

VILLAVIDEL: IGLESIA DE SAN MARCOS**Denominación:**

Sagrario del altar mayor de la Iglesia de San Marcos.

Ubicación:

Villavidel (León). Altar mayor de la Iglesia de San Marcos (antigua iglesia de San Andrés) (**Figs. 1, 2 y 3**)

Clasificación Genérica:

Sagrario (escultura y pintura).

Estado:

El Sagrario presenta un estado de conservación aceptable, aunque con deficiencias que se proceden a comentar, que dificultan a día de hoy su comprensión y estudio. En primer lugar, la talla de madera muestra cierto deterioro (aunque la parte conservada no haya sufrido en sus esculturas fragmentaciones notorias, salvo por algunas pérdidas pequeñas), con diversos lugares raspados y abundante carcoma (quizás viva, dado que hay marcas en el suelo y otro mobiliario afectado), que han provocado lagunas sobresalientes en algunas superficies pictóricas, complicando la lectura del programa y de las inscripciones presentes en la pieza.

Igualmente, toda la estructura acumula suciedad, que oscurece la madera y, sobre todo, el revestimiento pictórico, causando un deterioro notorio tanto en la policromía como en los dorados.

Por otra parte, quizás lo más sorprendente es observar como el Sagrario ha podido ser, con seguridad, fragmentado o dividido, pudiendo poseer en su momento, si no bulto redondo (lo que lo convertiría en un templete de grandes dimensiones), una superficie más profunda. Esto se ha corroborado por la irrupción lateral, repentina y forzada, de algunas piezas como los frontones.

Autor/taller:

Este Sagrario presenta las características típicas de la escuela de Juni, para la que dichas piezas tuvieron una importancia capital (ya que incidían en valores católicos y contrarreformistas que influían en las peculiaridades artísticas), incluyéndolas en la mayoría de sus retablos, con formas muy similares¹.

¹ Aranzazu Oricheta, *Juan de Juni y su escuela en León* (Tesis doctoral: Universidad de León, 1999), 478-492.

Por otra parte, según dicha escuela fue avanzando en el tiempo, las dimensiones de los citados sagrarios fueron volviéndose más prominentes. Esta diferencia se puede observar al comparar el Sagrario de Palanquinos, obra de Juan de Angés, con el Sagrario de Villacelama, comenzado en una década posterior, mucho mayor, detallado y de iconografía más rica, desempeñado por su alumno Bautista Vázquez².

Partiendo de esta premisa, en una inscripción ubicada en un panel del Sagrario, este aparece fechado en el “Año del Señor de 1627” (**Fig. 4**) (quizás, indicando la fecha de finalización), sin poseer mayor documentación, que pudiera citar a los autores.

Esta fecha, ya en el siglo XVII, resulta tardía, teniendo en cuenta que la escuela de Juni y sus continuadores principales se enmarcan en el siglo XVI. Sin embargo, como ocurrió con otras escuelas, como la de Gaspar Becerra, las fórmulas de estos autores tuvieron tanto éxito, que continuaron reproduciéndose en las zonas populares por imitadores o seguidores, mientras que variaban los gustos de la capital con mayor rapidez.

Esta inercia, explicaría la continuidad del estilo juniano, que se observa en el uso de un programa de grutescos parecido (en un momento en el que estas decoraciones habían desaparecido por la Contrarreforma de los encargos de los núcleos urbanos), el relieve de Cristo Resucitado de la puerta, la factura de las figuras santas y la policromía (con los tonos ocres y verdosos y los motivos vegetales estilizados y dorados)³.

Sin embargo, todo ello sería desempeñado de una forma algo más torpe que en otros sagrarios de la escuela juniana, como los citados de Palanquinos y Villacelama, el de Pedrosa del Rey, Toldanos, Mansilla Mayor... Frente a ello, adquiere unas dimensiones excepcionales, que documentan el interés trentino, de influencia ya plena en este período, por ensalzar la consagración del cuerpo y la sangre de Cristo como valores católicos indispensables para el culto⁴.

Por otra parte, gracias de nuevo a las inscripciones se sabe cómo, en el retablo de Palanquinos, en el siglo XVII, se añade una segunda predela, que se termina de dorar en 1648⁵, pero que, según Gloria Carrizo, se acabaría de tallar, junto con el Cristo crucificado, en torno a 1600 (pues los visitantes ya la contemplan terminada)⁶. Así, todas estas fechas hablarían de épocas próximas a la factura de la escuela juniana, y de

² Oricheta, *Juan de Juni y...* 478-492.

³ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 98-130.

⁴ Oricheta, *Juan de Juni y...* 478-492.

⁵ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 447-449

⁶ Gloria Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI en la diócesis de León* (Tesis doctoral: Universidad Complutense, 1988), 359.

continuadores directos (a lo que habría que unir la imitación estilística, que en ambos casos resulta evidente).

Respecto a los trabajos en la iglesia de Villavidel, se ha propuesto, en base a la atribución de la tabla de la Oración en el Huerto, la presencia del discípulo de Juni, Juan de Angés⁷, quién podría haber realizado también la Virgen entronizada. Sin embargo, su muerte en 1578⁸ le aleja notoriamente de las fechas barajadas para este Sagrario (aunque explicaría la influencia juniana en el recinto).

Posteriormente, tan solo aparece mencionado en la documentación el nombre de Bautista Vázquez, citado por Gloria Carrizo. Tras su muerte, en 1598, en el inventario de bienes de su taller, aparece un San Andrés que estaba desempeñando para esta parroquia⁹. Según este dato, si el Sagrario se termina en 1627, de nuevo es improbable que pudiera haber participado el autor (pues sería excesivo retrasar el posible comienzo del sagrario 30 años).

Sobre el particular, ya Máximo Gómez Rascón, en su visita a la Iglesia de Villavidel, señalaba como no debía confundirse el relieve de la Oración en el Huerto con el Sagrario como de la misma mano, ya que este era posterior y del siglo XVII¹⁰. Sin embargo, quedaría abierto el debate sobre si, cogiendo como referente la predela de Palanquinos, deberían excluirse estas obras de la denominación “escuela de Juni”, al mantener su esencia (aunque esta se desdibujara progresivamente, pero no de un modo abrupto, como demuestra esta obra).

Mayor proximidad podría tener con el artífice de la predela y el Cristo de Palanquinos (de nuevo desconocido), así como cierta similitud estilística, a la hora de usar figuras de menor tamaño, menos voluminosas, más estilizadas y sencillas. Aun así, el relieve del Cristo es de una menor calidad si se compara con las tallas de la predela citada, que preservaban todavía mayor esencia juniana.

Por ello, es complicado ya en estas fechas saber qué artista estaba trabajando en el Sagrario, pues tras Vázquez las pistas de los continuadores de Juan de Juni se pierden, tratándose de artistas menores. El nombre del comitente de la pieza, que aparece citado como un “prior” en una segunda inscripción (**Fig. 5**), en la zona inferior izquierda, podría arrojar luz sobre el asunto, pero es ilegible a día de hoy por los raspados mencionados.

⁷ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 528.

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

⁹ Carrizo Sainero, *La escultura del siglo...* 509-510.

¹⁰ Fernando Campo del Pozo, *Historia de la Villa de Campo y Villavidel* (León: Ayuntamiento de Campo de Villavidel, 2006) ,72-73.

Materia/Soporte:

Escultura (madera)

Técnica:

Escultura (relieve, bulto redondo, policromía y dorado)/ Pintura (óleo sobre tabla).

Dimensiones:

Alto: 2'47 m

Ancho: 0'62 cm

Datación:

1627. Según señala una de las inscripciones, que reza “Año de Dios de 1627” (muy posiblemente refiriéndose a la fecha de finalización de la pieza).

Contexto Cultural / estilo:

Edad Moderna/ Renacimiento.

Descripción e iconografía:

El Sagrario, a nivel general, está constituido por un templete arquitectónico de planta semioctogonal (quizás, en su momento, centralizada), rematado por tres fachadas acabadas en frontones triangulares sobre columnas estriadas y una cornisa corrida, que le darían aspecto de cruz griega (una disposición similar a la de la mayoría de los sagrarios, por lo que podría ser ese su aspecto originario, levemente rebajado).

Encima de este primer cuerpo, se levantaría un segundo semicircular sobre otra cornisa, con paños divididos por columnas pareadas en las que se abren hornacinas con esculturas, sosteniendo una tercera cornisa sobre la que se levanta la techumbre cupulada.

Así, el edificio aludiría a un templo clasicista, en un momento en el que la arquitectura está recuperando o incidiendo en dichos valores, con formas cada vez más sencillas y monumentales (aunque aquí todavía se muestran plagadas de grutescos), que darán lugar posteriormente al estilo herreriano.

Comenzando por la zona inferior, en la fachada principal se representa una escena común a los sagrarios junianos: la Resurrección. Aparece aquí 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. Cristo se alza, vestido con el paño de pureza, con el torso desnudo, portando la Cruz, entre nubes de formas semicirculares¹¹, propias de Juni y su escuela (**Fig. 6**).

¹¹ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Nuevo testamento* (Barcelona: Serbal, 2008), 572-573.

Esta forma de representar dicha temática, como ha explorado Oricheta, se fundamentó en los grabados de Alberto Durero sobre la *Pequeña Pasión*, manejados por el círculo de Juni¹². Sin embargo, ya en esta época, quizás por la inflexión contrarreformista, el autor del Sagrario ha eliminado elementos menos canónicos, pero característicos de la escuela juniana, como la presencia de los soldados¹³ (aunque esto pueda deberse a motivos formales, para simplificar la composición, por la menor destreza del maestro).

En los laterales que rodean esta talla, aparecen en hornacinas entre las columnas dos personajes santos en bulto redondo, de pequeño tamaño. En el lado derecho, un hombre de barba alargada, al que le falta un brazo, sostiene un libro. En el izquierdo, otro de barba más corta y redondeada sostiene un objeto fragmentado y otro libro. A falta de mayores atributos, podría tratarse de los dos apóstoles principales, Pedro y Pablo, continuadores de Cristo y fundamento de la iglesia católica y romana, a los que se suele representar circundándole y con esta diferenciación (**Figs. 7 y 8**)¹⁴.

Junto a dichas esculturas, cerrando la semicircunferencia, aparecen dos pinturas de figuras femeninas alegóricas caminando en un paraje natural. Una de ellas, a la izquierda, más joven, porta una cruz, como representación de la Fe. A la derecha, frente a ella, una mujer avenjentada se cubre con un velo y túnica, mientras portaría un bastón en el que probablemente, hay un ojo. Este tipo de iconografía alude a la Modestia o la Prudencia (codificada así por Césare Ripa) y, lo que es lo mismo, a la Castidad (como simbolizan sus abundantes ropajes, frente a las otras figuras) (**Figs. 9 y 10**)¹⁵.

Sobre estas representaciones, en la zona superior, acompañan a las figuras otras cuatro Virtudes, en paneles más pequeños, como alegorías femeninas (vestidas con paños volados, recostadas sobre parajes naturales, con un gusto más clásico que las anteriores), concretadas mediante una cartela (con distinto grado de legibilidad). En el lado izquierdo, la Caridad aparece con un cuerno de la abundancia y una cuarta virtud está tan raspada, siendo imposible de determinar (pudiendo tratarse, por descarte, de la templanza o la justicia). En el lado derecho, la Fortaleza muestra la columna rota y la Esperanza exhibe un ancla similar a un arco, identificada por una cartela (**Figs. 11, 12, 13 y 14**)¹⁶.

¹² Oricheta, *Juan de Juni y...*, 105-111.

¹³ Reau, *Iconografía del arte cristiano...*, 172-173.

¹⁴ Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana* (Madrid: Akal, 2024), 63-67.

¹⁵ Carmona Muela, *Iconografía cristiana...* 103-104.

¹⁶ Carmona Muela, *Iconografía cristiana...* 103-104.

Esta manera de reproducirlas y enlazarlas resulta extraña, teniendo en cuenta que faltarían dos, quedando el programa incompleto. Quizás dicho hecho permite deducir que en su día se pintaron todas, y que se encontrarían en la parte del Sagrario perdida, aunque es difícil de determinar (teniendo en cuenta que, en muchas ocasiones, estos programas se reproducían incompletos, basándose en referentes que se desconocen actualmente, o cambiando sus símbolos habituales).

Por otra parte, las Virtudes se convertirán en una característica propia de los programas humanísticos, ya que aludían a los valores que debían cultivar los fieles para llevar una vida honesta, moral, centrada en el espíritu y el intelecto¹⁷. Es por ello que similares representaciones, aparecen en el retablo de la Catedral de Astorga de Gaspar Becerra, en la fachada de San Marcos o en la escalera de piedra de San Isidoro de León, de 1570-1580 (guardando con esta últimas bastante parecido, quizás copiadas por los artífices de repertorios próximos, hoy todavía sin encontrar, dado que aún no se manejaba del todo la estandarización de Césare Ripa).

