

VILLACELAMA: IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN

Denominación:

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

Ubicación:

Villacelama, León (España). Nave central de la Iglesia de la Virgen de la Asunción
(Figs. 1 y 2).

Clasificación Genérica:

Retablo (escultura y pintura).

Estado:

La conservación actual del retablo es correcta, sin ninguna deficiencia reseñable. Fue intervenido en fechas recientes (las obras, que duraron tres años, concluyeron en 2019) por la restauradora del obispado Marta Eva Castellanos, como se observa en el buen estado de las esculturas, la policromía, los dorados y las pinturas (en las que se aprecian limpiezas y algún pequeño repinte).

Tras hablar con la responsable, así como consultar las noticias en torno a la restauración de la obra aparecidas en prensa, se consolidó la estructura (favoreciendo la solidez del retablo) con nuevos travesaños, que facilitaban el ensamblaje de las tablas¹ (sustituyendo las anteriores divisiones, de papel pintado).

Así mismo, se cambió el panel que enmarcaba el Sagrario y la Virgen (una pintura sencilla del cielo azul con nubes desempeñada en época posterior, adaptada a la iconografía de la Inmaculada, sin conservarse el fondo originario) por fondo rojo neutro. Junto con ello, se extrajeron varios ángeles (preservados en la iglesia), conservándose todavía dos cabezas que circundan a la Virgen (identificados por Marta Eva como ángeles barrocos, aunque de estilo similar a las cabezas angélicas que bordean a la Virgen)
(Fig.3).

Otro problema señalado por Marta Eva fue la acumulación de pintura y barniz de resina, que habría oxidado las pinturas con el paso del tiempo, cubriéndose de pátina negra, que fue retirada. Para todo ello, el presupuesto fue de 28.000 euros, sufragado por la Diputación, el Obispado y la Junta Vecinal².

¹ Cristina Fanjul, “La Virgen desentraña su relato en Villacelama”, en *Diario de León*, 11 de agosto de 2019. URL: <https://www.diariodeleon.es/cultura/190811/793428/virgen-desentraña-relato-villacelama.html>.

² Fanjul, “La Virgen desentraña su...”.

Cabe destacar como la factura renacentista del retablo ocuparía tan solo la parte central, dado que se reaprovecharon restos de uno anterior gótico del siglo XV (junto con las molduras de separación) con otras pinturas posteriores. Esto podría hacer pensar en una posible fragmentación del retablo, que dificulta su asimilación global.

Sin embargo, no parece que el retablo renacentista se encuentre incompleto, dado que está rematado por ambos laterales obedeciendo a un programa cerrado y coherente (sin haber encontrado en la restauración restos que evidenciaran una estructura de ensamblaje). Esto ayudaría a cimentar la idea de acomodación de un retablo anterior (puesto que, iconográficamente, se corresponde con los repertorios que se consideraban adecuados en el momento), aunque no desechando que esta tuviera lugar posteriormente, para aproximarlos al resto de retablos de la zona (como apunta Marta Eva)³.

En el caso de haberse desempeñado en época renacentista, tan solo sería necesario añadir o cambiar, acorde con el nuevo gusto, la zona central con las principales figuras (entre otras cosas, para añadir el Sagrario, según el pensamiento trentino). A pesar de ello, resulta extraña la presencia de tan solo dos evangelistas (quizás, se habría diseñado un retablo completo y, por falta de presupuesto, se adaptó el trabajo a la parte más sobresaliente, aunque es poco probable, si se tiene en cuenta la calidad de las figuras).

Aún con todo, parece que el retablo desarrolla un programa concreto inicial, lo que hace poco probable considerarlo fragmentado o incompleto. Por otra parte, el uso de piezas anteriores, a pesar de la conexión, produce aspecto de extrañeza o rigidez, dado que pasaría a estar conformado por tres partes separadas, sin la unidad en el ensamblaje que presentan otros retablos, concebidos en el Renacimiento como obras nuevas.

Autor/taller:

En el único estudio detallado (hasta el presente) sobre este retablo, Fernando Llamazares rastreaba en la documentación, intentando acotar y revisar algunas obras tradicionalmente citadas o atribuidas al círculo de Juan de Juni (destacando, entre otros, su estudio sobre el retablo de Palanquinos, en relación con el de Carbajal de la Legua, ambas obras documentadas de Juan de Angés)⁴.

Juan de Angés se convirtió en el discípulo directo más aventajado de Juni, encargado de gran número de obras locales en las inmediaciones del núcleo urbano

³ Emilio Gancedo, “Un puzle del siglo XVI a orillas del Esla” en *Diario de León*, 2 de febrero de 2019. URL: <https://www.diariodeleon.es/cultura/190202/296977/puzle-xvi-orillas-esla.html>.

⁴ Fernando Llamazares Rodríguez, “Una revisión de obras del círculo de Juni”, de *Imafronte*, nº 16 (2004), 164-165.

leonés. Al final, como apunta Aranzazu Oricheta, llegó a poseer tal calidad escultórica que él mismo acabó conformando un taller de seguidores, quienes asimilaron de su mano el estilo juniano, añadiendo particularidades propias de Angés⁵.

Esta continuidad, unida a la maestría de algunos artífices del taller (frente a otros calificados de segunda fila), cercana a los grandes artistas, dificulta las atribuciones, en el caso de no poseer documentación concreta sobre el asunto. Es por ello que, en muchas ocasiones, estas se hacen basándose en comparativas respecto a las obras sí documentadas (que también deben ser revisadas, ya que ofrecen muchas veces incongruencias o vaguedad)⁶.

Sobre el retablo de Villacelama, no se conservan o se desconoce la ubicación de libros de fábrica, ni tampoco aparecieron documentos contractuales o relativos a los pagos de las obras desempeñadas para su iglesia (como sí ocurre en Palanquinos). A pesar de ello, Llamazares encuentra una pequeña referencia en los protocolos notariales, que le permite reconocer en el retablo la autoría de Bautista Vázquez como escultor, colaborando con él en el ensamblaje Isidro Fernández. En este apunte, se contaba cómo se obligaba el 22 de julio de 1585 a pagar a Vázquez seis ducados que le debía la parroquia de Villacelama por la realización de su retablo⁷ (por lo que habría trabajado en ella y seguramente concluido los encargos con anterioridad a esta fecha).

Al fallecer Juan de Angés durante la elaboración del retablo de Palanquinos en 1578⁸, contará esencialmente con dos continuadores. El primero de ellos, su hijo, Juan de Angés el Mozo, fue un excelente escultor que, heredando el renombre de su padre, tras realizar alguna obra en la diócesis, marchará a trabajar a núcleos fuera de León, participando en las ricas empresas llevadas a cabo en la Catedral de Ourense. Se trasladará en 1587, para labrar la sillería coral junto con Diego Solís, legando también un retablo que finaliza en 1595 (como indica una inscripción contenida en el mismo). Falleció en 1597, tras haber desarrollado el resto de su obra en territorio gallego⁹.

