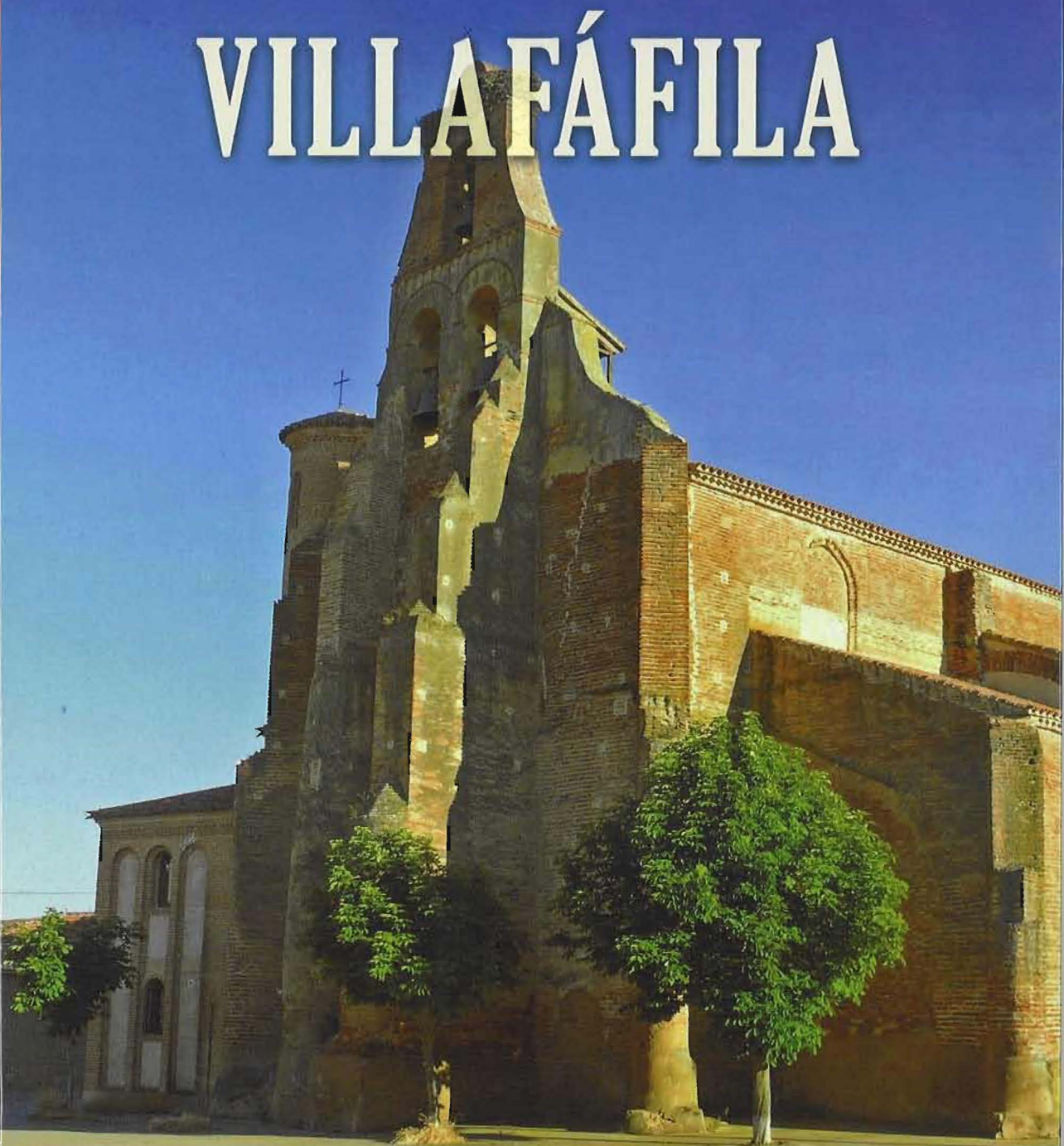


El arte de una villa castellano-leonesa

VILLAFÁFILA



Manuel de la Granja Alonso

EL ARTE DE UNA VILLA
CASTELLANO-LEONESA: VILLAFÁFILA

MANUEL DE LA GRANJA ALONSO

EL ARTE DE UNA VILLA
CASTELLANO-LEONESA:
VILLAFÁFILA



Zamora
2008

© Manuel de la Granja Alonso
UNED Zamora
Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo (fotografías)

ISBN: 978-84-933376-8-1
Dep. Legal: S. 1.142-2008

Imprime: Gráficas VARONA, S.A.
Polígono «El Montalvo», parcela 49
37008 Salamanca

ÍNDICE

I.	PRESENTACIÓN. ARTE EN VILLAFÁFILA.....	9
II.	ARTE HISPANO-ROMANO. POR LAS VÍAS ROMANAS DE CASTILLA Y LEÓN	11
III.	ARTE VISIGÓTICO.....	17
IV.	ARTE MUDÉJAR. ARQUITECTURA. SIGLOS XV Y XVI.....	19
V.	ARTE GÓTICO-MUDÉJAR. ARQUITECTURA. IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL MORAL	31
VI.	ESCULTURA Y PINTURA. IGLESIA DE SANTA MARÍA Y MUSEO PARROQUIAL	39
VII.	ARTE GÓTICO E HISPANO-FLAMENCO. IMAGINERÍA. SIGLOS XIV, XV Y XVI.....	41
VIII.	ARTE DEL RENACIMIENTO. RETABLO E IMAGINERÍA. SIGLO XVI.....	49
IX.	ARTE BARROCO. RETABLOS E IMAGINERÍA. SIGLOS XVII Y XVIII	65
X.	CANDELEROS O MANIQUÍES	95
XI.	EL MONASTERIO DE MORERUELA EN SANTA MARÍA DEL MORAL. IMAGINERÍA Y SILLERÍA. SIGLO XIX	99
XII.	ARTE MODERNO. IMAGINERÍA. SIGLO XX	105

XIII. ORFEBRERÍA.....	107
XIV. PINTURA	109
XV. FUENTES	121
XVI. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA.....	123
XVII. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y FOTOGRAFÍAS	125
APÉNDICE FOTOGRÁFICO	129

I

PRESENTACIÓN

ARTE EN VILLAFÁFILA

El objeto de este libro consiste en realizar un estudio de todos aquellos aspectos artísticos que actualmente se contemplan en Villafáfila (Zamora), desde el lejano puente romano al actual monumento a Fáfila, su repoblador.

El magnífico trabajo de Camilo Pérez Bragado, *Villafáfila: Sus Iglesias Parroquiales*, presenta a éstas desde el punto de vista histórico y deja un vacío, el artístico, que pretendemos colmar. Nuestro propósito es dar a conocer su arte, mencionando todo cuanto existe en la villa, para que quede constancia de ello.

El simple hecho de la constancia merece la pena, ante el expolio que continuamente se hace en las iglesias y monasterios castellanos. Actualmente las subastas públicas de obras de arte adquieren valores altísimos. No más museos y colecciones a costa del arte de Castilla y León. Esta es una de las cuestiones a evitar. Para ello, debe haber museos provinciales, comarcales o locales, diocesanos o parroquiales. Villafáfila tiene un Museo parroquial.

Villafáfila es rica en arte. Las 35 imágenes que posee son un dato elocuente, aunque sea pobre en orfebrería y pintura. Entre ellas hay imágenes como las de San Martín, San Pedro, El Salvador y el Cristo Yacente, verdaderamente notables; otras, por el contrario, como Santa Águeda, son deficientes. Pero todas ellas contribuyen al acervo cultural de la villa.

Continuamos con nuestra idea de dar a conocer todo lo que tenemos en Villafáfila para información de sus habitantes y cuantos estudiosos y turistas nos visiten. Villafáfila se abre al turismo con su avifauna y con su arte. Todo esto supone un trabajo no pequeño, que realizamos con mucho gusto.

Agradezco a todos los que me han ayudado en este estudio, muy especialmente al profesor Ángel del Barrio Loza, riojano y buen conocedor del arte de su tierra.

La historia y el arte de las ciudades españolas son conocidos en mayor o menor grado, pero no los de sus pueblos pequeños y rurales. Las consecuencias son inmediatas: incultura, indiferencia, falta de progreso, etc., y si nos referimos al arte, su pérdida bien por destrucción, bien por expolio.

Villafáfila es un pequeño pueblo castellano-leonés con mucha historia, pero también con notable arte, procedente de sus numerosas iglesias y ermitas, ampliamente documentadas en el Medievo.

El arte en Villafáfila va a ser expuesto cronológicamente: hispano-romano, visigótico, gótico, mudéjar, hispano-flamenco, del Renacimiento, barroco y moderno.

II

ARTE HISPANO-ROMANO

POR LAS VÍAS ROMANAS DE CASTILLA Y LEÓN

Después de haber sido conquistada Hispania llegó su romanización. Ésta, en la zona castellano-leonesa, tuvo su mayor intensidad en los siglos II y siguientes, aunque ello no evitó que perviviesen las civilizaciones indígenas, con mayor intensidad en los campos que en las ciudades, pero siempre con predominio de la universal civilización romana. Son varios los escritores latinos que nos dan idea de todo ello: Estrabón, Plinio, Vitruvio, Columela, Marcial, etc.

Esta romanización obligó al trazado de vías de comunicación entre las *civitates*, que daban asiento a los *conventos*, que servían de base a la gobernación de los distintos territorios hispánicos. Asturica Augusta (Astorga) era uno de éstos.

La red viaria fue el más importante factor de la romanización: religión, costumbres, cultura, arte militar y, sobre todo, comercio, el principal motivo explicativo de la red.

La necesidad de superar los obstáculos orográficos con que se encontraba obligó a la construcción de itinerarios con puentes, cuando había que pasar un río, túneles o desvíos si se interponía una montaña.

Asturica Augusta estaba unida por varias vías, según los diferentes *conventus* de la Hispania interior: Emerita Augusta (Mérida), Caesar Augusta (Zaragoza), Bracara Augusta (Braga) y Lucus Augusti (Lugo).

El itinerario de Antonio, en la segunda mitad del siglo IV, enlazaba Emerita con Asturica, siguiendo la actual Vía de la Plata. En él se encontraban núcleos habitados, más o menos coincidentes con los actuales: nos interesa señalar Salmantica (Salamanca), Ocellum Durium (Zamora), Vicus Acuarium (Castrotrafe) y Brigeicum (Fuentes de Ropel, cerca de Benavente). (Ilustración I).

De esta vía partían otras que unían Asturica con Caesar (Zaragoza): Una iba de Brigeicum por Intercatia (Aguilar de Campos o Cotanes), Rauda (Roa) y Clunia. Otra iba de Ocellum Durium por Albocela (Toro) y Septimanca (Simancas), siguiendo el valle del Duero hasta Rauda, para continuar a Zaragoza.

La localización de estos núcleos habitados no es fácil. Otros investigadores los sitúan en distintos lugares: Brigeicum (Valderas, Villabrázaro y la Polvorosa), Inter-



Ilustración I. *Vía Romana Brigeccio-Albocela.*

catia (Medina de Rioseco, Villagarcía de Campos, Castroverde de Campos, Villafrechós, Becilla de Valderaduey, etc.).

De estos grandes itinerarios partían otros secundarios que comunicaban lugares de mayor o menor poblamiento. Uno de éstos, actual Vereda de Benavente a Toro, unía los valles del Esla (Brigeccium-Benavente) y del Duero (Albocela-Toro) con puentes romanos. En él se encuentra el puente romano de Villarigo, que, salvando las Lagunas de Villafáfila, comunicaba la villa tardorromana de la Fuente de San Pedro con dichos valles. El puente y la villa están íntimamente ligados en su origen. Siglos después, en 1129, se cita “et entrar en la carrera de Toro” en la delimitación del alfoz de Castrotrafe, otorgado por el emperador Alfonso VII de Castilla. (Fotos 1 y 2).

El puente tiene actualmente una longitud aproximada de 149 metros con una anchura de cuatro metros, entre sillares de 30 centímetros de altura, a lo largo del mismo. Aunque muy reconstruido, presenta cuatro arcos, desiguales en tamaño, de medio punto, rebajados, con fuertes dovelas de sillería y separados entre sí por tres tajamares: uno aguas arriba y dos aguas abajo. Pertenece a la época del Alto Imperio.

Aun cuando todo el conjunto que forman las Lagunas de Villafáfila se encuentra grandemente colmatado por arrastres arcillosos de los “tesos” circundantes, la

altura del puente en su origen debió de ser notable, pues se cuenta en el hábitat local que “por los ojos pasaba un hombre montado a caballo”. Recientemente ha sido restaurado por la Junta de Castilla y León.

La villa de la Fuente de San Pedro está situada en el itinerario del puente de Villarigo. Tiene por base la fuente romana de su nombre, ubicada en su “teso”. El origen de esta fuente, como el puente, se remonta a la época del Alto Imperio. Presenta planta rectangular, cubierta por bóveda de cañón y construida con fuertes sillares. Ha llegado intacta a los tiempos actuales.

En el Bajo Imperio se produjo en la cuenca del Duero una notable expansión rural con el asentamiento de oligarquías familiares muy romanizadas y fuerte concentración de la propiedad agraria. Dídimio y Viriniano, notables personajes de la época, poseían extensos latifundios en Tierra de Campos. Estas oligarquías establecen sus casas en el campo (“villa rústica”) para así atender mejor la explotación de sus feudos.

La villa comprendía las tierras, objeto de la explotación, y la casa de labor con la vivienda y las instalaciones agropecuarias. Solamente conocemos su basamento: el mosaico. Estaba emplazada en una ligera hondonada y en un lugar ideal, que tiene proximidad a la fuente, buena comunicación por la vía romana, abierta, pero protegida de los vientos y lluvias fuertes, y próxima a las lagunas, pero sin peligro de inundaciones dada la diferencia de nivel entre ambas.

El sistema productivo romano es mucho mejor que el indígena. Se logran excedentes de productos agrícolas que se exportan con notable beneficio. A su ganadería le sucede igual. De anteriores épocas son los *verracos*, obra de vetones y vacceos, que se contemplan en Guisando (Ávila) y en Villalcampo (Zamora), como exponentes de su valía.

Todo esto se traduce en una mejora de las condiciones habitables de dichas villas en sus aspectos higiénicos, artísticos y de recreo, como confirma la villa de la Olmeda en Pedrosa de la Vega (Palencia).

La riqueza, la vida, el poder y el prestigio social del propietario quedan en evidencia por el lujo de los mosaicos de su vivienda y de los utensilios y adornos que tenía en ella.

¿Cómo era la villa de la Fuente de San Pedro? Nada podemos conjeturar, a no ser que nos basemos en los datos que nos proporcionan otros descubrimientos del mismo tipo en la cuenca del Duero. Sólo conocemos de ella los restos de sus mosaicos que se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Zamora. (Ilustración II).

En 1982, con ocasión del laboreo de un terreno de cultivo cerealista, en las proximidades de la fuente se descubrieron restos musivos, pertenecientes a la villa. Es un mosaico con figuras geométricas, con influencia bizantina y apariencia textil, muy común y difundida en la Bajorromanidad hispana.

Este mosaico presenta dos esquemas diferentes de dibujos geométricos, policromos y ribeteados exteriormente por una orla común para ambos. Los materiales componentes del mismo son mármoles de color blanco y negro y terracota en los

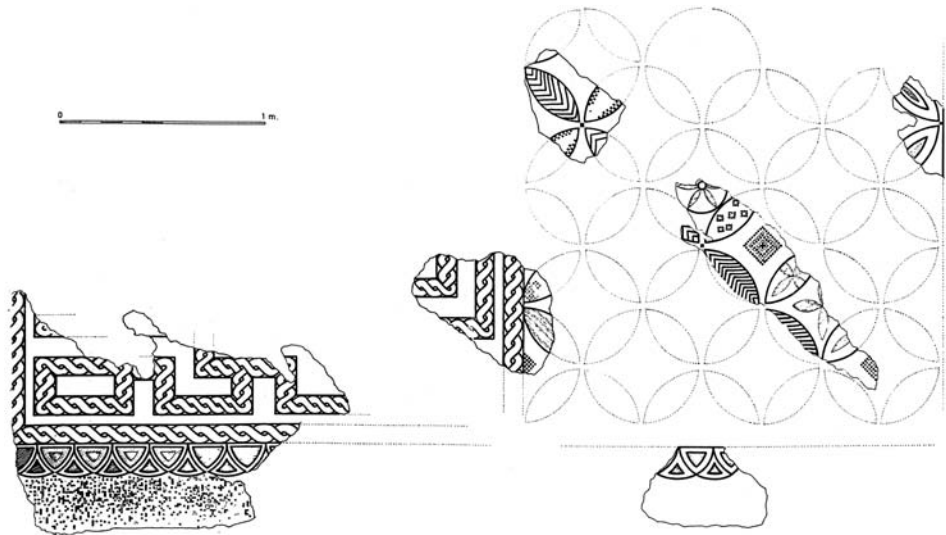


Ilustración II. *Mosaicos romanos. Fuente de San Pedro. Villafáfila.*

colores amarillo y rojo ladrillo. Su calidad sugiere cierta suntuosidad en la dependencia pavimentada. La terracota puede corresponder a materiales locales.

Hacia su centro presenta los siguientes componentes en cada figura:

1. Exteriormente: triple orla compuesta por: a) Superficie formada por teselas de un centímetro cuadrado en diferentes zonas, unas veces de piezas blancas y otras de éstas con otras rojas y negras, las últimas en mayor número. b) Conjunto lineal de ojivas policromas dentro de semicírculos rellenos de terracota. c) Sogamiento de dos cabos. Interiormente: composición lineal de esvásticas, realizados en trenza de dos cabos y unidas a cuadrados, muy frecuentes en el arte romano.
2. Exteriormente: orla igual que la figura anterior en los apartados a) y b). El c) lleva dos breves filetes en negro sobre franja blanca. Interiormente: superficie isotropa compuesta de círculos secantes que definen cuadrifolias y cuadrados curvilíneos. Éstos llevan centrados rombos policromos con cruz central en unos y flores en otros de cuatro y seis folios, aquéllos con elementos fusiformes y cruciformes, cuadripétalos, formas irregulares de damero y líneas longitudinales angulosas.

Lo más característico de este mosaico son las formaciones en ojivas y círculos secantes, que aparecen en otros semejantes en la Meseta del Duero. Todos siguen patrones itálicos y helenísticos, que persisten a lo largo de todo el Imperio Romano.

No muy lejos de la villa, en Valorio, el historiador de Villafáfila Elías Rodríguez descubrió uno de los adornos que utilizaba el dueño de la villa rústica: un *pasarrriendas* de carro, en bronce, con figura de caballo. Consta de dos partes bien diferenciadas: a) Caja troncocónica prolongada inferiormente en asas, en “s”, cuyos extremos terminan en cabeza de felino. b) Sobre ella un caballo enjaezado corriendo al trote. Todo este conjunto, depositado en el citado museo de Zamora, está decorado a cincel con señalamiento del equipo de montar del caballo y detalles vegetales de la caja, que lo hacen sumamente interesante. (Foto 3).

También dentro de esta vía secundaria, en el yacimiento de las Castillas del término municipal de San Agustín del Pozo, se descubrió una figura marmórea de cabeza varonil, que se encuentra en el museo zamorano.

Sobre el río Valderaduey, en Castronovum (Castronuevo), la vía discurría sobre un puente romano, hoy desaparecido. En opinión de F. Wattenberg, era también paso de la ruta secundaria de Zamora a Sahagún, donde se unía a la vía de Lugo-Astorga a Burdeos.

Por último, debe destacarse la influencia que ha tenido esta vía secundaria romana en la trashumancia del ganado ovino desde el Medieval a través de la Mese-ta (Vereda de Benavente a Toro y Medina del Campo), uniendo la Vía de la Plata o Vizana con la Cañada Leonesa occidental, que discurría por la última de las localidades indicadas.

BIBLIOGRAFÍA

- BRAGADO TORANZO, J.M^a.: “Aproximación al estudio de la red viaria romana en la provincia de Zamora”, en *Actas I Congreso de Historia de Zamora*, Zamora, 1990, tomo II.
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, M.C.: *Villas romanas de España*, Madrid, 1982.
- FERNÁNDEZ GALIANO, D.: “Las villas hispanorromanas”, *Cuadernos de Arte (Historia 16)*, 1991, nº 26.
- GARCÍA MARTÍN, P.: *Cañadas, cordeles y veredas*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 2000.
- GARCÍA ROZAS, R.: “Dos cabezas de la época romana en el Museo de Zamora”, en *Actas I Congreso de Historia de Zamora*, Zamora, 1990, tomo II.
- MAÑANES, T. y SOLANA SANZ, J.M.: *Ciudades y vías romanas en la cuenca del Duero*, Valladolid, 1985.
- MARTÍN VALLS, R. y DELIBES DE CASTRO, G.: “Hallazgos arqueológicos en la provincia de Zamora”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1977.
- PALOL, P.: *La villa romana de la Olmeda. Pedrosa de la Vega (Palencia)*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1974.
- REGUERA GRANDE, F.: “Restos y noticias de mosaicos romanos en la provincia de Zamora”, *Anuario del Instituto Florián de Ocampo*, Zamora, 1985.

- “Algunas consideraciones sobre los mosaicos de la provincia de Zamora”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1991.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, E. y otros: “Carta arqueológica de Villafáfila”, *Anuario del Instituto Florián de Ocampo*, Zamora, 1990.
- ROLDÁN, J.M.: *Iter ab Emerita Asturicam. El Camino de la Plata*, Salamanca, 1971.
- *Itineraria Hispania. Fuentes antiguas para el estudio de las vías romanas en la Península Ibérica*, Valladolid, 1975.
- SEVILLANO CARVAJAL, V.: “Testimonio arqueológico de la provincia de Zamora”, *Anuario del Instituto Florián de Ocampo*, Zamora, 1978.

III

ARTE VISIGÓTICO

Al llegar a Hispania (499), los visigodos ocuparon como vencedores parte de ella a los hispano-romanos que allí moraban, tomando en propiedad fincas aisladas, villas, poblados, etc., los cuales recibieron los nombres de sus nuevos dueños. Villafáfila: Villa de Favila o Fáfila. No están todos los estudiosos de acuerdo en ello; otros lo llevan a la época alto medieval, donde también aparecen los nombres de Favila y Fáfila.

Los Campos Góticos (*Campi Gothorum*) ocuparon parte de la actual Tierra de Campos. Villafáfila formó parte de los mismos. Al asimilar los pueblos bárbaros la civilización romana, los visigodos sintieron gran atracción por las joyas de oro. Las crónicas refieren su uso en donaciones a iglesias (Recaredo, al mártir San Félix de Gerona) y en su atavío personal.

La orfebrería visigótica no es moldeada, como la hispano-romana, sino cortada. Ésta suele llevar motivos vegetales y figuras, mientras aquélla es lisa con aportación de piedras preciosas: Tesoros de Guarrazar (Toledo) y Torredonjimeno (Jaén), correspondientes a los tiempos de los reyes Suintila y Recesvinto.