Todas ellas formarían un conjunto que remitiría a la elección de una vida recta, centrada en el espíritu y en la salvación del alma (siguiendo el ejemplo de los personajes santos), frente al pecado o lo material, efímero y perecedero (reforzada por el significado neoplatónico de los motivos agrutescados)¹⁸.

En la cornisa intermedia, entre guirnaldas, se muestra el emblema de la Orden de Santiago (**Fig. 15**), que relacionaría la pieza con San Marcos y el encargo de la misma con los comitentes y artífices de este núcleo (pudiendo haberla financiado algún Caballero de Santiago natural de Villavidel, aunque también puede tener sentido una vinculación de este centro con el prior, como reza la inscripción). De dicha fecha concreta, al no poseer el nombre, es difícil saber a quién podrían referirse. Sin embargo, tiempo después, Fernando del Campo sí documenta tras la riada, la presencia del prior de San Marcos, que era “dueño y señor de esas tierras”¹⁹.

En el templete superior, en la hornacina central, una Virgen coronada de factura discreta sostiene al Niño Jesús (**Fig. 16**), reforzando la relación entre el Ciclo de la Infancia y el de la Gloria, típica de la iconografía juniana para estos espacios²⁰.

¹⁷ Carmona Muela, *Iconografía cristiana*...103-104.

¹⁸ Carmona Muela, *Iconografía cristiana*...103-104.

¹⁹ Campo del Pozo, *Historia de la Villa de...*, 74.

²⁰ Javier Ibañez, Fernando Mendoza y Jesús Polo, *María, Madre del Redentor* (Zaragoza: Caja de Ahorros, 1979), 30-40.

Esta aparecería rodeada de santos mártires, que la acompañan en el cielo. Siguiendo el ejemplo de Cristo, María y los apóstoles, habrían ascendido tras su muerte cruenta, cultivando las virtudes que se muestran en la zona inferior (convirtiéndose todos ellos en figuras a seguir por el fiel, que toma el cuerpo y la sangre de Cristo para participar de su Sacrificio y su Gloria).

Comenzando por la izquierda, como un monje tonsurado, se esculpe a San Antonio de Padua, quien recibió la visita del Niño Jesús y se convirtió en un santo protector de la infancia y la maternidad (por lo que tendrá especial devoción en las zonas populares) (**Fig. 17**)²¹.

A su lado, un personaje barbado sostiene un libro, siendo bastante difícil de identificar. Podría corresponderse con San Ambrosio, dado que, al otro lado, se refleja a San Agustín (como Padres de la Iglesia latina). Sin embargo, dado que ambos ocuparon la dignidad de obispos, es extraño que se obvie a la hora de mostrar a San Ambrosio la plasmación de la mitra²².

Otra hipótesis sostendría que se tratara de Santiago el Mayor o apóstol, a pesar de la carencia de atributos, por la relación del Convento de San Marcos con la ruta de peregrinación a este lugar santo y la proximidad de la Vía de la Plata. En su mano, podría haber perdido el bastón de peregrino, poseyendo en su pecho un lazo cruzado que indicaría la presencia de una capa. Sin embargo, su plasmación con el libro es poco común, dado que no es un apóstol que destara por sus escritos (**Fig. 18**)²³.

En el lado derecho, se reproduciría a San Agustín, Padre de la Iglesia Latina, vestido según su dignidad de obispo, con la mitra. Aunque ha perdido los dedos, su gesto señala hacia el cielo, mientras porta en su mano el edificio de la Iglesia, al haber sido el redactor de la Jerusalén Celeste en *La ciudad de Dios* (**Fig. 19**)²⁴.

Finalmente, para señalar la dependencia de Villavidel a San Marcos (lo que permitió poseer obras artísticas como esta, que promoverían la devoción del santo, además de acabar advocándole la iglesia) se le muestra como evangelista, portando el libro de sus escritos (de nuevo con la mano fragmentada, que portaría la pluma). A sus

²¹ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos I* (Barcelona: Serbal, 2000), 124-125

²² Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos I...*,68-69.

²³ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos III* (Barcelona: Serbal, 2002), 176.

²⁴ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los santos I...*,37-38.

pies, el león lo identifica, como atributo del Tetramorfo²⁵. De hecho, se cuenta que, aunque la iglesia en esta época está dedicada a San Andrés, se potenciaba el culto a San Marcos, para recordar la relación económica y de propiedad (siendo hoy en día iglesia de San Marcos y celebrándose su fiesta) (**Fig. 20**)²⁶.

A todos estos motivos, habría que añadir los grutescos, característicos de la escuela juniana, reproducidos en una época muy posterior, cuando ya había acontecido su prohibición por la Contrarreforma, utilizando modelos de los años 1520-1530. Esto se explica, de nuevo, por la inercia de las zonas populares, donde una relativa falta de control (frente a los repertorios de las ciudades) y la copia de los modelos próximos, permitía estas licencias. Sin embargo, cuentan con fórmulas menos trabajadas que en las obras junianas dispersadas por los núcleos vecinos, donde los grupos de grutescos tienen una coherencia total con el programa simbólico, además de repetir patrones reiterados²⁷.

Aquí, han quedado reducidos, en su mayoría, a motivos de ángeles confrontados, que se disuelven en roleos vegetales (aludiendo a la materia en permanente transformación neoplatónica, que convierte lo corpóreo en espíritu). En la zona de relieve escultórico, circundan superficies circulares similares a emblemas, escudos heráldicos o espejos (que referenciarían la idea de la ejemplaridad, siguiendo el fiel el reflejo de los santos, para que su alma, a través del amor, pueda ascender a las regiones superiores, guiada por los ángeles o cupidos) (**Fig. 21**)²⁸.

El mismo espejo, coronaría el frontón triangular que se encuentra en la zona superior del Cristo resucitado, como ejemplo supremo de virtud²⁹. En el friso inferior de esta zona central, otros dos angelotes portarían la concha peregrina con la Cruz de la Orden de Santiago, como una referencia clara al convento de San Marcos (**Fig. 22**).

Respecto a los grutescos pintados, vuelven a presentar angelotes que portan paños de cubrición (aludiendo a la cortina o el velo del misterio³⁰, otro motivo común de estos repertorios, también presente en Palanquinos), así como flores de lirios, alusivas a la virginidad de María (otro de los preceptos en los que insistirá el catolicismo contrarreformista).

²⁵ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos II* (Barcelona: Serbal, 1997), 321-323.

²⁶ Campo del Pozo, *Historia de la Villa de...*, 65-79.

²⁷ 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.

²⁸ César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista* (León: Universidad de León, 2001), 116-123.

²⁹ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco...*, 116-123.

³⁰ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco...*, 116-123.

Historia del objeto:

Sobre el encargo y procedencia de este objeto, ante la falta de documentación, se pueden hacer pocas reconstrucciones. Los datos aportados por las inscripciones, permiten saber que fue encargado o finalizado (más probablemente) en 1621, promovido por un prior, citando además la documentación la presencia del “prior de San Marcos” en el entorno tras la riada³¹.

La pieza, si se tiene en cuenta esta fecha, sería desempeñada poco antes de la gran riada de 1650, que devastaría la iglesia y el pueblo de Villavidel³². Este dato es crucial dado que, si el Sagrario hubiera ocupado su lugar actual en la iglesia, en este momento habría sido destruido por el acontecimiento y no se conservaría o, por lo menos, de una forma íntegra y sólida como puede contemplarse hoy (tan solo habrían quedado fragmentos).

Igualmente, poco después, a través de la documentación, se conserva un pleito del 13 de agosto de 1687 en el que Don Simón Carvajo, en nombre del Convento de San Marcos y del curato de Villavidel, pide que se devuelvan las imágenes (que habían sido custodiadas en Campo), ante la negativa del cura de Campo, dado que Villavidel vuelve a contar en este momento con iglesia³³.

Sin embargo, entre las imágenes reclamadas, se citan “la escultura de Nuestra Señora del Rosario, de San Andrés y un cuadro de la Pasión, junto con la pila bautismal y otras alhajas”³⁴. Sorprende, por tanto, la ausencia del Sagrario, dado que, al ser una obra de tales dimensiones, ubicada ocupando todo el frontal del presbiterio, de haber estado allí, se habría llevado a Campo y reclamado como indispensable (al igual que hay un vacío en cuanto a la Tabla de la Oración en el Huerto y la Virgen entronizada).

Por tanto, la propuesta de Fernando Campo, bastante sugerente es que, en la visita del prior de San Marcos tras el desastre (en la que ayuda a reconstruir el pueblo y la iglesia) y los pleitos, se decide resarcir a la parroquia de Villavidel, dependiente del Convento en cuestión de diezmos, con obras ricas procedentes del edificio leonés, que se trasladan a la iglesia³⁵.

Esto podría explicar el tamaño del Sagrario, que se adecuaría a la zona del altar mayor en ausencia de un posible retablo, destruido por la riada. La reconstrucción de este

³¹ Campo del Pozo, *Historia de la Villa de...*,74.

³² Campo del Pozo, *Historia de la Villa de...*, 72-73.

³³ Campo del Pozo, *Historia de la Villa de...*,72-73.

³⁴ Campo del Pozo, *Historia de la Villa de...*,72-73.

³⁵ Campo del Pozo, *Historia de la Villa de...*,72-73.

resulta extremadamente difícil, dado que se han preservado, del siglo XVI, pertenecientes a la escuela juniana, la Virgen entronizada, la Tabla de la Oración en el Huerto, un San Sebastián (custodiado hoy en la iglesia de Campo) y dos ménsulas con cabezas de angelotes. También se sabe, como se ha citado, gracias a la documentación, que se había encargado a Bautista Vázquez un San Andrés³⁶, el cual, dado que se trataba del primer santo al que se advocaba la iglesia, bien pudo actuar como figura exenta o formar parte de la finalización de dicho retablo (presumiblemente encargado a Juan de Angés, al que se atribuyen la anterior tabla y la Virgen).

Al no poseer documentos contractuales o libros de pagos del momento, ni ninguna mención a la existencia de un posible retablo en Villavidel, puede ser factible que lo hubiera y se destruyera en ese momento (incluso pudiendo haberse perdido la documentación) o que no se hubiera encargado o finalizado. En todo caso, el traslado de esta pieza desde el Convento de San Marcos para ocupar el vacío o su encargo posterior con el mismo motivo, explicaría su ubicación y elevado tamaño, exhibiéndose en dicho lugar desde entonces hasta la actualidad (dado que los vecinos testifican su presencia en la iglesia con la misma ubicación hasta donde recuerdan).

A su vez, no se sabe si dicho Sagrario sería concebido desde su inicio como pieza exenta o formaba parte de algún retablo o estructura, que pudiera haber estado tanto en el Convento de San Marcos como en la Iglesia de Villavidel (la cual tendría que haber poseído enormes dimensiones y no se corresponde con ninguna pieza o restos fragmentados conocidos a día de hoy). De hecho, el Sagrario presenta pequeñas hendiduras en sus laterales, que podrían sugerir su ensamblaje con otras piezas, así como resulta extraño el serraje de sus frontones laterales, quizás para adecuarlo a algún nuevo espacio, diferente del original) (**Fig. 23**).

Clasificación Razonada:

Como ya se ha mencionado, los Sagrarios fueron un elemento imprescindible de la escuela juniana y de los retablos que se encargaban en este período, fruto de una temprana entrada de los preceptos trentinos, antes de su estandarización y difusión iconográfica, dado el ambiente de debate teológico acontecido en la época³⁷.

³⁶ Carrizo Sainero, *La escultura del siglo...*509-510.

³⁷ Oricheta, *Juan de Juni y...*478-492.

Progresivamente, se fueron sobredimensionando, según se reforzaban los repertorios contrarreformistas, que motivaron, como se cita en la documentación de Palanquinos, la sustitución de los retablos anteriores medievales, más inadecuados³⁸, por estas nuevas piezas, en un momento de riqueza y esplendor de la diócesis.

De esta manera, el Sagrario del retablo de Villacelama, elaborado en 1585 por Bautista Vázquez³⁹, ya exhibía este mayor tamaño, hasta llegar a la pieza analizada, en el siglo XVII, de 1627, donde dichas ideas estarían plenamente consolidadas, amanerando o exagerando sus propias fórmulas (hasta conseguir que un Sagrario, en principio una pieza más integrada dentro de los anteriores retablos, ocupara toda la superficie que solían rellenar dichas estructuras).

La vinculación con el Convento de San Marcos, del que parte la escuela juniana en León, explica peculiaridades y características en la mayoría de estos núcleos, así como fue punto de partida para la consagración de los miembros del taller como grandes artistas. Esta, se vuelve especialmente notoria en Villavidel, donde Campo del Pozo propone una relación directa basada en el diezmo y la explotación agrícola de la tierra, cuyo origen remonta, según el autor, al medievo⁴⁰.

Esta dependencia potencia el intercambio de obras, e incluso los orígenes de la presencia de la escuela en dicha parte de la ribera del Esla, con especial protagonismo de la figura de Juan de Angés, sucedido después por Bautista Vázquez, trazando una línea que parte de estas dos localidades y continúa por Palanquinos, Villanueva de las Manzanas y Villacelama.

Sobre todo, Fernando Campo relata la presencia de un personaje de notoria relevancia, el obispo Juan de San Millán, relacionado con el Colegio de San Miguel y la Iglesia de Santa Marina. Este, en 1571, a falta de medios de subsistencia, se agregó a la Compañía de Jesús junto con el Convento de San Marcos, provocando una serie de pleitos. Gracias a ellos, se sabe su unión con Villavidel, relativa a los diezmos⁴¹.

Sin entrar en detalles económicos o meramente eclesiásticos, Juan de San Millán fue un personaje sobresaliente de su tiempo, que gobernó la diócesis de 1564 a 1578

³⁸ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 447-449.

³⁹ Fernando Llamazares Rodríguez, "Una revisión de obras del círculo de Juni", de *Imafronte*, nº 16 (2004), 164-165.

⁴⁰ Campo del Pozo, *Historia de la Villa de...*, 66.

⁴¹ Campo del Pozo, *Historia de la Villa de...*, 66.

(llamativamente, la fecha en la que se encuadran la mayoría de estas obras), siendo amigo personal de Carlos V. Cercano a esta orden jesuítica, participó de las novedades en torno a la introducción del pensamiento contrarreformista (lo que corrobora, por parte de la escuela juniana, la adopción temprana de preceptos que todavía no se habían extendido de forma oficial, fruto del ambiente de debate)⁴².

Dichas vinculaciones podrían promover las primeras obras en la iglesia de Villavidel durante el siglo XVI, unidas a las de los citados núcleos, así como explicar la continuidad de encargos o intercambios producidos ya en el siglo XVII.

⁴² Campo del Pozo, *Historia de la Villa de...*,66.

Anexo de imágenes



Fig. 1. “Exterior de la iglesia de San Marcos de Villavidel”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 2. “Ubicación del Sagrario en la zona del presbiterio”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 3. “Sagrario rodeado por esculturas añadidas posteriormente”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 4. “Inscrpción con el año de finalización del Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 5. “Inscrpción donde se menciona al prior que pudo encargar el Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 6. “Relieve ubicado en la parte frontal del Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 7. “Escultura de San Pedro en hornacina”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 8. “Escultura de San Pablo en hornacina”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 9. “Pintura alegórica de la Fe”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 10. “Pintura alegórica de la Castidad”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 11. “Pintura alegórica de la Caridad”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 12. “Pintura alegórica sin identificar”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 13. “Pintura alegórica de la Fortaleza”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 14. “Pintura alegórica de la Esperanza”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 15. “Cruz de la Orden de Santiago entre guirnaldas”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 16. “Escultura de la Virgen con el Niño en hornacina”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 17. “Escultura de San Antonio de Padua en hornacina”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 18. “Escultura de un santo personaje, identificado como Santiago el Mayor, en hornacina”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 19. “Escultura de San Agustín en hornacina”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 20. “Escultura de San Marcos en hornacina”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 21. “Relieves con grutescos”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 22. “Relieves con grutescos”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 23. “Hendiduras presentes en los laterales del Sagrario”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.

Bibliografía

- Campo del Pozo, Fernando. *Historia de la Villa de Campo y Villavidel*. León: Ayuntamiento de Campo de Villavidel, 2006.
- Carmona Muela, Juan. *Iconografía cristiana*. Madrid: Akal, 2024.
- 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 grutesco renacentista*. León: Universidad de León, 2001.
- Ibañez, Javier Fernando Mendoza y Jesús Polo. *María, Madre del Redentor*. Zaragoza: Caja de Ahorros, 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. Iconografía de los santos I*. Barcelona: Serbal, 2000.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos III*. Barcelona: Serbal, 2002.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos II*. Barcelona: Serbal, 1997.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano. Nuevo testamento*. Barcelona: Serbal, 2008.