Quizás el desplazamiento de Juan de Angés el Mozo, en busca de proyectos más ambiciosos, como eran los catedralicios (perpetuando el estilo juniano del taller leonés,

⁵ Aranzazu Oricheta, *Juan de Juni y su escuela en León* (Tesis Doctoral: Universidad de León, 1999), 206-207.

⁶ Llamazares Rodríguez, “Una revisión de...”, 149-166.

⁷ Llamazares Rodríguez, “Una revisión de...”, 164-165.

⁸ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 447-449.

⁹ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 251- 256.

que influye en ellos), provoca que, en la provincia de León, se convierta Bautista Vázquez en el principal continuador, que retoma las obras del taller en el entorno del Esla.

Hay constancia, gracias a la documentación de Palanquinos, de que Juan de Angés el Mozo recibe en 1579 los últimos pagos por la obra de esta iglesia¹⁰. Tras ello, en 1585 está trabajando en una imagen de San Pelayo para la iglesia de Crémenes, pero no se le atribuye ninguna pieza significativa. Por tanto, es factible suponer que, en 1585, cuando encuentra Llamazares la referencia de este retablo, el taller leonés estuviera en manos ya de Vázquez.

Bautista Vázquez fue hijo de padre francés, ahijado de Juan de Angés y amigo personal de su hijo¹¹, comenzando a colaborar más activamente en su taller en torno a 1564. Además, fue próximo a Juni, como corroboran varios documentos notariales (Vázquez figura como testigo en la muerte de la segunda mujer de Juni en 1556 y un mes antes de morir el escultor, le otorga a su hijo, a Juan de Angés y a Vázquez el poder de representarle en un pleito, de lo que se denota una estrecha relación)¹².

Como señalan tanto Gloria Carrizo como Oricheta, Vázquez no se movió de la zona leonesa, en la que recibe sus principales encargos, trabajando también en el retablo de Corbillos de los Oteros¹³. Así, partiendo de Palanquinos, continuará desempeñando el retablo de Villanueva de las Manzanas (del que no hay documentación, pero la atribución es plausible) y el de Villacelama.

El estilo de Vázquez es el de un escultor muy experimentado, todavía escasamente valorado (como ocurrió durante bastante tiempo con el propio Angés). De hecho, esto se desprende, entre otras cuestiones, del elevado número de tasaciones que se le encargan de otros artistas, interviniendo a su vez en cuantiosos procesos judiciales, indicando todo ello como era un hombre respetado y escultor reputado¹⁴.

Llegará a alcanzar el grado de perfeccionamiento tanto de su maestro como de su hijo, optando por la línea de los últimos tiempos de Angés (presente en el retablo de

¹⁰ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 447-449.

¹¹ Estos datos se desprenden de documentos notariales como pleitos, recogidos por ambas autoras. De ellos, se extrae como los miembros del taller estaban unidos no solo por vínculos profesionales, sino afectivos y familiares (además de haber venido en fechas próximas de la zona francesa, aunque algunos de la segunda generación, ya nacidos en León, pudieran ser fruto de matrimonios entre españoles y franceses, como se deduce para Vázquez).

¹² Llamazares Rodríguez, "Una revisión de...", 164-165.

¹³ Gloria Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI en la diócesis de León* (Tesis doctoral: Universidad Complutense, 1988), 491-510.

¹⁴ Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI...*, 491-510.

Palanquinos), con figuras corpulentas, serenas, potentes y voluminosas, que remitían a cierta inspiración de Gaspar Becerra (asimilada por Angés, junto al estilo juniano)¹⁵.

De ahí, se explicarían las similitudes entre el retablo de Palanquinos y el de Villacelama, especialmente destacable en las vírgenes, exceptuando tan solo el modelo diferente para el Sagrario (dado que el de Villacelama es más desarrollado, rico y prominente)¹⁶. Por otra parte, aunque los rostros, la composición y el aire de las vírgenes son muy parecidos, Vázquez opta por un rostro algo más dulcificado y oval, no tan rudo, así como por una ligera mayor expresividad y movimiento compositivo respecto a Angés.

Materia/Soporte:

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

Técnica:

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

Dimensiones:

Ancho central: 2'01m

Alto central: 4'86 m

Ancho lateral: 1'22 m (izq)/ 1'25 m (drch)

Alto lateral: 3'9 m

Datación:

1585.

A pesar de la referencia documental expuesta, hay que tener en cuenta que se trataría de un momento en el que se presupone que el retablo está ya finalizado (ya que, en caso contrario, resultaría extraño el reclamo del pago). Por ello, no se conoce con seguridad la fecha de inicio, pudiendo enmarcar la obra aproximadamente en la década de los 80.

Contexto Cultural / estilo:

Edad Moderna/ Renacimiento.

Descripción e iconografía:

Comenzando por la zona inferior de la calle central, la pieza cuenta con un Sagrario de elevadas dimensiones (**Fig. 4**), característico de la influencia juniana, aunque

¹⁵ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 242-243.

¹⁶ Llamazares Rodríguez, "Una revisión de...", 164-165.

de mayor riqueza respecto a otros núcleos, como Palanquinos, donde posee menor tamaño y representaciones algo más esquematizadas. Dado que en este período, se habría identificado la influencia iconográfica del pensamiento trentino (ya presente en este círculo desde fechas llamativamente tempranas), se produciría una mayor exaltación del elemento contenedor de la Sagrada Ostia (como dogma católico crucial)¹⁷, que continuaría hasta piezas desmesuradas, como el Sagrario de Villavidel, de 1627.

Esta pieza, arquitectónicamente, estaría constituida por un templete poligonal centralizado, con tres cuerpos que progresivamente disminuyen en tamaño, rematando el último en una cupulilla circular. Se dividirían por columnas estriadas en la zona inferior, lisas en la superior, con capiteles jónicos (adecuados a la temática, masculina y heroica), que sustentan frisos renqueantes, entre los que se distribuyen las puertas y hornacinas semicirculares, coronando la zona superior con jarrones flameantes.

La representación más común, ubicada en la puerta inferior central, perteneciente al Ciclo de la Gloria, la compondría Cristo resucitado 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 (**Fig. 5**)¹⁸.

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, portando uno de ellos la alabarda (arma repetida por la escuela juniana en la mayoría de sus repertorios), dormido o soñando uno de ellos, ya que está “ciego” ante la consecución del milagro, mientras que otro parece despertarse¹⁹.