De un modo fortuito, en el solar de Santa Marta de Villafáfila, en 1921 se encontró un importante conjunto arqueológico formado por tres cruces patadas, de lámina de oro, de brazos desiguales (tipo griego), con sus correspondientes cadenas de suspensión. Por esto pensamos que pertenecieron a una corona votiva, como se observa en la iglesia visigótica de San Juan de Baños (Palencia), pero sin lo exagerado de las cruces de ésta, que llegan a ser casi triangulares. También se encontraron dos vasos de bronce acampanados, posiblemente pertenecientes a un incensario, y un fragmento indeterminado. Todo el conjunto está depositado en el Museo de Zamora. (Foto 4).

Estas cruces aparecen recortadas directamente de una delgada y lisa lámina de oro, obtenida por golpes de martillo en un taller local debido a lo rudimentario de las mismas. Probablemente corresponden al siglo VII, la época de Leovigildo, que es el momento en que la influencia del bizantinismo es ostensible en España durante el reinado de Justiniano de Constantinopla.

En opinión de Caballero Zoreda, estas cruces pudieron pertenecer a una iglesia monástica que las ocultó en momentos de peligro (la invasión árabe) y aparecieron posteriormente en la forma indicada.

BIBLIOGRAFÍA

- CABALLERO ZOREDA, L.: “Zamora en el tránsito de la Edad Antigua a la Edad Media. Siglos V-X”, en *Historia de Zamora. De los orígenes al final del Medievo*, Zamora, 1995, tomo I.
- DÍAZ Y DÍAZ, M.: “Introducción”, en la *Historia de España* dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Espasa, Madrid, 1963, tomo III.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, J.J.: “El tesorillo visigodo de Villafáfila”, *Numantia*, 1990, tomo III.
- FERRANDIS TORRES, J.: “Artes decorativas visigóticas”, en la *Historia de España* dirigida por Ramón Menéndez Pidal, Espasa, Madrid, 1963, tomo III.
- GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927.

IV

ARTE MUDÉJAR.

ARQUITECTURA. SIGLOS XV Y XVI

Entre los reinos cristianos y musulmanes de la Península Ibérica nunca existieron fronteras definidas que delimitasen aquellos, aunque las barreras naturales de ríos y sierras imprecisamente los separaran.

Esta falta de delimitación hacía que hubiese continuos intercambios seguidos de asentamientos entre unos y otros reinos de personas, animales, mercadurías, cultura, religión, etc., con mayor limitación, por razones económicas, a medida que la Reconquista avanzó con protección y apoyo en algunos casos y leyes represivas en otros. Estos intercambios se hacen notar más intensamente cuando se radicalizan las ideas religiosas, que obligaban a emigrar a los que tenían una religión opuesta a la dominante en cada reino.

En esta emigración de los reinos musulmanes a los cristianos nos encontramos con los mozárabes, cristianos que convivían con mahometanos, y también con los mudéjares, que, siendo musulmanes, convivían con cristianos, más o menos oprimidos, según la protección o represión dichas.

De ello da constancia la existencia de “morerías” en ciudades y pueblos de Castilla y León. Las Cortes de Madrid (1476) y de Toledo (1480) obligaban a los moros a vivir en barrios separados de los cristianos¹. Estos mudéjares en su emigración y posterior asentamiento conllevaban, además de su religión, su forma de vida, sus costumbres, su cultura, sus profesiones, etc. Es un moro que habita en Castilla y León, donde trabaja y construye con arreglo a los conocimientos que traía y transmite de Al Andalus. Es la civilización musulmana en territorio cristiano. Esto ha dado origen al arte mudéjar que, en palabras de Marcelino Menéndez y Pelayo, es “*el único tipo de construcción, peculiarmente español, de que podemos envanecernos*”. Convive con el románico y gótico, que llegan a la península por el Camino de Santiago, procedentes de Europa. Esta convivencia, por asociación de elementos, da origen a estilos artísticos que se conocen con los nombres de “románico mudéjar y gótico mudéjar” (Torres Balbás y Chueca Goitia), que no deben confundirse con los “románico y gótico de ladrillo”, aunque sea éste el medio básico de construcción en

¹ MIGUEL RODRÍGUEZ, J. C., *Los mudéjares en la Corona de Castilla*, Madrid, 1988.

ambos; aquellos estilos incorporan elementos islámicos y éstos, no. Es una arquitectura con estructuras cristianas y ornamentación mora: “*Maridaje del arte cristiano con el árabe*”².

El arte mudéjar, por influjo del hispano-musulmán, tiene estructuras sencillas con arcos lobulados y entrecruzados, recuadros (alfiz), rombos y espigas, bóvedas de arcos aplanados y sus combinaciones, alicatados, yeserías, techumbres de madera, etc., con caracteres propios que lo diferencian de los estilos cristianos: románico, gótico y renacentista. Sus materiales de construcción son adobe, tapial, compuesto y ladrillo.

Comienza este arte en el siglo XII para llegar a su apogeo en los siglos XIV y XV. Es un arte que podemos llamar “popular” e incluso rural, preferentemente en Castilla y León, por acumulación de rasgos locales: utilización de mano de obra, islámica o cristiana, poco cualificada, medios de construcción endebles por carencia de piedra y abundancia de arcilla, además de pobreza en recursos económicos de los habitantes de la zona donde se ubican.

Miguel Ángel Ladero Quesada ha demostrado una emigración minoritaria islámica hacia Toledo, capital de hecho del mudéjarismo, y de ésta a Castilla y León a partir del siglo XIII³. Téngase en cuenta que la islamización al norte del Duero fue muy pobre, con lo que los musulmanes que se encuentran en esta zona, proceden preferentemente de la emigración⁴. Las primeras emigraciones comienzan en los tiempos de Fernando I de Castilla, perdurando hasta Alfonso X (siglos XII y XIII) y se intensifican después hasta los tiempos de los Reyes Católicos (siglos XIV y XV), a veces con protección real. Alfonso VI, casado con la mora Zaida, favoreció a los mudéjares toledanos, también Enrique IV fue su protector y ello fue una de las posibles causas de su deposición en la “Farsa de Ávila”.

Se tienen noticias de la existencia, al final del siglo XII y en todo el XIII, de focos locales de mozárabes dedicados a la construcción con tapial o combinación de éste con obras de sillería y ladrillo.

El modelo mudéjar presenta escasa evolución: es un arte residual, pues se repite de un modo casi invariable. Generalmente no se puede datar por no existir referencias documentales en la mayoría de los casos. A esto se añaden sucesivas reformas, reconstrucciones y ampliaciones (caso de la Iglesia de San Martín de Villafáfila), que han transformado la primitiva estructura mudéjar por renovación de naves con bóvedas góticas o barrocas, variación de cabeceras y renovación de techumbres⁵. El uso de materiales mudéjares no presenta grandes complicaciones

² FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, J., *De la arquitectura cristiano-musulmana*, Madrid, 1862. LAMPÉREZ ROMEA, V., *Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media*, Madrid, 1906.

³ LADERO QUESADA, M. A., *Los mudéjares de Castilla en la Baja Edad Media*, Sevilla, 1988.

⁴ DÍAZ JIMÉNEZ, J., “Inmigración de los mozárabes en el reino de León”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, Madrid, tomo XX.

⁵ TORRES BALBÁS, L., *Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar*, Madrid, 1949. NAVARRO TALEGÓN, J., “Aportaciones al estudio de la carpintería mudéjar en la ciudad de Zamora”, *Sivdia Zamorensis*, Zamora, 1982.

arquitectónicas: No hay contrafuertes o estos son muy simples por ser las cubiertas de madera; tampoco hay cruceros y los pilares suelen ser prismáticos o cruciformes, esquinados, sin adición de columnas. No hay capiteles por falta de piedra de talla, siendo sustituidos por voladizos formados por hiladas de ladrillos salientes, que dan origen a impostas. La misma situación se da en los aleros formados por ladrillos colocados en esquinillas.

Los muros suelen ser arquerías ciegas, sobre todo en los ábsides, que alternan con recuadros y frisos de ladrillo en esquinillas. Su grosor es mayor cuando soportan la torre con sus campanas.

En el aspecto decorativo, aparte del arquitectónico, en los arcos se recurre con frecuencia al contraste del rojo del ladrillo con el blanco de la cal cementante, como también al encalado o enyesado del conjunto (ladrillo y estuco).

La portada corresponde generalmente a un encuadramiento (alfiz) avanzado sobre el muro con arco sencillo, doble o triple (de herradura, románico u ojival), que viene a sustituir a las arquivoltas de piedra. Puede haber motivos decorativos, muy frecuentemente esquinillas (horizontales) o sardineles (verticales): Puerta de Santiago de la muralla de Valderas e iglesia de San Lorenzo de Toro.

La torre presenta una tipología variada, que va desde la forma de espadaña a la de base rectangular, sobre el ábside o a los pies: Iglesias de San Tirso y de San Lorenzo de Sahagún. El número de naves es variable de una a tres. Sus arcos pueden ser de medio punto o apuntados, según se trate de románico mudéjar o del gótico mudéjar.

Según Torres Balbás, en Tierra de Campos se desarrolló durante los siglos XV y XVI un foco mudéjar, que ha sido estudiado ampliamente por P. Lavado, cuyas características son: tapial y distribución de las naves de la iglesia entre la cabecera cuadrada y la torre a los pies, facilitando la estabilidad del conjunto⁶. El interior tiene síntomas renacentistas con separación de naves por pilares, que sostienen ricas techumbres de madera con decoración tallada y policromada⁷. El estilo mudéjar se refiere a la arquitectura y la escultura, pues no hay pintura mudéjar.

1. IGLESIA DE SAN MARTÍN⁸

Al estilo mudéjar correspondía la parte primitiva de la Iglesia de San Martín de Villafáfila. Fue construida por alarifes mudéjares, moros que convivían con los cristianos en Castilla. La época de su construcción es desconocida (¿siglo XIV?), sólo

⁶ LAVADO, P., "Tipología y análisis de la arquitectura mudéjar en Tierra de Campos", *Al-Andalus*, 1978, tomo XLIII, y "Los materiales del arte mudéjar castellano. Tierra de Campos", en *III Simposium Internacional de Mudejarismo. Actas*, Teruel, 1986.

⁷ PÉREZ HIGUERA, M^a. T., *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1993.

⁸ Al haber sido derruidas las iglesias mudéjares que vamos a presentar, su estudio no puede ser profundo sino superficial, pues no hay persona viviente que viese en pie las Iglesias de San Pedro y El

consta que en 1860 fue reconstruida, según dato que figuraba en el cancel de su entrada principal. En los comienzos del siglo XX fue nuevamente restaurada y en 1953, totalmente destruida.

Documentalmente se conoce su antigüedad: en 1162 consta que era posesión del obispado de Astorga⁹. En el cambio que en 1310 realizó el infante D. Juan (el de Tarifa) con el obispo Don Alfonso II de Astorga sobre las posesiones que éste tenía en Villafáfila, se indica “*la mitad (de los diezmos) de la iglesia de San Martín*”, entre otros objetos del trueque¹⁰. En 1506 se establecieron las “Capitulaciones de Villafáfila” para el traspaso del gobierno de Castilla entre el rey Fernando el Católico, regente de Castilla, y su yerno Felipe el Hermoso, en esta Iglesia de San Martín¹¹. (Fotos 5 y 6).

La Iglesia constaba de dos naves, de las cuales la central y primitiva, a dos aguas, tenía un sencillo artesonado de madera, formado por una armadura de tres paños, compuesta lateralmente de dos faldones inclinados que sostenían el almizate horizontal central en toda su longitud. (Ilustraciones III y IV).

Faldones y almizate estaban compuestos de un conjunto de maderos, de sección paralelogramada, paralelos y lisos, que soportaban el techo policromado. Bajo este conjunto se encontraban grandes tirantes también lisos, sostenidos por canes (repisas) labrados y policromados, que unían transversalmente ambos lados de la nave. Entre estos tirantes discurría a lo largo de ella en altura un friso esculpido que ocultaba el arrocabe, el estribo y la solera de unión de la armadura con el muro que la sostenía. La iluminación de la nave era cenital a través de una ventana situada en el almizate.

Posiblemente el artesonado descrito era el primitivo de la construcción. Muy semejante a este lo encontramos en otras iglesias de Tierra de Campos: Becilla de Valderaduey, Ceños de Campos, Cuenca de Campos y Mayorga de Campos. También en otros lugares castellanos: Tordesillas (Hospital *Mater Dei*), Ntra. Sra. de la Oración de Granucillo de Vidriales (Zamora) y de San Martín de Cuéllar (Segovia).

La nave central tenía en su cabecera un ábside rectangular, como los de San Nicolás y San Pedro de Villalpando, que contenía el altar mayor, que posiblemente sería de tipo gótico o renacentista. En el siglo XVII, con un fondo de pinturas en forma de cortinajes recogidos, éste fue sustituido por otro estilo barroco, presidido por la imagen de la Virgen Inmaculada. A los pies de la nave tenía el coro y la torre. En ella se encontraba también la puerta principal de acceso, con arco de medio punto y sus cancelos. Adjunto al altar mayor se encontraba en una hornacina acristalada, la imagen de San Roque, donación de don Luis Trabadillo en el pasado siglo XX.

Salvador, y puede ser más intenso en la de San Martín, que conocimos, pues su destrucción más próxima nos permite recordar algunas de sus características.

⁹ Archivo Histórico Nacional (AHN), Códice nº 940, folios 20 y 372.

¹⁰ FLÓREZ, E., *España Sagrada*, Madrid, tomo XVI, escritura XLI.

¹¹ GRANJA ALONSO, M. de la, *Villafáfila: Historia y actualidad de una villa castellano-leonesa*, Zamora, 1996, p. 85 y ss.

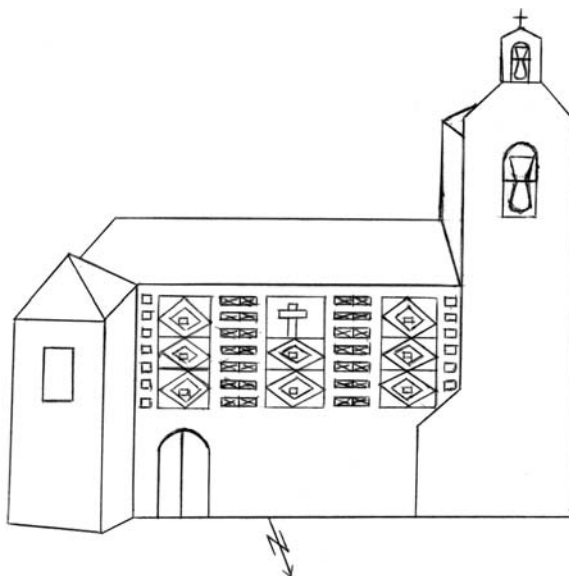


Ilustración III. *Iglesia de San Martín. Villafáfila. Fachada.*

Esta nave central llevaba lateralmente adosada otra más pequeña, que más bien podría tomarse por un feo acompañamiento, por no guardar relación con el estilo de la primera y posiblemente ser de construcción posterior, por la inclinación de su techumbre, continuación de la de aquella. La unión entre ambas naves se realizaba a través de dos arcos formeros ojivales de ladrillo que terminaban directamente en el suelo sin basamento.

La nave adosada estaba presidida por un altar cuyo retablo era un cuadro con marco dorado que representaba una vista de la ciudad de Jerusalén. Delante del cuadro llevaba un cristo crucificado de estilo Hispano-Flamenco.

Fuera del estilo mudéjar y unida a la nave central por arco semicircular se construyó la capilla de Ntro. P. Jesús Nazareno, gótica, de planta cuadrada, ábside dirigido hacia oriente y bella cúpula alzada sobre pechinas, con nervios y florones. Estaba construida con piedra de sillería. Tenía un retablo renacentista, con colores verdes y marrones, formado por dos columnas dobles entre las cuales se encontraba una hornacina, que contenía la imagen titular y sobre ella un tímpano triangular. Era asiento de la capellanía de los Barrios desde la mitad del siglo XVI, en que la capilla fue fundada por Pedro del Barrio, “el Perulero”, con los caudales que trajo de América¹².

En el lado opuesto de la nave lateral estaba la capilla de la Virgen del Carmen, de estilo también gótico, con anchas y lisas ojivas que arrancando directamente

¹² GRANJA ALONSO, M. de la, op. cit., p. 201.

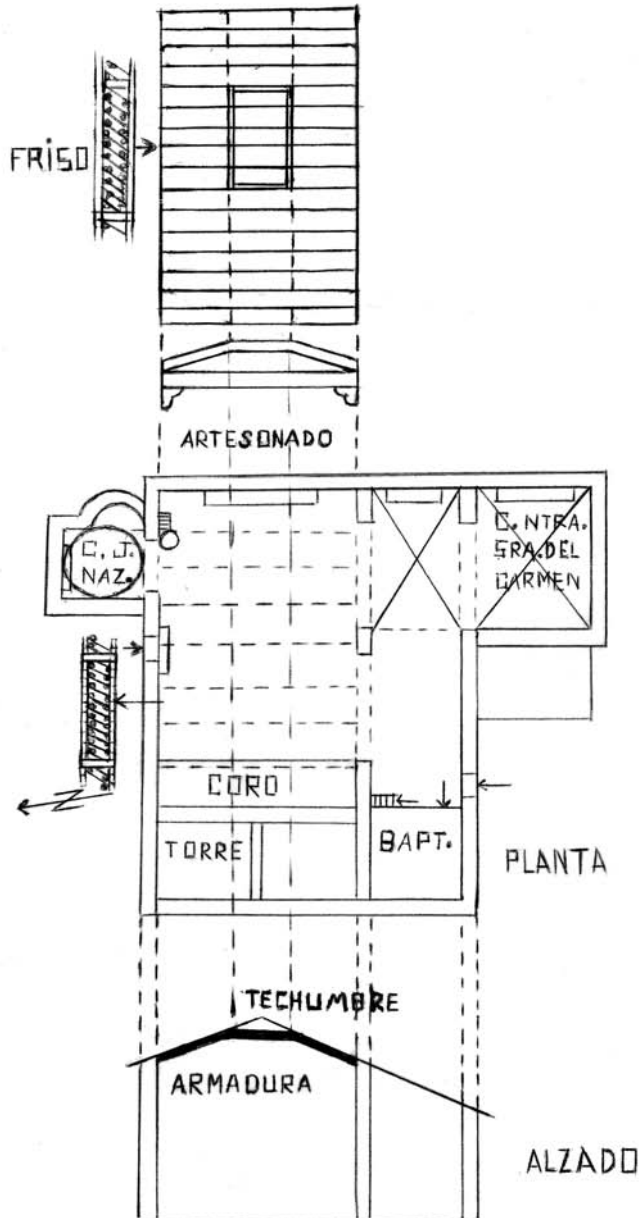


Ilustración IV. Iglesia de San Martín. Villafáfila.

desde el suelo, formaban una bóveda capialzada, de planta rectangular más amplia que la anterior y construida en tapial con revestimiento de ladrillo. Su acceso era por arco ojival. La capilla estaba presidida por un altar de estilo barroco que llevaba en su centro la imagen de la Virgen titular. Contenía un retablo barroco muy semejante al 2º de la nave de la epístola de la Iglesia de Santa María del Moral.

La fachada principal, orientada al norte, era de piedra de sillería en la parte de la capilla de Jesús Nazareno y de la torre. Su parte central era de tapial, recubierta de ladrillo, como la mayoría de las paredes de la iglesia. Estaba constituida por tres espacios recuadrados, en sentido vertical, dentro de cada uno de los cuales existían tres dibujos romboidales —menos en el central—, que en el superior fue sustituido por una cruz latina. Completando estos espacios y sirviéndoles de separación, se encontraban otras porciones donde los ladrillos lo hacían en forma de esquinilla, dientes de sierra y picos. Todo el espacio formaba un conjunto muy armonioso de estructura mudéjar.

La torre era de planta cuadrangular, de un solo cuerpo, construida con piedra de sillería y llevaba en sus cuatro caras los huecos para otras tantas campanas. Terminaba en una pequeña espadaña que albergaba un esquilón. En ella antes se encontraba el reloj municipal, conectado al esquilón o a alguna campana, pues en 1714, al inventariar éstas, se dice “una que sirve de reloj”¹³. El uso municipal de aquél se justifica:

*En el año 1677 se hizo escritura de concordia entre esta Iglesia y el Concejo desta villa, sobre la entrada para componer el reloj. Contiene la obligación de cada parte. Pasó ante Vistacarros, escribano de esta villa*¹⁴.

2. IGLESIA DE SAN PEDRO

Como la Iglesia de San Martín, la de San Pedro era también de estilo mudéjar. Construida en ladrillo, fue derrumbada en los últimos años del siglo XIX al ser suprimida en 1896. Seguramente era la mejor de las iglesias derruidas. (Ilustración V).

En la documentación del Obispado de Astorga referente a Villafáfila, que hemos referido al hablar de la anterior iglesia, se señala también, con motivo del cambio en 1310, la Iglesia de “*Sant Pedro del Otero*”, designada así por estar situada en la parte más alta de la villa.

La Iglesia de San Pedro era de planta basilical de tres naves con capillas en las cabeceras, la central algo más amplia y alta que las laterales. De estas la situada al norte era desigual, pues reducía su tamaño en la cabecera. En esta nave se situaba la Capilla de San Ildefonso, en la otra se encontraba la de Santa Lucía y de N^a. Sra. de las Angustias.

¹³ *Libro de Fábrica. Iglesia de San Pedro. 1673-1744*, p. 99.

¹⁴ *Ibidem*, p. 37 vuelta.

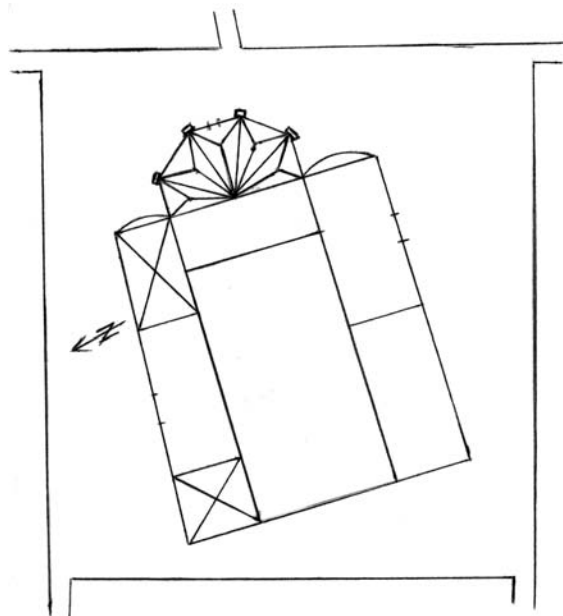


Ilustración V. *Iglesia de San Pedro. Villafáfila.*

Todo lo que sabemos artísticamente de esta iglesia corresponde a la breve descripción que de sus ruinas hizo en 1903 Manuel Gómez Moreno¹⁵. La nave central tenía el “*ábside semidecagonal con estribos exteriores. Tenía bóveda de seis nervios, colocados en abanico y soportado por repisas*”. Tal descripción nos lleva a la conclusión de que su cabecera era gótica con ábside de planta pentagonal cubierto de bóveda nervada con seis nervios apuntados. Estos se asentaban sobre las impostas de unos estribos achaflanados situados exteriormente que delimitaban los paramentos del ábside. El arco toral era agudo con chaflanes, como se indica en los nervios. Las cabeceras mudéjares, principalmente tipo Toro, son de bóveda de horno y ábside semicircular.

