

VILLANUEVA DE LAS MANZANAS: IGLESIA DE SAN JUAN DEGOLLADO**Denominación:**

Retablo Mayor de la nave central en la Iglesia de San Juan Degollado

Ubicación:

Villanueva de las Manzanas (León, España). Nave central de la Iglesia de San Juan Degollado (**Figs. 1 y 2**)

Clasificación Genérica:

Retablo (escultura y pintura).

Estado:

El estado del retablo es bueno, habiendo sido intervenido en época reciente (salvo las esculturas de San Juan y San Miguel, pendientes de actuación), en 2018 (cuando las noticias testifican que se prevé acabar para las fiestas de la villa, aunque habrá un pequeño retraso), por la restauradora del obispado Marta Eva Castellanos (quien también desempeñó los trabajos en el retablo de Villacelama), junto con Manuel Martínez¹.

Marta Eva destaca la presencia de óxido y polvo acumulado por el tiempo, realizando una limpieza de la estructura y sus elementos. Así mismo, determinó la reelaboración de las pinturas de la zona superior, siguiendo los motivos originales, que se encuentran debajo, aquejados de lagunas abundantes (por lo que son irre recuperables), seguramente producidas por las goteras, que afectarían a las pinturas (**Fig. 3**)².

Frente al retablo de Villacelama, no fue necesario esta vez trasladarlo a la diócesis, por lo que se intervino en el propio recinto, al no existir xilófagos vivos. La actuación contó con dos fases, una con un presupuesto de 14.850 euros y la segunda con 9.400, pagada por la Diputación y la Diócesis de León, promovida por la Junta vecinal³.

Por otra parte, los vecinos notifican la presencia de un Sagrario antiguo de notable dimensión (tratándose posiblemente de una pieza original del retablo, desempeñada por la escuela, ya que sorprende su ausencia en esta estructura), del que tan solo se acuerdan personas mayores de 80 a 90 años (por lo que debió de extraerse del recinto en torno a los años 40-50, junto con una Virgen románica, que se encuentra, según estos testimonios, en Santiago de Compostela).

¹ Emilio Gancedo, “Un Dios vestido de plata, oro y bronce” en Diario de León, 19 de agosto de 2018. URL: <https://www.diariodeleon.es/cultura/180819/350218/dios-vestido-plata-oro-bronce.html>.

² Gancedo, “Un Dios vestido de plata...”.

³ Gancedo, “Un Dios vestido de plata...”.

Autor/taller:

En primer lugar, cabe destacar como el retablo de Villanueva de las Manzanas es, de todas las piezas comprendidas en el catálogo para la retablística del sureste, el caso más complicado de reconstruir en cuanto a escasez de documentación de la época relativa al mismo y de estudios académicos posteriores.

Dentro de los retablos de la zona, la mayor cantidad de documentación y estudios, citas y referencias la posee el retablo de Palanquinos⁴, mientras que, para Villacelama, ya solo se contaba con un pequeño artículo de Fernando Llamazares al respecto⁵.

Recabando las escasas referencias y estudios preliminares, cabe comenzar con la visita de Marta Eva al retablo, que dio lugar a un análisis previo por parte de la restauradora, expuesto en la prensa. En él, ya se adscribía la obra al taller de Juni, en concreto, a una posible autoría de Guillermo Doncel, fechándolo entre 1550-1570⁶.

Como se ha mencionado para el caso de los otros retablos vecinos, la autoría de Guillermo Doncel, desde que Fernando Llamazares sostiene su labor como “entallador”⁷, basándose en las citas documentales, ha sido puesta en duda en favor de un mayor predominio del taller de Juan de Angés, quien si aparece como autor del retablo de Palanquinos⁸.

Es por ello que se ha corroborado la presencia del artista para la obra de Palanquinos y, en base a ello, se ha atribuido a la mano de Angés el retablo de Nava de los Oteros⁹ y la Tabla de la Oración en el huerto de Villavidel (recogiendo el Museo Diocesano todavía las atribuciones a Doncel para este caso,¹⁰ frente a la tesis de Oricheta, que se inclina de nuevo por Angés) así como la Virgen entronizada de esta localidad.

Sin embargo, para el retablo de Villacelama (con el que la obra de Villanueva guarda claros paralelismos), Fernando Llamazares encuentra una referencia documental, procedente de los protocolos notariales, que evidencian la presencia de Bautista Vázquez, a quien en 1585 se le debían pagos por haber desempeñado dicha pieza¹¹.

⁴ Consultar en las tesis de Aranzazu Oricheta, *Juan de Juni y su escuela en León* (Tesis Doctoral: Universidad de León, 1999) y Gloria Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI en la diócesis de León* (Tesis doctoral: Universidad Complutense, 1988).

⁵ En concreto, Fernando Llamazares Rodríguez, “Una revisión de obras del círculo de Juni”, de *Imafronte*, nº 16 (2004), 164-165.

⁶ Gancedo, “Un Dios vestido de plata...”.

⁷ Fernando Llamazares Rodríguez, “Una revisión de obras del círculo de Juni”, de *Imafronte*, nº 16 (2004), 150-151.

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

⁹ Atribuciones expuestas por Carrizo y Oricheta, sostenidas en la presente investigación.

¹⁰ Máximo Gómez Rascón, *Museo Catedralicio de León* (León: Catedral de León, 2013), 99.

¹¹ Llamazares Rodríguez, “Una revisión de obras...”, 150-151.

Esto lleva a Oricheta a realizar una de las pocas menciones al retablo de Villanueva de las Manzanas, que relaciona con el de Villacelama en una breve cita, sugiriendo como ambos podrían pertenecer a la misma mano, habiendo sido elaborados por Vázquez¹².

Bautista Vázquez, junto con Juan de Angés el Mozo (quien se desplazará a Galicia, protagonizando obras de gran calidad en la Catedral de Orense), pertenece a la llamada “segunda generación” del taller juniano, continuando con los encargos de la escuela leonesa en la zona del sureste, al fallecer Juan de Angés durante la elaboración del retablo de Palanquinos en 1578¹³.

Además de documentarse su presencia en el retablo de Corbillos de los Oteros, lo mismo ocurre para el caso de Villacelama, por lo que es factible, fallecido Angés, sostener su actuación en Villanueva de las Manzanas, lo que retrasaría las fechas aproximadamente a las décadas de los 70-80 (teniendo en cuenta que, aunque colabora activamente en el taller sobre todo desde 1564, se presupone que no lo dirigiría en obras de gran envergadura como un retablo, hasta fallecer Juan de Angés o, en todo caso, a partir de los 70)¹⁴.

Los rasgos estilísticos presentes en Villacelama, que permiten comparar la autoría con las obras de Villanueva, se dejan ver especialmente en las esculturas de bulto redondo de los santos. Estas exhiben unos rasgos algo más dulces, con rostros ovalados (siendo los de Angés ligeramente más secos y de pómulos marcados, como muestra en la Virgen de la Flor de Palanquinos).

Sin embargo, hay varios detalles que complican la autoría, y que retrotraerían la obra a la presencia de Angés (aunque no sin complicaciones, como se procede a explicar), frente a la atribución de Oricheta. En primer lugar, el Dios Padre que remata el retablo, aunque de factura ligeramente menor, sigue el mismo modelo que el busto del retablo de Palanquinos, de igual esquema.