Esta forma de reproducir dicha temática, como ha explorado Oricheta, se fundamentó en los grabados de Alberto Durero sobre la *Pequeña Pasión*, manejados por el círculo de Juni, adoptando su propuesta iconográfica casi de manera literal²⁰, siendo muy similar a la escena de Palanquinos (a pesar de que Llamazares desvincula el Sagrario de Villacelama de la tradición de Angés, alegando una peor calidad bastante relativa, pues

¹⁷Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano, Nuevo Testamento* (Barcelona: Serbal, 2008), 560-561.

¹⁸ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*,560-561.

¹⁹ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*, 572-573.

²⁰ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 105-111.

son numerosos los sagrarios donde se optaba por adaptar la escena al espacio, volviéndola más esquemática)²¹.

Circundando esta imagen, en el lado del evangelio, aparecen San Pedro y San Pablo, principales seguidores de Cristo y cabezas de la iglesia, una plasmación trídica reforzada por Trento²², también presente en el Sagrario de Villavidel (**Fig. 6**).

Se les diferencia por su fisonomía y atributos, apareciendo San Pedro más avejentado, con la barba y el cabello cortos y blancos (como un anciano de mayor edad), sustentando el libro y las llaves del cielo. En cuanto a San Pablo, posee la barba más larga y un aspecto ligeramente más joven, portando el libro y sosteniendo un bastón²³.

En el lado de la epístola, se muestra a Santiago el Mayor como peregrino, aunque no despliega parte de sus atributos comunes (como podrían ser la capa, el sombrero, la calabaza o la concha). Es difícil distinguirlo de San Pablo, pues también exhibe un libro y un bastón, aunque Santiago, con la barba castaña, presenta un aspecto todavía más vigoroso y juvenil, además de contar con una cinta, indicativa de lo que parece una zamarra con objetos, más propia de su representación como peregrino que como apóstol (aunque esta dignidad explicaría el libro, mezclando ambas iconografías)²⁴. Por otra parte, su identidad quedaría reforzada en comparación con otros Sagrarios, donde es frecuente que aparezca su figura, más teniendo en cuenta la proximidad de la Vía de la Plata y la adscripción de estos artífices a San Marcos (**Fig. 7**).

Junto a él, el cuarto apóstol de mayor importancia, San Juan, joven e imberbe y en contraposto, protagoniza el episodio milagroso de la copa de veneno, de la que sale un dragón o sierpe. En él, habría convertido al cristianismo a los seguidores de Aristodemo, pontífice de los ídolos, tras sobrevivir a una copa envenenada, que había matado anteriormente a dos condenados a muerte, a los que resucita (**Fig. 7**)²⁵.

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

²¹ Llamazares Rodríguez, “Una revisión de...”, 164-165.

²² Juan Carmona Manuela, *Iconografía cristiana* (Madrid: Akal, 2008), 63-68.

²³ Carmona Manuela, *Iconografía cristiana...*, 63-68.

²⁴ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*, 63-64.

²⁵ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*, 189-196.

se expulsa al maligno como consiguió hacer Juan, casi exorcitándolo (y por ello, de nuevo es un tema muy propio para un Sagrario)²⁶.

A ambos lados, enmarcando el Sagrario, de mayor tamaño, el programa de santos personajes se completa con dos evangelistas. Estos serían los encargados de escribir los hechos de la vida de Cristo, mientras que los apóstoles se convertirían en los pilares de la iglesia o sus seguidores en la tierra tras su martirio, siendo también sacrificados²⁷.

En el lado del evangelio, San Marcos aparece escribiendo su libro, acompañado por el león. De pelo escaso y barba larga negra, su físico se muestra algo más avenjentado²⁸. Fernando Llamazares relaciona las características de esta representación con el retablo de Carvajal de la Legua, el de la Capilla de Jesús de Sahagún, el Sagrario de Mansilla Mayor y la escultura exenta de Calzadilla de la Cueva²⁹, acusando una degradación estética bastante matizable, dado que se trata de una escultura de buena calidad (**Fig. 8**).

En el lado de la epístola, San Lucas escribe su libro acompañado del toro, diferenciado por un rostro imberbe y juvenil³⁰. Llamazares, en este caso, enlaza según los ropajes (especialmente de cintura para abajo) la obra con la imagen del santo personaje en la sillería de San Marcos, tomando el vestido y el manto con su cordón, de Mansilla Mayor y Carbajal (donde el evangelista también muestra un rostro juvenil) (**Fig. 9**)³¹.

La representación de San Marcos, quedaría perfectamente explicada por la vinculación de la escuela juniana con el convento leonés (muy presente en lugares próximos, como Villavidel). A pesar de ello, resulta llamativo la decisión de presentar el Tetramorfos prescindiendo de la mitad de sus integrantes. Esto, podría sostener la hipótesis del retablo de Villacelama como una obra incompleta o fragmentada (más posiblemente lo primero), defendida por Llamazares, que propone esta pieza como “los restos de los que hubiera sido su retablo del siglo XVI”³².

Sin embargo, teniendo en cuenta la iconografía del retablo en la zona inferior, centrada en la presencia de la muerte y el sacrificio, podría sostenerse su adecuación iconográfica, si se tiene en cuenta que San Lucas simboliza el Ciclo de la Pasión y San Marcos el de Resurrección (dado el simbolismo del león en relación con el revivir). Así,

²⁶ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...* 189-196.

²⁷ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...* 137-140.

²⁸ Carmona Manuela, *Iconografía cristiana...*, 61-63.

²⁹ Llamazares Rodríguez, “Una revisión de...”, 164-165.

³⁰ Carmona Manuela, *Iconografía cristiana...*, 61-63.

³¹ Llamazares Rodríguez, “Una revisión de...”, 164-165.

³² Llamazares Rodríguez, “Una revisión de...”, 164-165.

por cuestiones de espacio (derivadas del aprovechamiento del retablo gótico), se habría obviado a San Mateo (representante del Ciclo de la Infancia) y a San Juan (alusivo al Ciclo de la Gloria)³³.

A esto se añadiría el remate de las zonas laterales, terminado y decorado según el programa simbólico general, con representaciones adecuadas que podrían indicar su diseño inicial, y no parecen fruto de una remodelación posterior ante la inconclusión del retablo. En el caso de haber sido fragmentado, por otra parte, no habría contado con estos motivos, y esta zona se encontraría incompleta.

Continuando con la calle central, la escultura más sobresaliente del retablo sería la Virgen de la Asunción (a la que el pueblo dedica la iglesia y su fiesta, el 15 de agosto), con un tamaño cercano al natural. Esta apoya sus pies sobre la media luna (indicando su cariz apocalíptico y su condición de aparición celeste de divinidad femenina), juntando sus manos en actitud de rezo, como Virgen Inmaculada (incidiendo la Contrarreforma en su carácter virginal). Está siendo coronada en el cielo por los ángeles, que rodean su figura, como Reina Celeste, formando todos ellos una composición dinámica, acompañada por el movimiento de los paños de sus vestimentas (**Fig. 10**)³⁴.