Este ábside en sus comienzos sería de piedra, lo que se justifica por la que tiene la que fue Escuela de Niños, situada en el suelo de la misma Iglesia y porque aún se pueden ver hiladas de ella en el entorno de dicha escuela. Sus ventanas eran góticas, pues tenían lunetos de iluminación en los paramentos. Estos llevaban arcos ciegos, excepto el central, donde se encontraba su ventana. En las naves laterales esta estaba en el centro de cada ábside. Las ventanas mudéjares eran largas y estrechas con

¹⁵ GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, op. cit., p. 316.

arcos de medio punto o apuntados, pero muy abocinados hacia el exterior. Confirma todo esto una inscripción, en letra gótica, del tiempo de los Reyes Católicos, que había a lo largo de la cornisa de este ábside, cuyo contenido desconocemos. Sabemos también que a las restantes iglesias de Villafáfila se les asigna una antigüedad del siglo XV.

Esta nave central tenía una cubierta de madera, posiblemente de armadura mudéjar, que sería del mismo tipo que la de la Iglesia del Salvador, pues Gómez Moreno vio en las ruinas mozárabes dorados, pinturas moriscas en la albérnica y góticos en los aliceres y tabicas con escudillos procedentes de esa armadura.

Camilo Pérez Bragado, en el libro *Villafáfila: Sus Iglesias Parroquiales*, señala que la Parroquia de San Pedro era de feligresía hacendada¹⁶, lo que nos hace pensar que a la misma le gustaría que su iglesia no fuese pobre, sino todo lo contrario. Al ser derruida esta iglesia, sus retablos pasaron a la iglesia de Santa María del Moral.

La unión de la nave central con las laterales era desigual: con la del mediodía (Epístola) lo hacía a través de dos grandes arcos ojivales e iguales de doble arquivolta; en cambio con la del norte (Evangelio) lo hacía por tres desiguales: uno de ellos correspondía a la capilla de San Ildefonso, mientras que otro daba paso a la capilla sobre la que se asentaba la torre.

La de San Ildefonso tenía bóveda ojival de finales del siglo XV. Contenía un enterramiento en losa de piedra arenisca, que llevaba dibujado un clérigo yacente, alrededor del cual iba un epitafio en letra gótica que decía así:

Aquí yace el horado uaro aº fernandes acipste q fue desta vª e cura de la villa de sant P. el ql fallecio desta vida en el ano de mil CCCCXCV. El ql fundo esta capilla a sº de dios e de sant lifonso e dexo XXVI cargas de pa e revellinos¹⁷.

En la nave del mediodía había dos sepulcros en su pared, de arcos doblados, de aspecto morisco.

Toda la iglesia fue enlosada poco antes de la supresión de 1896 con pizarra de Losacio de Alba por un importe de 100 reales, que se pagaron a Pedro Casas, natural de “los Sacios”¹⁸.

La puerta principal de acceso a la iglesia estaba en la fachada meridional y era de arco carpanel, mientras que la de la fachada norte llevaba arco ojival. Cada una de ellas estaba recuadrada. La principal tenía pórtico, pues en 1682 se empedró con un coste de 250 reales¹⁹. En 1775 se enmorrilló con cantos rodados.

Estas puertas tenían interiormente los correspondientes cancelos, construidos en 1768 por el escultor Pablo González, vecino de Zamora, por un importe total de 1462 reales y 122 maravedíes²⁰

¹⁶ PÉREZ BRAGADO, C., *Villafáfila: Sus Iglesias Parroquiales*, Zamora, 1996, p. 428.

¹⁷ GÓMEZ MORENO, M., op. cit., p. 317.

¹⁸ *Libro de Fábrica. San Pedro*. 1858-1896, p. 38.

¹⁹ *Ibidem*, 1605-1714, p. 232.

²⁰ *Ibidem*, 1714-1807, p. 192 vuelta.

Según el inventario de 1707, su torre tenía cuatro campanas²¹, pero en posteriores inventarios sólo se indican dos campanas y un esquilón.

3. IGLESIA DE EL SALVADOR

Era la más pequeña de las iglesias de la villa y de construcción más endeble —tapial—, aunque también llevase piedra y ladrillo. (Ilustración VI).

Documentalmente se menciona, como las anteriores, en el cambio de 1310 entre el obispo de Astorga y el infante Don Juan: “*et una salina de Santa Marina que lieva el clérigo de Sant Salvador*”, “*metad de la tercia de la iglesia de Sant Salvador*”²².

Esta iglesia estaba constituida por tres naves: una central y dos laterales, con las capillas en sus cabeceras, comunicadas con la primera por parejas de arcos ojivales desiguales, que llevaban sus dovelas guarnecidas (dibujadas). Tenía una única puerta de acceso de arco de medio punto recuadrado, siendo lo más seguro que estuviera en la nave del naciente (Epístola), cosa normal en muchas iglesias mudéjares. Al final de las naves estaría la torre.

El presbiterio en la nave central se cubría con una armadura cupuliforme de lazos ataujerados²³. Se encuentra actualmente reasentada en la Capilla de San Bernardino de la Casa-Museo de El Greco en Toledo, por adquisición del marqués de la Vega-Inclán, al ser la iglesia derruida al principio del siglo pasado²⁴. Su arte responde, dentro del mundo musulmán, al tipo almohade²⁵.

La armadura presenta un techo de par de nudillo ochogavado y cupuliforme, en el que se pueden diferenciar dos partes:

- a) La más exterior formada por ocho faldones (trapezios regulares bien definidos), independientes entre sí, compuesto cada uno de ellos por una lacería de ruedas de diez puntas a calle y cuerda, con sus correspondientes azafates dibujados en su interior con hélices y esvásticas (“*con hojarascas góticas coloreadas*”, dice Gómez Moreno), cuyos elementos de trabazón con otras ruedas, diez por cada una de ellas, son siete estrellas de cinco puntas y tres hexágonos irregulares. Entre cada par de faldones lo hacen por otros pares de azafates y de ruedas iguales, repartidos y entrelazados entre sí por aspillas. Es el resultado de una rotación radial del conjunto calle-rueda en torno a un

²¹ *Ibidem*, 1714-1807, p. 304 vuelta.

²² FLÓREZ, E., *España Sagrada*, op. cit., tomo XVI, escritura XLI.

²³ Realizados con taujeles o listones, que clavados en un tablero forman el lazo, cubriendo el armazón de la techumbre de la nave.

²⁴ GÓMEZ MORENO, M., op. cit., p. 317. GÓMEZ MORENO, M^a. E., *La Casa y el Museo de El Greco*, Toledo, 1981

²⁵ No estamos muy seguros de que la armadura de la Casa-Museo de El Greco corresponda a la de la Iglesia del Salvador de Villafáfila. Manuel Gómez Moreno dice que ésta era de lazo de doce, mientras que la otra es de diez, si bien sabemos que hubo de acoplarse al nuevo edificio de la Casa-Museo y, por ello, es posible que fuese modificada.

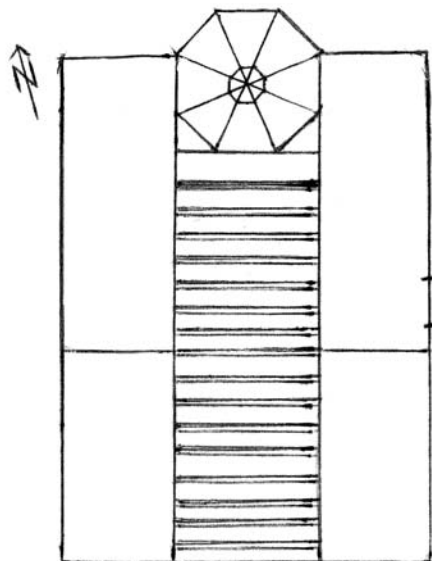


Ilustración VI. Iglesia de El Salvador. Villafáfila.

centro, combinándose a la vez con otras ruedas de lazo igual a través de otras de lacería distinta.

- b) La parte interior o almizate contiene un octógono regular de ocho ruedas de ocho puntas, que a su vez al unirse dan lugar a una combinación recuadrada en posición normal, en alternancia con otra en posición sesgada, originando otra nueva rueda octogonal central de menor tamaño que las anteriores. De estas ruedas penden racimos de mocábares, de acuerdo con el tamaño de las mismas. Este almizate sufrió deterioros y por ello fue posteriormente sustituido por otro que es el que actualmente se contempla en la techumbre de dicha Capilla de la Casa-Museo de El Greco²⁶.

La armadura del presbiterio en origen debía continuar por el resto de la nave mayor de la Iglesia del Salvador, puesto que la estructura descrita se prolonga lateralmente por dos lacerías distintas: una formada por ruedas octogonales que en alternancia dan origen a cuatro estrellas de cinco puntas con cuatro azafates y otra que lo hace con un recuadro en alternancia con cuatro azafates y cuatro estrellas deformadas. Desconocemos cómo continuaba la armadura en el resto de la nave. Unos tirantes apareados sobre canes moriscos unían los lados de la misma, en igual forma que hemos señalado al hablar de la Iglesia de San Martín.

²⁶ NUERE MATANCO, E. y otros, *Artesonados de Toledo*, Toledo, 1992.

Existen en los edificios mudéjares y musulmanes otro tipo de armaduras con lacerías de 4, 6, 8, 12, 16 y 24 lazos, diferentes a la presentada. Todas ellas han sido ampliamente estudiadas por B. Pavón Maldonado²⁷.

Todos estos conjuntos ornamentales tienen una base geométrica, lo que para sus lacerías exige cálculos algebraicos y geométricos complicados, que los maestros mudéjares conocían prácticamente.

Estas decoraciones existen en todos los edificios musulmanes y mudéjares. Por referirnos sólo a los más importantes castellano-leoneses, podemos citar los siguientes: Monasterios de Santa Clara de Tordesillas, de las Huelgas en Burgos y de Santa María de Carrizo, Colegio de San Gregorio en Valladolid, Parroquia de San Juan en Villalón, Iglesias de San Facundo de Cisneros (Palencia), de Santa Colomba de las Carabias (Zamora) —tiene un presbiterio con almizate, ruedas de diez y racimos de mocárabes bastante semejante al estudiado—, de Santa Colomba de la Vega (León) con almizate recuadrado. La Iglesia de Santa María en Castroverde de Campos tiene una armadura a base de artonados cóncavos y convexos.

BIBLIOGRAFÍA

- BORRÁS GUARIX, G. M.: *El Arte Mudéjar*, Teruel, 1990.
- CASAS RUIZ DEL ÁRBOL, F.: *Monumentos artísticos de Toro. Los templos de ladrillo*. Salamanca, 1947.
- CUADRADO, J. M.: *Recuerdos y bellezas de España. Zamora*, Ámbito, Valladolid, 1990.
- LÓPEZ GUZMÁN, R.: *Arquitectura Mudéjar*, Cátedra, Madrid, 2000.
- MERINO, W.: *Arquitectura Hispano-Flamenca en León*, León, 1974.
- PAVÓN MALDONADO, B.: *El Arte Mudéjar en Castilla y León*, Valladolid, 1975.
- TEJEDOR MICÓ, G. J.: “Arquitectura Mudéjar Toresana”, *Boletín del Museo Camón Aznar*, 1989, tomo XXXV.
- “Arquitectura Mudéjar Zamorana”, *Anuario Instituto Florián de Ocampo*, Zamora, 1988.
- TORRES BALBÁS, L.: *Arte Almohade. Arte Nazarí. Arte Mudéjar*. Madrid, 1949.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, M.: “Arquitectura mudéjar de León y Castilla. Esquema de la fase clásica”, *Estudios Humanísticos*, Universidad de León, 1981, n° 3.
- “Un motivo ornamental en la arquitectura medieval de ladrillo de Tierra de Campos”, en *Actas I Simposium Internacional de Mudejarismo*, Teruel, 1981.
- *Arquitectura Mudéjar en León y Castilla*, León, 1984.
- VV. AA.: *Arte Mudéjar. Historia del arte de Castilla y León*, Ámbito, Valladolid, 1994.

²⁷ PAVÓN MALDONADO, B., *Arte hispano-musulmán en su decoración geométrica*, Madrid, 1989.

V

ARTE GÓTICO-MUDÉJAR. ARQUITECTURA.

IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL MORAL

En el estudio realizado, a principios del siglo XX, por Manuel Gómez Moreno de la Iglesia de Santa María del Moral de Villafáfila, se indica:

Es un edificio gótico hecho de ladrillo aun quizá por artífices moros, observándose indicios de su arte peculiar en algunas formas de su estructura, y en cuanto a fecha, corresponden al tiempo de los Reyes Católicos, sino más tarde.

De la anterior descripción se deduce que en su construcción, partiendo de un modelo de iglesia gótica, fueron introducidas modificaciones moriscas por alarifes procedentes del Reino Nazarí de Granada o seguidores de ellos, al final del siglo XV. Es entonces cuando el mudejarismo se encuentra en su fase de mayor apogeo en tierras meseteñas castellano-leonesas por influencia de los Reyes Católicos. En 1492, éstos habían conquistado Granada y con ello los palacios de la Alhambra y Generalife, principales exponentes del arte musulmán de su tiempo en España.

El dato más antiguo que poseemos de la iglesia de Santa María del Moral es de 1147, en la donación al Monasterio de Eslonza (León) del Concejo de Terrones (lugar desconocido del término de Villafáfila; pero en la proximidad de sus salinas): “*in Terrones pausadas II*”, citado en el 954²⁸. Su superficie asciende a 600 m². La nave central tiene una longitud de 31 metros y algo menos las laterales. Su anchura total es de 20 metros. (Ilustraciones VII y VIII).

En esta iglesia hemos de considerar dos partes: la primitiva, que corresponde a la indicación mencionada de Gómez Moreno, y su ampliación en los años primeros del siglo XX. Presenta su planta dos filas de tres grandes columnas cada una de ellas, que dan origen a tres naves desiguales: una central y dos laterales, de cuatro tramos cada una. Los dos primeros, junto con la cabecera, forman la parte primitiva, mientras que los otros dos, la ampliación.

²⁸ SÁEZ, E., *Colección documental de la Catedral de León*. Monasterio de Eslonza, León, documento 274.

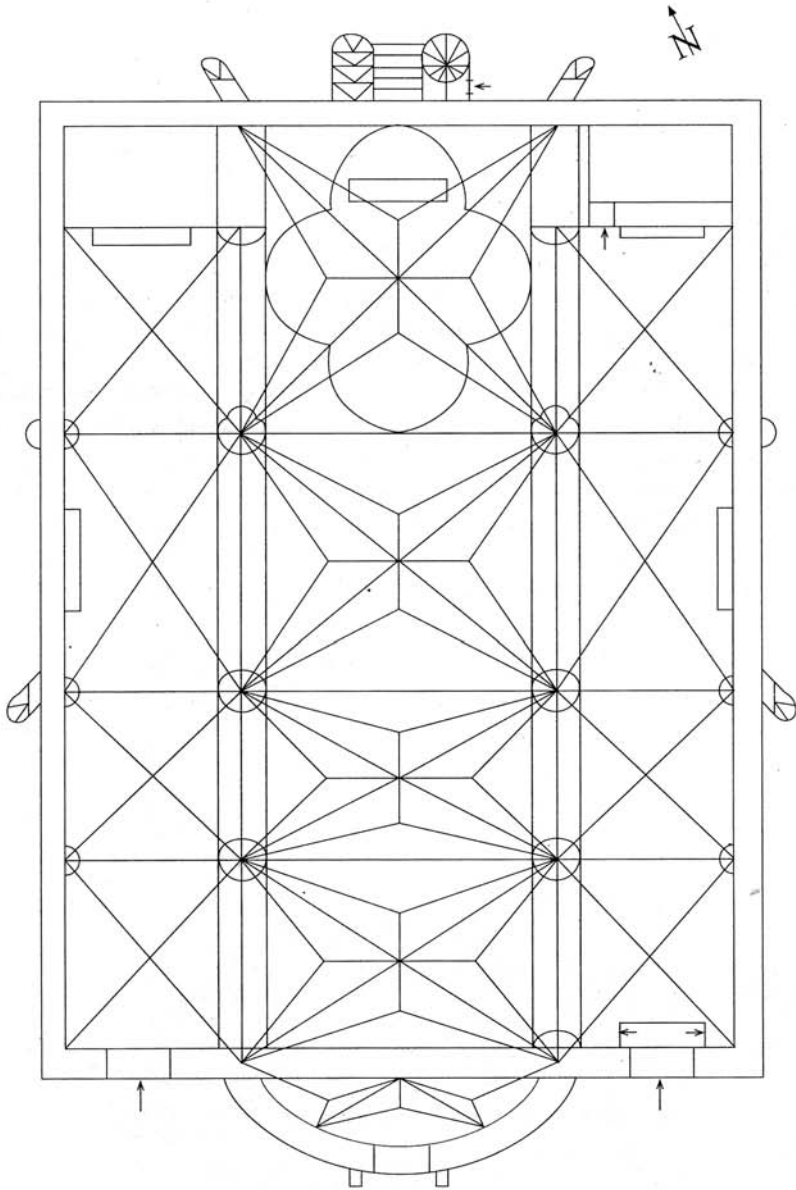


Ilustración VII. Iglesia de Santa María del Moral. Villafáfila.

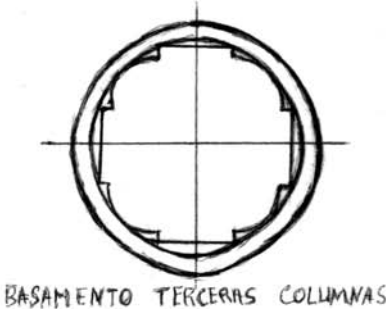
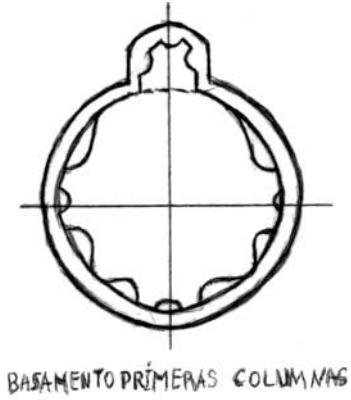


Ilustración VIII. Iglesia de Santa María del Moral. Villafáfila.

Su estilo arquitectónico es el gótico florido mudéjar en su primer tramo y simplemente gótico mudéjar en el resto y en la ampliación, por aditamento de medios moriscos al gótico cristiano (siglo XV), como se ha dicho, y su exaltación, con una decoración complicada y barroquizante, en aquél (siglo XVI)²⁹.

El arte gótico es el arte de la Europa occidental en los siglos XIII y XIV. Es la más completa expresión del cristianismo medieval. Su origen es francés. Evoluciona en el siglo XIII, de transición del románico por sustitución del arco de medio punto (semicircular) por el apuntado (ángulo curvo). En el siglo XIV tiene pleno desarrollo, mientras que en el XV, debido a una decoración complicada y barroquizante, predomina el gótico flamígero o florido (exaltación del gótico). Fue Juan Guass uno de sus arquitectos más famosos del gótico florido con la construcción del Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo.

Los dos elementos fundamentales de la construcción gótica son: el arco apuntado u ojival y la bóveda de crucería o de ojivas. Ésta nació de la de arista, al reforzarse sus arcos con “nervios” (“cruceiros”, si se colocan diagonalmente, y “fajones” o “perpianos” y “formeros”, si lo hacen lateralmente), colocando una clave en el cruce de los mismos. La bóveda así formada (nervada) presenta superficies cóncavas triangulares que reciben el nombre de “plementos”. Son como la piel entre los dedos de un ave palmípeda³⁰. Al aumentar el número de nervios, se aumenta el de plementos. La bóveda estrellada se generaliza en el siglo XV.

Respondiendo a este estilo, los arcos de la Iglesia de Santa María, construidos con ladrillos, son apuntados u ojivales y sus bóvedas de crucería o de ojivas. El entrecruzamiento de dichos arcos (cruceiro y fajones) originan con un tercero (tercelete) una bóveda estrellada octapartida, característica del gótico, como puede verse en los tramos segundo y siguientes en todas las naves. En el primer tramo, al cruzarse estos arcos con otros curvados (combados y conopiales), se origina una bóveda estrellada, más complicada y aplanada, que ha dado origen a su gótico-florido, con unos pinjantes o florones colgados muy adornados. Este primer tramo constituye la parte más pura y bella del conjunto que se describe. En el estilo flamígero se tiende a la simplificación del gótico, pero al mismo tiempo se complica el conjunto con una profusa decoración. El peso de la bóveda respecto a la románica se aligera enormemente y a la vez que se incrementa su belleza. (Foto 7).

Esta estructura, así originada, produce grandes fuerzas tangenciales, que se contrarrestan en las naves laterales con amplios tendeleles o contrafuertes de sostén a través de cuatro toscos arbotantes de ladrillo, que constituyen uno de los aspectos más mudéjares e importantes de la iglesia. El primero de la parte de la Epístola desapareció en el tiempo de la ampliación de principios del siglo XX. (Foto 8).

²⁹ HERAS HERNÁNDEZ, D., *Catálogo Artístico Monumental y Arqueológico de la Diócesis de Zamora*, Zamora, 1973, p. 183.

³⁰ GONZÁLEZ MARTÍNEZ, J. J., *Historia de la Arquitectura*, Gredos, Madrid, 1964, p. 205.

Estos arcos apuntados (formeros), al ser curvos, disminuyen los esfuerzos tangenciales, permitiendo que los muros laterales en parte se vacíen, colocando en sus huecos ventanales (las famosas vidrieras de la Catedral de León), que iluminan el conjunto interior, según puede verse en el primer tramo de las naves laterales de la iglesia. Es un nuevo concepto de distribución de masas, volúmenes y el reparto de la luz en el interior de las iglesias góticas.

Las bóvedas estaban recubiertas exteriormente por una techumbre formada por un ensamblaje de madera, a dos aguas en la nave central, cubierta de tejas. La cornisa de sus aleros está formada por ladrillos colocados en esquinilla.

Las seis grandes columnas de ladrillo, que soportan la bóveda, tienen base circular y a lo largo de los mismos amplias estrías en las primeras y porciones planas en las segundas, según pertenezcan a la parte primitiva o a la ampliación de la iglesia. Carecen de capiteles, los que están sustituidos por impostas de ladrillo (gótico-mudéjar). Sobre las impostas había unos medallones decorados con bustos en la nave central. Ésta está elevada respecto de las laterales por exigencia del futuro retablo mayor, muy de moda en el siglo XVI. La comunicación entre ésta y las laterales se realiza por arcos formeros. (Foto 9).

