

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

Tabla de la Oración en el Huerto de la Iglesia de San Marcos de Villavidel

Ubicación:

Villavidel (León, España). Posiblemente, ubicada rematando la arquería de alguna capilla privada en la Iglesia de San Marcos de Villavidel (antigua iglesia de San Andrés). Actualmente, se exhibe en la Sala del Rosetón del Museo Diocesano de la Catedral de León, entre las tablas del retablo de Nava de los Oteros (**Figs. 1 y 2**).

Clasificación Genérica:

Tabla de un retablo (escultura y pintura).

Estado:

La tabla presenta un estado de conservación óptimo, convenientemente preservada y restaurada. Aunque la madera se encuentra un poco agrietada (al haberse construido la tabla mediante tres tableros ensamblados entre sí)¹, no se acusa una fragmentación notoria, conservándose la policromía con sus matices, tonalidades y detalles.

Tan solo cabe señalar que, al haberse extraído la pieza de su lugar originario y encontrarse descontextualizada en el museo, no se puede conocer su estado originario, no teniendo información de si se trataba de una única tabla (que remataría alguna estructura semicircular, como un arco) o estaba acompañada por otras.

En ese último caso, incluso podría en su momento haber tenido función de pequeño retablo de devoción particular, o quizás haber pertenecido a un retablo mayor (como los que sí se conservan en localidades vecinas), aunque su forma y su temática resultan extrañas dentro de estas estructuras (tan solo cuadraría, por su morfología, si se ubica como remate o ático, lugar donde esta escuela solía situar a Dios Padre, por lo que se considera improbable).

Por otra parte, su ubicación entre las tablas de Nava de los Oteros (una opción que favorece la estética y disposición museística de la sala), puede dar lugar a confusión, dado que estas conforman una unidad que se ve interrumpida por la tabla intrusa, aunque permite apreciar la uniformidad estilística.

¹ Aranzazu Oricheta, *Juan de Juni y su escuela* (Tesis doctoral: Universidad de León, 1999), 528.

Autor/taller:

Aranzazu Oricheta propone, sin lugar a dudas, cómo la pieza debería encuadrarse dentro de la escuela juniana². A esto habría que unir los datos aportados por Fernando Campo, que vinculan a través de la documentación la relación estrecha de diezmos y explotación de las tierras existente durante el siglo XVI de Villavidel con el Convento de San Marcos, lugar en el que se consolida la tarea de estos artífices en León³.

Junto con ello, convendría tener en cuenta que sus integrantes están trabajando en los núcleos vecinos (en algunos casos sí se conserva documentación, como en Palanquinos) por lo que resulta bastante sólido sostener que este relieve perteneciera al mismo taller de trabajo.

De hecho, si se observan las peculiaridades de la tabla, el estilo es idéntico a múltiples obras desempeñadas por estos artífices, como el citado retablo de Palanquinos (al que habría que unir los conservados en Villanueva de las Manzanas y Villavidel, trazando una línea de continuidad dentro del territorio, aunque sean posteriores).

Estos rasgos compartidos, rastreados por la investigadora, se extenderían a algunos núcleos de los Oteros, como el citado retablo de Nava⁴, con el que convenientemente compara la tabla el Museo Diocesano, dado que la representación posee características comunes.

En primer lugar, se observa el mismo interés por enmarcar el espacio en un escenario tallado con total minuciosidad, aportando volumen y sensación de profundidad, al dividir la escena en distintos planos, así como sugerir la perspectiva mediante los montes y las líneas de árboles (de forma algo tosca en algunas zonas, pero efectiva)⁵.

En cuanto a las figuras, están trabajadas con un relieve de gran calidad, mostrando notoria corpulencia, cuidado en el estudio anatómico (como se aprecia en la musculatura de las piernas) y pliegues ampulosos, estructurados en grandes líneas curvas⁶. A ello se une la individualización física y psicológica de los rostros, con cabelleras de abundantes rizos y posturas muy contorsionadas y forzadas, que ayudan a potenciar el patetismo y favorecen la tensión de la escena.

² Oricheta, *Juan de Juni* y..., 528.

³ Fernando Campo del Pozo, *Historia de la Villa de Campo y de Villavidel* (León: Ayuntamiento de Campo de Villavidel, 2006), 65-69.

⁴ Oricheta, *Juan de Juni* y..., 528.

⁵ Oricheta, *Juan de Juni* y..., 528.

⁶ Oricheta, *Juan de Juni* y..., 528.

Dichas peculiaridades hablan de la mano de un maestro aventajado, aunque seguramente no se tratara de Juan de Juni, dado que este intervendría tan solo en las obras más importantes, a lo que hay que unir su temprana partida a Valladolid, en 1540. Sin embargo, sí permiten deducir, quizás, la presencia de Juan de Angés, su discípulo más sobresaliente, quien copó, junto con sus colaboradores, la mayoría de obras de la zona⁷.

De hecho, si se comparan los rostros y las posturas retorcidas de los apóstoles con el apostolado presente en Palanquinos, documentado de este autor, las similitudes son cuantiosas. Al tratarse de obras de notoria maestría, traslucen la mano de Angés (propuesta por Aranzazu para el caso de Nava), ya que la autora lo clasifica como el más fiel continuador del estilo de Juni⁸.

Por otra parte, el motivo de la Oración en el Huerto es reproducido por esta escuela para la iglesia del Salvador de Valencia de Don Juan y en uno de los frentes del Sagrario de Pedrosa del Rey (también atribuido a Angés), copiándolo en todas estas ocasiones de un grabado de Alberto Durero realizado en 1500 para su serie de la *Gran Pasión* (un repertorio de nuevo frecuentemente manejado por el taller juniano)⁹.

A dichos ejemplos, habría que unir otro analizado por Joaquín García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra, en el retablo de la capilla de la Cofradía de Jesús Nazareno en Sahagún, en otro frente de Sagrario. Para este caso, la documentación cita como artífices del retablo a Juan de Angés como imaginero y Guillermo Doncel como entallador (colaboración frecuente, común a la mayoría de estas piezas desde la Sillería Coral de San Marcos, aunque no se cite a Doncel en Palanquinos)¹⁰.

Por su parte, Máximo Gómez Rascón, en el catálogo del Museo, sigue señalando la autoría de Guillermo Doncel, en relación con el Sagrario de Pedrosa del Rey y la obra de Valencia de Don Juan. Sin embargo, el citado encargo de Angés en Palanquinos sin la cita de Doncel, podría excluirle de esta pieza, también si se tienen en cuenta las atribuciones en Nava de los Oteros, aunque su presencia todavía resulta difusa¹¹.

Teniendo en cuenta que Angés realizaría, seguramente, los relieves escultóricos (dado que, gracias a los artículos de Fernando Llamazares, se entiende que Doncel

⁷ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 295-299.

⁸ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 295-299.

⁹ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 295-299.

¹⁰ Joaquín García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra, *El retablo renacentista en el este de León* (León: La Nueva Crónica, 2022), 61.

¹¹ Máximo Gómez Rascón, *Museo Catedralicio de León* (León: Catedral de León, 2013), 99.

actuaría como entallador, ya que así es citado siempre)¹², se puede confrontar esta tabla de Sahagún con la presente en el Museo Diocesano. La escena reproducida en Sahagún, presenta también bastante calidad, algo inferior al detallismo del relieve a estudiar. Sin embargo, esto se puede deber a que se adapta a un espacio más pequeño y de menor relevancia.

De hecho, aunque más sencilla y simplificada, este motivo volvería a presentar el monte con tipologías similares de árboles, las nubes que envuelven al ángel con la cruz son idénticas y lo mismo ocurre con el Cristo (los apóstoles presentan mayor variación, pero dentro de patrones comunes)¹³.

Recapitulando, podría concluirse que, en esta talla de Villavidel, aunque no está documentada la mano de Angés, es altamente probable que sea el autor de la pieza (como siempre, acompañado por su taller, no pudiendo precisar, más allá de él, si intervienen otras manos o de cuántos artífices se hablaría, teniendo en cuenta que la tabla muestra gran uniformidad).

Materia/Soporte:

Escultura (Madera)

Técnica:

Escultura (relieve tallado, policromía y encarnación a pulimento).

Dimensiones:

Alto: 1'60 m

Ancho: 1'32 m

Datación:

La obra es fechada por Oricheta en torno a 1560, formando parte quizás de un desaparecido retablo. Esta autora, encuadra en el mismo momento las tablas de Nava de los Oteros que la acompañan, con las que presenta claras similitudes¹⁴.

El retablo de Palanquinos, con el que se podrían confrontar ambas piezas estilísticamente, aparece fechado por la documentación en 1562, por otra parte, momento álgido de trabajo de Angés y su escuela, por lo que la clasificación de Oricheta resulta conveniente y probable, siempre que se tenga en cuenta su naturaleza aproximada¹⁵.

¹² Fernando Llamazares Rodríguez, “Una revisión de obras del círculo de Juni”, de *Imafrontera*, nº 16 (2004), 150-151.

¹³ García Nistal y Vanessa Jimeno Guerra, *El retablo renacentista...*, 63.

¹⁴ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 526.

¹⁵ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 447.

La única noticia documental respecto a la iglesia de Villavidel en las fechas en las que podría encuadrarse la obra, la aporta Fernando Campo del Pozo, quien afirma la inexistencia de documentos fundacionales para la iglesia. Tan solo se puede saber, por menciones, que existía a finales del siglo XV¹⁶.

Una fecha importante será 1573, donde se establece en la iglesia parroquial de Villavidel una fundación a favor del Colegio de San Miguel de la Compañía de Jesús por el obispo Juan Millán, quien gobernó la diócesis leonesa del 1564 al 1578, afianzándose la relación del núcleo con el Convento de San Marcos en León¹⁷.

Este dato, retrasaría unos años la factura de la tabla, dado que podría explicar la presencia del taller en la localidad, por la conexión con la obra leonesa, en la que participa activamente y por la que consiguen los éxitos y encargos. En todo caso, esto seguiría siendo especulativo y se estarían manejando unas fechas muy próximas, anteriores al fallecimiento de Juan de Angés, en 1577 (por lo que la autoría sigue siendo compatible).

De hecho, hay que tener en cuenta que, al estar trabajando en Palanquinos desde 1562, la obra podría haber sido encargada con anterioridad a estos hechos. Campo del Pozo, incluso, indica que la vinculación de San Marcos con dicha iglesia es anterior, en época medieval, pero el documento que la determina en la Edad Moderna de forma concreta sería el referido¹⁸.

Contexto Cultural / estilo:

Edad Moderna/ Renacimiento.

Descripción e iconografía:

La pieza está constituida por tres tablas ensambladas, talladas individualmente, formando tres grupos separados, pero que, al montarse, adquieren coherencia y unidad. Estas, a su vez, permiten incidir en distintos puntos de la narración del episodio religioso, correspondiente con la escena de la Oración en el Huerto de los Olivos¹⁹, perteneciente al Ciclo de la Pasión (anterior al Prendimiento tras la Última Cena²⁰, lo que explica la relación iconográfica con las tablas de Nava).

Sin embargo, esta iconografía se combina, de forma narrativa, con la escena siguiente, el Prendimiento (a través de los personajes que se aproximan al fondo), un

¹⁶ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 65-69.

¹⁷ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 65-69.

¹⁸ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 65-69.

¹⁹ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 526-527.

²⁰ Louis Reau, *Iconografía del arte cristiano, Nuevo testamento* (Barcelona: Serbal, 2008), 444.

recurso utilizado habitualmente para relatar los hechos que antecedieron al martirio de Cristo²¹ (y que es tomado del grabado de Durero).

En dichos episodios se expone como Jesús, tras la Sagrada Cena, subió a orar al monte Getsemaní. Mientras estaba allí, tuvo una visión en la que un ángel, saliendo de las nubes, le predice su destino. Los apóstoles que le acompañan, Juan, Santiago y Pedro, agotados por la cena, no pueden evitar quedarse dormidos, para el disgusto de Cristo²². Confirmada la traición, Judas irrumpe en el monte con los soldados, resignándose Cristo ante su destino, produciéndose el Prendimiento²³.

En primer término, en la zona inferior, aparecen los tres apóstoles que protagonizan el episodio, con posturas intrincadas para aludir al sueño, así como inclinan sus cabezas y muestran expresiones relajadas con los ojos cerrados²⁴.

Juan, apoyado en una roca escultórica, sostiene su cabeza en la palma de la mano, mostrándose más joven e imberbe. Santiago, como un hombre de mediana edad, con pelo y barba oscura, exhibe gran volumetría y potencia anatómica en la pierna. Finalmente Pedro, más anciano, muestra la barba blanca más redondeada y el pelo algo más escaso, según sus características canónicas (**Figs. 3, 4 y 5**)²⁵.

Hay varios detalles interesantes en estas figuras. En primer lugar, los tres apóstoles serán testigo de aquellas escenas cristológicas relacionadas con las apariciones milagrosas que vaticinan tanto el Sacrificio como la naturaleza divina de Cristo (ya que se les representa también en la Transfiguración, como en las tablas de Nava)²⁶.

Además, están colocados de tal forma que, simbólicamente, de manera universal, aluden al paso del tiempo y las tres edades del hombre, un recurso usado por los maestros renacentistas (un claro ejemplo es Tiziano, que pinta en los mismos años la *Alegoría de la Prudencia*, fechada entre 1565 y 1570). Esto no parece ser casual, indicando la relatividad del tiempo humano, en el que acontece la traición, como advertencia que conduce la vida hacia lo espiritual.

Finalmente, Pedro está acompañado de dos objetos atípicos en esta escena: un libro y una espada, tratados con todo lujo de detalles (como se observa en la cuidada encuadernación del libro). En cuanto a la espada, aparece rematada por una cabeza de

²¹ Reau, *Iconografía del arte cristiano...*, 452-453.

²² Reau, *Iconografía del arte cristiano...*, 444.

²³ Reau, *Iconografía del arte cristiano...*, 452-453.

²⁴ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 526-527.

²⁵ Oricheta, *Juan de Juni y...*, 526-527.

²⁶ Reau, *Iconografía del arte cristiano...*, 444.

animal difícil de identificar, que la señala como arma nobiliaria, símbolo de estatus. Ambos elementos, combinarían los valores humanistas del cultivo parejo de las armas y las letras, que permitirían alcanzar la vida eterna (así como serían el brazo intelectual y armado de la iglesia).

La espada es reproducida por el grabado de Durero que sirve de inspiración, como un antecedente de uno de los siguientes episodios, cuando Pedro, preso de la ira, le corta la oreja a Malco. Así, el apóstol se convierte en la contraposición de las emociones respecto a la serenidad de Cristo, al igual que en el anterior episodio su sueño confronta las necesidades corporales ante la fe acérrima de Cristo²⁷.

En los siguientes paneles, Cristo es representado a la derecha según la iconografía típica del episodio: arrodillado, en actitud de Oración, con su mirada en el cielo. De este, sale un ángel de una maraña de nubes que porta la Cruz, símbolo de su Pasión e instrumento que vaticina el martirio, un detalle característico desde la influencia dureriana (frente a otras plasmaciones anteriores, en las que el ángel sostenía el cáliz de la sangre vertida o, directamente, no aparecía) (**Fig. 6**)²⁸.

A lo lejos, en el lado izquierdo, se reproduce el Prendimiento. Los soldados se acercan, vestidos con cascos y escudos que los diferencian e identifican, guiados por Judas, quien porta la túnica y la barba y el pelo rizado por su condición de apóstol, señalando con el dedo el camino a seguir (gestualidad acusatoria, que evidencia la traición a Cristo). Uno de ellos porta un candil, indicando como la escena acontece en la noche, cobijado el mal en la oscuridad (**Fig. 7**)²⁹.

Finalmente, se utiliza la plasmación del huerto cerrado (frente al paraje natural frondoso), esbozado con un cerco lejano, que delimita el entorno³⁰. Desde el punto de vista botánico, se ha intentado reflejar las características del olivo, como su tronco y ramas retorcidas.

Al lado de Cristo, unos matojos parecen aludir, por la forma de sus hojas, a las palmas del martirio, una simbología propia del cristianismo, pero que no se describe en el episodio ni aparece en el referente dureriano, por lo que no se sabe si es intencional (aunque sus matices son precisos) o un intento general de mostrar follaje (**Fig. 8**).

²⁷ Reau, *Iconografía del arte cristiano...*, 454.

²⁸ Reau, *Iconografía del arte cristiano...*, 444-445.

²⁹ Reau, *Iconografía del arte cristiano...*, 452-453.

³⁰ Reau, *Iconografía del arte cristiano...*, 444-445.

De la misma manera, al fondo, un árbol desnudo ha perdido las hojas frente a la fertilidad del huerto, como antecedente sombrío. De hecho, los colores apagados de la tabla y el tono de la madera, están escogidos de tal manera que potencian la sensación nocturna, creando cierto efecto atmosférico (dado que no son fruto de la suciedad, estando la tabla restaurada).

Historia del objeto:

Actualmente, es difícil saber, dado la ausencia de documentación, en qué momento se encarga la pieza ni para qué finalidad (seguramente, formar parte de un retablo o rematar una arquería). Tan solo Gloria Carrizo, cita cómo esta iglesia le habría encargado a Bautista Vázquez un San Andrés (patrón del edificio) de madera de alizo³¹.

Seguramente, estuvo ubicada en algún lugar indeterminado de la iglesia de Villavidel, por lo menos hasta 1650, año en el cual, del 1 al 2 de enero, la documentación cita una riada fortísima (habiéndose producido ya antes otras menores, dada la proximidad del agua), desbordándose el cauce del río y quedando arrasado todo el antiguo pueblo de Villavidel y su iglesia (quedando tan solo en pie su torre, de ladrillo y piedra)³².

Tras este acontecimiento, el prior del Convento de San Marcos, decide resarcir a la comunidad, ayudando a los vecinos a reconstruir sus casas y apoyando en la construcción de una nueva iglesia, recomponiendo las campanas y, según Fernando Campo, encargando ricas obras para llenar el recinto³³.

De las obras rescatadas de la iglesia, se sabe que son custodiadas por Don Juan de Vaca, cura de Campo de Villavidel, que las traslada a su iglesia tras la riada. A través de la documentación, se conserva un pleito del 13 de agosto de 1687 en el que Don Simón Carvajo, en nombre del Convento de San Marcos y del curato de Villavidel, pide que se devuelvan las imágenes, ante la negativa del cura de Campo, dado que Villavidel vuelve a contar en este momento con iglesia³⁴.

Sin embargo, entre las imágenes reclamadas, se citan “la escultura de Nuestra Señora del Rosario, de San Andrés y un cuadro de la Pasión, junto con la pila bautismal y otras alhajas”³⁵. Este vacío dificulta rastrear el destino de la pieza, dado que es completamente improbable que pertenezca a las obras encargadas en el siglo XVII, por

³¹Gloria Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI en la Diócesis de León* (Tesis doctoral: Universidad Complutense, 1988), 409.

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

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

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

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

sus peculiaridades estilísticas y la falta de citas en la documentación de esta época (de la que se conservan mayor número de referencias).

Aún con todo, resulta extraño que no se cite en ningún momento la presencia de un retablo ni esta obra, dado su excelente calidad, y que no sea reclamada junto a las otras al cura de Campo, perdiéndole continuamente la pista. Quizás sería necesario revisar la documentación o faltar parte de ella, relativa a los encargos artísticos (imposible de consultar, dado que se encuentra perdida o en manos particulares).

De la suerte de este relieve, Fernando Campo señala cómo Máximo Gómez Rascón, director del Museo Diocesano, visita Villavidel en 1988, con motivo de que el restaurador Mariano Nieto interviniera en una imagen de la ermita que identifica con una María Magdalena del siglo XV (tratándose de una escultura del siglo XIII)³⁶.

Junto a esto, deciden llevarse la escultura de Nuestra Señora la Blanca, de la misma fecha, por su precario estado (había perdido ya el brazo derecho desde el codo debido a la carcoma). Además de esta, Máximo traslada el altorrelieve de madera, que se encontraba en un lateral del recinto³⁷. Fernando Campos testimonia cómo Máximo describe la iconografía y encuadra la obra en el siglo XVI, dentro de la escuela de Juan de Juni³⁸.

Así mismo, enlaza su representación con el relieve de Pedrosa y descarta la posibilidad de que perteneciera a la misma época del Sagrario del siglo XVII, contenido en la iglesia de Villavidel, que también perdió su posible retablo (pieza que, por otra parte, aunque posterior, continúa la estela de Juan de Juni y su escuela, pudiendo englobarse dentro de los continuadores de la misma por su alto grado de similitud)³⁹.

Fernando Campo termina apuntando que el relieve fue llevado allí por los canónigos regulares que atendían a Villavidel desde San Marcos, quizás para resarcir a la población tras la riada, sin aportar fechas⁴⁰ (hipótesis que también sostiene para el Sagrario, que pudiera ser factible, aunque no se conocen pruebas concluyentes ni referencia documental).

³⁶ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 72-73.

³⁷ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 72-73.

³⁸ Su descripción aparece recogida en Máximo Gómez Rascón, *Museo Catedralicio de León* (León: Catedral de León, 2013), 99. Ya era referida en la anterior edición de esta obra, de 1983, en la página 55.

³⁹ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 72-73.

⁴⁰ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 72-73.

En todo caso, se corrobora que el relieve se encontraba ya en el Museo Diocesano en 1988, dado que es la fecha en la que publica su tesis Gloria Carrizo, quien ya lo describe dentro de este recinto, donde permanece hasta hoy⁴¹.

Clasificación Razonada:

Gloria Carrizo, al citar esta pieza, determinaba como la obra “estaba trabajada con cierta tosquedad y tenía poco lograda la diferenciación de planos”⁴². Frente a ello, las investigaciones posteriores no dudan en determinarla como una pieza de calidad sobresaliente, a la altura de las mejores tablas, no tanto ya de la estela directa juniana, sino de su adecuación local en manos de Angés.

Por otra parte, debido a las complicaciones de falta de documentación, la riada referida de 1650 y el posterior pleito con Campo de Villavidel en 1687⁴³, la suerte de las obras artísticas de ambas iglesias ha sido difusa y fragmentada, sin que actualmente cuadren sus características formales, ubicaciones y relación entre sí.

La adscripción de la pieza al taller juniano es evidente, documentándose al menos por parte de Carrizo (y, después, por Oricheta) la relación de la iglesia de Villavidel con sus integrantes en una segunda generación, con la cita a Bautista Vázquez (quien realiza la única pieza recogida como encargo de dicha iglesia que, sin embargo, no se ubica hoy en día en ella ni se sabe su suerte)⁴⁴.

Es poco probable que las dos obras enmarcadas en el período, la presente tabla y la Virgen entronizada, correspondieran a este autor, artífice de los retablos de Villanueva de las Manzanas y Villacelama (donde sí aparece documentado)⁴⁵, dado que presenta similitudes con piezas desempeñadas por su maestro, Angés, en épocas anteriores (en torno a la década de los 60 propuesta, en base al retablo de Palanquinos).

La presencia a Angés en la iglesia, por tanto, aunque no se ha evidenciado, es factible, al igual que sostener que las obras, en un determinado momento (tras su muerte), pudieran continuar en manos de Vázquez (quién también fallece en 1594 antes de poder completar el San Andrés, inventariado en su taller)⁴⁶.

⁴¹ Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI...*, 409.

⁴² Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI...*, 409.

⁴³ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 72-73.

⁴⁴ Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI...*, 409.

⁴⁵ Llamazares Rodríguez, “Una revisión de...”, 164-165.

⁴⁶ Carrizo Sainero, *La escultura del siglo XVI...*, 409.

Igualmente, las características del Sagrario del siglo XVII, encargado, según su inscripción, por un “prior” cuyo nombre es ilegible, continuarían con la estela juniana en 1627, en un período algo posterior, tomando los modelos, quizás de los encargos anteriores o piezas ya contenidas en la iglesia, por una tercera generación de artífices (al igual que ocurre con la segunda predela de Palanquinos, terminada de dorar en 1648, como indica otra inscripción, diferente pero cohesionada con el resto del retablo).

Pero la inconclusión de las obras de Villavidel y su elevado grado de inconcreción, no excluyen la idea de Fernando Campo, de que hubieran podido traerse del Convento de San Marcos (punto de origen del taller) como compensación ante la riada y sustitución a anteriores obras perdidas (lo que explicaría la inexistencia de un lujoso retablo, como el del resto de localidades). Esto también cuadraría con la ausencia recurrente de citas en la documentación hacia estas obras⁴⁷.

Sin embargo, aunque resulta una hipótesis sugerente para el Sagrario del siglo XVII (que, por sus notorias dimensiones, sustituiría la ausencia de retablo), en el caso de la Virgen entronizada y la Tabla de la Adoración en el Huerto es algo más rebuscada, pudiendo tratarse estas de piezas hechas *ex profeso* para la iglesia. En todo caso, a la espera del descubrimiento de nuevos referentes, es prácticamente imposible de determinar.

⁴⁷ Campo del Pozo, *Historia de la...*, 72-73.

Anexo de imágenes



Fig. 1. “Exterior de la Iglesia de San Marcos de Villavidel”. Imagen tomada en Julio, 27, 2020.



Fig. 2. “Ubicación de la Tabla de la Oración en el Huerto en la Sala del Rosetón del Museo Diocesano de León”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.

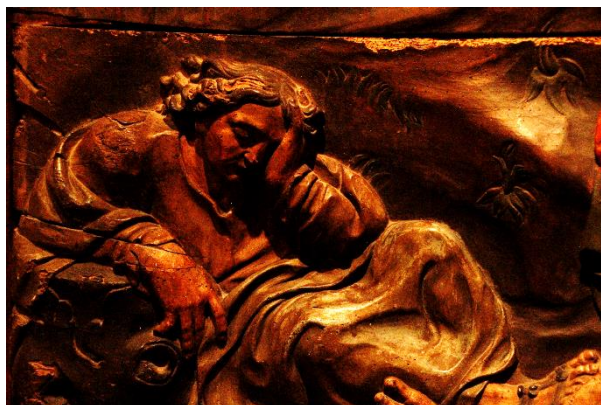


Fig. 3. “Figura de San Juan”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



Fig. 4. “Figura de Santiago”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



Fig. 5. “Figura de San Pedro”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



Fig. 6. “Figura de Cristo ante la visión del ángel”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.



Fig. 7. “Figuras del Prendimiento al fondo”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.

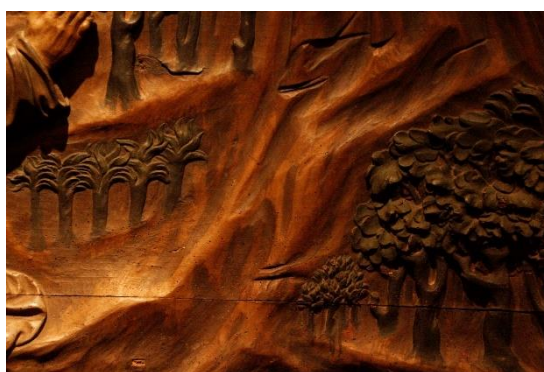


Fig. 8. “Detalles de la vegetación, con las posibles palmetas”. Imagen tomada en Julio, 23, 2024.

Bibliografía

Campo del Pozo, Fernando. *Historia de la Villa de Campo y de Villavidel*. León: Ayuntamiento de Campo de Villavidel, 2006.

Carrizo Sainero, Gloria. *La escultura del siglo XVI en la Diócesis de León*. Tesis doctoral: Universidad Complutense, 1988.

García Nistal, Joaquín y Vanessa Jimeno Guerra. *El retablo renacentista en el este de León*. León: La Nueva Crónica, 2022.

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*. Tesis doctoral: Universidad de León, 1999.

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