Rodeada por columnas estriadas corintias (en este caso, referidas a la condición femenina, la belleza y la fertilidad), encima de su cabeza, en el friso, dos ángeles portan una cartela con una inscripción que reza “veni esposa mea, veni coronaberis canticis”, una adaptación del *Cantar de los Cantares*, que reconocía a la Virgen María como la esposa divina, Reina del Cielo³⁵. Estas metáforas, que se referían a la feminidad con fórmulas del amor mundano, aludían a la unión o sagrado vínculo del alma, según la base platónica cristiana (potenciando este sentido los círculos filosóficos neoplatónicos renacentistas)³⁶.

De esta manera, María como Madre de Cristo y esposa divina, potenciaba el culto mariano presente en el entorno, de gran calado en las zonas populares, por su relación ancestral con la fertilidad y fecundidad de la tierra, cristianizada. En este caso, incidiría en la recompensa del alma cristiana que, tras el sacrificio y la muerte presente en la zona inferior, se alzaría glorificada en el cielo, intensificando el motivo de la Resurrección³⁷.

³³ Carmona Manuela, *Iconografía cristiana...*, 61-63.

³⁴ Javier Ibáñez, Fernando Mendoza y Jesús Polo, *María, Madre del Redentor* (Zaragoza: Caja de Ahorro, 1979), 74-86.

³⁵ Llamazares Rodríguez, “Una revisión de...”, 164-165.

³⁶ Ibáñez, Fernando Mendoza y Jesús Polo, *María, Madre del...*, 74-86.

³⁷ Ibáñez, Fernando Mendoza y Jesús Polo, *María, Madre del...*, 74-86.

Coronando el ático, emerge la figura de Dios Padre, barbado y anciano, con el cuerpo entero sobresaliente, entronizado, portando la bola del mundo (**Fig. 11**). Este modelo, si se compara con la elevada calidad del mismo motivo de Palanquinos, e incluso el presente en Villanueva de las Manzanas, parece diferente y con una figura más pequeña adaptada al marco³⁸ (frente al busto de las otras dos localidades).

Seguramente, dicha peculiaridad se deba a la citada influencia del *Cantar de los Cantares*, que entendería a María como Reina Celeste con la corona y a Dios entronizado como el Rey de los Cielos (siendo ambos los Sagrados Esposos), completando el mensaje trinitario con la presencia del Hijo, que resucita en el Sagrario tras su sacrificio (todo ello mensajes profundamente contrarreformistas, reforzados durante la Edad Moderna por la iconografía y la disposición simbólica de los motivos)³⁹.

En cuanto a las pinturas que completarían ambos lados, su programa es muy similar al desempeñado *ex profeso* para otros retablos del momento, como el de Palanquinos. Por esta razón, quizás se mantuvieron las calles, sustituyendo solo la central y añadiendo alguna representación, que debería incidir mayormente en el sentido contrarreformista anteriormente expuesto.

En ellas, en la zona inferior, aparece un apostolado, rodeando el Sagrario (que completaría las esculturas de los apóstoles ya citados de su superficie). Estos apostolados pintados eran los más comunes en los retablos de finales del medievo⁴⁰ e incluso en los desarrollados por la escuela de Juni para la zona del Esla-Cea, estudiados por Joaquín García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra⁴¹, frente a otros más ricos y esculpidos, como es el caso de Palanquinos.

Portando los símbolos del martirio (a similitud del sacrificio de Cristo), se mostraría en el lado del evangelio a San Pablo, avejentado y con barba larga canosa, con la espada y un libro (entreleyéndose su nombre) y a San Juan, imberbe y joven, con la copa de nuevo, de la que asoma una triple cabeza de dragón (**Fig. 12**)⁴².

En el lado de la epístola, aparece San Andrés, con la cruz en aspa o cruz *decusata* (alusión al diez, en números romanos X), en una fecha temprana, dado que se adopta esta iconografía especialmente desde el siglo XVI⁴³ (por lo que las pinturas podrían datar de

³⁸ Llamazares Rodríguez, “Una revisión de...”, 164-165.

³⁹ Ibáñez, Fernando Mendoza y Jesús Polo, *María, Madre del...*, 74-86.

⁴⁰ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*, 137-140.

⁴¹ Joaquín García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra, *El retablo renacentista en el este de León* (León: La Nueva Crónica, 2022), 36-37, 50-53.

⁴² Carmona Manuela, *Iconografía cristiana...*, 63-68.

⁴³ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...* 89-91.

finales del siglo XV, por su unidad con otras escenas como la Adoración, o haber sido realizadas directamente en el siglo XVI, como demuestra su proximidad con otros retablos del entorno). Emparejado con él, se muestra a San Pedro, con las llaves y la barba más corta que le caracteriza (**Fig. 13**)⁴⁴.

Por otra parte, sorprende ver cómo, debido al reaprovechamiento, el resultado ofrece un apostolado incompleto y con reiteraciones, como ocurre para el caso de las figuras de San Juan, San Pedro y San Pablo. Así, en este aspecto, el conjunto es menos ortodoxo que en otros apostolados completos, como el de Palanquinos. Por otra parte, los apostolados pictóricos citados de la época, solían ser incompletos⁴⁵, frente a las tallas escultóricas junianas, donde sí era habitual retratar en la predela a la totalidad de los apóstoles.

Respecto a las escenas de las pinturas, como es frecuente, ofrecen un repertorio enfocado en la infancia de Cristo y episodios extraídos de los evangelios apócrifos, en torno a la vida de la Virgen. Todo ello serviría, como en Palanquinos, para reforzar el simbolismo mariano, dado que estos episodios difundían los valores contrarreformistas, especialmente la Virginitad de María⁴⁶. Además, al relacionarse con el Ciclo del Nacimiento, aludirían a la misa de Navidad y el solsticio de invierno, hoy todavía de las más importantes dentro de los entornos rurales.

En el lado del evangelio, comenzando por la zona inferior, aparecería la Adoración, con la Virgen, San José, el Niño Jesús en el centro, junto con tres ángeles y el burro y la mula, enmarcados por arquitecturas que emulan el pesebre. La presencia de la aureola de la Virgen, la diferencia de tamaño jerárquico de las figuras y la forma de dorar las vestimentas, así como el modelo de los ángeles, remitiría al siglo XV⁴⁷ (seguramente finales, dado que hay un mayor interés por la perspectiva y la profundidad espacial) (**Fig. 14**).