La nave central presenta el presbiterio, unido al primer tramo, con cabecera plana (en el gótico florido se ha sustituido frecuentemente la cabecera de planta poligonal por la rectangular), lleva el retablo mayor. Soporta exteriormente una torre de espadaña de ladrillo, con dos campanas y un esquilón (en 1638 llevaba dos campanas y dos esquilones), y dos grandes contrafuertes de base semicircular: uno, escalonado y terminado en chapitel apiramidado, y otro, hueco, por contener la subida al campanario.

Debemos suponer que hasta comienzos del siglo XIX ambos contrafuertes eran iguales, pues la subida a la torre se dice que se hacía por el interior de la iglesia. Entonces se debió sustituir uno de ellos por otro hueco, según se ha indicado. Esto se confirma por las partidas de gastos consignadas en el Libro de Fábrica. En 1811 se contabiliza: “A Alonso Osorio de poner la madera para cerrar el campanario, cuarenta reales”. “A Apolinar del Río por cerrar el campanario de ladrillo, ochenta y tres reales”. En 1817: “gastos de piedra y jornales para levantar la tapia de subida al campanario”³¹. En 1899 un rayo “cuarteó” parte de la torre, siendo reconstruida como actualmente se puede observar.

El final de la nave central, en la ampliación, es de planta semicircular de gran radio con porción central recta. Soporta otra torre de espadaña de menor tamaño que la anterior con un esquilón. A la terminación de la parte primitiva se encontraba la Puerta Mayor, la cual fue transferida a la porción central antes dicha, aunque inutilizada como tal puerta. Es la única construcción en piedra de la iglesia.

Esta portada tiene notable interés: presenta un arco de piedra rebajado, sobre el cual se dibuja una curva conopial guarnecida con rosetas y bolas dentro de un alfiz

³¹ *Libro de Fábrica. Santa María. 1805-1853*, p. 50.

(gótico florido mudéjar). Refiriéndose a ella, se cita: “*Más real y medio de la cerradura de la Puerta Mayor*”. (Foto 10).

La puerta tenía cancelos. Se indica en 1815: “*cuarenta reales de limosna que salió de la obra de los cancelos, que realizó el maestro Osorio por 234 reales*”. También tenía pórtico, ya que en 1824 se consignan “*200 reales para la puerta del pórtico*”.

Hay otra puerta en el primer tramo de la nave de poniente. Es de arco agudo recuadrado por un alfiz con hornacina sobre el mismo. También se encuentra inutilizada como la anterior. Fue tapiada en 1815: “*por tapiar la puerta que se vendió, 18 reales*”. La puerta de madera que la cerraba fue vendida por 130 reales. El acceso actual a la iglesia tiene lugar por dos puertas de arco de medio punto en piedra lisa, situadas al final de las naves laterales. (Fotos 11 y 12).

Toda la construcción está hecha de tapial en la parte primitiva y de adobe en la ampliación y recubierta de una gruesa capa de ladrillo. En 1727 se anota un gasto: “*se le reciben en data diez y ocho reales del importe de dos carros de adobes que se hicieron para la torre*”.

En resumen, la Iglesia de Santa María del Moral de Villafáfila presenta una estructura gótica con pilares, impostas, portadas, etc., mudéjares. Responde a un gótico-mudéjar en el que se mezcla el gótico y gótico florido con una ornamentación morisca.

Son tiempos —siglos XV y XVI— en que es frecuente la mezcla de los estilos gótico, flamígero (florido), hispánico morisco y renacentista, que dan origen al hispano-flamenco, impulsado por los Reyes Católicos, por influjo del nazarismo granadino, según se indicó al principio.

Al comenzar el siglo XXI las dos torres de la iglesia estaban cubiertas de nidos de cigüeñas. El tejado se encontraba muy deteriorado, en parte debido a las deyecciones de estas, lo que obligó a una profunda reparación. Ésta llevó anejas otras obras que han modificado notablemente el aspecto artístico de la iglesia.

Se pretendió hacer una reparación total del tejado, construir una sacristía, juntamente con el acceso a la torre de la cabecera por la misma y anular lo que se había realizado en los comienzos del siglo XIX.

Introducir modificaciones en un templo del siglo XV requería realizar un estudio pormenorizado del mismo para no dañar sus aspectos histórico y artístico y, a la vez, realizar las obras previstas.

La reparación del tejado parece adecuada, pues la armadura de madera ha sido sustituida por otra metálica más segura. La teja empleada, con formas nuevas, evitará las posibles goteras. Con ello se ha logrado uno de los fines propuestos. El fallo se encuentra en las modificaciones realizadas o no realizadas en el edificio.

No se reconstruye el arbotante destruido en los comienzos del siglo XX al hacer la ampliación de la iglesia. Los restantes son tabicados y pintados visiblemente en el espacio bajo los arcos de los propios arbotantes, lo que resta vistosidad en la contemplación de éstos y destruye el motivo de su construcción como tales arbotantes. Sobre estos mismos se ha colocado una canalización de tejas, que envían el agua

caída sobre cada uno de los pilares exteriores de las naves laterales con perjuicio de éstos. Lógicamente, debió reconstruirse el arbotante destruido en el siglo XX, consolidar los otros y hacer terminar dichos pilares en pináculos, que mejorarían el aspecto de todo ello, como puede observarse en cualquier iglesia gótica.

La sacristía es construida al final de la nave de la Epístola, donde se encontraba la antigua. Presenta dos pisos de paredes exteriores, formadas por arcos ciegos de ladrillo, muy del estilo mudéjar, pero ajeno al aspecto general de las paredes de la iglesia. Esta sacristía se eleva hasta la altura de su nave. Su construcción era necesaria dada la precariedad de la antigua.

Sobre ella se ha construido una torre cilíndrica de ladrillo rojo, de acceso al campanario, que destaca sobre todo el conjunto. Esta rompe la estructura estética de la nave y, además, no tiene concordancia con las otras torres de espadaña. Su terminación en tejadillo cónico facilita la proliferación de nidos de cigüeña, que resultan más perjudiciales que los existentes en las otras torres, según se ha indicado. Este tipo de torres suele ser utilizado como lucernaria para dar luz a capillas que no pueden recibir luz directa. Aquí tiene otro fin la torre. El acceso al campanario mediante ésta es una de las mejores modificaciones realizadas.

La antigua subida exterior al campanario del siglo XIX, en la cabecera de la iglesia, ha sido sustituida por un contrafuerte escalonado y apiramidado, donde pudo estar el primitivo, semejante al de al lado, pero sólo en la parte superior sin llegar a la zona semicilíndrica, como hubiese sido lo más correcto.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAPITO REVILLA, J.: *La Catedral de Palencia*, Palencia, 1997.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Historia del Arte*, Madrid, 1984.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M.: *Arte Gótico en España*, Madrid, 1990.
- CALZADA, A.: *Historia de la Arquitectura Española*, Barcelona, 1933.
- CHUECA, F.: *La Catedral Nueva de Salamanca*, Salamanca, 1951.
- GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927.
- GRANJA ALONSO, M. de la: "El dominio del Monasterio de Eslonza en el territorio de Lampreana-Villafafila durante la Edad Media", *Tierras de León*, León, 1997.
- LAMBERT, E.: *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*, Cátedra, Madrid, 1977.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Historia de la Arquitectura*, Gredos, Madrid, 1964.
- MERINO W.: *Arquitectura Hispano Flamenca en León*, León, 1974.
- PAVÓN MALDONADO, B.: *Arte Mudéjar de Castilla y León*, Madrid, 1975.
- PIJOAN, J.: *Summa Artis. Historia General del Arte. Arte Gótico*, Madrid, tomo XI.
- PÉREZ BRAGADO, C.: *Villafafila: Sus iglesias Parroquiales*, Zamora, 1996.

TORRES BALBÁS, L.: *Arquitectura Gótica*, en *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispano*, Madrid, 1952, tomo VII.

VIGNAU, V.: *Cartulario de Elanza*, Madrid, 1985, documento LXXVII.

VV. AA.: *Catálogo Monumental de Castilla y León. Bienes inmuebles declarados*, Junta de Castilla y León, Valladolid.

YARZA LUACES, J.: *Arte y Arquitectura en España*, Cátedra, Madrid, 1979, tomo II.

VI ESCULTURA Y PINTURA IGLESIA DE SANTA MARÍA Y MUSEO PARROQUIAL

En el estudio realizado por Camilo Pérez Bragado, *Villafáfila: Sus Iglesias Parroquiales*, se citan las iglesias y ermitas existentes en Villafáfila, datables históricamente, con sus altares e imágenes habidas y perdidas.

Contabiliza en 1856 ocho iglesias: Santa Marta, San Andrés, San Juan, San Pedro, San Martín, El Salvador y su aneja San Miguel y Santa María del Moral. A éstas añade cinco ermitas con sus titulares: Vera Cruz de San Andrés, Nuestra Señora la Blanca o Santa María la Nueva de San Pedro, Magdalena de San Martín y San Isidro y Nuestra Señora de Villarigo de Santa María del Moral.

El número de altares, imágenes y cuadros pintados son: 29, 40 y 5, respectivamente, y los existentes actualmente son: 5, 30 y 2.

<i>San Andrés:</i>	Altares: 4	Actuales -	Imágenes: 4	Actuales 2	Cuadros: -	Actuales -
<i>San Juan:</i>	“ 5	“ -	“ 6	“ 1	“ 2	“ -
<i>San Salvador:</i>	“ 5	“ 1	“ 9	“ 7	“ -	“ -
<i>San Pedro:</i>	“ 5	“ 2	“ 7	“ 8	“ 1	“ -
<i>San Martín:</i>	“ 5	“ -	“ 9	“ 8	“ 1	“ 1
<i>Santa María:</i>	“ 5	“ 2	“ 5	“ 4	“ 1	“ 1
TOTALES	29	5	40	30	5	2

Los números asignados a cada parroquia son meramente orientativos, aunque sí aproximados, puesto que Pérez Bragado, por ejemplo, cita una imagen de San Tirso, que actualmente no se conoce, y no menciona la de San José, que existe. En la anterior estadística no figuran las donadas o adquiridas por la parroquia en el siglo pasado y construidas en escayola: Corazones de Jesús y de María, San José, Vírgenes de Fátima y del Pilar.

Algunos retablos fueron vendidos: uno, de la Iglesia de El Salvador, a la parroquia de Manganeses de la Polvorosa por 719 pesetas. Del altar de San Antonio Abad de Santa María (no el actual, sino el que había en su lugar), se vendieron unas tablas góticas muy valiosas, que representaban las Tentaciones de San Antonio, al Obispa-

do de Astorga por 2500 pesetas (actualmente están en el Museo Diocesano de Astorga). Posiblemente, los restantes altares desaparecieron destruidos al derrumbarse sus iglesias.

De las imágenes desaparecidas podemos decir que algunas, al ser de madera, lo hicieron como material perecedero: coronjo (carcoma), incendio, etc. Otras serían vendidas a anticuarios o coleccionistas, que solían pulular por los pueblos adquiriendo imágenes, y, si para éstos apenas tienen valor; sí lo tienen para aquéllos. En otros casos, los cambios de gustos y estilos han hecho sustituir algunas imágenes por otras más modernas. Esto ha sucedido en Villafáfila con las indicadas de escayola, que, colocadas en los altares, contrastan con el estilo de éstos.

En Villafáfila, al final del siglo XIX, al desaparecer las iglesias de El Salvador y de San Pedro, junto con la reordenación de las de San Martín y Santa María, se vendieron algunas imágenes. Estas ventas dieron lugar entonces a la formación de un pequeño motín popular por la venta, ya iniciada, de la imagen de Jesús Nazareno —de gran devoción en la villa—, dando lugar a la intervención de la Guardia Civil para impedir que el vendedor, el párroco, fuera agredido. Se suspendió la venta y, por ello, esta imagen figura en este catálogo³². Conviene aclarar que el vendedor no llevaba ánimo de lucro, sino contribuir a la ampliación de la Iglesia de Santa María, como se ha señalado.

³² GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, op. cit., p. 314.

VII

ARTE GÓTICO E HISPANO-FLAMENCO. IMAGINERÍA. SIGLOS XIV, XV Y XVI

El estilo gótico nació como oposición al románico. En éste predomina el aspecto divino en la imagen; en aquél, el humano: Jesucristo hombre. Éste se encuentra en la cruz sufriendo como hombre; por ello, percibe el dolor (humanización del rostro). Una vez muerto, su cabeza cae, los cabellos y la barba lo hacen sobre el pecho en largos y puntiagudos mechones. Su cuerpo está desplomado por el peso del mismo, lo que obliga que los brazos, que soportan el peso, se encuentren formando un ángulo agudo, como todo objeto colgado de dos puntos distintos. Las manos se cierran en torno a los clavos. El Cristo románico se presenta con los brazos en línea horizontal y, al llevar dos clavos en los pies, sus piernas aparecen rectas y paralelas, mientras en el gótico un solo clavo obliga a que los pies se crucen.

El arte gótico, por inspirarse en la propia naturaleza, representa el realismo, la realidad viviente. Abarca los siglos XIII, XIV y XV (Baja Edad Media). Hay cierta variación en el estilo a través de ellos. Su origen francés se transmite a Castilla por el Camino de Santiago. Es arte franciscano, por ser los seguidores de San Francisco sus mayores propagadores.

Al comienzo del gótico, la imagen está sujeta a los principios arquitectónicos; por ello, ocupa el hueco que el constructor ha dejado en las portadas y ventanas del edificio, como se observa en las catedrales de Burgos y León. Sin embargo, a medida que el estilo se va imponiendo, se tiende al bulto completo, alcanzando gran valor representativo y religioso. En este estudio se presentan las imágenes aisladamente.

En el gótico inicial (siglo XIII y comienzo del XIV) se humaniza la imagen tendiendo al modelo natural, se perfeccionan los gestos y actitudes (movimiento del rostro) y se presenta con más exactitud y desenvoltura el vestido, con aparición de ritmos angulosos y plegados en V, mientras aquélla toma posiciones onduladas. Con ellos se consiguen soluciones espaciales orientadas hacia una mayor veracidad con desaparición del hieratismo románico. Tales son los caracteres que definen el arte gótico.

Hacia la mitad del siglo XIV se tiende a la fastuosidad, evolucionando a la esbeltez corporal con ropajes de pliegues elegantes. Se realzan las figuras dentro del monumento que las contiene. Es un mayor grado de la escenificación cultural. La nobleza y los prelados necesitan mayor esplendor de indumentaria y de heráldica.

Al comienzo del siglo XV aparece la variante borgoñona (Borgoña, Francia), que invade Castilla y evoluciona superando todo arcaísmo, con mayor interpretación del natural, con gran dominio técnico y exactitud de lo representado y con captación del movimiento, de la gesticulación en el rostro y del ambiente circundante, pormenorizando la indumentaria. Se acentúan los ejes diagonales con alteración de la verticalidad, que no llega a eliminarse, sino que se ondula y a veces quiebra. Los ritmos apuntan a los ángulos y se expanden en V y por lo general en cruz de San Andrés. Es el estilo que en España se llama flamenco, importado por artistas que vienen de Flandes para atender el lujo en que viven los reyes y nobles. Posteriormente, estos artistas se “hispanizan” por influencia del ambiente en que viven, dando lugar al arte hispano-flamenco. Es una reacción peninsular al influjo gótico, asociado al estilo mudéjar. Se pierden valores estéticos, pero se ganan los humanos. Las Vírgenes castellananas, por ejemplo, son naturales, gente del pueblo (Virgen Blanca de la Catedral de León), mientras que las extranjeras son cortesanas, con notable refinamiento estético.

En la etapa final del gótico se acentúa el dramatismo (“gótico doloroso”) con predominio de la Crucifixión, de la Piedad y del Santo Sepulcro. El peso de las almas por San Miguel y los tormentos de los condenados en el infierno son temas de gran difusión. Se ha pasado del romanismo del Apocalipsis al goticismo del Nuevo Testamento. La transición al Renacimiento supone la neutralización de los rasgos góticos en el proceso de hispanización indicado.

Durante el siglo XIII son notables los talleres imagineros de Burgos y de León. En Zamora y Toro es mayor la influencia de los primeros; en el siglo XV se incrementa aún más. Si el artista destaca, aun siendo artesano, se conoce su biografía. Algunos de los más conocidos son Enrique Egas, Gil de Siloé, Alejo de Vahía y Juan Guas, a la vez arquitectos y escultores. Martín Solórzano construyó el Convento de Santo Tomás de Ávila. Juan y Simón de Colonia trabajaron en la Catedral y Cartuja de Miraflores de Burgos y la Iglesia de San Pablo de Valladolid.

Tallas notables del Crucificado se encuentran en el Cristo de las Batallas de la Catedral de Palencia y de las iglesias de San Pedro de Villalpando y de Castroverde, por citar sólo las más próximas. La Virgen de la Piedad presenta “el cuerpo curvado, la cara dolorida, y los pliegues del vestido caen en líneas blandas y encanutadas, tiene en sus brazos el cuerpo flexible del Hijo”³³. Forman parte de este estilo las llamadas “Piedades Horizontales” por la posición del Crucificado casi horizontal: Virgen de las Angustias, Museo Nacional de Escultura, Valladolid. Los Santos se presentan con cuerpos reales, tendiendo hacia lo voluminoso y al detalle en sus imágenes.

³³ GONZÁLEZ MARTÍN, J. J., *Historia de la Escultura*, op. cit., p. 190.

IMAGINERÍA GÓTICA DE VILLAFÁFILA

En el año 1310 realizaron un cambio de propiedades el infante Don Juan, el de Tarifa, y el obispo Don Alfonso II de Astorga, en el cual el cillero de éste, en Villafáfila, pasaba a aquél. En él figuraban las siguientes iglesias: San Martín, Santa Marta, Santa María la Nueva, San Salvador, San Andrés, Iglesia del Moral, San Pedro del Otero, Sobradillo, Villarigo, Otero de Sirago, San Agustín, iglesias de Vidoianes, San Feliz y San Miguel³⁴. De ellas podemos decir que las de Santa María la Nueva, Sobradillo, y Villarigo fueron ermitas dependientes de las iglesias. Las de Otero de Sirago, San Agustín y Vidoianes pertenecen a pueblos dependientes del alfoz de Villafáfila. La de San Feliz es totalmente desconocida.

1. *Imagen de San Martín*

Estilo gótico arcaico. Siglos XIII-XIV. Medida: 1,6 m. Conservada en el Museo Parroquial, procede de la iglesia del mismo nombre. Es la escultura más antigua existente en la villa. Puede ser anterior a la propia iglesia. Se estima bastante antes del año 1400. (Foto 13).

Tenemos referencia de una imagen de San Martín, titular de su iglesia, en el inventario de 1617: “*un retablo en el altar mayor con una imagen del señor San Martín, otra del señor San Sebastián y otra del señor San Roque, porque están fundadas en esta iglesia estas dos cofradías*”³⁵. Otra referencia directa está documentada en 1712, pues la imagen de San Martín fue retocada, pagándose por ello 12 reales³⁶. Ambas imágenes ¿son la misma o diferentes? Hay quien actualmente recuerda una imagen de San Martín desaparecida al derrumbarse su iglesia en 1953.

Es imagen de devoción, no procesional, por tener su parte posterior vaciada. Este tipo de escultura se usa ampliamente en las portadas de las grandes catedrales góticas, que llevan colocadas imágenes vaciadas entre las columnas. Sólo se esculpe la parte frontal.

La imagen va cubierta con túnica de color negro, con pliegues verticales que llega hasta los pies, pero dejando ver éstos. Sobre ella lleva un manto de color rojo de amplios pliegues, con el borde terminado en una orla, que va recogido en su brazo izquierdo, en cuya mano lleva un libro. Su brazo derecho se encuentra con la mano en posición de bendición.

Su cabeza, de facciones algo alargadas, tiene el pelo lacio, estirado y sin bucles. La cara lleva abundante barba, los ojos abiertos y la boca cerrada. Expresa gravedad y sinceridad, pudiendo ser representación de las gentes del siglo. Es una belleza

³⁴ FLÓREZ, E., *España Sagrada*, op. cit., tomo XVI, escritura XLI.

³⁵ *Libro de Fábrica. San Martín*. 1566-1647, p. 219 vuelta.

³⁶ *Libro de Fábrica. San Martín*. 1673-1744, p. 55.

ruda, en la que se admira más la forma que la sabiduría representada en el libro que lleva. Es la tradición románica que nos puede acercar al Creador reflejado en la portada del Sarmental de la Catedral de Burgos.

Todo el conjunto tiene un aspecto hierático y rudo, que denota su mucha antigüedad y el estilo románico con el que contacta. Su policromía se encuentra algo defectuosa, aunque admisible. Su estado de conservación es aceptable.

No sabemos a qué San Martín corresponde, pues bajo esta denominación hay obispos, canónigos, monjes, etc. Puede ser un santo anónimo, al que hemos hecho coincidir con San Martín por la documentación existente.

Se desconoce su autor, pero podemos asegurar que pertenece al grupo de artistas populares, empíricos e inmutables a toda variación, que no abandonan el arcaísmo de la ley de frontalidad, ampliamente representada en esta imagen vaciada. Es un arte rudo, como exigía el estamento popular, de tendencias siempre conservadoras que siguen al estilo románico en su transición al gótico en el siglo XIII.

Dos son las imágenes de Cristo que estudiamos: El tipo de Crucificado que vamos a describir corresponde al “gótico doloroso”, pero no muy acentuado. El pliegado del “perizonium” o paño de pureza busca efectos plásticos, con escasos y marcados pliegues de composición diagonal y gran simetría, característicos del siglo XIV, aunque las esculturas se realiza en el entorno del XV. Representa la acentuación de los ejes diagonales sin eliminar la verticalidad del estilo flamenco. En el siglo XV el paño de pureza suelen ser corto. La corona de la cabeza de los Crucificados es de cordón trenzado, también característica del siglo XIV.

El peso del cuerpo recae sobre los brazos, que se elevan sobre la cabeza formando un ángulo agudo. Ésta se inclina sobre su lado derecho. Los cabellos y barba caen sobre el pecho de la imagen en largos y puntiagudos mechones. Sus pies cruzados están sujetos por un solo clavo. El paralelismo de sus piernas es muy clásico. Son características muy comunes en los Crucificados de los siglos XV y XVI³⁷. Se desconocen sus autores, que estimamos diferentes, porque el grado de perfección lo exige. Sin embargo, la uniformidad del “perizonium” y la proximidad de ejecución parecen decir lo contrario. Admitimos la influencia de Alejo de Vahía en éstos.

