

**NAVA DE LOS OTEROS: IGLESIA DE NUESTRA SEÑORA DE LA ASUNCIÓN****Denominación:**

Retablo Mayor de la nave central en la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción

**Ubicación:**

Nava de los Oteros (León, España). Nave central de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (**Figs. 1 y 2**). Actualmente trasladado al Museo Diocesano de la Catedral de León, fragmentado entre la Sala del Rosetón (**Fig. 3**) y el almacén.

**Clasificación Genérica:**

Retablo (escultura y pintura).

**Estado:**

Esta obra permite hablar de la controversia sobre el tratamiento del patrimonio y el dilema ante la decisión de dejar las obras en sus núcleos de origen (hoy todavía los habitantes de Nava se acuerdan del retablo en su iglesia, que formaba parte de su cultura y vida diaria) o de si extraerlas y preservarlas en un museo, donde se puedan restaurar los repintados, evitar su deterioro y contemplarlas un número más elevado de personas.

Dentro de esto, se observa la dificultad a la hora de escoger qué obras merecen o no por su calidad mostrarse ante un público, y hasta qué punto esto distorsiona o altera la percepción del conjunto o descontextualiza la obra de manera inevitable, pues esta acaba llegando al espectador a modo de fragmentos incompletos.

En este sentido, los restos del retablo actualmente se conservan en buen estado, restaurados y preservados, aunque divididos, dificultando su interpretación, dado que dos tablas se encuentran en el almacén, al considerarse de factura menor. Estas últimas no se han intervenido para restaurarlas, aunque la Adoración estuvo expuesta durante algunos años (encontrándose hoy en un despacho particular).

También conviene reseñar como algunas tablas conservan la policromía, a destacar la Transfiguración y el *Noli me tangere* (presumiblemente de la época, ya que los motivos que desarrollan son típicos de la escuela juniana), mientras que el resto exhiben la madera de nogal desnuda. Es difícil precisar si esto se debe al desgaste por el paso del tiempo o quizás algunas tablas no se llegaron a policromar (de nuevo, siendo difícil determinar el motivo por el que, en ese caso, no se remató el retablo).

En contrapartida, el estado de la iglesia de Nava es ruinoso, amenazando la destrucción de la estructura y de lo que queda de su patrimonio en el interior que, al juzgarse de mala calidad, es condenado al olvido y a la pérdida irremediable. Aunque se restauró parte de la torre y del muro donde estaba el retablo (como reseñaron los vecinos), el edificio está en ruinas y las condiciones higiénicas también son preocupantes (el recinto se encuentra plagado de palomas, con los restos de lo que fue la estructura arquitectónica posterior del retablo tirados en distintos puntos).

Respecto a las esculturas que aún hoy descansan en la iglesia, cabe destacar el Cristo que, en los últimos tiempos, se encontraba encima del retablo, presentando un estado de deterioro avanzado (**Fig. 4**). A él se unirían unos ángeles, fragmentados y corroídos por palomina (**Figs. 5 y 6**). Respecto a la figura de la Virgen, recientemente, cuentan los vecinos que se ha desplomado sobre ella parte de la iglesia, encontrándose sus restos debajo de abundantes escombros (**Figs. 7 y 8**).

Estas piezas no pertenecieron al retablo original, pudiendo fecharlas, seguramente, en el siglo XVIII (como obras menores, de estilo popular), pero fueron añadidas posteriormente al mismo (dado que presentan cierta coherencia con el programa, no pudiendo aseverar que sustituyeran a otras anteriores similares, aunque es muy probable). Salvo para el caso del Cristo (que continúa colocado en la cúspide del retablo), su ubicación ha ido cambiando.

En una fotografía del retablo antes del traslado, enseñada por Diego Asensio García (motivado, sobre todo, por el deterioro del muro del testero, que fue sustituido ante el desmoronamiento), se podría contemplar como las tablas rodeaban esta escultura de la Virgen, circundada por los ángeles cuyos restos están hoy en la iglesia. Así, formaban una iconografía relativa a la Virgen de la Asunción, similar a otros retablos de la escuela, como el de Villacelama pero, como se ha señalado, recolocada posteriormente, por la sustitución o carencia de las piezas que deberían acompañar a las tablas.

#### **Autor/taller:**

A falta de documentación (dado que no se han encontrado libros de fábrica o de cuentas en los archivos o en la iglesia), se desconoce la autoría de estas tablas. Sin embargo, las peculiaridades estilísticas más concretas de ellas (dentro del marco general de la escuela juniana), en opinión de Oricheta, permite defender la intervención de dos autores. Uno, menos experimentado, realizaría el Ciclo de la Virgen, con figuras bastante

inexpresivas, muy adaptadas al marco, en posturas poco naturales y un relieve muy plano que no da sensación de profundidad ni en las arquitecturas ni a la hora de reflejar el modelado de los paños. Por ello, el museo le determina como “autor anónimo”<sup>1</sup>.