Seguidamente, se mostrarían los Desposorios de la Virgen (siguiendo, de manera algo torpe, el ejemplo de Rafael Sanzio, de 1504). Los préstamos no solo de Durero, sino de célebres pinturas italianas, fueron otra característica común de la escuela, como señalan García Nistal y Jimeno Guerra, por lo que encuadrarían esta pintura muy posiblemente en el siglo XVI (ya que resulta complicado que anteriormente se hubiera

⁴⁴ Carmona Manuela, *Iconografía cristiana...*, 63-68.

⁴⁵ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*137-140.

⁴⁶ García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra, *El retablo renacentista...*, 31-32.

⁴⁷ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*,241-242.

concluido con esta disposición)⁴⁸. Por ello, pinturas como esta podrían haber formado parte del retablo renacentista, junto con las esculturas (quizás completando alguna zona vacía respecto a las pinturas medievales) (**Fig. 14**).

Ubicada en la parte superior, aparece una de las imágenes más curiosas del retablo, siguiendo fórmulas más cercanas al siglo XVI. En ella, se representan episodios hagiográficos milagrosos, identificadas las dos figuras por una inscripción como Simón y San Francisco (**Fig. 15**).

En el caso de Simón, parece extraño que se trate de Simón apóstol, dado que fue martirizado con una sierra, y se trata de un apóstol menor cuya representación no es muy frecuente⁴⁹. El curioso aspecto de este personaje, con una iconografía incongruentemente similar a la de Cristo, también es llamativo, portando un libro y un bastón.

Por ello, se podría tratar de Simón el Mago, también una representación poco común, dado que se trató del patrón de los herejes, quién protagonizaría contra San Pedro un duelo mágico, siendo vencido por el poder de la fe frente a la superstición. Su bastón o báculo rudo (casi un garrote), así como el libro de saber, podría identificarlo como mago, así como el hecho de que no aparezca denominado con el término de “santo” frente a San Francisco, que así figura. De hecho, Simón fue utilizado por el pensamiento contrarreformista como ejemplo de Martín Lutero y los protestantes⁵⁰, intensificándose su plasmación, utilizada aquí para confrontarlo con figuras católicas como San Francisco.

En cuanto a San Francisco, protagoniza la Estigmatización, simbolizando la visión mística y la identificación de los seguidores de Cristo con su ejemplo. En ella, tras haber ascendido el monte Albornia (al igual que Cristo experimenta una visión en el Monte de los Olivos), el santo habría contemplado, sumido en un destello de luz en el medio del cielo, a Cristo como un serafín, sacrificado (siguiendo el motivo de la visión de Isaías). De las llagas habría emanado la sangre, que produciría en San Francisco las mismas heridas o estigmas. El santo, además, aparece ataviado con los elementos propios de su orden, la tonsura y la túnica parda con el cordón⁵¹.

Frente al ejemplo de Simón el Mago, San Francisco supondría el modelo de santo católico, dado que, por relatos como este, sería entendido como “el nuevo Cristo”, con una imagen humanizada y cercana a la población, que prendería en los fieles frente a la

⁴⁸ García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra, *El retablo renacentista...*, 21.

⁴⁹ Louis Reau, *Iconografía cristiana: Iconografía de los Santos III* (Barcelona: Serbal, 2002), 226-227.

⁵⁰ Reau, *Iconografía cristiana...Iconografía de los Santos III...*, 228.

⁵¹ Louis Reau, *Iconografía cristiana: Iconografía de los Santos I* (Barcelona: Serbal, 2000), 556.

amenaza protestante mediante la difusión artística del culto (incidiendo en el sacrificio como medio de resurrección)⁵². Aun así, sigue resultando curioso la iconografía de Simón similar a la cristológica, quizás adoptada por la calidad discreta de los pintores, que poseerían pocos referentes para reproducir su figura, y acabarían desempeñando iconografías conocidas.

En el lado de la epístola, la escena inferior, perteneciente al momento medieval, reproduciría motivos como la Epifanía o Adoración de los Reyes Magos y la Presentación de Jesús en el templo⁵³, de nuevo con las aureolas, el tono dorado y los intentos de sensación espacial (**Fig. 16**).

Esto se completaría con la Visitación, otra estampa característica del taller juniano, con el mismo diseño que el motivo homónimo de Palanquinos (por lo que, nuevamente, habría sido realizada en esta época), reforzando la idea contrarreformista de la virginidad de María a través de estos episodios familiares, cotidianos y secundarios (**Fig. 16**)⁵⁴.

Para completar el repertorio, faltaría hacer alusión a otra característica del taller, el desarrollo de motivos simbólicos de grutescos, para los cuales utilizarían modelos o referentes hoy en día desconocidos, pero que reprodujeron en cada retablo, adaptando la iconografía a los ciclos y significados de cada obra, aunque con un sentido común⁵⁵. En el caso del retablo de Villacelama, estas composiciones estarían especialmente presentes, alcanzando protagonismo y gran calidad.

Comenzando por el Sagrario, en su parte inferior, en el friso o banco, a los pies de Cristo, emergería la cabeza de un león en mascarón, aislado del cuerpo, que lo identificaría como “león de Juda”, además de ser un animal relacionado con la resurrección y el triunfo solar por su cabellera brillante (dado que Cristo es una deidad de luz) (**Fig. 17**)⁵⁶.

En los cuatro paneles laterales, se desarrollan cuatro representaciones que quizás supongan el elemento más excepcional, tratándose de cuatro criaturas híbridas u hombres caracol (correspondientes con los cuatro apóstoles principales, ubicándose bajo sus pies). Estas figuras metamórficas, son identificadas por César García Álvarez como tritones

⁵² Reau, *Iconografía cristiana..., Iconografía de los Santos I...*,556.

⁵³ Reau, *Iconografía cristiana...Iconografía de los Santos III...*, 226-278.

⁵⁴ García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra, *El retablo renacentista...*, 31-32.

⁵⁵ 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.

⁵⁶ César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista* (León: Universidad de León, 2001), 156-158.

(pues parecen poseer cola marina, también parangonable con un pez o crustáceo), y se encuentran dos de ellos saliendo de edificaciones (**Fig. 18**)⁵⁷.

La filosofía neoplatónica, base de los grutescos y presente en el programa del retablo (ya se citó la vinculación con la divinidad femenina como catalizadora celeste, tras la superación de la muerte), relacionó estos hombrecillos con Neptuno y con la idea del “océano celeste” (ya que se encuentran nadando en el agua). Por ello, serían figuras psicopompas, encargadas de elevar el alma de los santos personajes al cielo, siendo guías del camino correcto y el viaje ascensional⁵⁸.

A pesar de ello, los apóstoles se hayan pisando el elemento pagano o mitológico, siendo capaces de superar heroicamente los caminos materiales, lo que les permite alcanzar, como Cristo, la gloria eterna y la Resurrección⁵⁹.

Frente a este ascenso, la plasmación de la materia corruptible y la existencia efímera que lleva a la muerte física, se esculpe en el Sagrario en la calavera, efectista y admonitoria⁶⁰. Estas se encuentran extendidas por toda su superficie, destacando los dos cráneos afrontados que coronan el panel de la Resurrección, duplicándose en la hornacina central, rodeando un rostro masculino de perfil y barbado difícilmente identificable (podría tratarse de un personaje concreto, real o de algún repertorio simbólico o un símbolo general de la humanidad, acechada por la muerte) (**Figs. 19 y 20**).

Estas se combinarían con ángeles, que corroboran el ascenso y el escenario celeste (suponiendo, junto con la calavera, la contraposición platónica de la muerte matérica y el ascenso espiritual)⁶¹, combinándose los rostros con granadas, frutas cuyo zumo rojo simboliza a la sangre de Cristo y la llegada del invierno (**Fig. 21**).

A los pies de las columnillas del templete, a la unión de las calaveras y los ángeles se unen racimos de granada con otras frutas, como las uvas, de nuevo de zumo rojo, relacionadas con la Eucaristía y la sangre de Cristo, y con el propio uso del Sagrario.

Así mismo, en el capitel junto a la cabeza de Santiago, se reproduce un rostro confuso y monstruoso, que bien podría ser otra calavera o la presencia escondida de un diablo, amenaza vencida por los santos personajes, pero cuya posición concreta en el Sagrario es difícil de encuadrar (**Fig. 22**).

⁵⁷ García Álvarez, *El simbolismo del...*,184.

⁵⁸ García Álvarez, *El simbolismo del...*,184.

⁵⁹ García Álvarez, *El simbolismo del...*,184.

⁶⁰ García Álvarez, *El simbolismo del...*, 150.

⁶¹ García Álvarez, *El simbolismo del...*, 119-124.

Dejando el Sagrario, en la base de las columnas superiores que bordean a la Virgen, junto a las cabezas de angelotes, entre telas y ornamentos (como cráteras de frutos y escudos), emergen bucráneos (desde la antigüedad clásica, un símbolo de gloria mortuoria, junto con las guirnaldas)⁶² y racimos de frutos que, por su forma alargada, podrían referir peras (junto con la manzana, símbolo de la corrupción humana y el Pecado Original)⁶³ o higos (frutos de la traición de Judas, quién se suicidó en una higuera, pasando a ser un árbol maldito). En todo caso, además de mostrar especies autóctonas protagonistas de la agricultura, contendrían connotaciones cristianas de significado negativo (**Fig. 23**).

En las pilastras que bordean a la Virgen, las cabezas de angelotes ambientarían el escenario celeste en la parte interior, tal como se reproduce en Palanquinos. En la zona exterior, a los motivos de guirnaldas de frutos, cartelas, tejidos y ángeles se volverían a unir cabezas masculinas barbadas difícilmente identificables, pero que quizás obedecían a un repertorio hoy desconocido (y, por otra parte, sin ningún atributo concreto que permita concretarlas). La misma iconografía revestiría las ya citadas zonas laterales, lo que corroboraría la unidad del programa (**Fig. 24**).

Historia del objeto:

Actualmente, dado la falta de documentación anteriormente referida, se desconocen la mayoría de datos relativos a este retablo, salvo su posible finalización en 1585, ya comentada y matizada, así como la autoría de Bautista Vázquez⁶⁴.

Intentando reconstruir su posible encargo, en base a los datos recabados de la documentación de Palanquinos (en la que se describen circunstancias similares a la mayor parte de estas piezas)⁶⁵, seguramente existió en la iglesia un retablo anterior del siglo XV, ubicado en el altar mayor (al que pertenecerían algunas de las tablas y las separaciones incluidas en la obra renacentista).

Incluso, si se observan las características del apostolado, pero especialmente de la Adoración, Epifanía y Presentación en el templo, podrían atribuirse estas pinturas al Maestro de Palanquinos, pues se observan rasgos comunes con otras obras suyas. Sobre todo, la proximidad en la fisonomía de los rostros, la plasmación de los ángeles y la

⁶² García Álvarez, *El simbolismo del...*, 163-165.

⁶³ García Álvarez, *El simbolismo del...*, 168-170.

⁶⁴ Llamazares Rodríguez, "Una revisión de...", 164-165.

⁶⁵ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 242-243.

minuciosidad de los paisajes y espacios interiores, intentando generar cierta perspectiva y sensación espacial.

A pesar de ello, es difícil conocer este dato, por la inconcreción relativa a la identidad de esta figura, a la que continuamente se le atribuyen tablas, basadas en la comparativa con la obra de Palanquinos. Además, existe una proximidad estilística con la mayoría de sus contemporáneos, que hace complejo distinguir, en ocasiones, unos de otros. Sin embargo, los rasgos son similares y es factible sostener la autoría conjunta con Palanquinos, por la proximidad cronológica y geográfica de las representaciones.

De hecho, en su conjunto, la iglesia de Villacelama conserva otros testimonios de su importancia en época medieval, a la que pertenecería la primitiva iglesia (frente a Palanquinos y otras localidades, donde estos se perdieron con las remodelaciones posteriores). Entre ellos, destaca su pórtico de entrada, así como la arquería que antecede al presbiterio (con dos sencillos capiteles, uno con un león y otro con vides y espigas), y, de los siglos XII-XIII, a los pies de la iglesia, una pequeña representación escultórica y pictórica, con cartelas aún sin transcribir, restos de arquerías y un personaje.

Por la influencia del Concilio de Trento, en la zona del altar mayor, se buscaría adaptar las imágenes y tipologías a los nuevos requerimientos, así como enriquecer las iglesias locales en un momento de esplendor de la diócesis, con obras de mayores dimensiones. Sin embargo, para este caso concreto, resulta especialmente extraño el motivo por el cual no se encargaría un retablo completo, proponiendo Llamazares una posible fragmentación, que no se puede determinar en qué momento se produciría⁶⁶.

Ya se ha argumentado como, más que sostener una dispersión o inconclusión del retablo, se experimentaría un aprovechamiento de las pinturas existentes (añadiendo otras nuevas, como se ha ido mostrando, para completar el ciclo, incidiendo en los valores católicos trentinos) o, incluso, como teoriza Marta Eva, esta reutilización pudo ser posterior, aprovechando restos de otros retablos (quizás, en un intento de recomponer el retablo basándose en el resto de la zona, en una época imprecisa, para completar el vacío).

Aun así, es curiosa la reutilización de unas pocas pinturas (en lugar de trasladar dicho retablo a una zona lateral, como ocurrió en Palanquinos, construyendo uno nuevo para el altar mayor)⁶⁷, que ofrecen un resultado más forzado y pobre, frente a la calidad de las piezas renacentistas, que evidencian riqueza y maestría escultórica.

⁶⁶ Llamazares Rodríguez, “Una revisión de...”, 164-165.

⁶⁷ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 242-243.

Por otra parte, la escuela pictórica juniana (a la que pertenecen las tablas renacentistas, por proximidad de motivos y factura con el resto de retablos), solía utilizar la técnica de óleo sobre lienzo, frente a la pintura sobre tabla. En este caso, sin embargo, las escenas se adaptan a este formato, para armonizar con las tablas góticas (otro rasgo extraño pues, si se hubieran reaprovechado las pinturas renacentistas de otros retablos junianos, habrían sido pinturas al óleo). Esto, llevaría a pensar en una posible adecuación del siglo XVI, junto a las pinturas góticas ya existentes.

No obstante, sigue chocando el uso de este método, más propio de la mentalidad posterior, como indica Marta Eva, que de la coherencia y cohesión con la que trabaja la escuela⁶⁸. Además, la consolidación de una estructura retablística canónica, reiterada en prácticamente la totalidad de los núcleos, salvo en excepciones como esta, hace confusa esta reducción de calles. Quizás se debió a un motivo o necesidad litúrgica hoy desconocida (pues tampoco tendría sentido sostener una adecuación al espacio que suprimiera las calles laterales, dadas las dimensiones de la iglesia, que serían similares en ese momento, como indica el citado arco de piedra preservado).

Finalmente, a la hora de citar las pinturas, Llamazares hace referencia a una recomposición con diferentes escenas de estilo “gótico, renacentista y barroco”. No queda claro cuál sería la obra enmarcada dentro del período barroco⁶⁹, dado que el apostolado, la Adoración, Epifanía y Presentación en el templo exhiben un estilo unitario tardomedieval, frente a las otras pinturas, que suprimirían la aureola, harían mayor incidencia en la perspectiva y cierto naturalismo, además de reducir los dorados y mostrar vestimentas, fisonomías y modelos enmarcados dentro del Renacimiento (pudiendo compararse con otras escenas similares de múltiples retablos junianos). Quizás Llamazares adscribiría a este tercer momento la representación de Simón y San Francisco, a pesar de que comparte rasgos comunes con las otras dos imágenes.

Si esta presencia barroca se confirmase, las calles laterales deberían haber sido recompuestas con posterioridad al Renacimiento, para solventar la citada fragmentación del retablo, en un intento de “completarlo”. Sin embargo, todo ello debe sostenerse en el plano de la suposición, pudiendo haberse producido el reaprovechamiento moderno de parte del retablo medieval (siendo la suerte del resto de pinturas que lo conformaban desconocida), al que se añadirían otras escenas convenientes por parte de la escuela

⁶⁸ Gancedo, “Un puzle del siglo XVI...”.

⁶⁹ Llamazares Rodríguez, “Una revisión de...”, 164-165.

(quizás fruto de alguna falta o inconclusión del retablo inicial, aunque más seguramente por motivos de adecuación iconográfica) o la combinación posterior de otros retablos.

Por otra parte, la decisión de realizar un retablo tan solo compuesto por una calle, más estrecha y sobredimensionada, quizás pueda deberse a su adecuación a una tipología teatralizada, que obedecería a algún tipo de liturgia o modelo (resulta difícil de rastrear, dado que no hay ejemplos equiparables por la zona, ni son frecuentes).

Esta idea se cimentaría en la curiosa temática (enfocada en el simbolismo mariano, el matrimonio celeste y la resurrección) y por dos ganchos ubicados en el friso de sustento del ático, de los que, en su día, pendían cortinas para el oficio de tinieblas (según testimonios de los vecinos, que todavía recuerdan esta característica en ceremonias de su infancia). A pesar de ello, también es probable que los ganchos se añadieran en una época posterior para esta función, aunque serán recursos escenográficos propios de la imaginería católica postrentina (que pudieron heredarse por tradición).

En todo caso, el retablo renacentista presenta una solidez, maestría en la factura y calidad que hacen pensar en él como obra exenta, completa y de gran presupuesto, siendo lo único que se puede aseverar por las propias características de la pieza.

Clasificación Razonada:

El retablo de Villacelama quedaría enmarcado dentro de la “segunda generación” de la escuela juniana⁷⁰, una vez fallecido Juan de Angés, durante la factura del retablo de Palanquinos. La elevada calidad de esta obra, a la que se añadiría una segunda predela escultórica, en torno a 1600⁷¹, permite reconstruir la fama que alcanzarían en el entorno maestros como Angés, dejando tras su muerte pendientes futuros posibles encargos.

La formación junto a este personaje, así como la colaboración en las obras de su taller, tanto de su hijo Juan de Angés el Mozo como de su ahijado Bautista Vázquez, los transformaría, unido a su destreza, en escultores de notable calidad, que trabajan junto al maestro en las zonas del entorno del Esla, aprendiendo sus maneras de hacer⁷².

Es por ello que, la partida de Juan de Angés el Mozo a Ourense⁷³, pondría en manos de Bautista Vázquez los encargos leoneses, que ofrecen una línea de continuidad

⁷⁰ Terminología acuñada tanto por Carrizo como por Oricheta, en la que englobarían, como cabezas principales, a Juan de Angés el Mozo y Bautista Vázquez.

⁷¹ Oricheta, *Juan de Juni* y..., 242-243.

⁷² Oricheta, *Juan de Juni* y..., 251- 256.

⁷³ Oricheta, *Juan de Juni* y..., 251- 256.

respecto a los trabajos de Angés el Viejo tanto en Palanquinos⁷⁴ como en Campo de Villavidel y Villavidel (donde su presencia no está documentada, pero sería probable gracias a las atribuciones sostenidas).

De hecho, el protagonismo de Vázquez en la zona no solo se confirma en el retablo de Villacelama, sino en la obra de un San Andrés conservado en su taller, citado en el inventario de piezas halladas tras su muerte, que habría sido realizado para la citada iglesia de Villavidel, dedicada a esta figura (quizás para completar o continuar los encargos del maestro Angés⁷⁵, aunque es difícil reconstruir la presencia de un retablo completo en dicho localidad).

Por tanto, se atribuiría a su mano el retablo de Villanueva de las Manzanas⁷⁶, por proximidad geográfica y continuidad de los dos núcleos desde Villavidel, Campo de Villavidel y Palanquinos (trazando una línea recta, siguiendo la ribera del Esla, cada vez más alejada de León, hacia los Oteros, donde también trabajará la escuela). Así mismo, ambas obras cuentan con un estilo similar, con rostros algo más dulces, ovalados y de formas más suaves y curvas (como se ve en la faz de la Virgen y los santos) respecto a la rotundidad y angulosidad de Angés, tomando la inspiración de Becerra, que caracterizó parte de su última obra en Palanquinos⁷⁷.