2. Imagen del Cristo de la Veracruz

Estilo gótico-flamenco. Siglo XV, años anteriores a 1500. Medida: 1,2 m. Conservado en el Museo Parroquial, procede de la ermita de la Vera Cruz, en la parroquia de San Andrés, de la que pasó a la de San Pedro después de su desaparición, según el Libro de Fábrica de la Iglesia de San Andrés (1559-1630). (Foto 14).

La imagen tiene su cabeza inclinada hacia adelante y a su lado derecho. Su cabello cae sobre los hombros ceñido por una corona acordonada sin espinas. Su ros-

³⁷ ARA GIL, J., *En torno al escultor Alejo de Vahía*, Valladolid, 1978, p. 10.

tro, con expresión cadavérica, denota cierto sufrimiento. El tórax, con formas redondeadas, es proporcionado al resto del cuerpo. La espalda es plana, no esculpida. Su cintura es pronunciada debido a su costillaje prominente.

El “perizonium” o paño de pureza es pequeño —cubre solamente las zonas de las caderas—, dorado, ceñido, cruzado en el centro, montando su lado derecho sobre el izquierdo, lleva el nudo colgando de este lado.

Tiene los brazos colocados en ángulo, con menor inclinación que el Crucificado siguiente y la unión del brazo y antebrazo bien realizada. Las piernas están cruzadas desde las rodillas, llevando el pie derecho sobre el izquierdo para la colocación del clavo, aunque en posición un tanto rara. Sus manos están abiertas para recibir a los suyos. La policromía presenta dorado bruñido en el paño de pureza y encarnación mate en las partes desnudas. Es aceptable su estado de conservación. Su cruz es de madera como la imagen. Las cofradías de la Vera Cruz popularizaron en España el culto al “lignum crucis”.

3. *Imagen del Cristo de la Misericordia*

Estilo gótico-flamenco. Siglo XVI, años posteriores a la imagen anterior. Medida: 1,8 m. Conservado en el Museo Parroquial, procede de la Iglesia de San Martín. Esculpido en madera, es el de peor calidad de los dos Crucificados presentados. Esta imagen, juntamente con su altar, fue bendecida en 1693³⁸. (Foto 15).

Otra vez la duda: Hay casi 200 años entre el momento de la posible modelación, según el estilo, y la fecha de su bendición. No hay error documental; puede ser que el autor copiase la imagen *a posteriori* o que la bendición se retrasase.

Presenta el cuerpo recto con los brazos en mayor inclinación que el anterior. La unión de brazos y antebrazos es defectuosa. Lleva la cabeza inclinada hacia delante y a su lado derecho. Su pelo rizado cae sobre los hombros, ceñido por una corona de cordón trenzado sin espinas. Su cara lleva una pequeña barba rizada y puntiaguda, los ojos abiertos y la boca cerrada. Su mirada hacia el frente es serena e inexpresiva. No se ven signos destacados de sufrimiento en el rostro, al contrario de lo dicho en el Cristo de la Vera Cruz.

Su tórax se presenta alargado, con el costillaje poco pronunciado y, por ello, la lлага apenas perceptible. El “perizonium” es dorado, muy ceñido, colocado en posición contraria a la del Cristo anterior, pues cruza montando su lado izquierdo sobre el derecho, del cual cuelga el nudo. Apenas cubre la cadera y el comienzo de las piernas. Éstas son rectas y separadas con los pies cruzados, el derecho sobre el izquierdo para el enclavamiento; de las rodillas mana abundante sangre; las manos están abiertas para recibir los clavos.

³⁸ *Libro de Fábrica. San Martín. 1673-1744*, p. 38.

En conjunto, tiene una anatomía poco marcada y carencia de esmero en la ejecución de la imagen. La policromía es igual a la del Crucificado anterior y está en mal estado de conservación.

La comparación de estos Crucificados con otros conocidos manifiesta notables diferencias en sus paños de pureza, más plegados, arrugados y más abierto también el ángulo de sus brazos en éstos. Parece como si los presentados fuesen algún distintivo de la escultura local o comarcal.

Del escultor Alejo de Vahía conocemos varios Crucificados palentinos y valli-soletanos con características bastante semejantes a los estudiados. Se encuentran en las iglesias de San Miguel de Palencia, de Santa Eulalia de Becerril de Campos y de Villaba de Guardo de la misma provincia, en el Convento de Santa Teresa, en las iglesias de Santa María de la Seca, de Viana de Cega y de Villacreces de Valladolid. En ellos sus brazos forman ángulos más abiertos y sus paños de pureza son de mayor tamaño y arrugamiento que los estudiados. En la Iglesia de Santa María de Arbás de Mayorga de Campos hemos visto un Crucificado, cuyo “perizonium” presenta pliegues con mucha mayor inclinación que en los Cristos aquí estudiados. En la Piedad de la Iglesia de Villalumbrales (Palencia), su Cristo presenta un paño semejante a los indicados. Todos ellos responden al “perizonium” tipo A, según la clasificación realizada por Ara Gil en su estudio sobre los mismos.

¿Cabe pensar que alguno de nuestros Crucificados pertenecen a Alejo de Vahía?. Hay notables semejanzas con los esculpidos por éste, pero resulta aventurado afirmarlo en tanto no se encuentre confirmación archivística, que es poco probable. Mejor será considerar a sus autores como copiadore del escultor Alejo de Vahía, muy conocido en Tierra de Campos en aquella época.

4. *Imagen de San Andrés*

Estilo hispano-germánico. Siglo XVI, años posteriores al 1500. Medida: 1,5 m. Conservado en el Museo Parroquial, procede de la Iglesia de San Andrés, donde era titular. (Foto 16).

La única referencia que tenemos de esta escultura es que en el Libro de Fábrica de su Iglesia se indica entre sus altares “*un retablo de pincel, con una imagen de bulto de San Andrés*”³⁹. Derruida esta iglesia, la imagen pasó a la de San Pedro. En 1788 fue retocada por el pintor Joaquín Garrido, por lo que cobró 151 reales⁴⁰. Esta imagen lleva inclinación a su lado izquierdo, pareciendo encontrarse en equilibrio inestable (lanzada al movimiento), aunque posee un estatismo bien meditado. Es un dinamismo agermanizado, contorsionado, rico en la caracterización individualizada

³⁹ *Libro de Fábrica. San Andrés. 1559-1630*, p. 25.

⁴⁰ *Libro de Fábrica. San Pedro. 1704-1805*, p. 253.

de la imagen. La misma ropa y los accesorios que llevase (faltan), contribuyen a la nivelación.

Presenta la cabeza y la barba muy poblada, de pelo rizado, con los ojos abiertos. Sin brazos, por rotura de los mismos. Se supone que en el izquierdo llevaría un libro, según su simbología. El cuerpo está cubierto por una túnica verdosa, con pliegues verticales, sobre la cual lleva un manto rojo de amplios pliegues paralelos en V, ocasionados por la dobladura de su pierna derecha. El manto cae por delante y por detrás y está sostenido en su brazo izquierdo. El cuerpo ha desaparecido ante el voluminoso ropaje. “*Monumentalidad del volumen con amplios mantos y naturalización de los pliegues, con desaparición del hieratismo del arte gótico arcaico*”. Todo esto origina una evidente pesadez en el conjunto de la escultura, debido a sus arcaizantes formas en busca de volumen. Su policromía es defectuosa y la propia escultura está necesitada de gran restauración.

Es una imagen de autor desconocido y de hechura popular, de acuerdo con el culto que se rendía entonces, caracterizado por un rostro exacerbadamente expresivo, muy rudo, que caracteriza al personaje. El movimiento y el gesto son lo más representativo de esta imagen.

No es normal esta representación de San Andrés. Es corriente que su imagen vaya colocada sobre una cruz en X, según la clase de suplicio que sufrió este apóstol.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Historia del Arte*, Madrid, 1984.
- ARA GIL, J.: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Diputación de Valladolid, 1977.
- *En torno al escultor Alejo de Vahía (1490-1510)*, Valladolid, 1978.
- AZCÁRATE RISTORI, J.M.: *Arte gótico en España*, Madrid, 1990.
- DURÁN SAMPERE, A.: *Historia Universal del Arte Hispano. Escultura gótica. Ars Hispaniae*, Madrid, 1956, tomo VIII.
- FRANCO MATA, A.: “La escultura gótica en Castilla y León”, *Cuadernos de Arte Español (Historia 16)*, 1991, nº 94.
- *Escultura gótica en León*, León, 1976.
- GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927.
- GRANJA ALONSO, M. de la: “Los Cristos góticos de Villafáfila”, *Historia 16*, 2001, nº 302.
- HERAS HERNÁNDEZ, D. y GUTIÉRREZ JUNCIEL, C.: *Catálogo Artístico Monumental y Arqueológico de la Diócesis de Zamora*, Zamora, 1973.
- LAMBERT, E.: *El arte gótico en España. Siglos XII y XIII*, Cátedra, Madrid, 1977.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Historia de la Escultura*, Gredos, Madrid, 1964.
- *Inventario Artístico de Palencia y su provincia*, Madrid, 1977.

— *Inventario Artístico de Valladolid y su provincia*, Valladolid.

PÉREZ BRAGADO, C.: *Villafáfila: Sus Iglesias Parroquiales*, Zamora, 1996.

PIJOAN, J.: *Summa Artis. Historia General del Arte. Arte gótico*, Espasa Calpe, Madrid, tomo XI.

VV. AA.: *El arte gótico en Castilla y León, Ámbito*, Valladolid, 1995.

YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos: Paisaje artístico de una Monarquía*, Madrid, 1993.

VIII

ARTE DEL RENACIMIENTO. RETABLO E IMAGINERÍA. SIGLO XVI

El estilo del Renacimiento no es una oposición al gótico. Es el naturalismo de éste idealizado; por ello, en él subsisten muchos elementos góticos. Es el resurgir del clasicismo greco-romano, al cual se incorpora la cultura medieval cristiana.

El Renacimiento nace en Italia. Tiene sentido pagano: Se tiende en él a la belleza externa de las formas, al ritmo de las líneas, juntamente con la técnica maestra de la ejecución. Tiene su aparición con el “quattrocento” y el “cinquecento” de Donatello, Luca della Robbia y, sobre todo, Miguel Ángel Naccherino. De Italia pasa a los reinos vecinos. A España vienen de Italia Julián el Florentino, Benvenuto Cellini, Jacobo Florentino y, el más importante de todos, Domenico Fancelli. También hay artistas castellanos que marchan a Italia y allí reciben influjos directos de los anteriores, contribuyendo a su vuelta a la implantación del Renacimiento en Castilla.

En el primer tercio del siglo XVI, el arte hispano-flamenco se encuentra en total expansión en Castilla: es un arte popular, arraigado profundamente. Coexiste con el Renacimiento italiano, que se introduce paulatinamente en España por la protección de los reyes y de la nobleza, que adquieren obras renacentistas y traen artistas flamencos o franceses, que cultivan este estilo y huyen de las luchas religiosas y civiles de sus países. La prosperidad económica castellana, a comienzos del siglo, empuja a estos artistas a establecerse en España. De ellos los más conocidos escultores, que trabajan en Castilla, son los borgoñones Felipe Bigarny, y Juan de Juni.

En la segunda mitad del siglo, ambos estilos se fusionan y dan lugar a un “Renacimiento hispánico”, por acomodación de las formas italianas a las imperantes en Castilla. Los artistas se hispanizan. Se tiende a la expresividad con exaltación del sentimiento religioso.

El carácter artesanal y gremial impone la “nacionalización”, dándose la circunstancia de que cuando se trata de la ejecución de obras de envergadura (por ejemplo, retablos monumentales), ésta corresponde a varios maestros unidos e “hispanizados”: Bigarny con Siloé, con Berruguete o con Juan de Valmaseda.

El arte italiano así nacionalizado acepta la técnica italiana, pero con el aspecto espiritual dominante en Castilla. La escultura renacentista española es “la más fiel expresión del espíritu”, en palabras de J.M. Azcárate. La belleza del alma sobre la belleza corporal, el arte al servicio de Dios. Todo responde al ideario de la Contra-

rreforma del Concilio de Trento. El escultor, al realizar su obra, ha de tener en cuenta, además del aspecto artístico, la mistificación que impone la asamblea religiosa. Estas ideas presidieron la vida española durante todo el siglo. Los aspectos más tratados son trágicos o patéticos, como la Pasión de Cristo o el Martirio de los Santos. La religiosidad española frente a las formas paganizantes italianas.

Pero, cuando se da culto a la personalidad, se tiende a las bellas formas corporales, se exalta en los desnudos su anatomía, su proporción y el movimiento de la figura respecto al ambiente exterior, cuando se da esta circunstancia. Cuando es tratado el tema mariano, el arte se vuelve bello de forma, pero con espíritu cristiano, esculturas “muy buenas y devotas”. Los temas paganos son siempre escasos. Esto explica que la cultura española no tenga semejanza en otros países; se ha acomodado lo italiano a lo autóctono del gótico-flamenco imperante en Castilla.

Los intérpretes del “quattrocento” italiano en España y sus primeros introductores son: Felipe Bigarny (Camino del Calvario de la Catedral de Burgos y retablo de la capilla de la Universidad de Salamanca), Doménico Fancelli (sepulcro del Príncipe Don Juan en Santo Tomás de Avila) y Vasco de la Zarza (retablo de la Catedral de Ávila y sepulcro de Alonso Madrigal “el Tostado”).

El “miguelangelismo” se introduce en Castilla con Bartolomé Ordóñez (sepulcros de Juana la Loca y de Felipe el Hermoso en Granada y de los Fonseca en Coca) y posteriormente, especializados en Italia, con Diego de Siloé (capilla del Condestable y Cristo atado a la columna de la Catedral de Burgos, Ecce Homo de Dueñas y San Jerónimo, algunos en colaboración con Bigarny), con Alonso Berruguete (retablos de los Monasterios de Mejorada de Olmedo, de San Benito y de la Adoración de los Reyes de la Iglesia de Santiago en Valladolid, fachada de la Universidad y retablo de los Irlandeses en Salamanca) y con Juan de Juni (decoración de la fachada y claustro de San Marcos de León, retablos de la Antigua de Valladolid, de la Catedral de Burgo de Osma y capilla de los Benavente de Medina de Rioseco). A estas figuras principales les siguen otras no tan notables. Berruguete tiene de seguidores a Isidro Villoldo, Francisco Giralde, Manuel Álvarez y el francés Jacques Bernál (retablo de Santo Tomás Canturiense de Toro), mientras que a Juni le siguen Guillén Doncel, Juan Valmaseda, Pedro Bolduque, Juan de Anchieta y Francisco de la Maza. Los Corral de Villalpando son notables decoradores de esa época: “imitando cada cosa natural como si estuviera viva”, dice de ellos Cristóbal Villalón (1539). Todo tiende a la perfección compositiva del conjunto: retablo e imágenes.

La base fundamental de esta “nacionalización” es la evolución política que va desde el medievalismo de los Reyes Católicos al momento cumbre de la Coronación Imperial en Bolonia (1530) y el discurso en castellano (1536) de Carlos V, culminación de la hispanización del Imperio. Se pasa de una nobleza feudal a otra cortesana, con mayor interés cultural y de lujo ostentativo. Los más influyentes son los Cisneros, los Fonseca, los Mendoza y, sobre todo, Don Pedro González de Mendoza, el Gran Cardenal, en cuyo testamento figuraba hacer el retablo del colegio de la Santa Cruz de Valladolid “a lo romano”.

Posteriormente, se inclinan plenamente por el Renacimiento italiano la nobleza: los Velasco, los Álvarez de Toledo, los Pimentel, los Enríquez, los Luna y los Quiñones, y aun más la burguesía castellana: don Álvaro de Benavente, mercader, en su suntuosa capilla funeraria en la Iglesia de Santa María en Medina de Rioseco. Todo ello es el resultado de la controversia entre las ideas humanistas de Erasmo y la religiosidad castellana que impera en el siglo.

La rica portada gótica es sustituida en el Renacimiento por el retablo. Éste tiene cuadros que inclinan a los fieles a llevar la plegaria a las imágenes que representan. Sin embargo, éstas son concebidas siempre en función de aquél. Se exalta el tabernáculo como centro del retablo, con predilección sobre el resto de los cuadros en él expuestos. Gran cantidad de retablos se realizan en España durante el siglo XVI.

Al final del siglo se va imponiendo un mayor acercamiento al Renacimiento italiano con el llamado estilo romanista o manierista, inspirado plenamente en Miguel Ángel Naccherino, que da paso al barroquismo. Su seguidor principal en Castilla es Gaspar Becerra, que ejecuta el retablo mayor de la Catedral de Astorga.

Becerra divide el retablo en cuerpos y calles. Las esculturas las encierra en espacios entre columnas de estilos dórico, jónico y corintio y de fuste decorado en su tercio inferior. Aquéllos van cubiertos por frontones con alternancias de formas rectas y curvas, sobre los cuales sitúa ángeles añiados y desnudos. En el hueco central del ático encierra el Calvario. Los espacios contienen grupos de grandes y musculosas figuras en alto relieve, frías e inexpresivas, pero con anatomía perfecta. Otros retablos y autores presentan figuras serenas, dulces y melancólicas a veces. Se evita opiniones particulares en la interpretación religiosa a la que obligaba el Concilio de Trento. Se representan también epopeyas de la Historia Sagrada. En las formas trágicas se evita, en lo posible, el patetismo. Se llega al alma a través de la belleza externa. Figuras pensantes más que actuantes. Se busca la naturalidad en los pliegues de los ropajes que envuelven las figuras, como paso al naturalismo barroco. El bulto redondo adquiere gran importancia.

Entre los seguidores de Becerra, destacan: Esteban Jordán (iglesias de Santa Eulalia de Paredes de Nava, Magdalena de Valladolid y Santa María de Medina de Rioseco), Francisco de la Maza (Iglesia de Villabanes, Valladolid) y Francisco Rincón.

El material empleado era la piedra, si la imagen se encontraba al aire libre. En el interior se usaba mármol y bronce, cedro y nogal, raramente por su gran valor. Lo normal en Castilla era usar el pino de Soria y algo menos el roble, pero siempre policromados.

La policromía se desarrolla en retablos e imágenes ampliamente. Con la llegada del oro de las colonias americanas se incrementa el dorado, ya utilizado en el siglo XV. Se tiende en las vestiduras de las imágenes a imitar los brocados, el damasco y el brocatel, tejidos que llevan oro en su confección. El uso del dorado confiere gran brillantez a los objetos que lo llevan. Las partes desnudas (rostros, brazos y piernas) se pintan al óleo (encarnación-color carne) con superficies mates (hasta mediados del siglo XVI) o pulimentadas (finales del siglo).

La influencia del retablo astorgano en su diócesis fue notable, como veremos en Villafáfila, que entonces pertenecía a ella. Se deja sentir fuera de la misma con talleres en varios lugares castellanos: Burgos, Palencia, Zamora, Salamanca, Valladolid y Toro.

1. RETABLO MAYOR. NAVE CENTRAL

Estilo Renacimiento con influencias manieristas. Final del siglo XVI (¿1590?). Medidas: 7'25 por 9 metros. (Foto 17).

El Retablo Mayor de la Iglesia de Santa María del Moral está dedicado a la Asunción de la Virgen. Su imagen se encuentra en el centro del mismo, en actitud de ser elevada al cielo, según la iconografía típica. Se rendía entonces ya culto a la Asunción a los cielos, mucho antes de la declaración del dogma. El retablo está construido con madera de pino y policromado.

Consta de cuatro cuerpos y un ático, en sentido horizontal y cinco calles desiguales, en el vertical, dando lugar a veinte intercolumnios en los que van colocados igual número de cuadros, separados entre sí por columnas estriadas -el primer tercio liso-, con sus frisos y capiteles jónicos. Dos grandes columnas con frisos y capiteles igualmente jónicos, colocados en los extremos, cierra el conjunto. El estilo corresponde al manierismo de Becerra.

En su centro el banco incluye el tabernáculo, de planta trapezoidal. Su puerta curvada lleva tallada exteriormente la imagen de Jesús, cuyas manos están amarradas a la porción media de una columna de fuste largo. En el interior (puerta) hay una pintura que representa su Ascensión a los cielos y en el fondo la Última Cena, también de estilo manierista. Los espacios laterales del banco presentan recuadros lisos y pintados. El retablo se apoya en un sotabanco que sirve de base a la predela. (Fotos 18, 19 y 20).

La colocación de los cuadros de los intercolumnios de los retablos renacentistas no suele ser caprichosa, sino que responde a una ordenación cronológica, normalmente de izquierda a derecha en el sentido de los cuerpos y de abajo a arriba en el de las calles. Sin embargo, en el que estudiamos todo está bastante confuso y desordenado. Algunas de las tablas originales están recubiertas por lienzos pintados sin relación entre ellos. A continuación se indica la titularidad de los cuadros:

	1ª Calle	2ª Calle	3ª Calle	4ª Calle	5ª Calle
1 ^{er} Cuerpo	San Efrén	La Visitación de la Virgen	Crucificado	Santiago a caballo	Santo Toribio
2º Cuerpo	Desconocido	Virgen con el Niño	Asunción	San Bernardo	San Juan Bautista y Jesús niños
3 ^{er} Cuerpo	Monje	Crucificado	Ascensión	Virgen con el Niño en brazos	Monje

4º Cuerpo	Anunciación del Ángel	Jesús entre los Doctores	Piedad	Bautismo de Jesús	Arcángel San Miguel
5º Ático			Cruz con sudario y dos ángeles adorantes		

En total hay 21 espacios. Sobre las columnas lleva cuatro ángeles alados y sobre el ático, el Padre Eterno.

La calle central destaca del conjunto por su mayor amplitud y decoración en relieve. En el 2º cuerpo se encuentra adherida la imagen de la Virgen con las manos unidas y el manto dispuesto en pliegues concéntricos, profundos y simétricos (recuerda a Jordán), descansando sobre una media luna. Los cuerpos 3º, de su Ascensión, y 4º, de la Piedad horizontal, sobresalen del tamaño de los intercolumnios. Se crea una ficción de profundidad, como hiciera Juan de Juni en su retablo de la Catedral de Segovia. No sabemos, en origen, que llevaría el cuadro central del primer cuerpo, pues al ampliar la iglesia, en los comienzos del siglo XX, se sustituyó por una vitrina que contenía la imagen del Corazón de María, en absoluta discrepancia con el estilo del retablo. La sustitución posterior por Cristo crucificado ha sido un gran acierto.

Los cuadros de los intercolumnios inferiores presentan tablas con lienzos pintados y repintados sobre ellas sin valor apreciable, realizados en el período neoclásico en opinión de Gómez Moreno, que ante la reconstrucción del retablo convendría descubrir. Algunos de estos cuadros se encuentran en mal estado de conservación.

Las tablas originales son solamente las de la 2ª calle del primer cuerpo y las cuatro del 4º cuerpo. Gómez Moreno las califica de estilo flamenco, con acento italiano la primera. Medidas: 1'14 por 0'74 metros.