Junto con esto, si se compara el rostro de San Miguel y San Roque (no tanto el de San Juan Bautista), con obras sí documentadas de Angés, como la Virgen de Zaragoza (e incluso con la Virgen atribuida de Villavidel), los rasgos son muy parecidos (los ojos hundidos con párpados sobresalientes, una fina sonrisa que recuerda a la herencia tardogótica y un toque afilado en la zona de la barbilla).

¹² Oricheta, *Juan de Juni y...*, 251.

¹³ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 234-251.

¹⁴ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 234-251.

En cuanto a los relieves, siguen modelos compositivos propios de la escuela de Angés. Cabe destacar, sobre todo, la escena de las parteras y la Natividad de la Virgen, casi idéntica a la tabla conservada de Nava de los Oteros (aunque esta ya no preserve la policromía), atribuida a Angés.

Pero, si se observan con atención algunos detalles, como el repertorio de alegorías agrutescadas, incluso recuerdan a las obras citadas de Angés hijo en Orense, así como los evangelistas siguen el modelo de las virtudes de Gaspar Becerra y su taller, colocadas en la predela inferior del retablo de la Catedral de Astorga (cuerpos más robustos y miguelangelescos o italianizantes, paños más envolventes y voluminosos...).

Esto no dificultaría, en principio, una atribución a Juan de Angés, sí se tiene en cuenta dicha influencia del estilo de Becerra en su etapa final, como atestigua la Virgen de Palanquinos. Esta mezcla fue señalada por Oricheta, quien determinó como, en los últimos tiempos, Angés se vería influido por esta escuela posterior, adoptando algunos elementos característicos del artista¹⁵.

Sin embargo, como ocurre en el caso de Villacelama, será este último estilo del maestro el que copie Bautista Vázquez, volcándolo en dicho retablo¹⁶ (de ahí la proximidad de la Virgen de Palanquinos con la de Villacelema, que incluso podrían llevar a pensar que Bautista Vázquez desempeñó la Virgen, el Dios Padre y los serafines de Palanquinos en un momento posterior, aunque es poco probable, al no estar documentado).

Dicha combinación de estilos, también latente en el retablo de Palanquinos (donde se observa la unión entre un relieve típico de Angés y alguna escultura de bulto redondo de gran calidad con rasgos ligeramente distintos, junto con la incorporación de elementos de Becerra) podría sostener la elaboración completa por Angés y su taller, en todo caso, en su último período, en torno a 1560-1578¹⁷ (fecha en la que fallece, habiendo desempeñado, según la documentación, el retablo de Palanquinos).

Esto lo corroboraría la presencia, en la ermita de San Roque, también en Villanueva de las Manzanas, de un Cristo renacentista, que ocupa el centro del retablo, dedicado y perteneciente a la Cofradía del Cristo de la Salud, con unas características de musculatura y composición aproximadas a la factura de Angés y Doncel.

¹⁵ Oricheta, *Juan de Juni* y..., 206-207.

¹⁶ Llamazares Rodríguez, "Una revisión de obras...", 150-151.

¹⁷ Oricheta, *Juan de Juni* y..., 234-251.

Sin embargo, tampoco es descabellado sostener la autoría de Vázquez, que continuaría la estela de Angés desde Palanquinos y Villavidel a Villanueva de las Manzanas y Villacelama, en un segundo momento, adoptando estos modelos próximos a Becerra (a lo que hay que unir la problemática del taller, donde varias manos trabajan en la misma pieza, como se observa aquí, en los matices abundantes en cuanto a la factura).

De hecho, trasladar dicha influencia de Becerra a la zona de los relieves de la predela, separaría el retablo de la otra predela, todavía completamente juniana, del apostolado de Palanquinos, realizada por Angés. Sin embargo, sí podría explicarse en manos de Vázquez, quién habría desarrollado, junto con sus colaboradores, el estilo final de Angés, unido a una mayor influencia de este otro taller, en época posterior.

Incluso, en la representación de los evangelistas y los Padres de la Iglesia latina, esta se asemeja más a la segunda predela de Palanquinos, fechada en torno a 1600, en un momento posterior, pero que demuestra esta progresiva evolución de las fórmulas.

Materia/Soporte:

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

Técnica:

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

Dimensiones:

Ancho calle central: 6'67m

Alto de las calles laterales: 4'68m

Alto: 7'03m

Datación:

Como ya se ha explicado, según las dos hipótesis o posibles atribuciones en cuanto a la autoría, las fechas podrían variar, presentando dos horquillas aproximadas (al no poseer mayor evidencia documental).

En caso de haber sido elaborado por Juan de Angés, estilísticamente pertenecería a un período similar al que encuadra al artista en Palanquinos, de 1562 a 1578¹⁸ (más cercano a la década de los 70, donde sus últimas obras emularían más a Becerra).

Si hubiera sido desempeñado por su discípulo, Bautista Vázquez, esto retrasaría ligeramente las fechas, de 1570 (donde el artista comienza a ganar más renombre e

¹⁸ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 447-449.

independencia, especialmente desde la muerte de Angés, en 1578) a 1585 (fecha en la que se supone que ha finalizado el retablo de Villacelama, pudiendo ampliar la franja hasta los 90, dado que el artista fallece pocos años después, en 1596, no documentándose en el inventario de esculturas halladas en el taller tras su fallecimiento ningún encargo para Villanueva, aunque sí uno de Villavidel)¹⁹.

Contexto Cultural / estilo:

Edad Moderna/ Renacimiento.

Descripción e iconografía:

El retablo a analizar, frente a otros ejemplos, como Villacelama, sigue una estructura canónica (incluso mayor a la de Palanquinos, donde se produce un ligero desajuste derivado del añadido de una segunda predela). Así, está formado por un banco o predela escultórico (que siempre indica mayor riqueza respecto a otros retablos más sencillos de la escuela, en los que este es pictórico), una calle central rematada en un ático formado por un frontón triangular, circundada a cada lado por dos calles laterales, mayormente pictóricas, salvo por dos hornacinas en las calles interiores con dos figuras santas esculpidas en bulto redondo.

El único elemento discordante sería la ausencia de Sagrario (dado la relevancia que poseía esta estructura para los retablos influidos por el pensamiento trentino), situación que se solventó con el testimonio de los vecinos, que señalan como este fue trasladado en un momento posterior, sin conocerse muy bien su paradero, sustituyéndose por uno nuevo.

Comenzando por la zona inferior, la predela escultórica está enmarcada por dos pilares sobresalientes, en los que se tallan figuras de santos mártires, combinadas con los Padres de la Iglesia Latina. En el lado del evangelio, en la cara frontal, aparece San Gregorio Magno, vistiendo atuendo papal, portando el libro, en actitud de bendición (con la mano elevada y los dos dedos unidos), con la tiara o *tirregnum*, que reconocen al Papa como padre de reyes, vicario de Cristo y rector del mundo (denominado así en la oración de investidura) (**Fig. 4**)²⁰.

Junto a él, en el interior, se talla a San Sebastián, quien fue martirizado atado a un árbol, acribillado por las flechas. Se le suele representar como un joven apolíneo, de musculatura marcada, exhibiendo su cuerpo las heridas, tan solo cubierto por el paño de

¹⁹ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 234-251.

²⁰ Juan Carmona Muela, *Iconografía cristiana* (Madrid: Itsmo, 1998), 87.

pureza, con un gesto corporal retorcido y expresivo, para incidir en el dolor²¹ (logrado en esta figura de Villanueva de manera muy discreta, con un tratamiento anatómico correcto, pero de bastantes deficiencias, más que en la proporción, en el gesto) (**Fig. 5**).