En el caso del Ciclo de Cristo, las figuras son mucho más expresivas, de contornos suaves, con un mayor esfuerzo por lograr la perspectiva, los puntos de fuga y la ampliación óptica de los espacios, usando un relieve más voluminoso. Por este perfeccionamiento, Oricheta cree que su autor podría ser Juan de Angés, mientras que, en el Museo diocesano, algunas de estas tablas se adscriben a Guillermo Doncel y otras se sugiere que podrían ser suyas por la similitud<sup>2</sup>.

Guillermo Doncel llegó a León con 25 años, realizando algunos encargos, la mayoría junto a Angés, como las intervenciones en San Marcos. Su estilo (según Oricheta) se caracteriza por pliegues concéntricos redondeados de arista cortante y figuras adaptadas al marco de manera artificial (juntándolas sin orden aparente, como se muestran en la Sagrada Cena). Estas tienen rasgos fisonómicos parecidos (tan solo las diferencia mediante los turbantes y las vestimentas, de gran detallismo) todas ellas con rostros más duros que los de Angés, con pómulos marcados, narices rectas, labios de comisuras caídas y expresión seria, casi enfadada y cabellera de abundantes rizos que caen sobre el rostro (rasgos estilísticos de esa tabla). Las manos son otra de sus características, gruesas, de muñecas anchas y dedos agarrotados y unidos, no guardan proporción con el resto del cuerpo, sobresalen de la figura (algo difícil de precisar pues, aunque sí que guardan ese estilo general, presentan un tratamiento más flexible y naturalista)<sup>3</sup>.

En cuanto a Juan de Angés, desde que llega a España, tras una previa etapa en Burgos se instala en León, y de allí parece que no viaja (de Guillermo Doncel hay más dudas). Trabaja en numerosos encargos (en San Marcos y en los retablos de Palat del Rey, Palanquinos, Carvajal de la Legua, Valencia de don Juan...) con múltiples colaboradores y, por ello, a veces es difícil diferenciar su obra de la de Doncel, Juan de Buega, Antonio de Remensal, Bautista Vázquez... que también realizaban labores de talla en sus encargos. Incluso, al ser de los que mejor plasmó el estilo de Juni, constantemente se han atribuido obras del uno a otro<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Aranzazu Oricheta García, *Juan de Juni y su escuela en León* (Tesis doctoral: Universidad de León, 1999), 431.

<sup>2</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 431.

<sup>3</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 189-194.

<sup>4</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 199-207.

A pesar de eso, su estilo es más sencillo que el de su maestro. Trata los paños de manera blanda, suave, sin ser ampulosos (usa capas sueltas y amplias, abrochadas con un botón) con figuras corpulentas, con un dibujo muy bien perfilado en el contorno (como en el Cristo de la Transfiguración). Los rostros ya se intentan individualizar más a nivel psicológico y fisionómico (a pesar de que todos tienen la frente abultada y los rizos, acabando sus barbas en punta, características que se dejan ver en las tablas, sobre todo en las frentes, se puede ver la citada diferenciación, apreciable en uno de los apóstoles, cuyos rasgos aparecen perfilados también en Palanquinos y Caravajal) (**Fig. 9**), con expresividad contenida, dulce, serena y de cierta melancolía, pero de mayor belleza (especialmente en sus figuras femeninas, como en la Magdalena)<sup>5</sup>.

Hoy se ha revalorizado la calidad de este autor, pero durante cierto tiempo no se le puso atención y se atribuyeron obras suyas a la mano de Juni (aunque ya Manuel Gómez Moreno en su *Catálogo monumental* de 1906-08 atribuía estas obras a Juni hablando del “estilo de Juni” o “de sus más próximos imitadores” dando a entender la existencia del taller) o a la de Doncel (como aquí ocurre)<sup>6</sup>.

Oricheta propone que, más allá del estilo (algo que puede resultar ambiguo) una de las bases para atribuir esta obra a Angés es que Juni en 1540 está trabajando en Valladolid (hasta su muerte en 1577) y no tiene sentido que participara en esta obra tan secundaria siendo maestro (queda por ello descartado). En esa época, es Juan de Angés el que mantendrá el estilo juniano en la diócesis hasta su muerte en 1578, auxiliado desde 1554 por su discípulo Bautista Vazquez y su hijo Juan de Angés el Mozo<sup>7</sup>.

En el caso de Doncel, fallece en 1556 (fecha que le elimina de la intervención si se tiene en cuenta la cronología de Oricheta) y, además, aunque se le han atribuido múltiples obras como escultor, en los documentos aparece como entallador, y por ello Fernando Llamazares propone que realizaría más bien las labores de ensamblaje dentro de estas obras colaborativas. De hecho, ya Azcárate en 1958 propone que la colaboración entre ambos artistas en múltiples proyectos implicaría a Doncel como entallador y Angés como imaginero, siendo esta la clave para atribuir a Angés la obra más puramente escultórica<sup>8</sup>.

---

<sup>5</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 199-207.

<sup>6</sup> Fernando Llamazares Rodríguez, “Una revisión de obras del círculo de Juni”, de *Imafronte*, nº 16 (2004), 150-151.

<sup>7</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 199-207.

<sup>8</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 199-207.

También Fernando Llamazares apuesta por relacionar las obras de la diócesis de León a Juan de Angés y su taller, que sí trabajaron activamente en esta zona hasta que se le cita por última vez en 1576 en el pago de Palanquinos, que ya se le da a su hijo dos años más tarde por haber fallecido el padre<sup>9</sup>.

Además, si se fija la atención en las tablas cristológicas, las características de sus personajes y su disposición guardan algunas similitudes con las intervenciones en obras como Palanquinos (donde sí se conserva el documento contractual), Carvajal de la Legua...y, en el caso de las tablas marianas, su peor calidad quizás quedaría explicada si se especula que son sus alumnos o los otros miembros de su taller los que las están realizando, copiando el estilo del maestro Angés, pero de manera más plana y torpe.

En todo caso, esta diferencia de calidad, al no poseer documentación (e incluso, en ocasiones, cuando se recoge la autoría, determinar las manos que intervienen realmente es ambiguo) resulta relativa. Especialmente, cuando se observa el detalle y precisión de figuras como la Virgen (**Fig. 10**) y el ángel de la Anunciación. Además, todas las tablas inciden en el esfuerzo de generar sensación de profundidad (**Fig. 11**) y ambientar las escenas en espacios arquitectónicos o paisajes naturales.

Quizás, las distinciones puedan deberse al estado de conservación (teniendo en cuenta que la tabla mariana del almacén ha perdido parte del relieve por el desgaste) o a la adecuación de las temáticas a un espacio más pequeño (seguramente, para ocupar la predela). Aun así, no es descartable que Angés realizara la labor escultórica mayor, interviniendo sus alumnos en detalles menores o con mayor incidencia en estas tablas (especialmente, en las dedicadas a la Infancia de María).

#### **Materia/Soporte:**

Escultura (madera de nogal)

#### **Técnica:**

Escultura (relieve tallado, policromía con estofados para los ropajes).

#### **Dimensiones (tablas):**

Transfiguración: 120x 60 cm

Noli me tangere (119x 61 cm)

Sagrada Cena (132x90 cm)

---

<sup>9</sup> Llamazares Rodríguez, “Una revisión de obras...”, 150-151.

Resurrección (132x 81'5 cm)

Natividad de la Virgen (83x61 cm)

Anunciación (81x 59 cm),

#### **Datación:**

1550-1560 (aprox.). Fecha aportada por Oricheta, deducida al comparar el retablo con otros sí documentados similares, como el de Palanquinos.

#### **Contexto Cultural / estilo:**

Edad Moderna/ Renacimiento.

#### **Descripción e iconografía:**

Los restos del retablo están formados por ocho tablas que se podrían dividir en dos grupos (cuyas escenas no están ordenadas por orden cronológico dentro de la sala). Según se entra, las tres primeras tratan temas de los Ciclos de la Pasión y la Gloria de Cristo: la Transfiguración, el *Noli me tangere*, la Sagrada Cena y la Resurrección. Al otro extremo de la pared, otras dos tablas tratan temas de los Ciclos de la Infancia de la Virgen y de Cristo: la Natividad de la Virgen y la Anunciación (que hacían conjunto con las otras dos obras hoy no expuestas, la Presentación de la Virgen en el templo y la Adoración)<sup>10</sup>.

Estos temas cristológicos y marianos van a ser los más frecuentes en los retablos de la escuela de Juni, aunque solían centrarse más en los Ciclos de la Infancia y Vida pública de Cristo, siendo Nava un ejemplo especial, donde se representan escenas no tan frecuentes (la Última Cena es de los pocos ejemplos de esta escuela, así como era poco común el *Noli me tangere* y los temas de la infancia mariana, dado la falta de fuentes en los evangelios canónicos). Quizás con ello se quiere incidir más en otros mensajes, como la salvación del alma tras la muerte por la resurrección<sup>11</sup>.

En cuanto a la Transfiguración (**Fig. 12**), era un tema difícil de representar, sobre todo por su carácter místico y la transmutación de Cristo a naturaleza divina (un dilema iconográfico, relativo a la plasmación matérica de un fenómeno teológico espiritual, a través de un soporte tan volumétrico como el escultórico). Esto es resuelto por una maraña de nubes y un Cristo corpóreo que planea sobre ellas, levitando sobre el monte Tabor (como una roca o pedestal) con las manos extendidas (modelo de la Ascensión)<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Máximo Gómez Rascón, *Museos de la catedral* (León: Cabildo de la catedral, 2017), 335.

<sup>11</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y su escuela...*, 115-123.

<sup>12</sup> Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano: Nuevo testamento* (Serbal: Barcelona, 2008), 597-601.

En el caso de Moisés y Elías, aparecen de busto, a ambos lados de Cristo, portando Moisés los cuernos (fruto de un error de traducción de la *Vulgata*) y las tablas de la ley, mientras que Elías reza y exhibe un turbante para remarcar su procedencia oriental. En cuanto a los apóstoles, aparecen deslumbrados y aplastados contra el suelo, fundidos también en la luz. Su sistema de individualización es canónico y sencillo, apareciendo Juan imberbe y Pedro y Santiago barbados, el primero algo más avejentado y alopécico y con la barba más corta y curva, que le caracteriza<sup>13</sup>.

En el *Noli me tangere* (**Fig. 13**), Cristo se encuentra en un paraje natural vestido de hortelano para pasar desapercibido (con el gorro característico de esta profesión), llevando una laya al hombro (como símbolo de la cruz). Frente a otras versiones más violentas en las que aparta a la Magdalena, aquí la aleja suavemente tocándole la frente con dos dedos (una tipología que introdujo Memling a finales del s. XV), mientras ella, arrodillada, levanta una de sus manos para intentar rozarle (dándose cuenta de que su naturaleza es ya incorpórea y divina), y con la otra porta el recipiente de perfume que llevaba a su tumba<sup>14</sup>. Por otra parte, la figura femenina aparece ataviada con ropas de inspiración oriental, como el turbante que porta en su cabeza.

En cuanto a la Sagrada Cena (**Fig. 14**), como es propio de la tradición occidental, se representa el momento en el que Cristo vaticinará que uno de sus apóstoles le va a traicionar, antecedente de su sacrificio. En un espacio adintelado apoyado en dos mensulones (similares a los reproducidos por Juan de Badajoz en las bóvedas de la Catedral de León, reconocibles por sucesiones de dos líneas paralelas internas), rematado con una roseta central, los personajes se sientan alrededor de una mesa redonda (seis a cada lado), pero usando una curiosa composición forzada que permite que no se contemple a ninguno totalmente de espaldas o tapando a los otros<sup>15</sup>.

Ante ellos, se despliega el pan y un plato de conejo, pero curiosamente no hay referencias al vino. Todos presentan una postura y expresión individualizada para explorar la profundidad psicológica del momento, destacando tres: Pedro iracundo coge un cuchillo con el que pretende dar muerte al traidor, Juan solloza sobre la mesa mientras Cristo le consuela (**Fig. 15**) y Judas es el único que da la espalda y no se le ve el rostro (pues es el que dará la espalda a Cristo como lo hace con el espectador), coge el pan de

---

<sup>13</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 597-601.

<sup>14</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 573-580.

<sup>15</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 573-580.

la mesa antes de que Cristo lo reparta y porta en su mano la bolsa de los 30 denarios (que esconde al resto bajo la mesa)<sup>16</sup>.

En el caso de la Resurrección (**Fig. 16**), Cristo se mantiene de pie encima de la tapa cerrada del sepulcro (*Christus supra sepulcrum*) tal como estipulará Trento (al considerar grosero el modelo de la tumba abierta). Porta una cruz como símbolo de su victoria sobre la muerte, mientras unos rayos de luz se representan detrás para indicar, su cuerpo resplandeciente e inmaterial (todo ello consideraciones trentinas,<sup>17</sup> que podrían retrasar la fecha de las tablas, aunque sea improbable si se tiene en cuenta la muerte de Angés y como estas cuestiones son representadas en otros retablos por la escuela, quizás por la influencia iconográfica de Durero).

A sus pies, aparecen los cuatro soldados romanos (al contrario que en los sagrarios, donde se muestra a dos por motivos de espacio, vestidos con indumentaria de la época sin veracidad arqueológica, característica de la escuela juniana), uno dormido (en este caso algo criticado por la Contrarreforma, por la mala imagen que daba del ejército romano) pero que aquí se mantiene (simbolizando la ceguera de los impíos ante el milagro, mientras que el resto ha despertado, así como el secreto del misterio teológico, incomprensible para la razón)<sup>18</sup>.

Estos portan armas perfectamente diferenciadas (otra peculiaridad del círculo de Juni), no presentes en el referente dureriano, mostrando un garrote (arma, por otra parte, infrecuente de la guardia, al ser demasiado tosca), una corcesca (lanza francesa típica del siglo XVI, imitando la flor de Lis, detalle que podría indicar la procedencia francesa de Juni y su escuela, por su peculiaridad, como sello de identidad), un escudo con lanza más desdibujada y, finalmente, una ballesta con sus flechas. En concreto, cabe destacar como la corcesca no era un arma utilizada en las batallas, sino de distinción, lo que reforzaría como su presencia simbólica no está escogida al hacer, guiños simbólicos continuamente presentes, que también aparecen en el retablo de Palanquinos.

En cuanto a la Natividad de la Virgen (**Fig. 17**), Santa Ana (con el velo) aparece recostada en una habitación con cortinajes y cabezas de angelotes, portando a la Virgen y acompañada por dos mujeres (que se han vinculado con las tres Parcas de la mitología

---

<sup>16</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 426-429.

<sup>17</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 566-572.

<sup>18</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 566-572.



griega, presentes siempre que se da a luz a un niño), con paños para secarla después del baño, y su marido San Joaquín<sup>19</sup>.

Esta escena cotidiana, narrada en los evangelios apócrifos, ayudaba a empatizar y acercar las figuras religiosas al espectador, así como simbólicamente reforzaba la máxima cristiana del bautismo (que partía de la costumbre de lavar a los niños para purificarles)<sup>20</sup>.

Respecto a la Anunciación (**Fig. 18**), se encuadra en un espacio interior (propicio para los secretos), tan solo decorado con un jarrón de lirios (símbolo de la pureza y virginidad de María), abriéndose una habitación al fondo tapada por una cortina (que alude al misterio). El arcángel llega por la izquierda como si viniera andando (a pesar de que la Contrarreforma establecerá que debía entrar volando, para acabar con la familiaridad propia de las representaciones del s. XV)<sup>21</sup>.

Porta un bastón en su mano izquierda que recuerda al caduceo de Mercurio, símbolo del mensajero, y presenta un gesto imperativo alzando el índice, indicando la relevancia que van a tener sus palabras, mientras señala a la paloma, de forma poco ortodoxa pero efectiva. Mientras, María sorprendida le recibe sentada, despega los ojos de la Biblia (abierta presumiblemente en el pasaje en el que Isaías describe la llegada del Mesías) y la paloma del Espíritu santo irrumpe desde arriba<sup>22</sup>.

En cuanto a las tablas retiradas que completarían el ciclo, la primera de ellas sería la Presentación de la Virgen María en el templo (**Fig. 19**), hoy en el almacén del Museo Diocesano, que ha permitido el acceso para esta investigación. Reproduciría otro episodio de los evangelios apócrifos, en este caso, para demostrar el paralelismo de la vida de María respecto a la de su hijo Jesús, tomando una iconografía similar (aunque cambiando algunos detalles para permitir la diferenciación)<sup>23</sup>.

Se cuenta que, con tres años (edad superior a la de Jesús en este episodio), la Virgen fue capaz de ascender los quince peldaños (correspondientes con los salmos) de la escalera que conducía al altar del templo sin ayuda de sus padres, como sería propio de su edad, produciéndose el milagro. Sin embargo, tras la Contrarreforma de Trento, no se tienen en cuenta los episodios apócrifos y el motivo se “humaniza”, apareciendo modelos

---

<sup>19</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 170-171.

<sup>20</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 170-171.

<sup>21</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 182-195.

<sup>22</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 182-195.

<sup>23</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 172-174.

como este, en el que los padres (caracterizados con el velo y el cayado, para mostrar la edad de San Joaquín y Santa Ana, frente a la Virgen Madre, que aparece más joven y bella) sostienen a la niña y no se respeta la numeración original de los escalones (una prueba más de la posible influencia trentina en las tablas, frente a otros detalles, como los de la Anunciación, que la obviarían)<sup>24</sup>.

En cuanto a la estancia, cabe destacar los abundantes elementos pinjantes entre placas, así como lo que parecen, en las esquinas, dos viguetas (quizás reproduciendo una techumbre de madera, propia de la época, como las que decoraban gran parte de las iglesias del momento), de la que penden los cortinajes.

La última tabla (**Fig. 20**), hoy en un despacho privado, es una Adoración, circundando la Virgen y San José al Niño Jesús en el pesebre, acompañados por la vaca y el buey, coronados por tres angelotes en la zona superior, con una cartela vacía en la que anuncian el nacimiento de Cristo<sup>25</sup>. De nuevo es relevante el marco arquitectónico, reproduciendo una arquerías o ruinas de sillares poderosos<sup>26</sup>, típicos de las representaciones renacentistas, como esquematización de los templos romanos o clásicos (simbolizando el nacimiento de un nuevo orden sobre el paganismo antiguo, o la construcción de un nuevo templo, cuya columna y dintel se perfila también en la composición).

### Historia del objeto:

La obra fue realizada para la iglesia parroquial de la pequeña localidad (seis habitantes actualmente) de Nava de los Oteros, perteneciente al municipio de Corbillos de los Oteros, y fue encargada en torno a 1550-60 (según Oricheta), aunque no se conserva ningún documento contractual que aporte información más precisa<sup>27</sup>.

En este momento, se están cambiando la mayoría de retablos de las iglesias medievales en la zona, sustituyéndolos por otros más adecuados al decoro según el pensamiento que antecedió las estipulaciones de Trento, al ser un elemento fundamental para llevar las escenas religiosas a los fieles. En este contexto, los artistas del taller de Juni, mediante subasta pública, conseguirán la mayor parte de los encargos<sup>28</sup>.

---

<sup>24</sup> Réau, *Iconografía del arte cristiano...*, 172-174.

<sup>25</sup> Oricheta García, *Juan de Juni* y..., 434-435.

<sup>26</sup> Oricheta García, *Juan de Juni* y..., 434-435.

<sup>27</sup> Oricheta García, *Juan de Juni* y..., 431-432.

<sup>28</sup> Oricheta García, *Juan de Juni* y..., 142-143.

De la obra original que elaboran para Nava, lo más destacado que se conservó fueron estas ocho tablas. Según Oricheta, las del Ciclo de la Virgen, dado su menor tamaño y peor calidad, podrían haber estado colocadas en la zona del banco del retablo, mientras que las otras habrían formado un primer cuerpo del mismo<sup>29</sup>.

En determinado momento, hoy impreciso (según los vecinos de Nava, en torno a 1990, segundo momento fuerte de adquisición de piezas tras los traslados de los 50), la Comisión de la Secretaría de Arte Sacro de la Diócesis de León decide adquirir estas obras, pues ya no volverían a ser usadas para el culto, dado que la iglesia de Nava cerraría desde ese momento sus puertas. Así, las llevará al Museo Diocesano de León y se comprometerá (según la normativa vigente de patrimonio) a financiar la restauración y conservación del espacio de culto<sup>30</sup>.

De las ocho tablas, se encuentran hoy expuestas seis. Dos pertenecientes al Ciclo de la Virgen, la Presentación en el templo y la Adoración, fueron consideradas de peor calidad, aunque cabe decir que la Adoración estuvo expuesta durante algunos años (la citan tanto Oricheta como Máximo dentro de la sala). Hoy, se ubica en un despacho privado, en el Palacio del Obispado<sup>31</sup>.

En cuanto a los otros restos del retablo y obras que lo acompañaban, al considerarse también de peor calidad quedaron en la iglesia de Nava, donde se conservan hoy en ruinosas y lamentables condiciones (al igual que todo el recinto, convertido en un palomar), sin restaurar y totalmente repintadas.

Allí, se contempla un crucificado que pudo coronar la obra en un ático, elementos arquitectónicos que se encontraban en su día compartimentando el retablo y una serie de ángeles que rodearían el conjunto, circundado en su momento la Virgen Inmaculada. Hoy, todo ello está descolocado y almacenado de forma improvisada, y se ha podido reconstruir esta imagen global gracias a los datos proporcionados por Oricheta y por la poseedora de las llaves de la parroquia<sup>32</sup>, así como por la fotografía facilitada por Diego Asensio García, responsable de patrimonio del obispado de León, en la que se muestra el estado del retablo antes del traslado e intervención.

---

<sup>29</sup> Oricheta García, “*Juan de Juni y...*”, 431-432.

<sup>30</sup> Máximo Gómez Rascón, “La constitución del museo catedralicio-diocesano de León” en *Congreso internacional: la catedral de León en la Edad Media*, coord. Joaquín Yarza Luaces, María Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela (León: Universidad de León, 2003), 440-441.

<sup>31</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y su escuela...*, 431-432.

<sup>32</sup> Oricheta García, “*Juan de Juni y su escuela...*”, 439.

### Clasificación Razonada:

Aunque no se conoce al autor concreto de las tablas, dado la falta de documentación, los relieves han sido encuadrados dentro de la escuela de Juan de Juni, como la mayoría de los que se conservan en los retablos de las localidades del entorno. Esta escuela instaurada en León por el escultor francés ha sido objeto de múltiples estudios y se configuró a partir de entalladores y escultores de la piedra y la madera venidos de Francia (aunque todavía no ha podido probarse este origen)<sup>33</sup>.

Desde obras grandes como la sillería del coro de San Marcos, elaborarían encargos más pequeños como este, cuyo estilo general cuadra perfectamente con las características de la escuela. De hecho, en el Ciclo de la Virgen, se observan grandes similitudes con otros relieves elaborados en los retablos de la Antigua de Valladolid, Burgos de Osma, Valencia de Don Juan y en la Capilla de los Benavente de Medina de Rioseco<sup>34</sup>. En cuanto a los temas cristológicos, se asemejan a los retablos de Valencia de Don Juan, Carvajal de la Legua y Mansilla Mayor (de hecho, hay una Transfiguración muy parecida en un alto relieve en el retablo de Valencia de Don Juan)<sup>35</sup>.

Sobre las fuentes de inspiración que permiten defender este nexo, con una influencia que se deja ver en estas tablas, se conoce poco, pues los tratados o grabados que poseía el taller permanecen en incógnita (en los inventarios tan solo se citan algunos flamencos) pero es evidente que debieron utilizar alguno (o bien usado en su formación o bien Juni transmitió estos saberes al resto)<sup>36</sup>.

En este momento, en Francia, son los grabados de Durero, difundidos por la imprenta, los que estaban alcanzando fama, utilizados por esta escuela (pues era un medio más sencillo que elaborar modelos diferentes para cada encargo, copiándolos en serie, trabajando más rápidamente), especialmente los de la *Pequeña Pasión* (por su gran variedad y pequeño tamaño, que la hacía muy manejable, con unos grabados sencillos y expresivos), de los que solo variaron pequeños matices (como ocurre en este caso concreto en la Sagrada Cena, pues para la Transfiguración, *Noli me tangere*, Resurrección y Natividad se copiaron de forma casi idéntica)<sup>37</sup>.

---

<sup>33</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 4-5.

<sup>34</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 432-435.

<sup>35</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 435-439.

<sup>36</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 105-115.

<sup>37</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 105-115.

Por ello, se habla de influencias borgoñonas, aunque hay autores que mezclan esto a la formación italiana que Juan de Juni transmitió a sus discípulos, incidiendo en la figura de Miguel Ángel. De este autor incorporará el gusto por el volumen y la masa, notándose los músculos y tendones en los cuellos gruesos y torsos potentes (aplicando lo mismo a las figuras femeninas) así como los gestos de dolor, ceños fruncidos, labios apretados y manos en tensión, haciendo una mezcla entre lo clásico (serenidad, nobleza) y lo manierista (distorsión, retorcimiento, forma serpentinata, cascadas de pliegues). Todo ello está latente en las figuras del retablo a nivel general y de manera más específica, destacan, por ejemplo, detalles como la mano de Cristo sosteniendo la cruz en la Resurrección, que parece extraída de una escultura de Miguel Ángel (**Fig. 21**)<sup>38</sup>.

A parte de esto, en algunas tablas del Ciclo de Cristo se conserva una policromía original que también es típica de la escuela juniana (que solía contratar pintores externos para realizarla), y que destaca por el uso del oro, los estofados y los tonos ocre, sienas y verdes, reproduciendo motivos agrutescados y fantásticos (**Fig. 22**)<sup>39</sup>.

Así, el retablo de Nava es una obra interesante por el análisis que permite hacer sobre la labor de la escuela de Juni dentro del territorio. Sin embargo, al ser fruto de intervenciones conjuntas, plantea hoy controversias respecto a la autoría, intentando seguir el rastro de artífices mucho menos conocidos que Juni, reconstruyendo sus actuaciones de manera imprecisa, en base a la poca información que se posee, teniendo que volcar un mayor grado de especulación. En el caso de no contar con la documentación suficiente (como ocurre con gran cantidad de conjuntos rurales), tan solo se puede precisar algo más mediante la comparación de rasgos estilísticos concretos, que permiten adscribir las obras menores a uno u otro autor.

Finalmente, cabría reseñar la elevada calidad del retablo de Nava y la cantidad infrecuente de relieves escultóricos de tamaño prominente, que ocuparían prácticamente la totalidad del retablo (frente a otros ejemplos más pobres, donde estos se limitan a la predela, los pilares agrutescados y las figuras santas de la calle central, no conservadas en este caso). En la mayoría de retablos, estas escenas se reproducían pictóricamente, una incógnita que permite deducir cómo la pieza habría costado una elevada suma de dinero, así como quedaría por desvelar si realmente fue finalizada en su época, o quedó inconclusa y se montaría posteriormente, con obras añadidas siglos más tarde.

---

<sup>38</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 183-185.

<sup>39</sup> Oricheta García, *Juan de Juni y...*, 431.

### Anexo de imágenes



**Fig. 1.** “Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción”. Imagen tomada en Febrero, 21, 2020.



**Fig. 2.** “Interior de la iglesia, zona del altar mayor donde en su día se colocó el retablo”. Imagen tomada en Febrero, 21, 2020.



**Fig. 3.** “Algunas de las tablas expuestas en el Museo Diocesano”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



**Fig. 4.** “Cristo ubicado en la zona superior del retablo”. Imagen tomada en Febrero, 21, 2020.



**Fig. 5.** “Ángeles que circundaban la arquitectura del retablo”. Imagen tomada en Febrero, 21, 2020.



**Fig. 6.** “Ángeles que circundaban la arquitectura del retablo”. Imagen tomada en Febrero, 21, 2020.





**Fig. 7.** “Virgen ubicada en su momento en el altar mayor”. Imagen tomada en Febrero, 21, 2020.



**Fig.8.** “Detalle sobre el estado de conservación de la Virgen y el resto de piezas de la Iglesia de Nava, cubiertas de palomina”. Imagen tomada en Febrero, 21, 2020.



**Fig. 9.** “Rostro con rasgos afilados presente en numerosas obras de Juni y su escuela, en el caso de los apostolados identificado con San Matías”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.





**Fig. 10.** “Rostro de la Virgen de la Anunciación”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



**Fig. 11.** “Perspectiva que permite apreciar el relieve y volumetría de las tablas”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



**Fig. 12.** “Tabla de la Transfiguración”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



**Fig. 13.** “Tabla del Noli me tangere”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



**Fig. 14.** “Tabla de la Sagrada Cena”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



**Fig. 15.** “Detalle de San Juan de la Sagrada Cena”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



**Fig. 16.** “Tabla de la Resurrección”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



**Fig. 17.** “Tabla con el Lavatorio de la Virgen”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.





**Fig. 18.** “Tabla de la Anunciación”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



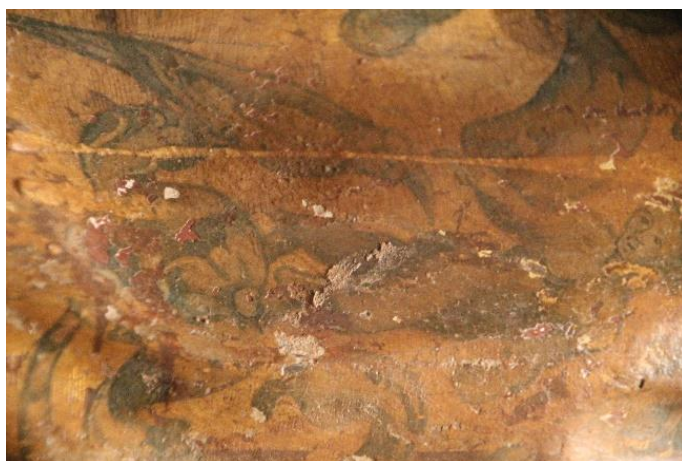
**Fig. 19.** “Tabla de la Presentación de la Virgen en el templo, hoy en el almacén del obispado”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024. Cortesía del Museo Diocesano de León.



**Fig. 20.** “Tabla de la Adoración”. Imagen tomada de Oricheta, Aranzazu. *Juan de Juni y su escuela en León*. Tesis doctoral: Universidad de León, 1999, 435.



**Fig. 21.** “Pie de Cristo”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



**Fig. 22.** “Detalle de la policromía”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.

### **Bibliografía**

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

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

Gómez Rascón, Máximo. *Museos de la catedral*. León: Cabildo de la catedral, 2017.

Réau, Louis. *Iconografía del arte cristiano: Nuevo testamento (Tomo 1)*. Serbal: Barcelona, 2008.

Gómez Rascón, Máximo. “La constitución del museo catedralicio-diocesano de León”. En *Congreso internacional: la catedral de León en la Edad Media*, coord. Joaquín Yarza Luaces, María Victoria Herráez Ortega y Gerardo Boto Varela. León: Universidad de León, 2003.