La primera representa la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel. Aquélla, de pie, viste túnica verde cubierta por un manto azul, poco plegado, que llega hasta el suelo. Ésta tiene un vestido rojo. Su cuerpo inclinado está en posición forzada e inestable, debido a su tendencia a doblar las rodillas. Ambas tienen el rostro sonriente y se cogen de las manos. La escena es presenciada por otras mujeres. El colorido y el efecto luminoso son notables, se observan tonos vigorosos y claros. El estilo es romanista. Resulta difícil diagnosticar la composición de las últimas tablas por estar colocadas a gran altura y no verse bien. El cuadro de San Bernardo representa la aparición de la Virgen a este. Procede del Monasterio de Moreruela, según Gómez Moreno. Los restantes cuadros pertenecen a la Escuela Madrileña del siglo XVII, "pues presentan tonos claros a pincel fluido, pero amanerados y femeniles", según el investigador citado.

Este diseño hermana con el de otros retablos con decoración semejante o parecida, con mayor o menor número de cuadros y calles. Así se puede observar en los retablos de las iglesias de San Martín de Villalonso y de San Julián de los Caballe-

ros de Toro, con frontones alternativos, y mucho más en el de Tierrodrigo (Tagarabuena-Toro), actualmente instalado en la Iglesia del Hospital de la Encarnación de la Diputación de Zamora, sin frontones, debidos al escultor manierista Melchor Díez de Toro (hacia 1580), que sigue más o menos técnicas de Esteban Jordán. Los cuadros del retablo del Hospital de la Encarnación fueron pintados por Gaspar de Palencia y los de Villalonso por Juan de Talaya, manieristas como los anteriores.

¿Pueden ser el escultor Melchor Díez y el pintor Gaspar de Palencia los autores del retablo de Villafáfila?. Por la igualdad del estilo y la gran semejanza escultural con los retablos anteriores, sobre todo con el de Zamora, podemos pensar que ambos son también el escultor y el pintor de éste. No se conocen documentos que lo confirmen por falta de investigación archivística. Melchor Díez está considerado también de estilo pro-barroco. Une a Esteban Jordán con los barroquistas, también de Toro y familiares suyos, Juan y Sebastián de Ucete y Esteban Rueda. Gaspar de Palencia y Gaspar de Hoyos, juntamente con el propio Becerra, policromaron el retablo de la Catedral de Astorga.

El retablo de Santa María fue restaurado en 1822 por el maestro pintor Francisco Montalvo, quien recibió por ello

“una fanega y tres celemines de trigo y una fanega de cebada, que salió de limosna para ayudar a construir el retablo mayor de la Iglesia...a Francisco Montalvo, maestro pintor por dorar el retablo mayor, limpiar los cuadros del mismo y poner algunas tarjetas, (se pagó) 4300 reales” y “200 reales llevó el pintor Francisco Montalvo por dorar la Asunción y la custodia”⁴¹.

2. SAN PEDRO

Estilo gótico-flamenco-renacentista. Finales del siglo XV o comienzos del XVI. Medida: 1 m. Conservado en el Museo Parroquial, procede de la derruida Iglesia de San Pedro, de la que era titular. (Foto 21).

La única referencia que se tiene de esta escultura es de 1886, consignando unos gastos *“por hacer llaves nuevas para el patrón”⁴².*

La escultura presenta a San Pedro como primer pontífice de la Iglesia, sentado en su trono con su tiara, pero también como un patriarca, un padre de familia, humano, entrañable y artísticamente hispanizado.

La imagen refleja la ancianidad del apóstol, pues su cabeza apenas tiene pelo, con abundante barba bien rizada. El tipo de rizado parece del Renacimiento. Lleva los ojos abiertos y la nariz prominente, que originan un rostro afilado con expresión de tranquilidad serena y pensante, pero bondadoso y bello.

⁴¹ *Libro de Fábrica. Santa María.* 1805-1833, pp. 19 y 21.

⁴² *Libro de Fábrica. San Pedro.* 1714-1807, p. 33.

El cuerpo va cubierto hasta la rodilla por un manto rojo, con amplia orla dorada y bruñida, con tarjetas y piedras (pedrería fingida, “contrahecha”), sujeto por delante a la altura del pecho. Este manto deja ver una casulla también roja, con cenefa dorada, que a su vez cubre un alba blanca que llega hasta los pies. El brazo izquierdo va oculto por el manto y el derecho en posición de tener en su mano las llaves, a las que antes se hacía referencia. Presenta pliegues poco angulosos, los del manto en forma de V abierta, por la posición sedente del apóstol. La tiara lleva dos espacios cilíndricos que van reduciendo su tamaño de abajo a arriba para terminar en un casquete rematado en bola.

El examen de esta imagen nos lleva a su comparación con las figuras sedentes de la portada del Juicio Final de la Catedral de León. En ésta, al tener San Pedro las llaves de entrada al Paraíso, permite o impide el acceso según sea justo o condenado el peticionario. El apóstol se encuentra separando a los bienaventurados de los condenados. Sin embargo, el escultor de la imagen estudiada lo presenta más inclinado a la benevolencia que a la condena, pues su rostro denota, junto con la serenidad justiciera, la bondad.

El autor es desconocido, pero la escultura lleva la misma influencia francesa de las catedrales góticas dentro de la variedad flamenca de transición al Renacimiento. La escultura tiene un buen estado de conservación y excelente policromía. Necesita limpieza.

3. LA PIEDAD O NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

Estilo Renacimiento. Siglo XVI. Medida: 0'95 m. Situada en el retablo I de la nave de Poniente de la Iglesia, procede de la Iglesia de San Pedro. (Foto 22).

La Virgen recibe en sus brazos el cuerpo muerto de Cristo. Imagen de fuerte patetismo, contrapuesta a los Gozos de la Virgen, es conocida en Castilla por “Quinta Angustia”. Su iconografía aparece en el mundo místico medieval a partir de los comienzos del siglo XIV, pues no figura en la narración de los Evangelios.

Se escribieron numerosos textos en la época sobre este tema. Fray Íñigo de Mendoza lo hizo en *Lamentaciones a la Quinta Angustia*, que es un monólogo doliente de llamamiento a participar en el dolor, comprometiendo al cristiano en la pasión. Es un desplazamiento de Jesús a María en el aspecto devocional, que contemplan las “siete angustias”.

Sobre esta imagen consta en el Archivo Parroquial un dato de 1605: “y no se le hace de cargo ni descargo de 10 ducados q'cobró Francisco Riesco (mayordomo) por q'se aplicaron para la imagen q'hace la iglesia de la Angustia de Ntr^a. Sr^a. y mostró carta de pago dellos”⁴³.

⁴³ Libro de Fábrica. San Pedro. 1605-1714, folio 7.

En el inventario realizado en 1763, al fallecer el párroco D. Josep Ossorio y posesionarse D. Pablo Costilla, se indica: “*También ha donado D. Josep Zambranos un frontal de damasco negro con sus zenefas doradas, esto es, de damasco bordado y un manto de griseta verde de seda con su flanja de plata para Ntr^a. Sr^a. de las Angustias*”⁴⁴.

En el libro *Villafáfila: Sus Iglesias Parroquiales*, Camilo Pérez Bragado cita el siguiente texto de José Ramón Nieto González:

El 31 de mayo de 1605, nuestro escultor (Acosta), junto con el pintor Juan Álvarez de Escobar, contrataba con el mayordomo de la desaparecida Iglesia de San Pedro de Villafáfila, la hechura de esa Piedad (A.H.P.Z. protocolo 686, sin fecha). entre las condiciones impuestas figuraba el que midiera una vara de alto, cláusula cumplida casi al pie de la letra, pues la Virgen mide sin peana 0'87 m.; otra condición era que tuviera a Cristo sobre las rodillas; el escultor sin embargo hizo recostar el cuerpo muerto sobre la derecha solamente, mientras el resto del cuerpo cae flexionado, dibujando una línea quebrada; para evitar el desplome la Virgen lo sujeta por los brazos con ambas manos. Otra de las imposiciones contractuales era que el grupo se esculpiera apropiado para ser sacado en procesión y también ello fue cumplimentado, pues se talló también por detrás. Es posible que esta pieza precediera en las procesiones de Semana Santa al Yacente de la misma Iglesia”.

“Formalmente Acosta resuelve a la Virgen cubierta con ampliadas tocas y plegado generoso. María presenta un rostro redondeado, carnoso, que gana plásticamente visto de lado y no de frente, ángulo en que la escultura resulta hiératica e inexpressiva. Frente al óvalo facial femenino el Cristo, enmarcado por abundante cabello con crencha al medio y barba de doble punta, resulta puntiagudo y demacrado, notas propias de quien ha pasado por tanto tormento. En su cuerpo exclusivamente amoratado, se intenta un estudio anatómico sin grandes logros.

La actitud del grupo, en particular la de la Virgen, resulta poco expresiva sin los patetismos que caracterizan el tema, dado en general a posturas declamatorias. En líneas generales, me recuerda lejanamente al grupo de la misma advocación, labrado por Francisco de la Maza para la Iglesia del Salvador, de Medina del Campo. Acosta en la escultura de Villafáfila mantiene recuerdos de Juni, pero sólo superficialmente, sin lograr el expresionismo del francés”.

“Juan Álvarez Escobar se encargó de la policromía, posteriormente alterada y ahora medianamente limpia; en la actualidad se aprecian encarnaciones a pulimento, toca dorada, túnica roja y manto azul con labores a punta de pincel.

Todo el conjunto descrito está presidido por la Cruz, colocada detrás de la escultura e independientemente. Sobre ella va un sudario que casi llega hasta el suelo.

⁴⁴ *Libro de Fábrica. San Pedro. 1714-1807, p. 308.*

Completando lo anterior, cabe añadir que en la Piedad, en el gótico y más en el Renacimiento, lo que verdaderamente representa el dolor de la Madre ante el Hijo muerto, es el riguroso luto. “Mujeres enlutadas”. La figura de María se encuentra completamente dentro del ropaje, con eliminación del cuerpo, que es sólo el sostén de tocas y mantos. Lo más importante del duelo resulta ser el plegado de estos. Confiando la inexpresividad, que indica Nieto González, señalamos que en estos estilos las ropas más que la cara manifiestan la severidad del dolor.

Entre las formas de presentar la posición de Cristo en la Piedad, nos encontramos con la diagonal, que recuerda los modelos llamados “Piedades Horizontales”. Gótico-flamenco del siglo XV. Museo Nacional de Escultura (Valladolid). Lo usual es que las extremidades del Crucificado cuelguen en ángulo recto sobre las de la Virgen (Iglesia de San Nicolás de Villalpando) o adopte la posición horizontal antes dicha (Piedad de San Vicente de Zamora). Suponemos que el escultor Acosta quiso hacerlo siguiendo la línea quebrada. Otras piedades también lo hacen así: Piedades de San Juan del Mercado de Benavente y San Martín de Valladolid.

Gaspar de Acosta o Dacosta, escultor de retablos e imágenes, y Juan Álvarez Escobar, pintor, intervinieron juntos en la confección de otros retablos e imágenes: el retablo de Santa Sofía de Toro⁴⁵ y otros.

La iconografía de la Piedad tiene un origen centro-europeo, alcanzó enorme difusión, sobre todo en el reino leonés, a partir del siglo XV debido a los peregrinos del Camino de Santiago, “Virgen del Camino”. A ello contribuyó también “las Meditaciones” de San Buenaventura, que representa a Cristo sobre el regazo de su Madre.

4. NUESTRA SEÑORA DE LAS UVAS O VILLARIGO

Estilo renacentista hispano-flamenco. Siglos XV-XVI. Medida: 0´90 m. Conservada en el Museo Parroquial, no hay prueba documental sobre la misma. Se tienen noticias de que se encontraba en la ermita de Villarigo. La Virgen lleva un “gajo” de uvas, al que alude su nombre. En la misma dirección y camino de la ermita, hacia la periferia del término municipal de Villafáfila, siempre existieron viñedos en los “bagos” de la Loma y Matacanes. (Foto 23).

En la ermita de Villarigo, hasta su desaparición en 1811, se veneraba esta imagen como patrona de Villafáfila y su Tierra:

...por cuanto la falta de agua es grande, que se reconoce la necesidad della en los panes y sembrados de esta villa y conviene hacer rogativas a su divina Magestad por intercesión de su Madre, por tanto acordamos se ponga en novenas a Nuestra Señora de Villarigo, patrona de la Villa, en la iglesia de Santa

⁴⁵ Archivo Histórico Provincial de Zamora (AHPZ), signatura 3304, folio 458.

*María del Moral, y para que se traiga y se lleve a su ermita con la decencia debida por cuenta de los propios de la villa...*⁴⁶.

En el románico y comienzos del gótico siempre se representaba a la Virgen sedente. La variación más importante en su iconografía es presentarla de pie, a partir del siglo XIV.

Es una imagen del modelo “Virgen con el Niño”, no coronada y de pie. Tiene la cabeza con cabello corto, recogido y bien rizado. Su rostro aparece como de una mujer joven, con cara redonda, con ojos abiertos y boca cerrada, que da una sensación de dulzura. La feminidad se revela en el Renacimiento y Barroco por medio del gesto. Su cuerpo está cubierto por una túnica dorada, con amplio escote, que llega a los pies. Sobre ella lleva un manto también dorado, plegado en V abierta, que cubre su cuerpo, originando por delante un gran pliegue ondulado que termina en su brazo izquierdo, que sirve de sostén al manto y al Niño desnudo, inclinado hacia la Madre, cuya mano derecha se apoya en el pecho de ésta, como suele suceder en las “Virgenes Lactantes”. La Virgen mira con atención al Hijo en un intento de naturalismo y acercamiento, muy común en las imágenes góticas del siglo. La Virgen en su mano derecha lleva el “gajo” de uvas, el Niño coge una de ellas. Todo esto da lugar a que las miradas de los devotos se sientan atraídas por el aspecto natural del conjunto escultórico.

El tema de la Virgen, compartiendo con el Niño, es bastante usado en la escultura gótico-renacentista: por ejemplo, en la Virgen de la Manzana del Monasterio de Silos y en la Virgen con el Niño de Juan de Juni de Capillas (Palencia). Representan un tránsito entre el estilo borgoñón y el hispano-flamenco.

Procedente de La Rioja, se encuentra en el Museo Marés de Barcelona la imagen de la Virgen del Racimo, con iconografía similar a la de las Uvas o de Villarigo. Ambas corresponden a regiones vitícolas y, por ello, presentan esculturas semejantes, aunque también diferencias, por corresponder posiblemente a autores distintos.

La Virgen del Racimo lleva el Niño desnudo, en actitud de coger el que la madre lleva en su mano derecha. Es un bello conjunto, en madera, dorado, del siglo XVI. Se complementa con una aureola de rayos ondulantes en torno al mismo, de la que carece la de Villarigo.

El Niño se manifiesta en una posición abierta, hacia el espectador, con los brazos colocados de forma diferente a la escultura estudiada. Con el derecho pretende coger el racimo, mientras el izquierdo cae libremente hacia abajo. Sus piernas están separadas y orientadas en forma distinta a aquélla.

El plegado de sus ropas es bastante semejante en ambas imágenes. Sin embargo, la flexión de la pierna derecha en la escultura riojana es más acentuada, lo que obliga a que el pliegue ondulado sea menos acusado que en la imagen de Villarigo.

⁴⁶ Archivo Municipal de Villafáfila. Acuerdo de su Ayuntamiento. Año 1680.

La base de sustentación de la imagen del Racimo es una peana globalizada, que incluye una media luna y cabezas de ángel. La estudiada presenta una imagen semejante, pero, al estar una parte de ella rota, impide realizar toda comparación. Sin embargo, a pesar de estas semejanzas y diferencias, ambas imágenes corresponden al mismo estilo y época.

Representa la imagen a una mujer de la tierra castellana, que el autor tomó de modelo. Es el signo de la feminidad, casta y modesta, de una madre y señora, pero hacendosa. Su policromía en oro es buena, como su conservación. Parece recordar a Bartolomé Ordóñez en la Virgen con el Niño y San Juan, que se encuentra en el Museo de la Catedral de Zamora, esculpida en mármol.

5. SAN ROQUE

Este santo nació en Montpellier (Francia) a mediados del siglo XIV. Distribuyó sus bienes entre los pobres, tomó el hábito del peregrino y caminó hacia Roma, atendiendo y curando a los apesados. Contrajo la peste y entonces se retiró a un bosque, alimentándose con el pan que un perro le llevaba diariamente. Encarcelado y enfermo, murió en su ciudad natal al final del siglo. Su culto se extendió a partir del siglo XV, a causa de las numerosas pestes que sufrió Europa: “Señor, líbranos de la peste y de la guerra”.

Estilo renacentista-romanista. Final del siglo XVI. Medida: 0'95 m. Conservado en la Iglesia de Santa María, procede de la Iglesia de San Martín. No hay referencia de esta imagen en el Libro de Fábrica de esta iglesia. Es de autor desconocido. (Foto 24).

Lleva bordón de peregrino y calabaza. Recoge a los apesados de ciudades y campos; por eso, en Villafáfila se le reza para librarse de la peste.

Su cabeza tiene abundante pelo, ensortijado, recogido bajo el sombrero, pero dejando libre algunos mechones, que cubren la frente. Tiene barba abundante y partida. El esquema que dibuja esta composición se asemeja a un triángulo, algo usual en las esculturas de Esteban Jordán.

Su cuerpo lleva túnica de color verde oscuro, plegada verticalmente y terminada en orla dorada, que se deja ver en su parte inferior. Sobre ella lleva un manto también verde claro, paralelamente plegado sin quebraduras (como exige el manierismo regional), terminado en orla ondulada y dorada. Sobre la parte posterior tiene una sarga encolada del mismo color.

A medida que el siglo XVI avanzó se empleó la tela encolada en las partes más finas de los ropajes, lo que lejos de incrementar su valor, lo disminuye haciendo las imágenes de poca calidad. A veces era tan grande la prolijidad del plegado, que los escultores se servían de estas telas para reforzar las orillas. Así acontece en la Asunción del retablo mayor de la Iglesia de Santa María de Tordesillas, del escultor Juan Rodríguez.

La mano derecha de la imagen lleva cogido un apestado. Al pie, en su parte izquierda, tiene un perro, que tiene en su boca una torta que sirve de alimento al santo. La peste aparecía con periodicidad en su tiempo. Lleva policromía en colores planos. La imagen tiene simpatía y atracción en la villa y preside las fiestas locales.

6. SANTA CATALINA DE ALEJANDRÍA

Estilo renacentista. Último tercio del siglo XVI (¿1590?). Medida: 1,35 m. Conservada en el Museo Parroquial, procede de la Iglesia de Santa María. No hay referencia de esta imagen en su Libro de Fábrica. (Foto 25).

La imagen tiene cierta inclinación a su lado izquierdo, pero con estabilidad. En ella se representa la iconografía clásica de la santa: En su mano izquierda tiene un libro abierto, que alude a su condición de doctora, y en su derecha, una espada para herir al demonio, representando al emperador romano Magencio, que la mandó degollar. No lleva la rueda mediante la cual sufrió martirio.

Su cabeza tiene abundante pelo recogido por una caperuza, que se prolonga en el entorno del cuello. Tiene la cara redondeada, la frente ancha, los ojos abiertos, la nariz pequeña y roma y la boca cerrada.

Su cuerpo está cubierto por una túnica color verde oscuro, ceñida, que refleja una anatomía corporal muy pronunciada, aunque el manto la cubre. Sobre ella lleva un corpiño rojo, que origina un cuerpo de talle alto, prolongado en un manto del mismo color con amplios y angulosos pliegues curvilíneos recogidos en su brazo izquierdo, cuya mano sostiene el libro abierto. Su brazo derecho lleva una espada, que apunta al verdugo, situado a sus pies en la parte inferior izquierda. La dobladura de su pierna derecha hace que el manto forme tres filas de pliegues paralelos y curvados. El demonio se presenta independiente, de medio cuerpo, con los brazos cruzados, la cabeza doblada por un cuello invisible con mirada hacia la santa. Buena policromía y conservación.

El escultor Vasco de la Zarza realizó el retablo e imagen de Santa Catalina para el crucero de la Catedral de Ávila, con semejanzas y diferencias respecto a la estudiada. Presenta a ésta con verticalidad e incluso algo desviada a su derecha, mientras que la estudiada está notablemente inclinada a su izquierda. Sus mantos y túnicas, aun siendo diferentes, son discontinuos en ambas. Sus pliegues son bastante semejantes debido a la dobladura de sus piernas derechas, más acusada en la de Ávila. Sus cabellos van recogidas en ambas por una caperuza. Sus rostros son redondeados, más bello en la imagen de Vasco de la Zarza.

La diferencia más notable se advierte en el demonio. Éste aparece en la imagen de Ávila bajo los pies de Santa Catalina, tumbado hacia abajo, su cabeza y mirada igualmente, mientras en la estudiada, independiente, según se ha indicado.

De la imagen analizada se ignora su autor, pero es posible que conociese las técnicas hispano-flamencas de final del siglo XV, aunque podemos relacionarlo también con Esteban Jordán.

7. IMAGEN DEL CRISTO DE LA MISERICORDIA

Estilo Renacimiento. Mediados del siglo XVI. Medida: 1,20 m. Conservado en la Iglesia de Santa María, a la cual siempre perteneció. Lleva tres clavos. Imagen procesional en la Semana Santa de la villa. (Foto 26).

La escultura está ligeramente inclinada a su lado derecho. El cuerpo se muestra bien perfilado. Los brazos presentan menor ángulo que en los Cristos hispano-flamencos locales. La cabeza está inclinada hacia delante y a su lado derecho, con corona de espinas metálica, que obliga al pelo -real, no esculpido- a caer suelto sobre los hombros y pecho. En principio, la cabellera estaba tallada, quitándola posteriormente y dejando un casquete sobre el cual se colocó la peluca. La cara presenta más bien una expresión dormida, agotada físicamente, aunque dolorosa. Conjuga la expresividad con su belleza formal. La boca está entreabierta.

Presenta el “perizonium” formado por un paño muy pegado al cuerpo, doblado desigualmente formando pliegues ligeros y poco angulosos, que se sujeta a su cintura con un cordón, visible en parte, dejando descubierta su cadera derecha. El paño se anuda y cae del mismo lado. Este tipo de “perizonium” es bastante frecuente en Tierra de Campos, pues así puede observarse en crucificados de Aguilar de Campos, Gastón de Campos y Cabezón de Valderaduey, aunque con sus nudos colocados a su izquierda. En Castromocho hay un crucifijo del mismo tipo de Alejo de Vahía, pero con “perizonium” anudado a su lado derecho.

Tiene las piernas rectas con sus rodillas separadas, su pie derecho sobre el izquierdo para recibir el clavo. Ocultando la desnudez, desde el siglo XVIII su cadera y parte de las piernas van cubiertas con una falda, suelta, sin pliegues, de tela adamasquinada y terminada en hilos dorados.