En las zonas populares, se convirtió en uno de los patrones contra la peste, al igual que también San Gregorio el Magno, representado a su lado, invocó en contra de esta epidemia a San Miguel (cuya escultura es uno de los puntos clave del retablo), por lo que, con seguridad, sea uno de los simbolismos escondido en el programa de la pieza (explicando la abundancia de santos con esta función)²².

En el lado de la epístola, en la cara frontal, se mostraría a San Gerónimo, vestido como cardenal, con capa y capelo rojos, sosteniendo la Vulgata²³. Además, se encuentra junto a un león (que lo asocia con San Marcos evangelista), un elemento típico que alude a un episodio milagroso de su hagiografía. Se cuenta que, mientras oraba en su retiro, se encontró con un león herido al que extrajo una espina de la pata y, desde entonces, el animal se puso a su servicio, simbolizando la mansedumbre del alma (**Fig. 6**)²⁴.

Junto a él, en la zona interior, aparece San Ambrosio como obispo, portando el libro, el báculo y la mitra. A este se uniría, en las divisiones interiores centrales, San Agustín, su alumno, diferenciado por un báculo y una mitra más decorados, portando el templete de la Jerusalén Celeste, encima de su libro *La ciudad de Dios* (**Figs. 7 y 8**)²⁵.

Aun así, la diferenciación de uno u otro personaje acorde con estos atributos siempre es compleja (a falta de cartelas u otros elementos), teniendo en cuenta que ambos compartieron la misma dignidad eclesiástica, y que San Ambrosio es el patrón de los canteros (por lo que también puede aparecer representado con un edificio o templete) y San Agustín de los impresores (sosteniendo el libro)²⁶.

En la división interior frontal, con San Agustín, se mostraría a San Roque, vistiendo atuendo de peregrino, con la cantimplora, el bordón y el zurrón, quien exhibe una herida o bubón pestilente en su muslo izquierdo, señalada por un niño desnudo o ángel, mientras, en el otro lado, un perro nutricio porta en la boca un pan (**Fig. 9**)²⁷.

²¹ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los Santos III* (Barcelona: Serbal, 2002), 193-198.

²² Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los Santos III...*,193-198.

²³ Carmona Muela, *Iconografía cristiana...*,87.

²⁴ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos II* (Barcelona: Serbal, 1997), 150-151.

²⁵ Carmona Muela, *Iconografía cristiana...*,87.

²⁶ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los Santos II...*,39.

²⁷ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los Santos III...*, 150.

Esta representación de San Roque, de nuevo patrón pestilente, reforzaría el sentido anterior, siendo muy común de las zonas populares como santo proveedor y protector de la enfermedad²⁸.

Dichas figuras, enmarcarían cuatro paneles de relieve, que conformarían la predela. Comenzando por el lado del evangelio, el primero a la izquierda mostraría la Natividad de la Virgen María, una escena narrada por los evangelios apócrifos, cotidiana, poco común (aunque es representada varias veces por la escuela, como en la tabla de Nava, con una plasmación casi idéntica, aunque varíen algunos detalles). Esta escena reforzaba la idea del bautismo (teniendo en cuenta la advocación de este retablo), en relación con el lavatorio tras el parto (una costumbre basada en purificar a los niños recién nacidos, de carácter ancestral, que se cristianizaba simbólicamente con dicho acto de iniciación) (**Fig. 10**)²⁹.

Entre cortinajes y cabezas de angelotes (que indican la función de escenario teatral y presencia divina), en una habitación, Santa Ana (con el velo) aparece recostada, acariciada por San Joaquín de forma cariñosa (con un gesto sencillo cargado de emocionalidad). En la estancia contigua, diferenciada del cuarto (cobijada por una pilastra que sostiene un dintel), portando a la Virgen, aparecen tres parteras (que se han vinculado con las tres Parcas de la mitología griega, presentes siempre que se da a luz a un niño), con paños para secarla después del baño³⁰.

En el panel correspondiente con el lado de la epístola, desde la derecha, este episodio haría pareja con el bautismo de Cristo (dado que las escenas marianas de los apócrifos, se construyen posteriormente para justificar un antecedente simbólico de la vida de Cristo, potenciando el vínculo milagroso entre la Madre y el Hijo, un pensamiento profundamente trentino)³¹. Así, se mostraba el principal episodio en el que participaría San Juan Bautista en relación con Cristo, dedicándose el retablo a esta figura (**Fig. 11**).

En la escena, sobre un paisaje natural formado por árboles y el río Jordán, San Juan Bautista vierte el agua en la cabeza de Cristo, arrodillado sobre el cauce (con los pies hundidos, simulando una ligera inmersión), llevándose las manos al pecho (aceptando humildemente el Sacramento). A su lado, aparecen dos ángeles siendo

²⁸ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los Santos III...*, 150.

²⁹ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano, Nuevo Testamento* (Barcelona: Serbal, 2008), 170-171.

³⁰ Réau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*, 170-171.

³¹ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*, 307-313.

testigos, llevándose uno de ellos la mano al corazón, con una gestualidad marcada y emotiva, que refuerza la relevancia del momento en los pequeños detalles³².

Especial mención ocuparía un águila sobredimensionada, justo en el centro compositivo, que descende del cielo. Podría tratarse de un esfuerzo torpe por representar una paloma, aunque su plumaje, la forma de las alas y el pico aludirían a este otro ave, quizás por influencia de la simbología antigua, donde el águila descendía cada vez que moría un emperador y elevaba su alma a los cielos en apoteosis (por lo que la representación del alma con forma de ave fue común a un gran número de culturas)³³. A esto habría que unir los programas simbólicos del Convento de San Marcos, de donde procede esta escuela, dedicados como homenaje a Carlos V, lo que explicaría la adopción, consciente o inconsciente (dada la posible distancia cronológica) con atributos relacionados con el emperador.

En todo caso, la paloma como Espíritu Santo (incidiendo en la naturaleza humana y divina de Cristo, dualidad teológica simbolizada por los dos ángeles), así como la adopción de la postura de humildad descrita, son valores utilizados iconográficamente (especialmente el segundo) por la defensa contrarreformista, presentes en esta tabla³⁴.

En cuanto a los dos paneles restantes internos, completarían el programa de santos personajes, uniendo a los Padre de la Iglesia Latina con los cuatro Evangelistas³⁵ (una iconografía reproducida en Palanquinos, que incidía en la idea de estos personajes como difusores de los hechos de Cristo con sus escritos, así como pilares de sustento de la Iglesia institucional católica y contrarreformista, defensores de los milagros de los santos y de sacramentos como el bautismo, cuestiones puestas en duda por los protestantes).

Respecto a los evangelistas, aluden al Tetramorfo, un simbolismo que tiene su origen en la visión de la Teofanía de Ezequiel (Ez, 1: 1-28), y que refuerza después Juan de Patmos con otra Teofanía narrada en el *Apocalipsis* (Ap, 4:1-11) a modo de paralelismo entre el Nuevo y el Antiguo Testamento. En ellas, se dice que, al rededor del trono del Señor, aparecieron cuatro animales que tenían forma de un hombre, un buey, un león y un águila. Por tanto, son escenas que inciden en la manifestación de poder de la divinidad y del triunfo de Cristo después de la muerte³⁶.

³² Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*,307-313.

³³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos* (Barcelona, Herder, 1986), 203.

³⁴ Reau, *Iconografía cristiana...Nuevo Testamento...*,313.

³⁵ Carmona Muela, *Iconografía cristiana...*,61-62.

³⁶ Carmona Muela, *Iconografía cristiana...*,61-62.

Los teólogos, además, explican que estos personajes simbolizarían los cuatro sacramentos de Cristo y los cuatro puntos cardinales (como la distribución de los apóstoles), los cuatro elementos y los cuatro ríos del paraíso³⁷.

En el lado del evangelio, se emparejaría a San Marcos con el león y San Lucas con el buey (los dos evangelistas presentes en el retablo de Villacelama), ambos escribiendo sus libros, el primero con barba y el segundo imberbe, de perfil, con el gorro frigio (exhibiendo unos rasgos de pómulos marcados y rizos cortos, un rostro con peculiaridades fisionómicas bastante repetidas por la escuela juniana). Simbolizarían los Ciclos de la Pasión (dado que el buey es un animal sacrificial) y de la Resurrección (pues el león simboliza el revivir y el triunfo de la luz de Cristo)³⁸. Precisamente, el león de San Marcos (al que se advoca el convento leonés), era relacionado con San Juan Bautista, dado que comienza su evangelio con el retiro de este personaje, refiriéndose a él como “la voz que clama en el desierto” (similar a los rugidos de un león) para llamar a los caminos del Señor (**Fig. 12**)³⁹.

En el otro panel interior, del lado de la epístola, aparecerían San Juan y San Mateo, el primero sentado en una roca con el águila (similar a la paloma del bautismo, lo que podría corroborar la intencionalidad en la adopción de la apariencia de una especie frente a otra), señalando su escrito (con una inscripción parcialmente ilegible), y el segundo con un tintero, sosteniendo el libro un niño o angelote. Curiosamente, San Juan se muestra imberbe y San Mateo barbado (una fisonomía poco común para este evangelista), relacionándose con el Ciclo de la Gloria (de nuevo, por la vinculación del águila con el ascenso y la apoteosis) y con el Ciclo de la Infancia (pues San Mateo se enfocaría en los hechos de Cristo como hombre) (**Fig. 13**)⁴⁰.

En cuanto a las esculturas de bulto redondo, comenzando por la calle central, en la zona inferior, no se conserva el Sagrario, presente en la mayoría de estos retablos, destacando tanto el de Palanquinos como el de Villacelama, de elevadas dimensiones.

En sustitución, enmarcado en una hornacina de gran tamaño, aparece la escultura de San Juan, el patrón del pueblo, al que se advoca la iglesia, el retablo y la fiesta del 29 de agosto. Sobre este particular, cabe decir que se vincula con San Juan Degollado, una figura poco frecuente, que debió obedecer a un interés particular (**Fig. 14**)⁴¹.

³⁷ Carmona Muela, *Iconografía cristiana*..., 61-62.

³⁸ Carmona Muela, *Iconografía cristiana*..., 61-62.

³⁹ Carmona Muela, *Iconografía cristiana*..., 61-62.

⁴⁰ Carmona Muela, *Iconografía del arte cristiano*..., 61-62.

⁴¹ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano, Antiguo Testamento* (Barcelona: Serbal, 2007), 488-521.

Es cierto que San Juan fue un santo bastante relacionado con la superstición y las fiestas populares, pero su aparición como degollado solía corresponder a simbolismos concretos. En primer lugar, se asociaba con enclaves religiosos de asistencia para los presos y las cárceles (utilidad que adoptará el Convento de San Marcos), en relación con Cofradías de la Misericordia, que ayudaban a los condenados a muerte (dado que este santo fue hecho prisionero y encarcelado)⁴².

Sin embargo, también ha sido considerado santo protector de la salud (especialmente, de los dolores de cabeza, al haber perdido la suya), un sentido más acorde con el resto del programa descrito para el retablo (dado la elevada presencia de santos antibubónicos, no visibles en otras zonas, que podría llevar a pensar en algún tipo de brote o epidemia fuerte en esta comunidad)⁴³. De hecho, la cofradía del pueblo, relacionada con la ermita, está vinculada al Cristo de la Salud desde, por lo menos, el siglo XVII-XVIII (quizás, incluso, en el citado siglo XVI, pues de esta época dataría el Cristo que preside su retablo, pensado para este núcleo y, seguramente, con esta función).

San Juan fue el último patriarca del Antiguo Orden y el primer mártir por la causa de Cristo, representado en su versión adulta con los rasgos iconográficos del asceta por su peregrinación en Judea: desaliñado, barbado, con ropajes de pieles (aquí, en una versión algo más refinada, con telas), medio desnudo y con fisonomía y corpulencia poderosa, tal como se muestra en el retablo⁴⁴.

Además, está unido con San Marcos (y, por tanto, con su convento en León), al ser denominado por él como “la voz que clama en el desierto”, como la del león, con el que se identifica al evangelista. Así mismo, el león lo vincula simbólicamente con Cristo, encontrando en la historia de este personaje numerosos paralelismos con su figura, que lo convierten en un antecedente⁴⁵.

Esto último, explicaría la extraña iconografía adoptada (más allá de la escena del bautismo, la más común, representada en el relieve), dado que no porta su cabeza, sino un cordero, al que señala. Este elemento, haría alusión al sacrificio de Cristo (como, para el caso veterotestamentario, al de Isaac), y tan solo se emparejaba con San Juan cuando este era plasmado al lado de Cristo como San Juanito, jugando inocentemente con este animal, que antecedería el sacrificio posterior⁴⁶.

⁴² Reau, *Iconografía del arte cristiano...Antiguo Testamento...*,488-521.

⁴³ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Antiguo Testamento...*,488-521.

⁴⁴ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Antiguo Testamento...*,488-521.

⁴⁵ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Antiguo Testamento...*,488-521.

⁴⁶ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Antiguo Testamento...*,488-521.

No es tan común plasmarlo con San Juan adulto pero, en todo caso, incidiría en la idea de la muerte y el sacrificio, al ser el cordero un animal sacrificial por excelencia desde la antigüedad⁴⁷, correspondiéndose con la Crucifixión de Cristo de la zona superior. De hecho, esta imagen lo enlazaría con la intercesión de San Juan apocalíptico en el Juicio Final (siendo la iconografía del Apocalipsis un elemento recurrente en estos retablos), momento en el que se sentaba a la izquierda del Juez Supremo, vestido con telas más elegantes sobre los harapos (lo que explicaría su indumentaria, más fina). Así, volvía a incidir en la idea de la justicia divina y la intercesión por las almas⁴⁸.

Encima de la figura de San Juan, como ya se ha referido, aparece Cristo Crucificado en el Monte Gólgota. Frente a esculturas más sencillas, como el Cristo de Palanquinos (de un momento posterior, en torno a 1600, de la segunda intervención), aparece con la plasmación de la calavera de Adán a sus pies, incidiendo en la idea de la muerte y la limpieza del Pecado Original, que llevó a Cristo al martirio, para salvar a la humanidad condenada (**Fig. 15**)⁴⁹.

Al fondo, se muestra un paisaje yermo, con árboles consumidos y construcciones ruinosas, que completa la sensación mortuoria⁵⁰, poseyendo el Cristo menor tamaño y un tratamiento más contenido, menos poderoso, que el de la ermita (por lo que se podría sostener como este pertenecería a un momento anterior, pues en factura es similar a los desempeñados en la época de Angés y Doncel, frente a sus continuadores, que solían optar por Cristos más delicados).

Coronando, la figura de Dios Padre sería muy parecida a la del retablo de Palanquinos (de factura ligeramente más sencilla, aunque, como sacó a la luz Marta Eva, recubierta de platino en sus vestimentas). Aparecería recibiendo el alma de su hijo, reforzando el mensaje trinitario trentino. Asomando del frontón, se esculpiría de busto, de apariencia anciana, con el pelo y la barba largos y canosos. Con una mano bendice, juntando dos dedos, mientras que con la otra porta la bola del mundo u orbe celeste, emergiendo su cuerpo de las nubes (**Fig. 16**)⁵¹.

Circundando a San Juan, se esculpen otras dos figuras de menores dimensiones en hornacinas más pequeñas. En el lado del evangelio, se muestra a San Miguel venciendo al diablo. La iconografía de este arcángel, se popularizará con la Contrarreforma

⁴⁷ Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos...*, 345.

⁴⁸ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Antiguo Testamento...*, 488-521.

⁴⁹ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*, 499.

⁵⁰ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*, 499.

⁵¹ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Antiguo Testamento...*, 25-28.

(especialmente, desde el siglo XVII), dado el clima de lucha religiosa y como defensa de los valores católicos (**Fig. 17**)⁵².

Alude a un episodio apocalíptico, en el cual San Miguel, vestido como un soldado (adoptando en este retablo una indumentaria de alferez de los Tercios de Flandes del siglo XVI, perfectamente medida y consciente) vencería al diablo en una lucha, metamorfoseado este en bestia o dragón (por lo que suele ser la iconografía más común). Sin embargo, en esta escultura, el animal ha sido sustituido por una representación efectista de Satán, un diablo curioso, retorcido y deformado, con la cabeza desproporcionada y gesto de súplica, al que va a dar muerte el santo con la espada (adoptando esta una forma serpentina, parecida a una sierra)⁵³.

De nuevo, San Miguel era un santo pestilente (dado que vencía el mal y, con ello, intercedía ante la enfermedad, siendo invocado por San Gregorio Magno), pero sobre todo volvía a incidir en la idea de la justicia divina, de la lucha católica frente al protestantismo (encarnación del mal) y de la protección a través de la fe, de ahí su asociación con la soldadesca (cuyos símbolos y tipologías, tanto en los atuendos como en la armamentística, eran conocidos por la escuela de Juan de Juni e incluidos con intencionalidad en multitud de representaciones)⁵⁴.

En el lado de la epístola, se reitera la figura de San Roque (santo pestilente e intercesor de la enfermedad al que se advoca la ermita del Cristo de la Salud y que cuenta con fiesta local el 29 de agosto), con atuendo de peregrino, portando la calabaza y el callado, mostrando su herida o bubón pestilente en su muslo izquierdo, señalándolo con la mano, acompañado por el perro (**Fig. 18**)⁵⁵.

Finalmente, al lado de San Miguel, se conserva un relicario con una mano, seguramente de falange, perteneciente a San Blas (siendo también una de las reliquias más comunes de San Juan y que, en numerosas situaciones, justificaba las advocaciones), para potenciar la intersección y el milagro saludable (**Fig. 19**).

En cuanto a las pinturas que conforman el resto del retablo, como ya se ha explicado, fueron bastante retocadas posteriormente (especialmente las superiores, como se puede ver en su pobre factura), aunque preservando las iconografías originales. En la zona superior, como es común para estos retablos, aluden a diversos episodios centrados

⁵² Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los Santos II...*, 70-73.

⁵³ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los Santos II...*, 70-73.

⁵⁴ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los Santos II...*, 70-73.

⁵⁵ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Iconografía de los Santos III...*, 150.

en la vida de la Virgen y la Infancia de Jesús, extraídos algunos de los evangelios apócrifos, dada la importancia que poseía en los entornos populares festividades como la Navidad⁵⁶.

Sin embargo, para el caso de este retablo, la escasa presencia mariana (de gran incidencia en otros conjuntos, como el de Palanquinos y Villacelama), hace que estas escenas ocupen un lugar menor. En la zona superior, en el lado del evangelio, aparece la Anunciación y el Abrazo de San Joaquín y Santa Ana, padres de la Virgen, en la Puerta Dorada. En el lado de la epístola, se reproduce lo que parecen ser unos Desposorios de la Virgen bastante deformados (por comparativa con otros retablos y distribución temática), seguidos de la Adoración del Niño Jesús en el pesebre (**Figs. 20, 21 y 22**)⁵⁷.

En la zona inferior, se completa el programa con dos escenas alusivas a la vida de San Juan. En el lado del evangelio, el santo aparece predicando en el desierto (aunque este es reproducido como un escenario más parecido a un bosque, algo común por asociación con la iconografía de otras figuras santas, como el propio Cristo), sobre un rudimentario púlpito de madera, escuchado con devoción por los fieles (**Fig. 23**)⁵⁸.

Es muy curioso cómo, a la hora de pintar el tumulto, para reproducir las figuras, los pintores han hibridado modelos iconográficos, de vestimenta y gestuales de múltiples escenas elaboradas por la escuela, dado que una figura se parece a Cristo, otras dos figuras femeninas están extraídas de las Visitaciones de la escuela juniana y un personaje sentado, que se lleva la mano al rostro en actitud reflexiva, es tomado de la iconografía característica de San Juan (especialmente en la escena de la Oración en el Monte de los Olivos). De hecho, la similitud con este pasaje, provoca que se pinte a dos guardias extraídos del Prendimiento, que se aproximan en la espesura desde el fondo.

En el lado de la epístola, se plasma otro de los momentos más famosos del ciclo de San Juan. Una vez decapitado, un soldado, que aún porta la espada, muestra su cabeza separada del cuerpo en una bandeja ante Salomé. Al fondo, el decorado asemeja una prisión, mostrándose en una estancia interior, de manera narrativa, el episodio anterior del Banquete de Herodes (**Fig. 24**)⁵⁹.

Para completar la iconografía, cabe aludir al rico repertorio de grutescos, que decorarían las divisiones del retablo. Estos, como señala el experto César García Álvarez,

⁵⁶ Joaquín García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra, *El retablo renacentista en el este de León* (León: La Nueva Crónica, 2022), 31-32.

⁵⁷ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Nuevo Testamento...*, 224-225.

⁵⁸ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Antiguo Testamento...*, 506.

⁵⁹ Reau, *Iconografía del arte cristiano...Antiguo Testamento...*, 511-515.

están extraídos de una fuente difícil de determinar, existiendo en la testamentaría de Juan de Juni un libro sin identificar de “brutescos” que utilizaría su escuela, con motivos italianizantes, reproduciendo en fechas posteriores modelos propios de 1520-30⁶⁰.

En primer lugar, en los dinteles separatorios, se mostrarían cabezas de angelotes con alas, que determinarían la presencia celeste y la elevación del alma tras la muerte física. En los dinteles centrales, se representarían desnudos, de cuerpo entero, portando telas o cortinajes, en torno a un mascarón con frutos (que simbolizaría la teatralidad y la creación de escenario icónico, pero también las festividades agrícolas paganas, cristianizadas posteriormente) (**Fig. 25**)⁶¹.

A ello, se unen diversas frutas, destacando la granada y las uvas que, por su zumo rojo, referencian la muerte de Cristo, el invierno y la sangre vertida⁶². Se completa en algunas zonas con higos (muy presentes en el retablo, fruto de la traición de Judas, colgado de la higuera, pero también del Paraíso), peras y manzanas (frutas iconográficamente alusivas al Pecado Original). Estos elementos, propios de la escuela de Juni, además del simbolismo cristiano, exceptuando la granada, se vincularían con los principales cultivos del entorno (**Fig. 26**).

En cuanto a las pilastras divisorias, muestran grutescos típicos de la escuela juniana, modelos que también son utilizados en Palanquinos, Villacelama y en el resto de retablos más alejados de estas zonas⁶³. Algunas tipologías, fueron recogidas por Oricheta, resultantes de la combinación de cabezas de angelotes con heráldicas esquematizadas (a modo de espejos o escudos), cartelas que combinarían armas (doble unión humanística de las armas y las letras, el brazo armado e intelectual de la fe contrarreformista), con telas y mascarones teatrales (**Fig. 27**)⁶⁴.

En las pilastras superiores, que bordean a Cristo crucificado, volvería a evidenciarse la presencia de la muerte con detalles macabros, como el añadido de la calavera o los huesos cruzados, característico del taller (**Fig. 28**)⁶⁵.

⁶⁰ 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.

⁶¹ César García Álvarez, *El simbolismo del grutesco renacentista* (León: Universidad de León, 2001), 145-170.

⁶² García Álvarez, *El simbolismo del...*, 145-170.

⁶³ Programas parecidos, se pueden consultar para la zona del Esla-Cea, en la publicación referida, Joaquín García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra, *El retablo renacentista en el este de León* (León: La Nueva Crónica, 2022).

⁶⁴ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 154-155.

⁶⁵ García Álvarez, *El simbolismo del grutesco...*, 147-150.

Así mismo, en las inferiores, cuatro angelotes (recurriendo a la distribución simbólica de los cuatro ríos del Paraíso y los cuatro puntos cardinales), encima de un mascarón, tocarían frutos como las uvas o los higos. Igual que en Palanquinos, remitirían a actividades agrícolas como la recolección (favoreciendo la fertilidad de la tierra y la abundancia), pero también teológicamente se relacionarían con la sangre vertida, la presencia del mal y la traición, que será superada por el alma en el Paraíso (incidiendo en la idea humanística de “recolectar” el saber, superando la muerte física y trascendiendo a los estadios superiores mediante el espíritu) (**Fig. 29**)⁶⁶.

En las columnas que rodean a San Juan, entre cortinajes con bucráneos (elemento mortuario usado desde la antigüedad para glorificar el alma de los difuntos)⁶⁷ y leones (otra figuración común, vinculada con San Marcos, Cristo y San Juan), emergen dos figuras femeninas (adoptando una apariencia alegórica similar a la de las virtudes, otro de los motivos habituales de la escuela, pero sin ningún atributo identificable a este respecto), que recorren el velo del misterio y vuelven a tocar los frutos, indicando la presencia de un programa hermético, que debe ser desvelado (**Figs. 30 y 31**).

A estas se unirían otras dos figuras que circundan la arquería en la que se enmarca la figura de San Juan, que bordearían su cabeza, a semejanza de las victorias aladas clásicas del mundo grecolatino, otro elemento prestado de la tradición que reforzaría la gloria y el heroísmo del santo.

En los frontones que coronan las esculturas de San Miguel y la Decapitación del Bautista, aparecen dos rostros difícilmente identificables, pero muy similares a los escondidos en Palanquinos, enmarcados por los dos frontones laterales del Sagrario. Se trataría de un hombre anciano, con los cabellos y la barba larga, cubierto por túnica y otro con bigote, de cabellera rizada, tocada por un velo, de nariz aguileña (rasgos reiterados habitualmente por la escuela de Juni, sin poder saber hoy en día si sería un rostro concreto) (**Figs. 32 y 33**).

Concluyendo, las pinturas que decoran los fondos del retablo (no conservadas para todos los casos, pero con un estado óptimo en Villanueva), perpetúan las mismas tipologías de grutescos, rellenando idénticos frutos la hornacina del evangelista. En sus pilastras interiores, se reiteran los bucráneos, los ángeles con telas y lazos y diversas especies vegetales híbridas (se pueden apreciar, aunque es difícil de precisar, margaritas y lirios), que desembocan en un busto femenino, alado y vegetalizado (**Fig. 34**).

⁶⁶ García Álvarez, *El simbolismo del...*, 76-80.

⁶⁷ García Álvarez, *El simbolismo del...*, 163-165.

Todos estos ciclos, referenciaban la doctrina filosófica neoplatónica, incidiendo en la transmutación de la materia, que transita en diferentes formas hasta llegar a la esencia, desprendiéndose mediante el amor, la fisicidad del alma tras la muerte, comenzando el ascenso hacia los principios superiores⁶⁸.

Historia del objeto:

Pocos datos se conocen sobre la pieza a analizar, como se ha explicado, derivados de la falta de documentación y de estudios críticos sobre la misma. En base a la reconstrucción ofrecida en el presente análisis, por comparativa con el resto de casos del entorno, el retablo sería encargado en un momento impreciso (barajando fechas desde la década de los 60 hasta los 80), quizás para sustituir a otro anterior, tardogótico.

Se trataría de un momento de esplendor en la diócesis, que busca alardear de su poder y riqueza, además de la entrada progresiva, a través de la relación conventual con San Marcos, de ideas contrarreformistas, que exigen la adecuación de nuevos retablos acorde con los preceptos doctrinales de la época.

Para poder extraer las pocas referencias documentales conservadas sobre Villanueva como localidad, existe un artículo de Vicenta Fernández Marcos, quien consultó las referencias albergadas en el archivo catedralicio leonés (sirviéndole para trazar, además, la historia conjunta de esta localidad con Palanquinos y Villacelama, donde también existen retablos similares, y Riego del Monte, todas ellas localidades de las que hoy Villanueva es cabeza de ayuntamiento)⁶⁹.

Con poblamiento que se remonta a la época romana (tal como ocurre con Campo), en el siglo X se determina el nombre de la localidad. En el siglo XI, figura la denominación de Monasteruelo, como un núcleo cercano donde podría haberse situado el primer enclave religioso (relacionado por la escritora con el posible monasterio de San Cipriano de Valdesaz, independiente y cercano a la población)⁷⁰.

En el siglo XV, se citaría por última vez este enclave como una “granja”, desapareciendo desde entonces de la documentación, lo que podría indicar la construcción de un núcleo religioso ya en Villanueva (correspondiente, por otro lado, con las iglesias erigidas en el resto de localidades, de los siglos XIII al XV, aunque en el siglo XII, la documentación ya situaba Monasteruelo en Villanueva)⁷¹.

⁶⁸ García Álvarez, *El simbolismo del...*, 76-80.

⁶⁹ Vicenta Fernández Marcos, “Villanuevas de la Manzanas en los documentos de la Catedral de León”, en *Tierras de León*, nº 166, enero/junio 2003, 21-45.

⁷⁰ Fernández Marcos, “Villanuevas de la Manzanas...”, 21-45.

⁷¹ Fernández Marcos, “Villanuevas de la Manzanas...”, 21-45.

En torno a los siglos XII-XIII, aparecen esculturas de vírgenes similares a las halladas en Campo de Villavidel, además de referenciarse en los documentos un personaje importante, Rodrigo Abril, que sería benefactor de la Villa, hasta el punto de que se asociaba su nombre y el de sus descendientes a ella⁷².

Para el caso del siglo XVI, de la documentación preservada, no se hace ninguna alusión a la iglesia y sus bienes (tampoco en momento anteriores). Tan solo interesaría, la creación de un proyecto ambicioso, una presa potenciada por el cabildo, que regulaba los riegos de la zona utilizando el agua del Esla (llegando a Villavidel, Campo de Villavidel, Palanquinos, Villacelama, Cabreros del Río, Fresno de la Vega y Cabañas). Precisamente, en este período, es cuando el Convento de San Marcos pasa a tener intereses en dicha presa⁷³, además de unir a través de ella los núcleos en los que se ha localizado presencia de retablos realizados por el mismo taller de artífices de Angés, partiendo del núcleo del convento leonés.

También desde 1527, a tenor de unos aranceles, se citaría una barca que recorría la ribera del Esla, uniendo Villanueva con Villaroañe, por lo que se evidencia la existencia de vías de comunicación poderosas para unir estos pueblos, así como, de nuevo, la riqueza que poseían tanto estas localidades como la diócesis, de la que dependían sus explotaciones (en Villanueva, por ejemplo, la documentación habla primero de la presencia de una torre y posteriormente, en época moderna, de un palacio con casas anexas, desde el que los canónigos controlaban dichas posesiones, sin haberse localizado actualmente los restos de ambas construcciones)⁷⁴.

Por otra parte, como se ha explicado, lo más adecuado sería pensar que, en este contexto de riqueza agrícola y explotación de la tierra relacionada con la diócesis, se encargarán a la escuela de Juan de Juni (conocida por sus obras en San Marcos), retablos que servirían para aleccionar sobre los cambios doctrinales y la lucha frente al protestantismo, entre otras cuestiones⁷⁵.

Para el caso de Villanueva, es difícil precisar, dado la ausencia de documentación, la excesiva incidencia en la salud y la sanación, no presente en otros lugares. La existencia desde el siglo XVI (quizás incluso antes), de una ermita dedicada al Cristo de la salud, perteneciente hoy a dicha cofradía (para la cual ya se encarga un Cristo que, por sus

⁷² Fernández Marcos, “Villanuevas de la Manzanas...”, 21-45.

⁷³ Fernández Marcos, “Villanuevas de la Manzanas...”, 21-45.

⁷⁴ Fernández Marcos, “Villanuevas de la Manzanas...”, 21-45.

⁷⁵ García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra, *El retablo renacentista...*, 22-23.

características, sería elaborado por Juan de Angés, quizás en un momento anterior a la factura del retablo), así como el programa de la obra, parecerían indicar una preocupación desmedida por esta cuestión.

A lo largo del siglo XVI, se ha hablado de diversas posibles epidemias de peste, citando Vicenta Fernández una curiosa ausencia documental en el siglo XIII, que parece interrumpir la cantidad de referencias presente en otros períodos⁷⁶. Sin embargo, son datos insuficientes para hacer ninguna aseveración respecto al posible impacto de dicha enfermedad, por lo que tan solo cabría sostener esta hipótesis a través de los programas iconográficos.

Por otra parte, resulta extraño que, de haberse producido una epidemia o un brote de gran calado, no aparezca recogido en ninguna referencia documental. Sin embargo, hay que tener en cuenta que la documentación de acceso público conservada en el archivo catedralicio sobre Villanueva presenta grandes lagunas (como testimonia, por ejemplo, que no exista ningún documento en relación con la iglesia y sus bienes, ni relativo al retablo y su encargo). La mayoría de documentos preservados, tratan sobre pleitos y organizaciones relativas a la explotación agraria de las tierras y sus benefactores, así como de la vinculación en torno a las propiedades de Villanueva con la realeza medieval y moderna y, sobre todo en el período renacentista, con los organismos eclesiásticos de los que dependía.

Sobre la suerte del retablo en épocas posteriores, tampoco se puede aportar ningún dato, más allá de que mantuvo su ubicación de origen y no parece haber sufrido grandes cambios o fragmentaciones en las sucesivas remodelaciones de la iglesia, hasta llegar al recinto actual.

Clasificación Razonada:

A pesar de la ausencia documental, no hay duda sobre la adscripción del retablo de Villanueva de las Manzanas a la escuela de Juan de Juni, propuesta por Castellanos, Oricheta y Llamazares (aunque los dos últimos no describan esta obra o la analicen con profusión), basada, sobre todo, en su parecido con el retablo de Villacelama⁷⁷.

Así, la pieza permitiría sostener una continuidad de factura que parte del Convento de San Marcos, siguiendo en torno a la ribera del Esla, la línea de Villavidel, Campo de Villavidel, Palanquinos, Villanueva de las Manzanas y Villacelama, a los que se unirían

⁷⁶ Fernández Marcos, “Villanuevas de la Manzanas...”, 21-45.

⁷⁷ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 251.

Cabreros del Río y Fresno de la Vega, comunicando la zona con las obras de la escuela por los Oteros, hasta llegar a Valencia de Don Juan.

Para ello, es muy revelador, el dato tanto de la presa del Escla aportado por Vicenta Fernández, como de la presencia de embarcaciones en el río, que permitiría hablar de vías de comunicación fluvial que unían simbólicamente estos núcleos, su explotación, sus sistemas de cultivo y, sobre todo, los intereses de la diócesis leonesa (quien financiaría los retablos) y del Convento de San Marcos (de donde partirían los artistas)⁷⁸.

Por otra parte, siguiendo la línea de atribuciones (aunque, puntualizando que estas poseen, como se ha tratado, matices infinitos ante la falta de datos), se podría sostener el protagonismo de la escuela de Juan de Angés, quizás sustituida, tras su muerte, por la mano de Bautista Vázquez para complementar algunos encargos que quedaron sin finalizar y, si se sostiene para este caso la autoría de Vázquez, completar el ciclo con los retablos de Villanueva y Villacelama (en todo caso, si se plantea la factura de Angés, habría que reducir esta mano posterior a Villacelama, pero la sucesión sería similar).

En cuanto al programa de Villanueva, presenta peculiaridades iconográficas respecto a Palanquinos o Villacelema, de claro protagonismo mariano (por lo general, de mayor devoción y más habitual en estos entornos locales). La presencia de un primitivo monasterio dedicado a San Cipriano⁷⁹, indicaría una zona con gran incidencia del culto pagano (como corrobora la alta construcción de villas) y mágico (dado que San Cipriano suele ser una advocación utilizada para cristianizar zonas con intensa presencia de cultos parecidos a la brujería⁸⁰, muy presente por ello en zonas gallegas y leonesas).

En todo caso, se trataría de un retablo de protagonismo masculino, con un repertorio centrado en la enfermedad, la muerte, la presencia fatídica del diablo (asociada, por el contexto trentino, con el protestante), la justicia y sanación mediante el milagro (siendo de los pocos que cuenta con relicario) y el triunfo del bien frente al mal.

De hecho, como estudió César García Álvarez, los repertorios enfocados en santos bubónicos, fueron ya elaborados por la escuela de Juan de Juni en las puertas de madera del Claustro de la Catedral de León, concluidas en 1538, atribuidas al propio Juni, en colaboración con Angés y Guillermo Doncel⁸¹.

⁷⁸ Fernández Marcos, “Villanuevas de la Manzanas...”, 21-45.

⁷⁹ Fernández Marcos, “Villanuevas de la Manzanas...”, 21-45.

⁸⁰ Teoría recogida en el libro Juan García Atienza, *Los santos imposibles* (Barcelona: Plaza y Janés, 1977).

⁸¹ César García Álvarez, “La transmisión iconográfica y formal de modelos en cuatro ejemplos del arte renacentista en León” en *Estudios humanísticos*, 280-283.

En ellas, como en este retablo, volverían a aparecer los santos combatientes de la peste, mostrando a San Roque, Santiago (en este caso, sustituido por San Juan), San Sebastián y San Miguel con el dragón⁸². De ahí, que se demuestre una vinculación temprana de la escuela con este tipo de repertorios, que adecuaron posteriormente al espacio de este retablo, quizás, fruto de alguna casuística contextual (como una racha de epidemias de peste).

⁸² Máximo Gómez Rascón, *Las puertas de la Catedral de León* (León: Catedral de León, 2018), 68-74.

Anexo de imágenes



Fig. 1. “Vista exterior de la iglesia de San Juan Degollado”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



Fig. 2. “Vista general del retablo ubicado en el presbiterio, en la nave central”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 3. “Estado del retablo anterior a la restauración de Marta Eva Castellanos”. Imagen cedida por cortesía de la restauradora y del párroco de Mansilla de las Mulas, Don Domingo.



Fig. 4. “Relieve en el basamento con San Gregorio el Magno”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.

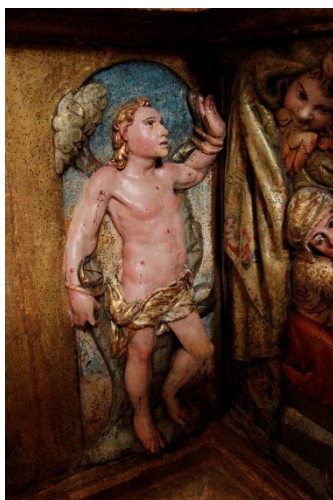


Fig. 5. “Relieve en el basamento con San Sebastián”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 6. “Relieve en el basamento con San Gerónimo”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 7. “Relieve en el basamento con San Ambrosio”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 8. “Relieve en el basamento con San Agustín”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 9. “Relieve en el basamento con San Roque”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 10. “Relieve de la predela con la Natividad de la Virgen”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 11. “Relieve de la predela con el bautismo de Cristo”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 12. “Relieve de la predela con San Marcos y San Lucas”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.

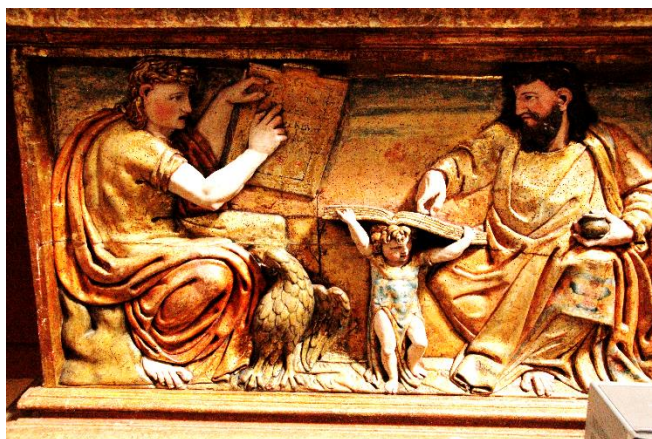


Fig. 13. “Relieve de la predela con San Juan y San Mateo”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 14. “Escultura de San Juan Bautista en la calle central”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.

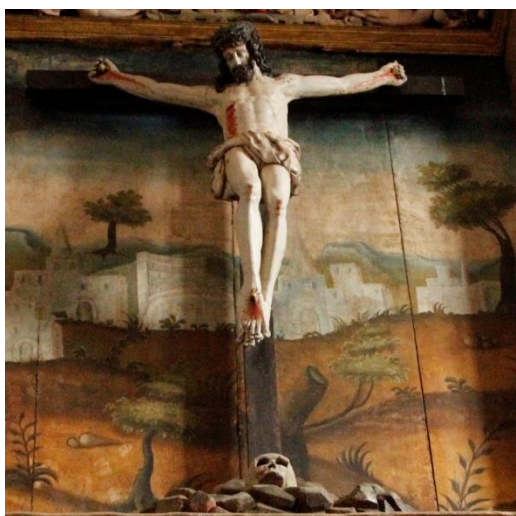


Fig. 15. “Escultura de Cristo crucificado en la calle central”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 16. “Escultura con el busto de Dios Padre en el ático”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 17. “Escultura de San Miguel en la hornacina del lado del evangelio”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 18. “Escultura de San Roque en la hornacina del lado de la epístola”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 19. “Relicario con falange”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 20. “Pintura superior con la Anunciación en el lado del evangelio”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 21. “Pintura superior con el Abrazo ante la Puerta Dorada en el lado del evangelio”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 22. “Pinturas superiores con los Desposorios de la Virgen y la Adoración en el lado de la epístola”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 23. “Pintura inferior con la Predicación de San Juan en el lado del evangelio”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 24. “Pintura inferior con la Decapitación de San Juan en el lado de la epístola”. Imagen tomada en Julio, 13, 2024.



Fig. 25. “Grutescos con angelotes y mascarones”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 26. “Grutescos con mascarones y frutas”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 27. “Grutescos con motivos heráldicos o espejados”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 28. “Grutesco con calavera”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 29. “Grutesco con figura de angelote recolectando los frutos”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 30. “Figura femenina agrutescada con bucráneos, telas y frutos”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 31. “Figura femenina agrutescada con leones, telas y frutos”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 32. “Rostro masculino del frontón”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 33. “Rostro masculino del frontón”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.



Fig. 34. “Grutesco pictórico con busto femenino hibridado”. Imagen tomada en Julio, 26, 2024.

Bibliografía

- Carmona Muela, Juan. *Iconografía cristiana*. Madrid: Itsmo, 1998.
- Carrizo Sainero, Gloria. *La escultura del siglo XVI en la diócesis de León*. Tesis doctoral: Universidad Complutense, 1988.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, Herder, 1986.
- Fernández Marcos, Vicente. “Villanuevas de la Manzanas en los documentos de la Catedral de León”. En *Tierras de León*, nº 166, enero/junio 2003.
- García Álvarez, César. “El arte del Renacimiento en León”. En Emilio Moráis Vallejo (coord.), *La historia del arte en León*. León: Eolas, 2023.
- García Álvarez, César. *El simbolismo del grutesco renacentista*. León: Universidad de León, 2001.
- García Álvarez, César. “La transmisión iconográfica y formal de modelos en cuatro ejemplos del arte renacentista en Leon”. En *Estudios humanísticos*.
- García Atienza, Juan. *Los santos imposibles*. Barcelona: Plaza y Janés, 1977.
- García Nistal, Joaquín y Vanessa Jimeno Guerra. *El retablo renacentista en el este de León*. León: La Nueva Crónica, 2022.
- Gómez Rascón, Máximo. *Las puertas de la Catedral de León*. León: Catedral de León, 2018.
- Gómez Rascón, Máximo. *Museo Catedralicio de León*. León: Catedral de León, 2013.
- 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, Antiguo Testamento*. Barcelona: Serbal, 2007.
- Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano, Iconografía de los santos II*. Barcelona: Serbal, 1997.

Reau, Louis. *Iconografía del arte cristiano: Iconografía de los Santos III*. Barcelona: Serbal, 2002.

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