

VILLAVIDEL: IGLESIA DE SAN MARCOS

Denominación:

Virgen entronizada con el Niño, ubicada en el retablo del lado izquierdo de la Iglesia de San Marcos (antigua iglesia de San Andrés).

Ubicación:

Villavidel (León, España). Situada en un retablo posterior en el lado izquierdo de la Iglesia de San Marcos. No se posee ningún testimonio de cual pudo ser su ubicación, ni siquiera si fue concebida originariamente para esta iglesia (aunque es muy probable) (**Figs. 1, 2 y 3**).

Por comparativa con otras obras, quizás se ubicó de una forma parecida a la que presenta hoy (como figura principal de un retablo lateral) o, a similitud de Palanquinos y Villacelama, se encontraba en la calle central de algún retablo situado en el altar mayor (aunque, al estar sentada, su elevada volumetría apuntaría a la primera posibilidad, pero su gran tamaño es parecido al de las otras vírgenes citadas).

De hecho, por la parte trasera está hueca, lo que indica que no estaría pensada para ser vista en su totalidad volumétrica y que pudo estar sujeta a algún tipo de estructura, presentando un saliente en la zona inferior que se asemeja a un ensamble pequeño y una cuerda que bordea su cintura, colocada posteriormente, sin saber con qué fin (de nuevo, posiblemente para elevarla o unirla a algún soporte o trasladarla) (**Fig. 4**).

Clasificación Genérica:

Escultura.

Estado:

La Virgen se encuentra en muy mal estado de conservación, sufriendo una fragmentación que amenaza con su partición, dado que cuenta con una enorme grieta que hace que la zona correspondiente con su muslo derecho esté casi desprendida. A esto, se unirían pequeñas fragmentaciones en varias zonas más frágiles de la escultura, pues el Niño ha perdido algunos dedos y no presenta pie (probablemente, de algún impacto, traslado o caída).

Por otra parte, la acción de los xilófagos está acabando con partes de la escultura, así como con el Sagrario, presuponiendo que estos se encuentran todavía vivos, por el avance en el deterioro y las manchas encontradas en el suelo, que denotan la presencia de carcoma, extendida al mobiliario reciente (**Figs. 5**).

En cuanto a la policromía, es fruto de un repinte posterior, pues se aleja de los habituales modelos junianos, con decoraciones doradas vegetalizadas más finas, sustituidas por unos puntos algo más toscos y colores vivos sin matices¹. Los colores brillantes esquematizan el aspecto original de la Virgen y, observando la zona lateral y trasera, se aprecian restos bastante dañados y perdidos de la policromía original que recubría la pieza, con roleos vegetales y tonalidad tostada (lo que indica que el repinte se focalizó en las partes visibles de la escultura pensando en su exhibición, sin haber intervenido en toda la pieza) (**Fig. 6**).

Autor/taller:

Uno de los aspectos más complejos, ante la falta de documentación existente, es atribuir dicha Virgen a un escultor concreto. Sí conviene, en primer lugar, señalar su pertenencia a la escuela juniana, por los rasgos que presenta, siguiendo los razonamientos generales de Aranzazu Oricheta, antes de entrar, como se hará a continuación, en comparativas específicas. Estas vírgenes, se caracterizarán por su gran tamaño y presencia, la mayoría con una anatomía musculosa y poderosa (que las dota de cierto aire masculino, por influencia italianizante de la obra de Miguel Ángel), expresividad contenida pero de gesto teatral, con un rictus dulce y melancólico en el rostro, peculiaridades que se observan en esta pieza².

Sin embargo, rastreando las obras de la escuela, el primer aspecto a delimitar es que estas matizaciones se observan, especialmente, en las vírgenes elaboradas por el maestro Juni y su discípulo más aventajado, Juan de Angés³. Aquellas posiblemente desempeñadas por otros miembros del taller, o documentadas en relación con los mismos, suelen optar por vírgenes más pequeñas, con formas redondeadas, más dulces y femeninas, de factura menor y con un movimiento y tratamiento anatómico pobre.

A esto habría que unir una complicación: algunas piezas han sido falsamente atribuidas a Juni y es conveniente revisar estas asociaciones. Dicho aspecto, para los Sagrarios y algunas imágenes santas, ya fue señalado por Fernando Llamazares, en sus indagaciones sobre la escuela. Este autor incidía en como obras de factura notable, pero algo menor a las sí documentadas del maestro, se le habían adjudicado continuamente⁴.