Las manos las tiene abiertas, con el dedo pulgar separado de los otros para recibir sus clavos. De sus heridas brota abundante sangre. Sobre los brazos cuelga un sudario que llega hasta el final de la falda. Su estado de conservación es bueno y su policromía excelente, con encarnación en ligero pulimento. Esta realza su anatomía y la armonía de sus proporciones.

No es normal en el Renacimiento crucificados con pelo natural y corona de espinas metálica y, por eso, lo hemos desviado a un Renacimiento prebarroco, como se nota en el paño de pureza plegado y acordonado.

8. PILA BAUTISMAL

Mide un metro de diámetro exterior y está situada en la Iglesia de Santa María, pero puede proceder de otras de las iglesias derruidas. En el Libro de Fábrica de la Iglesia de San Pedro hay alusión a una pila bautismal, sin poder asegurarse que corresponda a la que vamos a describir. Aun cuando tiene notable tamaño, siempre se ha utilizado para el bautismo de infusión. (Foto 27).

Está formada por un conjunto de basamento y copa. El primero en piedra arenisca presenta un zócalo y un pequeño y grueso fuste abalaustrado de toros y escofias de base cuadrangular. La copa semiesférica está formada por piedra caliza de páramo de grano muy fino, que le da gran compacidad y consistencia.

Está muy bien esculpida. Presenta la simbología de la Pasión de Cristo: cruces tipo “gajo” en forma de árbol (“*lignum vitae*”), corona de espinas, clavos, martillos, tenazas, escaleras, columnas, látigos de azotar, venera, lanza, etc. La relación entre el árbol de la vida y la cruz es común a los creyentes a través de la liturgia: “*La muerte vino por un árbol (Eva y su manzana) y la vida vino por otro*” (“*lignum crucis*”).

Un escudo juntamente con dos yelmos de hidalgo (uno con aspecto de roedor) en torno a un florero en abanico, con cuerno y cuchillo, completan el conjunto escultórico de la pila. Este escudo corresponde al modelo de tipo italiano calzado, formado por un conjunto de pilas (puntas de lanza) tamboreadas, según vamos a describir: el centro contiene una gran pila rodeada lateralmente a cada lado por otras dos más pequeñas colocadas la una sobre la otra. El extremo inferior del escudo contiene otras dos pilas más pequeñas, una a cada lado. Posiblemente, este escudo corresponde al anónimo donante de la pila. Todo el conjunto está limitado en su parte superior por un encadenamiento, cargado de decoración, muy clásico del estilo renacentista. Su constructor, castellano, siguió posiblemente el modelo de Doménico Fancelli. Es un notable ejemplar, pues a su fuerza descriptiva une el ritmo de la escenificación. Hay, además, proporcionalidad entre los tamaños del basamento y de la copa. Una joya por lo exótico de la decoración. (Foto 28).

BIBLIOGRAFÍA

- ARA GIL, C.: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Diputación de Valladolid, 1977.
- AZCÁRATE, J.M^a.: *Escultura del siglo XVI. Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, tomo XIII.
- CAMÓN AZNAR, J.: *La escultura y rejería española del siglo XVI. Summa Artis*, Madrid, 1967.
- “Arte del Renacimiento en España”, en *Historia del Arte*, Labor, Barcelona, tomo X.
- “Juan Balmaseda”, *Revista Goya*, 1956.
- COSSÍO, F.: *Alonso Berruguete*, Valladolid, 1948.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M.R.: *El arte en la época del Tratado de Tordesillas*, Valladolid, 1994.
- GARCÍA CHICO, E.: *Juan de Juni*, Valladolid, 1949.
- “Capilla de los Benavente. Santa María de Rioseco”, *Boletín del Seminario de Arqueología y Arte*, Universidad de Valladolid, 1934.
- *Nuevos documentos para el estudio del arte en Castilla. Escultores*, Valladolid, 1959.

- GARCÍA GANIZA, C.: *La escultura del siglo XVI. Historia Arte Hispánico. Renacimiento*, Madrid, 1980.
- GÓMEZ MORENO, M.: *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927.
- *Escultura del Renacimiento en España*, Barcelona, 1931.
- *Bartolomé Ordóñez. Arte y Artistas*, Madrid, 1956.
- HERAS HERNÁNDEZ, D. de las: *Catálogo Artístico, Monumental y Arqueológico de la Diócesis de Zamora*, Valladolid, 1973.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Juan de Juni. Arte y Artistas*, Madrid, 1934.
- *Esteban Jordán*, Valladolid, 1952.
- “Tipología e iconografía del retablo español del Renacimiento”, *Boletín del Seminario de Arqueología Arte*, Valladolid, 1964.
- NAVARRO TALEGÓN, J.: *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, Valladolid, 1980.
- NIETO GONZÁLEZ, J.R.: “Artistas portugueses en España. Cristóbal y Gaspar de Acosta”, en *II Simposio Luso-Espanhol de Historia e d’Arte. As Relações Artísticas entre Portugal e Espanha na época dos descobrimentos*, Coimbra, 1987.
- PARRADO DEL OLMO, J. M^a.: *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid, 1981.
- PÉREZ BRAGADO, C.: *Villafáfila: Sus Iglesias Parroquiales*, Zamora, 1996.
- PÉREZ VILLANUEVA, J.: “La obra de los hermanos Corral”, *Boletín del Seminario de Arqueología y Arte*, Universidad de Valladolid, 1934.
- PIJOAN, J.: *Summa Artis. Historia General del Arte. Arte gótico*, Espasa Calpe, Madrid, tomo XI.
- PORTELA SANDOVAL, F. J.: *La escultura del siglo XVI en Palencia*, Palencia, 1977.
- URREA FERNÁNDEZ, J.: *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Partido Judicial de Villalón de Campos*, Diputación de Valladolid.
- VV. AA.: *Renacimiento y Clasicismo. Historia del arte de Castilla y León*, Ámbito, Valladolid, 1994, tomo V.

IX

ARTE BARROCO.

RETABLOS E IMAGINERÍA. SIGLOS XVII Y XVIII

Los estilos renacentista y barroco son los únicos existentes actualmente en los retablos de la Iglesia de Santa María del Moral de Villafafila. Ambos tienen por base el naturalismo; pero, mientras que el primero se limita a copiar la naturaleza, el segundo la exalta, consiguiendo mover el corazón del creyente y llevarle al ascetismo y al misticismo.

“El retablo ha de considerarse como un elemento insustituible en la formación y práctica devota de los fieles”⁴⁷. Ha de sustituir a las portadas de las iglesias, tan desarrolladas en el gótico (catedrales de Burgos, León, Toledo, etc.), porque éstas tienen un menor desarrollo artístico en los estilos renacentista y barroco.

La misa, de espaldas al pueblo (así se hacía hasta los tiempos del Concilio Vaticano II en el siglo XX), requería que los retablos reflejasen cuadros que acompañaran a los fieles en sus plegarias. Se tiende a resaltar lo sobrenatural, que impone el Concilio de Trento, de la Contrarreforma, ante los protestantes, que reprimen e incluso destruyen los retablos e imágenes.

La escultura ha de ser fiel expresión del espíritu, belleza del alma sobre el cuerpo, aunque también, en la figura se haga culto, a la belleza corporal en la personalidad.

El retablo barroco presenta gran monumentalidad. Es un solo cuerpo agigantado, al contrario que el renacentista, que presenta varios. La columna salomónica o turbinada es la más frecuente. Más que soporte, es un objeto decorativo. Su fuste, cuajado de hojas, pámpanos y racimos de vid, es representativo de la Eucaristía. El estípite, tronco de pirámide invertido complicado con la adicción de otros cuerpos: cuellos con grandes estrangulamientos y capitel corinto, tienen amplio desarrollo. Los grutescos adornan los espacios netos, frisos y columnas. La rocalla es el adorno más generalizado por su forma arriñonada y disimétrica, se presta apropiadamente al juego de superficies y volúmenes del retablo⁴⁸. El retablo barroco es profusión ornamental.

⁴⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Historia de la Escultura*, op. cit., p. 216.

⁴⁸ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., “El retablo barroco”, *Cuadernos de Arte Español (Historia 16)*, 1991, nº 72.

La imagen tiene vida, independiente del retablo que la contiene. Retablo e imagen sólo raramente pertenecen al mismo autor, sino a varios. El retablo es obra de retablistas y ensambladores; la imagen, del imaginero, que suele ser único. A la imagen dentro del retablo se le hace llagar la plegaria. Sobre ella se medita e incluso se le hace partícipe de la vida real del creyente. El retablo contribuye a esta representación.

El retablo barroco suele estar construido de madera de pino, en Castilla y León generalmente, de la Sierra de Soria. También puede ser de otras maderas: nogal, etc., aunque el valor de éstas les hace generalmente prohibitivas. Puede llevar también, en sus apliques, maderas de árboles frutales: peral, manzano, etc. Construido el retablo, se policroma (excepto en los construidos con maderas nobles) a fin de conseguir superficies de calidad y reflectantes a la luz.

La escultura se desarrolla en el taller artesano. Lo componen el maestro escultor, los oficiales y los aprendices. Cuando el primero desaparece, el oficial más cualificado pasa a ocupar su puesto. Entre el maestro ejecutor y el mayordomo ordenante se hacen contratos mediante escritura, ante escribano, con explicación de lo concertado. El escultor ha de admitir, al final del trabajo, la crítica y tasación por otros maestros, obligándose a enmiendas y variaciones en lo ejecutado, si no estuviere de acuerdo con lo concertado.

Los retablos que vamos a estudiar corresponden todos ellos al tipo de retablo camarín u hornacina, porque en el centro del mismo se abre amplia arcada, bajo la cual se coloca la imagen venerada.

1. RETABLO I. CABECERA DE LA NAVE LATERAL DEL NACIENTE O DE LA EPÍSTOLA

Estilo barroco prechurrigueresco. Siglo XVII. 1699⁴⁹. Medidas: 4 por 2,5 metros. Es conocido con el nombre de “San Antón” o de “San Antonio Abad”. (Foto 29).

Procede de la derruida Iglesia de San Pedro. Puede ser, aunque no con toda seguridad, el de Santa Lucía de la misma Iglesia. Su autor es el benaventano Francisco Díez: “*Doscientos reales que se dieron a Don Francisco Díez escultor vº de Benavente por cuenta del retablo que está haciendo para Santa Lucía*”⁵⁰, en 1698.

El retablo fue terminado al año siguiente, pues en las cuentas de 1699 se consignan dos partidas de gasto: una, para acabar de pagarlo “*mas da por descargo doscientos treinta y siete reales y medio que se dieron a Francisco Díez vº de Benaven-*

⁴⁹ El retablo actual de San Antonio Abad no es el que había en esta Iglesia con anterioridad a la ampliación de 1904. Éste era gótico y contenía unas notables tablas, que representan las tentaciones de San Antonio. Fueron vendidas al Obispado de Astorga por 2.500 pesetas en 1908 (*Libro de Fábrica. Santa María*. 1897-1968, p. 22).

⁵⁰ *Libro de Fábrica. San Pedro*. 1605-1714, p. 284.

te, con el que se acabó de pagar el retablo que se hizo para Santa Lucía”; la otra, para “ir por el retablo a Benavente”.⁵¹

Presenta este retablo, en sentido vertical, tres partes: banco, cuerpo y ático.

El banco lleva cuatro grandes repisas o cartelas, basamento de las columnas del cuerpo, que lo dividen, en sentido horizontal, en tres zonas: dos laterales pequeñas y una mayor central. Ésta se presenta como un espacio plano recubierto de filigranas.

El cuerpo, el más importante, lleva cuatro grandes columnas salomónicas de cinco espiras, a distinto nivel horizontal, con abundante decoración de racimos de uva y retorcidos tallos con hojarasca y flores (típico Churriguera), terminadas en capitales corintios y estípites decorados, que soportan los “machones” del ático. En el paño central se encuentra una grande y profunda hornacina, de arco de medio punto, que contiene la imagen de San Antonio Abad, rodeada por un marco saliente, que en la parte superior se quiebra, dando lugar a las nominadas “orejas”, “codillo” y “tanganillo”, formando un astrólogo de piedras y gallones. En el centro, sobre el marco, se desarrolla una gran cornucopia. Entre las columnas laterales a cada lado, a distinto nivel horizontal, lleva unos espacios lisos, transversalmente cortados por bandas inclinadas, sobre los cuales hay unos apliques colgadizos de abultados frutos.

El ático está constituido por cuatro “machones” desiguales, que se apoyan sobre los estípites de las columnas, a diferencia de los retablos churriguerescos, que llevan aquí también columnas salomónicas⁵², de los cuales los más centrales se adornan con pequeños “festones” (generalizados desde mediados del siglo XVII). Estos “machones”, siguiendo el orden del cuerpo, dan origen a tres espacios, de los cuales el central lleva una pintura al óleo, que representa a San José y a la Virgen entregando el Niño Jesús al anciano Simeón, por inspiración del Espíritu Santo, bajo forma de paloma. Los espacios laterales llevan adornos consistentes en frutos y hojarasca. La pintura va orlada y rematada por una gran cornucopia. Este ático va rodeado por un arco de tipo ojival, plagado de rocalla. Los “machones” van cubiertos por sobresalientes cornisas o guardapolvos.

Todo el retablo está dorado en su mayor parte, mientras que el resto, para favorecer las reverberaciones luminosas, presenta coloraciones rojas y azules (capiteles y cartelas). Esta policromía se repite en los demás retablos barrocos que a continuación señalamos, lo que hace innecesario señalarlo.

⁵¹ *Libro de Fábrica. San Pedro*, p. 287 vuelta. PÉREZ BRAGADO, C., *Villafafila: Sus Iglesias Parroquiales*, op. cit. p. 429.

⁵² MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, Madrid, 1971, tomo I, p. 68.

2. RETABLO I. CABECERA DE LA NAVE LATERAL DEL PONIENTE O DEL EVANGELIO

Estilo barroco prechurrigueresco. Siglo XVII. 1694. Medidas: 3.75 por 2.50 metros. Retablo conocido con el nombre de las “Angustias”, por encontrarse en él la Piedad. (Foto 30).

Procede de la Iglesia de San Pedro. Se hizo en 1694 y costó 1.286 reales⁵³. Su autor es seguramente el mismo del anterior de San Antón: el benaventano Francisco Díez. Se doró en años posteriores, pagándose 3.000 reales⁵⁴. Este retablo, como el anterior, presenta basamento, cuerpo y ático, aunque algo diferentes.

El banco lleva dos grandes ménsulas o cartelas, basamento de dos de las columnas del cuerpo, que lo dividen en sentido horizontal, igualmente en tres espacios: el central rectangular bordeado por un marco, con imitación de piedras engarzadas, que en la parte superior lleva sus “orejas” —salientes y quebradas— y, entre ellas, una cornucopia. En su interior se encuentra un pequeño tabernáculo. Los espacios laterales, uno a cada lado, llevan a su vez dos porciones recuadradas en sentido vertical, de las cuales la más exterior contiene un aplique de racimo afrutado.

El cuerpo lleva en su centro una gran hornacina, donde se encuentra la imagen titular. Exteriormente presenta un marco, en cuya parte superior hay dos segmentos de arco, de curvatura opuesta, unidos por otro recto. Un cordón sube hasta el ático bordeando la hornacina. Lateralmente nos encontramos con dos grandes columnas salomónicas de cinco espiras, dos a cada lado, con decoración idéntica a la del retablo anterior, colocadas escalonadamente y muy próximas. Sobre ellas van dos capiteles y estípites, que soportan el ático. Un espacio exterior rectangular, “tarjas” o “tarjetas”, a cada lado, con colgadizo afrutado, completa este conjunto corporal.

El ático, de tamaño menor al anterior, tiene una porción central, con abundancia de grutescos y hojarasca, limitados por los “machones”, colocados sobre los estípites de las columnas centrales. Tiene decoración con apliques de colgadizos afrutados. Sobre ellos lleva segmentos de cornisas. No tiene “aletas” laterales, corriente en los retablos de este tipo.

Como el retablo anterior, presenta idénticos dorados y coloraciones. Las columnas y espacios planos, que llevan ambos retablos al recibir y reflejar la luz solar de la mañana o de la tarde, en cada caso, penetrante por la ventana próxima, dan cierto aire de luminosidad grandiosa: “luminarias de oro bruñido”, la llama Pedro Luis Echeverría Goñi⁵⁵.

⁵³ *Libro de Fábrica. San Pedro. 1605-1714*, p. 278 vuelta.

⁵⁴ *Libro de Fábrica. San Pedro*, p. 289.

⁵⁵ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., “Policromía renacentista y barroca”, *Cuadernos de Arte Español (Historia 16)*, 1991, nº 48, p. 30.

3. RETABLO II DE LA NAVE LATERAL DEL PONIENTE O DEL EVANGELIO

Estilo barroco prechurrigueresco. Siglo XVII. Medidas: 4.50 por 3.75 metros. Es el retablo de mayores dimensiones de los cuatro barrocos que presentamos. (Foto 31).

Nada sabemos de su origen, aunque cabe suponer que proceda de alguna de las iglesias derruidas de la villa. No hay documentación. Sin embargo, nos atrevemos a indicar que su escultor puede ser el mismo de los dos retablos anteriores. Es totalmente semejante al primero, en toda su figura. Lo describiremos ligeramente. Presenta banco, cuerpo y ático.

El banco contiene las repisas, basamento de las columnas del cuerpo, que dan origen a tres espacios: el central mayor, recubierto de filigrana, y los laterales menores, a distinto nivel horizontal del resto, contienen grutescos.

El cuerpo lleva en su centro una gran hornacina, de arco de medio punto, que se apoya en salientes laterales de la misma. Bordeándola va un marco, que se quiebra en “oreja”, para alojar una gran cornucopia. A cada lado de la hornacina lleva dos columnas salomónicas, a distinto nivel horizontal, de cinco espiras con abundante decoración vitícola, terminadas en sus capiteles corintios y estípites. Seguidamente tiene porciones planas, aprovechadas inadecuadamente, pues no hay hornacinas para colocar las imágenes de la Virgen de Fátima y San José, que por ser de estilo distinto desmerecen el conjunto. Otras dos columnas salomónicas, semejantes a las anteriores, y al mismo nivel de la porción plana, dan término a este cuerpo.

El ático en su centro lleva un cuadro, pintado al óleo, representando la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel. Cuatro machones (dos a cada lado), que corresponden a las columnas del cuerpo, terminan en nuevos estípites con sus cornisas. Todo el conjunto tiene forma semicircular con un reborde liso exterior.

Muy posiblemente, a juzgar por la semejanza, el escultor beneventano, al construir estos retablos estudiados, conocía los correspondientes de las iglesias de Santa Cruz de Medina de Rioseco, de Juan Arguelles (1663) y de San Martín de Valladolid (1672), de Pedro de Cea, realizados algunos años antes.

¿Nos encontramos con un foco escultórico en Benavente al final del siglo XVII o se trata de un taller aislado? Nada sabemos, lo que sí nos costa es que en 1728 el escultor Francisco Díez era vecino de Toro e hizo las puertas de San Lorenzo del Real de la misma. ¿Formó parte de la Escuela de Ucete, Rueda?

4. RETABLO II DE LA NAVE LATERAL DEL NACIENTE O DE LA EPÍSTOLA

Estilo barroco churrigueresco. Siglo XVIII. Medidas: 4 por 3,25 metros. Retablo conocido con el nombre del Ecce Homo. (Foto 32).

Procede de las iglesias derruidas, donde estaría situado en su ábside, dada la curvatura semicircular del mismo. Aunque no con total seguridad, nos atrevemos a afirmar que fuese el retablo mayor de la Iglesia de San Pedro, pues ésta presentaba cabecera de ábside pentagonal en su nave central. Actualmente aparece tangente a la

pared, pues tiene los bordes exteriores cerrados con visibles maderas. Presenta tres tramos: banco, cuerpo y cascarón o ático.

El banco tiene una parte central y dos laterales, separadas por las bases de las columnas del cuerpo. La parte central lleva dos pequeños rectángulos, uno a cada lado, en sentido vertical. Su centro contiene un dibujo escalonado, sobre cuya parte superior se encuentra una cornucopia. Los espacios laterales están agrutescados.

El cuerpo presenta planta mixtilínea: lleva calles laterales cóncavas y la central, recta, separadas por columnas churriguerescas, que contienen tres hornacinas, la del centro mayor y más profunda que las laterales; éstas, muy superficiales (al avanzar el siglo XVII se hacen menos profundas) culminan aveneradamente. Ambas están rebordeadas, más intensamente la central. En la primera hornacina siempre estuvo la imagen de Jesús amarrado a la columna; en las laterales, San Antonio de Padua y San Blas. Actualmente el centro lo ocupa el Corazón de Jesús, imagen de estilo diferente, que contrasta con el del retablo.

Las columnas presentan el fuste estriado y adornado con talla menuda (relieves redondeados y colgantes) en toda su dimensión. Su parte superior termina en capiteles corintios, sobre los que se sobreponen los estípites, que constituyen el soporte de los nervios que dividen al ático y su arco de triunfo. A partir de 1710 decae la columna salomónica.

El cascarón presenta un semicírculo de cuarto de esfera o casquete. Es como una bóveda de dos nervios, que concluyen en la clave del arco exterior. Esta nervadura da lugar a tres espacios triangulares, que forman la concavidad del cascarón.

El espacio central, pintado al óleo, presenta un paisaje rocoso, junto al cual puede verse una porción del firmamento, sobre el que se dibuja en profundidad una cruz sin Crucificado. El personaje representado es María Magdalena, una joven mujer cubierta con túnica blanca ceñida, sobre la cual lleva un manto rojo, que deja libre brazos y pies. Su mirada va dirigida a un libro, que se encuentra en la parte inferior izquierda ¿los Evangelios?, recordando el momento de la Resurrección.

Dato esencial del barroquismo es la ilusión de profundidad, que en rigor es un falso relieve por cuanto la figura está dentro del mismo tablero⁵⁶.

Los espacios laterales del ático llevan en su centro medallones con un sol y una luna, que pueden ser simbología de Dios y de la Virgen, rodeados de veneras y grutescos. Todo el borde del retablo, arco de triunfo, se encuentra decorado con estípites y adornos arrocallados. Todo está policromado, como en los demás retablos.

Su autor es desconocido, pero podemos asegurar que conocía perfectamente las técnicas retablistas de los escultores Tomás y Pedro de la Sierra (padre e hijo), autores de los retablos mayores de las iglesias de Santiago de Medina de Rioseco y de la Asunción de Rueda (Valladolid), sus mejores obras. Del primero dice J.J. Martín González: "Constituye la obra más completa de Tomás de la Sierra y sin duda el retablo más copiado del periodo dieciochesco"⁵⁷. Este retablo había sido proyectado

⁵⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, op. cit., tomo I, p. 24.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 458.

por Joaquín Churriguera en 1703, con arreglo a las más exigentes normas del churriguerismo⁵⁸. La obra de Tomás de la Sierra fue muy difundida en Tierra de Campos⁵⁹.