Demuestran, junto con los núcleos referidos, un momento de refuerzo de la imagen (ya consolidada la Contrarreforma) y continuidad de calidad de la escuela, que tan solo comienza a reiterar sus fórmulas de manera más pobre entrado el siglo XVII (aunque dejando en esta época obras notables, como el Sagrario de Villavidel, corroborando el triunfo de su influencia con esta emulación en fechas alejadas).

Por otra parte, confirmaría no solo la elevada calidad y fama de Angés, sino la de sus continuadores, elevando a Bautista Vázquez a la categoría de escultor afamado y experimentado, como demuestran especialmente las esculturas de bulto redondo y la profusión de detalles eruditos y programas ricos de Villanueva de las Manzanas y Villacelama (aunque la colaboración con un taller, como siempre, produzca en algunos detalles o representaciones concretas fluctuaciones en la factura).

⁷⁴ Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI...*, 491-510.

⁷⁵ Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI...*, 491-510.

⁷⁶ Atribución, que se haya localizado, tan solo citada de pasada por Oricheta (sin más referentes sobre el origen de dicha idea), carente de más detalle o comparativa, pero muy plausible.

⁷⁷ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 206-207.

Anexo de imágenes



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



Fig. 2. “Vista general del retablo en el altar mayor”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 3. “Imágenes del retablo antes de la restauración de Marta Eva Castellanos”. URL: <https://www.diariodeleon.es/cultura/190202/296977/puzle-xvi-orillas-esla.html>.



Fig. 4. “Vista general del Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 5. “Relieve en la puerta central del Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 6. “Relieve de los apóstoles laterales en el Sagrario del lado del evangelio”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 7. “Relieve de los apóstoles laterales en el Sagrario del lado de la epístola”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 8. “Escultura de San Marcos en la pilastra inferior del lado del evangelio”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 9. “Escultura de San Lucas en la pilastra inferior del lado de la epístola”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 10. “Escultura de la Virgen de la Asunción, ubicada en la calle central”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 11. “Escultura de Dios Padre, ubicada en el remate”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.

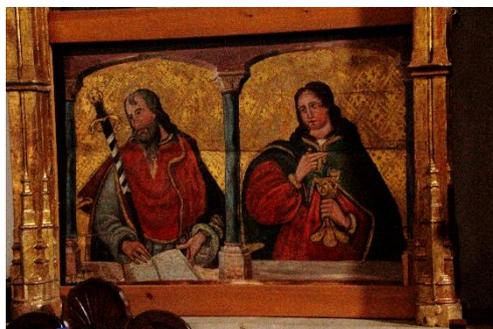


Fig. 12. “Pinturas del apostolado inferior con San Pablo y San Juan del lado del evangelio”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 13. “Pinturas del apostolado inferior con San Andrés y San Pedro del lado de la epístola”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 14. “Pinturas centrales con los Desposorios y la Adoración del lado del evangelio”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.

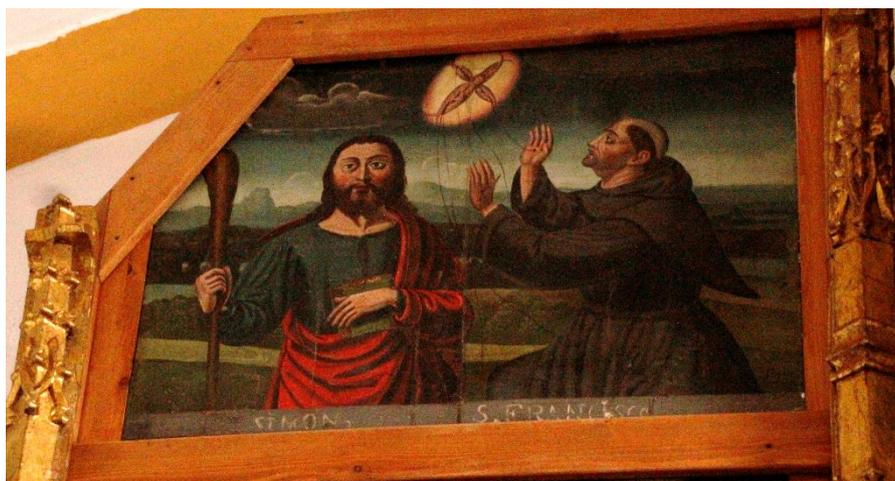


Fig. 15. “Pintura superior con Simón y San Francisco del lado del evangelio”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 16. “Pinturas centrales con la Visitación, la Presentación en el Templo y la Epifanía del lado de la epístola”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 17. “Grutesco con mascarón de león del Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 18. “Grutesco con Neptuno psicopompo del Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 19. “Grutesco con calaveras afrontadas del Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 20. “Grutesco con rostro masculino del Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.

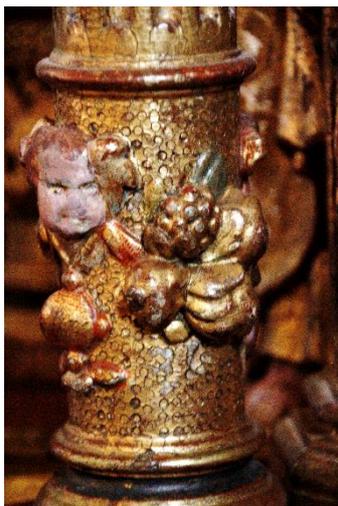


Fig. 21. “Grutesco con rostro de angelote y frutos”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 22. “Grutesco con rostro de diablo en el Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 23. “Grutesco con rostro de angelote, frutos, ornamentos y bucráneo”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 24. “Grutesco con rostro masculino y angelote”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.

Bibliografía

- Carmona Manuela, Juan. *Iconografía cristiana*. Madrid: Akal, 2008.
- Carrizo Sainero, Gloria. *La escultura del siglo XVI en la diócesis de León*. Tesis doctoral: Universidad Complutense, 1988.
- 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 gótico 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.
- Ibáñez, Javier, Fernando Mendoza y Jesús Polo. *María, Madre del Redentor*. Zaragoza: Caja de Ahorro, 1979.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. “Una revisión de obras del círculo de Juni”. De *Imafronte*, nº 16 (2004).
- Oricheta, Aranzazu. *Juan de Juni y su escuela en León*. Tesis Doctoral: Universidad de León, 1999.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano, Nuevo Testamento*. Barcelona: Serbal, 2008.
- Reau, Louis. *Iconografía cristiana: Iconografía de los Santos I*. Barcelona: Serbal, 2000.
- Reau, Louis. *Iconografía cristiana: Iconografía de los Santos III*. Barcelona: Serbal, 2002.