¹ Aranzazu Oricheta, *Juan de Juni y su escuela en León* (Tesis Doctoral: Universidad de León, 1999), 136-137.

² Oricheta, *Juan de Juni y...*, 206-207.

³ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 206-207.

⁴ Fernando Llamazares Rodríguez, "Una revisión de obras del círculo de Juni", de *Imafronte*, nº 16 (2004), 149-166.

Otro aspecto reseñado por Llamazares interesa especialmente para este caso. Dichas atribuciones, unidas a un ensalzamiento de la obra de Guillermo Doncel (el cual, para el autor, más que imaginero fue entallador, dado que así es citado siempre en la documentación, por lo que no realizaría esculturas de bulto redondo de gran tamaño, como esta), habían ensombrecido la presencia de una tercera figura: Juan de Angés⁵.

Para el caso concreto de esta Virgen, se procede a comenzar con intrincadas comparativas, que intentarán estrechar el cerco (lo que permite también aproximar la fecha de su realización lo máximo posible). En primer lugar, conviene descartar que se trate de una Virgen elaborada por el propio Juni, si se compara con obras famosas, reconocidas y documentadas del autor, como los rostros femeninos del Santo Entierro o la Virgen de las Angustias, ambas ubicadas en Valladolid.

Estas han sido esculpidas por un artífice de una maestría consagrada, presentando gestualidad poderosa, minuciosidad en cada detalle, para dotarlas de un verismo extremo, como se puede observar en los abundantes surcos o arrugas de la piel, la pulcritud de los pliegues y la combinación entre tensión y dulzura⁶.

Si se pone el foco de atención en otras vírgenes atribuidas a Juni, como Nuestra Señora del Duero, perteneciente a la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Tudela del Duero (Valladolid), fechada en 1570, comienzan las imprecisiones a las que hacía referencia Llamazares. Aunque esta Virgen ha sido atribuida a Juni y es próxima a la fecha propuesta para la pieza que ocupa esta investigación, sus notables diferencias respecto a las grandes obras sí documentadas, pondrían en duda estos ejemplos (teniendo en cuenta la cantidad de escultores que trabajaban en el taller).

Dada la calidad de la escultura mariana de Villavidel (que la asociaría con un gran maestro), otro notable escultor que trabajará en la zona leonesa fue Gaspar Becerra. Sin embargo, debe ser excluido de este caso por numerosos motivos. Su taller es ligeramente posterior, se centró en la zona de Astorga y el Órbigo (no llegando a los Oteros sus continuadores hasta posteriormente)⁷ y no concuerda estilísticamente con la pieza de Villavidel.

Sus vírgenes, como la incluida en el retablo astorgano (entre otras) aunque combinan la musculatura con la delicadeza, y la solemnidad con lo teatral, son

⁵ Llamazares Rodríguez, “Una revisión de obras...”, 159-162.

⁶ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 185-187.

⁷ Para encontrar las características generales de la obra de Becerra, consultar libros como Manuel Arias Martínez, *Gaspar Becerra en España* (Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2021), aunque todavía no hay escrita una monografía sobre la dispersión de su taller e impacto en la diócesis de Astorga y León.

ligeramente más estilizadas, con un mayor vuelo en los paños. Sí comparten con la escultura de Villavidel algunos rasgos del rostro, como la nariz ancha y recta, cierta caída de ojos y la corpulencia, pero se alejarían del aspecto general (sin embargo, es un detalle interesante para completar la atribución)⁸.

En este sentido, algunas vírgenes junianas, fueron asociadas con vírgenes de Becerra. De hecho, este aire general lleva a Gómez Moreno, en su visita al retablo de Palanquinos en torno a 1910, a confundirlo con una obra de Becerra⁹. Pero, gracias a la documentación, sabemos que esta Virgen es encargada al taller de Juni y a su maestro principal en la zona sureste provincial, Juan de Angés¹⁰.

Descartados estos maestros, se desemboca en la primera atribución plausible, que relacionaría esta Virgen con la factura de Juan de Angés, pudiendo aportar diversas pruebas sugerentes. La calidad de este discípulo de Juni ha sido revalorizada tanto por Llamazares como por Oricheta, especialmente cogiendo como referencia la labor que dirigió en retablos como el de Palanquinos (su última obra, que le consagra al nivel de un maestro experimentado)¹¹.

Este retablo, sí documentado, cuenta con una Virgen que es encargada a Angés¹². Junto a ella, se uniría otra Virgen de este autor, de 1550, albergada en el Museo Goya de Zaragoza. Aunque ambas presentan diferencias, tanto entre ellas como con la pieza señalada, se aportará la posible solución ante estas complicaciones. Está claro que se trata, en todo caso, de esculturas de elevada calidad y trabajo exquisito.

La Virgen de Zaragoza está sin policromar, con la madera desnuda, de ahí que no se aprecien algunos de los detalles o viveza que le otorgaría la pintura (que explican, en parte, su mayor sencillez, teniendo en cuenta, además, que la de Villavidel está repintada). Es menos monumental, algo más delicada, aunque se aproxima a la pieza de Villavidel en el rostro melancólico y anguloso y la mirada hundida, así como en el rostro del niño, algo aguileño, con ojos redondos, mofletes prominentes y abundantes rizos.

Por el contrario, seguramente, la escultura de Villavidel sería realizada en torno a 1560-1570, en un momento posterior. En estas fechas, Angés recibe el encargo de Palanquinos (lo que encuadraría su posible presencia en la zona), un período tardío en el

⁸ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 456-457.

⁹ Manuel Gómez Moreno, *Catálogo monumental de la provincia de León* (Madrid: Ministerio de España, 1906-1910), Vol. III, 228.

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

¹¹ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 206-207.

¹² Oricheta, *Juan de Juni y...*, 206-207.

que su estilo ha evolucionado. Según Oricheta, en esta última etapa, le habría llegado la influencia de la obra de Becerra, adoptando especialmente en las figuras femeninas, una corpulencia más italianizante, como se observa en la Virgen de la Flor de Palanquinos¹³.

Esta teoría, que atribuiría la Virgen de Villavidel a Angés, se confirmaría si se tiene en cuenta que en estas fechas, se ha propuesto su trabajo en la iglesia de Villavidel. En ella, se encontraba también una tabla alusiva a la Oración en el Huerto, hoy en día atribuida a Angés por sus evidentes similitudes de factura con el apostolado de Palanquinos y las tablas del desaparecido retablo de Nava de los Oteros, compartiendo todas ellas un nexo común¹⁴.

Por tanto, si efectivamente realizó Angés esta tabla (que también se ha comparado con otras Oraciones en el Huerto del autor)¹⁵, es probable que se le encargara un retablo hoy en día desaparecido y sin documentar o, por lo menos, algunas piezas para la iglesia, como esta Virgen.

Pero la cuestión se complica cuando Fernando Llamazares estudia el retablo de Carvajal de la Legua, y encuentra documentación que prueba el encargo, tratándose de una obra anterior elaborada en 1548. En ella, Angés interviene con el entallador Antonio de Remensal, conservándose un apostolado que comparte continuas similitudes con el de Palanquinos¹⁶.

Dicha pieza, sin embargo, presenta una calidad muy desigual (inferior al trabajo de Palanquinos, incluso en el apostolado referido). En ella, una Virgen de la Asunción cuenta con una factura discreta, absolutamente alejada de las obras citadas. En opinión de Llamazares, quizás algunas partes del retablo quedarían en manos de discípulos de Angés, lo que explicarían estas diferencias, resultando prácticamente imposible que un escultor tan aventajado hubiera realizado una Virgen tan pobre y poco monumental, en comparación con las otras¹⁷.

Así, tras estas deducciones, parece que lo más plausible es que fuera Angés el autor de esta obra. A ello, no obstante, cabe añadir algunas reflexiones más. De nuevo, es Fernando Llamazares el que pone el foco de atención en otro retablo de la zona, el de Villacelama¹⁸. Su estudio, junto con el análisis de Oricheta, permitieron determinar cómo

¹³ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 206-207.

¹⁴ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 528.

¹⁵ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 528.

¹⁶ Fernando Llamazares Rodríguez, "Juan de Angés el Viejo y su obra escultórica en Palanquinos" en *De Tierras de León*, nº 75, 123-131.

¹⁷ Llamazares Rodríguez, "Juan de Angés el Viejo...", 123-131.

¹⁸ Llamazares Rodríguez, "Una revisión de obras...", 164-166.

este sería elaborado por Bautista Vázquez, autor, con toda probabilidad, del retablo de Villanueva de las Manzanas¹⁹.

Bautista Vázquez fue el ahijado de Juan de Angés, quien se formó con este maestro, aprendiendo de su estilo y convirtiéndose en su continuador, especialmente en las décadas de los 70-80. Tras la muerte de Angés, en 1578, habría continuado junto con su hijo, Juan de Angés el Mozo, con la escuela, convirtiéndose en el artífice más aventajado, como bien lo demuestran las obras de Villacelama y Villanueva, realizadas por un escultor excelente²⁰.

De hecho, si se observa la Virgen de la Flor de Palanquinos, comparte una línea estilística clara con la Asunción de Villacelama, con rostros algo más dulces y femeninos que la Virgen de Villavidel, de media sonrisa, mejillas y labios carnosos. Esto podría llevar a pensar que, al fallecer Angés cuando se estaba rematando la obra de Palanquinos (en 1579 recibe pagos ya su hijo)²¹, quizás las piezas que se ubicaban en la zona superior del retablo serían desempeñadas por Vázquez (la Virgen de la Flor, los serafines de alas cruzadas y la figura de Dios Padre con los angelotes, pues poseen una calidad sobresaliente que podría llegar a diferenciarlas del apostolado, a pesar de la maestría de este).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que, en el caso de haber sido realizadas por Angés, serían sus obras de mayor madurez, por lo que explicarían la elevada calidad, que podría haber copiado Vázquez en las obras que sí aparecen documentadas como suyas. Esta diferenciación, finalmente, es complicada de conocer a día de hoy. También resultaría extraño que, si Vázquez finalizó la obra de Palanquinos, no figurara en el relato de pagos.

Por tanto, si se sigue sosteniendo la mano total de Angés en Palanquinos, se probaría la factura de esta escultura. Aunque el rostro de la Virgen de Villavidel es más esquemático y rudo (**Fig. 7**), los rasgos del Niño Jesús se corresponden a la perfección (**Fig. 8**) con la faz de los angelotes de Palanquinos y, muy especialmente, de los serafines. Incluso en el caso de que la Virgen de la Flor fuera de Vázquez, podría defenderse como su maestro Angés elaboró la escultura de Villavidel (lo que explicaría, en parte, las diferencias), continuando y perfeccionando Vázquez algunos rasgos de su maestro.

¹⁹ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 234-235.

²⁰ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 234-237.

²¹ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 447-449.

Aún así, aporta mayor complicación al asunto dos datos documentales extraídos de la tesis de Gloria Carrizo. Esta comenta como, en el inventario de bienes encontrados en el taller de Bautista Vázquez tras su muerte, se relatava la presencia de una “Nuestra Señora con un Niño de nogal” (sin más datos) y un “San Andrés de madera de aliso de más de una vara con una peana que es para la iglesia de Villavidel”. Por tanto, esto corroboraría la presencia de Vázquez en esta iglesia y como se le encargan obras que, tras 1594, no puede completar por su muerte (sin embargo, no parece que esta Virgen pertenezca a un momento tan alejado, dado el mayor perfeccionamiento de las vírgenes de Vázquez en obras anteriores a esta fecha)²².

Recapitulando, tan solo cabría señalar algunas otras vírgenes de la escuela con rasgos parecidos, como la Virgen del retablo de la Generación de Joara. Esta, aunque ligeramente inferior, también poseería la nariz recta prominente y la mirada hundida, los pómulos marcados y el gesto de la mano tenso y retórico, como la Virgen de Villavidel. Además, vuelve a tratarse de una Virgen sin estudiar ni documentar, más allá de la clasificación general dentro del taller juniano²³.

Materia/Soporte:

Escultura (Madera)

Técnica:

Escultura (bulto redondo, policromía y encarnación a pulimento).

Dimensiones:

Alto: 0'97 m

Ancho: 0'62 m

Datación:

Las fechas aproximadas de 1560-1570, se adaptarían a la presencia de Angés en la Iglesia de San Andrés. Dado que el relieve de la Oración en el Huerto estaría fechado en torno a este momento²⁴, es factible que la Virgen se encargara en un momento similar. Por otra parte, coincide con el período en el que se encuentra Angés dirigiendo los trabajos en Palanquinos y, probablemente, en los núcleos cercanos²⁵.

²² Gloria Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI en la diócesis de León* (Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 1988), 509-510.

²³ El retablo mayor de Joara ha sido estudiado en Joaquín García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra, *El retablo renacentista en el este de León* (León: La Nueva Crónica, 2022), 49-59.

²⁴ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 528.

²⁵ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 447-449.

En el caso en el que la obra hubiera sido desempeñada por Bautista Vázquez, habría que retrasar las fechas en torno a 1570-1580 pero, como ya se ha explicado, es más improbable. Además, en este tiempo, la influencia del estilo de Becerra habría provocado cierta variación y dulcificación en las formas, que ya se aprecia en los retablos de Villanueva de las Manzanas y Villacelama (así como en las esculturas de Palanquinos que podrían ser de Vázquez o la última obra de Angés).

Por ello, esta escultura debería de pertenecer a un momento transicional, posterior a la Virgen de Zaragoza, pero quizás anterior a estas otras obras que se encuentran por el entorno, en las que se habría asimilado el impacto de Becerra.

Contexto Cultural / estilo:

Edad Moderna/ Renacimiento.

Descripción e iconografía:

La pieza a estudiar pertenece a una tipología de representación mariana conocida como la Virgen entronizada o maiestática (en Majestad). Esta disposición fue tomada del recibimiento de la Virgen María a los Reyes Magos, a los que presenta al Niño Jesús, extrayéndose este motivo aislado para el culto mariano, que señalaba a María como Reina Madre del heredero (**Fig. 9**)²⁶.

Por ello, se tiende a mostrar a María sentada, en actitud hierática o solemne (menos cariñosa que en otras representaciones), portando al Niño Jesús en sus rodillas, tal como aquí aparece²⁷. Aun así, al tratarse de una Virgen renacentista ubicada en una época próxima o contemporánea a la contrarreforma trentina, se intenta acercar la representación a través de una gestualidad más amable, que mueve los afectos del fiel. La Virgen tiende hacia el Niño un objeto similar a una manzana (alusión al Pecado Original, premonición del Sacrificio), que juega con él.

María aparece coronada como reina, con un velo que cubre su pelo (engalanada con vestidos ricos frente a la desnudez del niño). Los paños del traje caen a bulto, completando la forma del trono, una curiosa silla azul que imita el mobiliario popular del momento (aunque se trataría de una pieza privilegiada, que tendrían las familias locales pudientes) (**Fig. 10**).

Historia del objeto:

Actualmente, es difícil saber, dado la ausencia de documentación, en qué momento se encarga la pieza ni para que finalidad (quizás, formar parte de un retablo).

²⁶ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano. Nuevo Testamento* (Barcelona: Serbal, 2008), 100-101.

²⁷ Reau, *Iconografía del arte cristiano...*, 100-101.

Tan solo, en época moderna, se cuenta con la referencia documental de Gloria Carrizo, que cita como esta iglesia le habría encargado a Bautista Vázquez un San Andrés (patrón del edificio), realizado en madera de alizo (que en 1598 todavía descansaba en su taller, sin haber sido terminado)²⁸.

Podría haber estado ubicada en algún lugar indeterminado de la iglesia de Villavidel, por lo menos hasta 1650, año en el cual, del 1 al 2 de enero, la documentación cita una riada fortísima (habiéndose producido ya antes otras menores, dada la proximidad del agua), desbordándose el cauce del río y quedando arrasado todo el antiguo pueblo de Villavidel y su iglesia (conservándose tan solo en pie su torre, de ladrillo y piedra)²⁹.

Tras este acontecimiento, el prior del Convento de San Marcos, decide resarcir a la comunidad, ayudando a los vecinos a reconstruir sus casas y apoyando en la construcción de una nueva iglesia, recomponiendo las campanas y, según Fernando Campo, encargando ricas obras para llenar el recinto³⁰.

De las obras rescatadas de la iglesia, se sabe que son custodiadas por Don Juan de Vaca, cura de Campo de Villavidel, que las traslada a su iglesia tras la riada. 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, ante la negativa del cura de Campo, dado que Villavidel vuelve a contar en este momento con iglesia³¹.

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”³². Este vacío dificulta rastrear el destino de la Virgen, dado que es completamente improbable que pertenezca a las obras encargadas en el siglo XVII, por sus peculiaridades estilísticas y la falta de citas en la documentación de esta época (de la que se conservan mayor número de referencias).

Aún con todo, resulta extraño que no se cite en ningún momento la presencia de un retablo ni de esta obra, dado su excelente calidad, y que no sea reclamada junto a las otras al cura de Campo, perdiéndole continuamente la pista. Quizás sería necesario revisar

²⁸ Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI...*, 409.

²⁹ Fernando Campo del Pozo, *Historia de la Villa de Campo y Villavidel* (León: Ayuntamiento de Campo de Villavidel, 2006), 72-73.

³⁰ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 72-73.

³¹ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 72-73.

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

la documentación o falte parte de ella, relativa a los encargos artísticos (imposible de consultar, dado que se encuentra perdida o en manos particulares).

Igualmente, en 1988, cuando Máximo Gómez Rascón visita la iglesia para llevarse al Museo Diocesano el relieve de la Oración en el Huerto, no hace (que se sepa) mención alguna a esta Virgen (cuestión extraña, dado que Máximo es un experto en materia artística, y seguramente habría tenido que llamarle la atención, al ser de época similar al relieve y por su elevado tamaño)³³.

Esto podría explicarse como un descuido puntual, pero quizás excluiría la presencia de la Virgen en esta fecha en su actual ubicación en la iglesia. Los vecinos testimonian, sin embargo, que siempre estuvo allí, colocada en el mismo lugar, por lo que podría haberse trasladado puntualmente en el momento de la visita.

Clasificación Razonada:

Como se ha señalado, independientemente de su autor, la adscripción de esta Virgen al taller de Juni es evidente, a pesar de la imprecisión a la hora de reconstruir tanto su ubicación y utilidad como su factura (pues, que se sepa, hasta el presente, no posee estudios, citas o atribuciones razonadas dentro de los compendios dedicados a la escuela).

Por otra parte, el estudio de las obras halladas en Villavidel, centrado en el traslado de la Tabla de la Oración en el Huerto y en la documentación custodiada en León, obvió el conocimiento de esta pieza, a falta de visitas posteriores a la de Máximo al recinto eclesial (que, como se ha citado, tampoco la señalaba, a pesar de tratarse de una escultura de notoria calidad y dimensiones sobresalientes, por lo que, de estar allí, habría llamado la atención).

A esta dificultad, se uniría el repinte de la Virgen en un momento impreciso, que, aunque fue más respetuoso que las acciones acometidas en otras obras, desdibuja parte de sus características, matices y detalles, dotándola de un resultado menos delicado que el que pudo tener en su momento, con el acabado renacentista.

Como se ha mencionado, su ubicación original resulta imprecisa y especulativa, al igual que proponer para Campo de Villavidel o Villavidel la existencia de un posible retablo, que se fragmentaría tras la riada. En todo caso, junto con la Virgen, la aparición de la Tabla de la Oración en el Huerto, un San Sebastián custodiado en la Iglesia de Campo de Villavidel (también de buena calidad, menos monumental, de la mano del taller

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

juniano por comparativa con el resto de esculturas de la zona) y dos ménsulas con cabezas de angelotes típicas de la escuela (reaprovechados hoy como podios para santos) (**Fig. 11**), podría sostener una obra de mayor calado, en la que se incluirían las piezas.

Tampoco resulta descartable la hipótesis de Fernando Campo, quien propone que las piezas hubieran podido traerse del Convento de San Marcos (punto de origen del taller en León) como compensación ante la riada y sustitución a anteriores obras perdidas (lo que explicaría la inexistencia de un lujoso retablo, como el del resto de localidades)³⁴. Esto también cuadraría con la ausencia de citas en la documentación hacia estas obras, aunque es extraño que no figurara en ningún documento del momento o posterior la concesión, que no parece haberse conservado.

Así mismo, resulta interesante un dato aportado por dicho autor, en relación con la vinculación de la iglesia de San Andrés y la localidad de Villavidel al Convento de San Marcos. Se habla del 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 diezmos³⁵.

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 (llamativamente, la fecha en la que se encuadran la mayoría de estas obras), siendo amigo personal de Carlos V. Cercano a dicha orden jesuítica, participó de las novedades en torno a la introducción del pensamiento contrarreformista (lo que explicaría, 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)³⁶.

Fue benefactor del citado Colegio de San Miguel y de la Iglesia de Santa Marina³⁷ y, en esta última, es donde se produce la coincidencia ilustrativa. En ella, se conserva una Virgen de Juan de Juni, conocida como Virgen de las Candelas, en posición de lectura, con el Niño y San Juan, sin fechar de forma concreta, pero con unas características bastante similares a la Virgen de Villavidel.

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

³⁵ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 66.

³⁶ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 66.

³⁷ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 66.

Esto se observa en el velo, los rostros y, muy especialmente, en el brazo y la mano adelantados (**Fig. 12**), así como la composición sedente. Dicho dato es insuficiente para sostener la autoría de Juni en la Virgen de Villavidel, pues vuelve a presentar diferencias de calidad. Pero sí podría haber servido como modelo para un posible discípulo, como Angés, a la hora de encargarle una pieza parecida para Villavidel, que sellara la citada vinculación con estas instituciones, bajo el impulso del citado personaje.

En conclusión, estuviera concebida la pieza como obra exenta o para un retablo, y fuera originaria para la empresa de Villavidel o llegara allí posteriormente, confirma no solo la presencia de la escuela juniana en León y provincia, sino la relación de estos núcleos con las obras próximas a San Marcos y los personajes que potenciaban la dispersión de determinadas fórmulas artísticas por el entorno.

Anexo de imágenes



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



Fig. 2. “Ubicación de la Virgen en el retablo barroco posterior en el lado del evangelio”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 3. “Virgen entronizada con el Niño”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 4. “Fragmento de la Virgen donde se puede apreciar el hueco trasero y la cuerda que rodea su cintura”. Imagen tomada en Agosto, 28, 2024.



Fig. 5. “Fragmento de la Virgen con parte de la brecha que separa su muslo y huellas de carcoma”. Imagen tomada en Agosto, 28, 2024.



Fig. 6. “Fragmento de la Virgen para apreciar la combinación entre el repinte y la policromía original, muy desgastada”. Imagen tomada en Agosto, 28, 2024.



Fig. 7. “Rostro de la Virgen, con la corona y el velo”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.

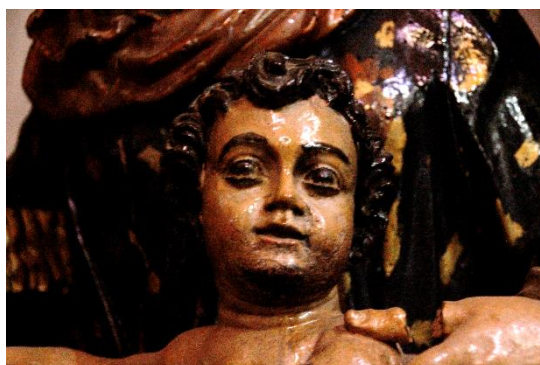


Fig. 8. “Rostro del Niño Jesús”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 9. “Detalle de la mano con el fruto, en la que se aprecian las pequeñas fragmentaciones de la pieza”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 10. “Detalle del trono, en el que se aprecian los repintes de la policromía”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 11. “Ménsulas pertenecientes a un posible antiguo retablo (se conserva otra similar)”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 12. “Gestualidad compositiva similar a la Virgen de las Candelas de Santa Marina de León”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.

Bibliografía

- Arias Martínez, Manuel. *Gaspar Becerra en España*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, 2021.
- Campo del Pozo, Fernando. *Historia de la Villa de Campo y Villavidel*. León: Ayuntamiento de Campo de Villavidel, 2006.
- Carrizo Sainero, Gloria. *La escultura del siglo XVI en la diócesis de León*. Tesis doctoral: Universidad Complutense de Madrid, 1988.
- 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.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. “Juan de Angés el Viejo y su obra escultórica en Palanquinos”. En *De Tierras de León*, nº 75.
- 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.