La diferencia entre el retablo riosecano y el estudiado radica en el número de cuerpos y calles. Aquél tiene dos cuerpos y cinco calles. Las columnas del mismo presentan, como las del Renacimiento, un tercio de talla y los otros dos con colgantes, mientras que en el otro todas ellas van con colgadizos. La riqueza escultórica es mucho mayor en el riosecano que en el estudiado. La semejanza, sin embargo, es grande, pese a llevar el primero un notable tabernáculo, del que carece el otro. Es aún mayor con el retablo de la Asunción de Rueda, por llevar en las calles laterales hornacinas aveneradas, aunque en posiciones contrarias: en uno, salientes, y en el otro, entrantes.

Como se puede observar en los retablos estudiados, se mantiene con toda claridad el sistema de casillero, de líneas verticales y horizontales, que dominó en Castilla durante el siglo XVI.

IMAGINERÍA BARROCA

Al ascetismo del siglo XVI le sigue el misticismo del XVII. La imagen barroca ha de excitar pasiones y sentimientos. Ha de mover el corazón del creyente, mover su conducta y sacudir con fuerza su sensibilidad.

La escultura es la humanización de la representación litúrgica. La imagen, unida a la plegaria, a la meditación y a la exaltación religiosa, participa de la vida del creyente en manifestaciones individuales o colectivas. Es una mezcla de admiración estética y evocación cristiana.

No se puede juzgar la escultura solamente por su arte, aunque éste sea importante. Sólo el aspecto religioso de la misma, la fe en ella, es la que hace, en expresión de M.^a Elena Gómez Moreno, “Santos de palo”⁶⁰. Se transparenta el alma, con gran nitidez, en el santo cuya imagen estudiamos, con predominio de los valores emocionales sobre los puramente artísticos.

El barroco da gran importancia a la imagen aisladamente considerada. Es el predominio de lo estatuario sobre lo arquitectónico, que representa el retablo. Es la manifestación popular del sentimiento religioso. Adquiere valor por sí misma, gana

⁵⁸ Idea de Churriguera: se caracteriza por la acentuación de las líneas verticales, abundancia de esculturas, forma redondeada o elíptica de los relieves, presencia de esculturas sentadas en el ático y relegamiento de la columna salomónica. En vez de columnas, se usa en los extremos estípites. En las calles extremas hay esculturas dentro de las hornacinas. Los cuerpos presentan columnas con tercio decolorado, con cabezas de serafines colgantes. El cuerpo de los relieves adopta forma elíptica y se orlan con frutos (MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., op. cit., tomo I, p. 371).

⁵⁹ GARCÍA CHICO, E., *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Medina de Rioseco*, Valladolid, 1956.

⁶⁰ GÓMEZ MORENO, M.^a E., *Escultura del siglo XVII. Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, tomo XVI, p. 14.

en tamaño y hasta se adueña del retablo que la contiene. Cobra vida, se independiza de éste, e incluso de la iglesia a la que pertenece, transformándose en imagen procesional.

La Contrarreforma originó el auge del culto a las imágenes. El aspecto religioso se generalizó en la escultura. Fue la reacción contra los iconoclastas y protestantes (hugonotes y anabaptistas) que las destruían.

El protestantismo, al repudiar la imagen, rompe la comunicación con los santos, perdiendo las raíces morales y sentimentales del cristianismo. Al desaparecer la imagen, desaparece la liturgia religiosa, sustituida por la música, como única manera de llenar el hueco existente. Obligatoriamente en la escultura se generaliza el tema religioso. Es la consecuencia también de la política europea de los reyes de la Casa de Austria, principales impulsores de la Reforma religiosa. El barroco es el arte de la Contrarreforma.

La escultura española de los siglos XVII y XVIII es religiosa con exclusividad. Los temas más usuales son: Cristo en la Cruz; la Virgen: Madre Dolorosa o Inmaculada; los apóstoles: San Pedro, San Juan, San Pablo, Santiago, y también santos populares: San José, Santa Ana, San Francisco, San Antonio y la Magdalena. A ellos se añaden los titulares de las órdenes religiosas: San Jerónimo, Santo Domingo, San Bruno, San Bernardo, etc.

El siglo XVII es el momento de las grandes canonizaciones españolas: Santa Teresa de Ávila, San Ignacio de Loyola, San Francisco de Borja, San Francisco Javier, San Juan de Dios, San Isidro Labrador, etc. Los retablos llevan grandes hornacinas para acoger sus estatuas. Necesariamente el barroco exalta el aspecto personal del representado.

La imagen barroca es un episodio, dentro de la representación del conjunto litúrgico escenificado. El ejemplo más vivo es la Semana Santa: cada "paso" es un acto del drama religioso, al que pueden concurrir varias imágenes. El pueblo creyente vive las escenas conmemoradas con apasionamiento. Es la exaltación individual de Cristo, de la Virgen y de los Santos, de devoción popular. Es como una escenificación teatral, donde los actores han sido sustituidos por imágenes.

Todo ello conduce al auge procesional organizado por cofradías seculares, agrupadas o no, por razones profesionales de sus miembros, con fines piadosos, benéficos, caritativos, etc. Los imagineros trabajan ampliamente para estas cofradías penitenciales y de gremios, dando lugar a celebraciones famosas de Semana Santa: Valladolid, Zamora, Sevilla, Granada, Medina de Rioseco, etc. Sus procesiones constituyen una manifestación religiosa, pero al mismo tiempo un espectáculo turístico. Se tiende también a despertar el sentimiento religioso en el cofrade, acompañado por un simbolismo de cirios, cadenas, flagelaciones, ensogamientos, etc. El barroco resulta así un arte "hecho para el pueblo". La imagen procesional, independizada del retablo, constituye por sí sola objeto de museo (Museo de Semana Santa de Zamora).

El arte del siglo XVII abandona el sentido narrativo de la Edad Media por el dramático, con imágenes de Cristos sangrantes, mártires torturados, vírgenes patéti-

cas y penitentes disciplinantes. Sin embargo, este arte no es cruel pues su dramatismo no es exagerado.

A partir del siglo XVII la imaginería tiene amplio desarrollo en España. La imagen situada en la portada de las iglesias suele ser de piedra, para soportar las inclemencias del tiempo. Normalmente representa al santo titular de la iglesia. En su interior la imagen es de madera, de calidades diferentes: cedro, nogal, castaño, roble y pino. Las dos primeras de uso muy restringido por el gran valor de la madera. Las últimas siempre se policroman, con el fin de dar la vistosidad de la que la suya carece.

La imagen se pinta “viva”, con exposición de la anatomía corporal, que llega, en el desnudo (el Yacente), a dejar ver los vasos sanguíneos bajo la piel. La cabeza se talla delicadamente, representando el cabello en madejas esculpidas libremente.

Con la policromía se pretende conseguir en la madera los mismos efectos que en la pintura: sombras, matizaciones, etc., a fin de conseguir superficies de calidad (San Bruno, Cartuja de Miraflores, Burgos). Se destacan músculos, venas, piel, etc.

Se emplean postizos, ajenos a la escultura: cabellos y barbas de finísimas hebras, ojos, pestañas, lágrimas de cristal o pasta, corona de espinas o metálica (sustituibles), espadas de plata en torno al corazón de la Virgen, etc. Se intensifican las huellas del dolor: creación de heridas y llagas, extensión de regueros de sangre, etc.

Las vestiduras de las imágenes son amplias y voluminosas, ocultan las formas del cuerpo, a veces sólo se deja ver la cabeza y las manos, y acusan movimiento, se arrugan profundamente formando pliegues angulosos, que dan lugar a fuertes claroscuros (diferencia del manierismo; con Juni los ropajes se pliegan al cuerpo, destacando la forma de éste). Se copian esculturas flamencas de los siglos XIV y XV.

Los Crucificados presentan un paño de pureza grande formando arrugas, como si fuera papel. Se populariza el Cristo Yacente, sólo en el sepulcro, descansando, con ojos y boca entreabiertos, sin crispaciones, muy humano (Yacentes de Gregorio Fernández, copiado en el correspondiente de Villafáfila). En la Piedad, el Cristo se coloca en posición diagonal, recordando modelos gótico-flamencos del siglo XV, aunque también los hay con posiciones dobladas e incluso quebradas (Piedad de Villafáfila).

Las Inmaculadas se representan con cabezas pequeñas, de niña, de mágica belleza, con largos cabellos, con manos en posición adorable, con túnica blanca y manto azul, caído formando grandes dobladuras a los lados, y con aire de pureza y candor (imágenes de la Inmaculada y Nuestra Señora de la Consolación, Museo de Villafáfila). “*Vi una mujer vestida de sol, con la corona de estrellas y la luna en los pies*” (Apocalipsis de San Juan). Descripción que motivó a muchos escultores barrocos⁶¹.

⁶¹ La Inmaculada Concepción de María fue un tema de controversia en el siglo XV y siguientes. La devoción a la Virgen llevó a las gentes a adoptar posturas de fe diferentes. La Orden Dominicana la negaba, mientras que la Franciscana la aceptaba, llegando hasta una auténtica lucha dialéctica. Los concilios españoles estaban dispuestos desde el comienzo del siglo a definirla y aceptarla. La villa de Villalpando fue la primera que la votó (1466): “*Gloriosa Virgen María, aquella que sin pecado fue concebida*”

La imagen de San Isidro se extiende por Castilla, como región agrícola. El modelo más copiado es el de Gregorio Fernández en la Iglesia de Santa María de Dueñas (Palencia).

Se visten las imágenes ampliamente, dando lugar al “candelero” o “maniquí”, en el cual sólo se esculpen la cabeza y las manos; el resto son simples maderas que reproducen el cuerpo humano. Todo el conjunto va cubierto por grandes y magníficos mantos de terciopelo bordado.

El barroco es anticlasicista (clasicismo renacentista) y realista. En el siglo XVII podemos considerar tres etapas: 1ª El manierismo cede ante el realismo, que busca inspiración en lo natural. 2ª Plenamente realista, orientada hacia la vida espiritual del personaje. Dentro de esta etapa el barroquismo es también una reacción antimanierista, pero diferente al realismo. Este es todo oposición: a la serenidad, la agitación; a la recta, la curva; al equilibrio, la estabilidad fugaz o el movimiento desenfrenado. Este barroquismo hace la escultura frívola, entregada a fáciles efectos decorativos, que degenera y muere con el neoclasicismo. La 3ª etapa es de decadencia. La crisis económica de la nobleza acarrió la de la escultura.

El barroco cuenta con varias escuelas: La de Burgos renacentista se extingue. La de Valladolid representa en Castilla la cúspide del estilo; son sus seguidores Esteban Jordán, Francisco de la Maza, Francisco Rincón y Pompeyo Leoni (considerados más bien prebarrocos pues cuando siguen las normas renacentistas son manieristas, tomando por modelo a Becerra) y, sobre todo, Gregorio Fernández, el verdadero y más grande escultor del estilo barroco. Fue el creador de la escuela. Sus discípulos fueron Francisco Díez de Tudanca, Antonio Rivera de Toro, Antonio Solanes, el berciano Tomás de la Sierra y el propio hijo de Rincón, Manuel Rincón. Antecede a Gregorio Fernández el arte del portugués Manuel Pereira. Las características del barroco de Fernández se pueden resumir así: efecto dramático y fuerte religiosidad.

La producción artística de Gregorio Fernández es notable, no sólo por su calidad sino también por su cantidad y situación:

Cristos flagelados o amarrados a la columna: conventos de Santa Teresa de Valladolid y de Ávila e Iglesia de la Vera-Cruz de Valladolid.

Cristos crucificados: De la Luz, del Palacio de Santa Cruz, de la iglesia del Carmen, extramuros ambos de Valladolid, y de San Pedro de las Dueñas.

Cristos yacentes: Capuchinos del Pardo, San Pablo de Valladolid, colegiatas de Lerma (Burgos) y de Medina de Pomar (Burgos), Convento de la Encarnación de Madrid, Catedral de Segovia y Convento de santa Ana de Valladolid.

en el vientre de Sta. Ana” (Pergamino anónimo. Iglesia de la Inmaculada Concepción. Villalpando). Los Reyes Católicos influyeron notablemente en la aceptación. La escultura acude con varias representaciones de exaltación de María Inmaculada, que van desde el Árbol de Jesé del sepulcro del Doctor Grado en la Catedral de Zamora al abrazo de sus padres San Joaquín y Santa Ana de Alejo de Vahia en la Iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava. De éste es también la triple escultura Santa Ana, la Virgen y el niño Jesús en la Catedral de Palencia.

Piedad: Iglesia de san Martín de Valladolid, Convento del Carmen Descalzo de Burgos e Iglesia de La Bañeza (León).

Cristo Salvador: Iglesia de san Andrés de Segovia.

Inmaculadas: Clarisas de Monforte de Lemos (Lugo), Convento de San Francisco de Valladolid, retablo de Miranda do Douro (Portugal), Iglesia de San Marcelo de León, Convento de Santa Cruz de Salamanca y de la Catedral de Astorga.

Santos: San Miguel de la Colegiata de Alfaro, San Marcelo de la Iglesia del mismo nombre de León, San Antolín de la catedral de Palencia, San Ignacio de Loyola de las colegiatas de Valladolid, Villagarcía de Campos y Vergara, Santa Teresa del Museo Nacional de Escultura de Valladolid y el Convento de las Carmelitas de Ávila, San Isidro de la Iglesia de Santa María de Dueñas (Valladolid) y de San Francisco de la Iglesia de Santo Domingo de Arévalo.

La influencia de la Escuela se debe también a la fijación de la Corte en Valladolid por el rey Felipe III. Al pasar ésta a Madrid se deja sentir la influencia de los artistas andaluces del mismo estilo: Alonso Cano y sus seguidores Pablo Mena y Mora (Granada) y Martínez Montañés (Sevilla), con representaciones menos dramáticas.

Bajo la influencia de Gregorio Fernández surgen en Castilla otras Escuelas menos notables. En Salamanca, la de los Hermanos Churriguera en el Convento de San Esteban, de Juan Rodríguez en la Clerencia y de Simón Gavilán de la Torre en la capilla de la Universidad. En Toro, la Escuela de Sebastián de Ucete y Esteban Rueda. En León, la de José Díez de Tudanca y José de Rozas, y en Astorga, la de Juan de Peña. Los Torre representan la cumbre del barroco en León. En la Escuela de Palencia figuran Juan y Mateo Sedano y Juan Manuel Becerril, además de otros de Valladolid: Antonio Vázquez y Alonso Rozas.

El barroco está ampliamente representado en Castilla. En Villafáfila la mitad de su imaginería es barroca, sobre todo la procesional, que desfila en su Semana Santa.

El barroco fue considerado por el neoclasicismo como de “mal gusto” por su inclinación a la arquitectura. Tal estado de opinión ha perdurado hasta el siglo XIX.

La Desamortización del siglo XIX, con la desaparición de monasterios y conventos de las órdenes regulares, dio lugar a la formación de los Museos Provinciales de Bellas Artes, normalmente más ricos en pintura que en escultura. El Museo Parroquial de Villafáfila tiene una notable colección de esculturas.

La Semana Santa de Villafáfila es notable no sólo por el valor artístico de sus numerosas imágenes sino también por sus cofradías antiguas y actuales⁶². Sus momentos cumbres son los siguientes:

- a) El *Encuentro* de Jesús, cargado con la cruz, en la calle de la Amargura, con la Virgen Dolorosa y el discípulo amado Juan, en la mañana del Viernes Santo, donde tiene lugar el tipismo local de “corre, Juan, a ver a María que te está esperando a la puerta del tío Chavarría”, tan repetido por todos los

⁶² PÉREZ BRAGADO, C., *Villafáfila: Sus Iglesias Parroquiales*, op. cit., p. 408 y ss.

asistentes, a la voz del orador sagrado que dirige el momento del Encuentro. San Juan, que seguía el cortejo, corre a toda prisa a dar cuenta a la Virgen del acontecer. La calle de la Amargura de Jerusalén se trasplanta a la plaza local, donde se sitúan las imágenes participantes del Encuentro: la Virgen María, “en la puerta del tío Chavarría”; la de San Juan, en uno de los extremos opuestos, y la del Nazareno, en la parte central de la misma. Las imágenes de la Dolorosa y la del apóstol, una vez unidas, caminan al Encuentro con la de Jesús Nazareno, lo cual se escenifica con una reverencia de las primeras a la última.

- b) Cada cuatro años tiene lugar la celebración del *Descendimiento de Cristo de la Cruz y su enterramiento en la urna*, en la tarde de Viernes Santo dentro de la Iglesia de Santa María. Dirige la escenificación un orador sagrado con la colaboración de dos sacerdotes oficiantes. Cristo crucificado y muerto ha de ser sepultado. La imagería y accesorios intervinientes son: la Cruz, el Cristo del Descendimiento, en su doble condición de Crucificado y Yacente, la Urna y la Soledad o Virgen Dolorosa, que acompaña al Hijo. Ambas imágenes están articuladas, para poder cumplir los diferentes cometidos en cada momento del acto religioso: la del Cristo, en los brazos, y la de la Virgen, en la cabeza. Descendido Cristo de la cruz, en los brazos de los sacerdotes oficiantes, por el orador es presentado a su Madre, la cual acepta afirmativamente su maternidad con la inclinación de su cabeza. Después Cristo es sepultado en la urna.

Tras ambas escenificaciones, tiene lugar el desfile procesional por las calles de la villa, siguiendo el itinerario oficial de todos los años, desde los tiempos más antiguos conocidos.

Las imágenes del estilo barroco son:

1. *Jesús Nazareno*

Estilo barroco. Siglo XVII. Medida: 1,40 m. Situado en una hornacina con retablo en la Iglesia de Santa María, procede de la Iglesia de San Martín. Imagen procesional en Semana Santa, con desfile en la mañana del Viernes Santo. (Foto 33).

No hay referencia de esta imagen en el Libro de Fábrica, pero sí de su Cofradía. Se menciona en la visita pastoral del obispo de Astorga de 1730, aunque se supone fundada bastantes años antes. No hay constancia documental de otra imagen con este nombre en las iglesias de Villafáfila.

No es imagen de vestir, sino de bulto completo, aunque se la vista. Lleva túnica de color morado, con ribetes dorados, dejando ver solamente la cabeza y las manos. Del cuello cuelga un cordón terminado en unas borlas doradas. Sobre la cabeza lleva corona de espinas metálica, que obliga al pelo (real, no esculpido) a caer sobre los hombros. Su rostro aparece abatido, sin ánimo, destila tristeza y resig-

nación, con la mirada perdida. Lleva barba esculpida, abundante y partida. Es una imagen realizada para alcanzar la compasión del creyente y participar en el sufrimiento, plenamente logrado por el escultor. Representa a Cristo camino del Calvario, con la cruz a cuestas, asida con las manos, a cada uno de los maderos.

Tenía en la Iglesia de San Martín altar propio en la capilla de los Barrios, fundada por Pedro del Barrio, *el Perulero*, emigrante indiano que volvió de América con grandes riquezas (1539). A su muerte dejó una manda de mil ducados para su construcción, con tres capellanías para sus descendientes⁶³.

Es posiblemente la imagen más venerada en la villa y tal es su estima que el intento de venderla originó un motín. Siempre alcanza el mayor valor en las subastas procesionales de la Semana Santa.

2. *Jesús atado a la columna*

Estilo barroco. Siglo VIII. Medida: 1,30 m. Conservado en la Iglesia de Santa María, procede de la derruida iglesia de El Salvador. A esta imagen siempre se la ha denominado en Villafáfila *Ecce Homo*, nombre erróneo pues se trata de *Jesús, con manto y corona de espinas ante Pilatos*. (Foto 34).

Imagen esculpida en 1762: “ocho fanegas de trigo llevo el escultor que hizo *El Salvador*” y “600 reales que costaron *El Salvador* y *Ecce Homo*”⁶⁴. La escultura tuvo fallos desde casi el momento de su confección. En los contratos de ejecución de imágenes, se exigía del escultor que la madera para esculpir había de estar bien seca, para que no se agrietase, lo que requería usarla dos años después de ser cortada. En este caso no debió ser así, pues en 1859 fue necesario “*encolar, componer, hacer sus tercias..., encalar y pulimentar el Ecce Homo*” con gasto de 223 reales⁶⁵.

Imagen de bulto, procesional, está colocada en posición de descanso y tranquilidad, con el cuerpo inclinado hacia delante, para apoyar sus manos en la columna. Este tipo de representación se generalizó con la Contrarreforma de Trento. Presenta la cabeza inclinada a su lado derecho y la cara con mirada triste, hacia el suelo, abatido, humillado, como denotando aceptación del acontecer doloroso, que ha de sufrir. Tiene el pelo poco rizado, casi lacio, que cae sobre los hombros, su barba es corta y puntiaguda. Lleva el tórax suavemente moldeado, con cintura pronunciada, curvado dejando la espalda libre para recibir los azotes. Sus brazos están también curvados, colocado el derecho sobre el izquierdo para su apoyatura en la columna, atados con una cuerda que deja las manos libres. Su paño de pureza, con un plegado casi horizontal, lleva pliegues angulosos con puntas flotantes, sin aristas duras,

⁶³ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M^a. del C., *La emigración castellana y leonesa al nuevo mundo (1517-1700)*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1993.

⁶⁴ *Libro de Fábrica. El Salvador. 1736-1821*, pp. 68 vuelta y 92.

⁶⁵ *Libro de Fábrica. El Salvador. 1821-1896*, p. 228.

como telas encoladas, persiguiendo un fin de claroscuro. Anudado a su derecha, deja ver su cadera, pero oculta la de la parte izquierda. Este tipo de paño de pureza es un acierto en las imágenes que expresan calma y concentración de espíritu, como la que estamos describiendo⁶⁶. Tiene la espalda sangrante por la multitud de heridas producidas por los azotes. El pie y la pierna derecha están adelantados sobre los de la izquierda, buscando mayor estabilidad y originalidad en el conjunto, a la vez que rompe la simetría frontal rectilínea. La columna de apoyo es muy sencilla, neoclásica, baja para poder apoyar los brazos. Está formada en su base por un toro o zócalo de asiento, fuste liso y capitel reducido a ábaco. Es el tipo popularizado en Castilla por Gregorio Fernández. Un cordón amarillo, anudado en torno al cuello, cae hasta el suelo. La policromía de la imagen, con colores planos, es aceptable. La de la columna es mármorea. Su estado de conservación es bueno.

3. *Jesús Yacente. La Urna*

Estilo barroco. Mediados del siglo XVII. Medida: 1,50 m. Conservado en la Iglesia de Santa María, procede de la Iglesia de San Pedro. (Fotos 35 y 36).

En su estudio hay que considerar dos partes: la Urna y el Crucificado Yacente, situado en su interior. Todo el conjunto es procesional, aun cuando independientes entre sí. Este conjunto es propio de la época barroca, gracias sobre todo a Gregorio Fernández. En la Baja Edad Media no hay constancia de la Urna.

El Crucificado tiene una doble función en la escenificación de la Pasión: Descendido y Yacente. