Emilio Moráis Vallejo (coord.), *La historia del arte en León*. León: Eolas, 2023.

García Álvarez, César. *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad de León, 2001.

García Nistal, Joaquín y Vanessa Jimeno Guerra. *El retablo renacentista en el este de León*. León: La Nueva Crónica, 2022.

Gómez Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de la provincia de León*. Madrid: Ministerio de España, 1906-1910.

Hamman, Adalbert. *Para leer los padres de la iglesia*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2009.

Llamazares Rodríguez, Fernando. “Juan de Angés el Viejo y su obra escultórica en Palanquinos”. En *De Tierras de León*, nº 75.

Oricheta, Aranzazu. *Juan de Juni y su escuela en León*. Universidad de León: Tesis doctoral, 1999.

Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los santos*. Barcelona: Serbal, 2000.

Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano: Nuevo Testamento*. Barcelona: Serbal, 2008.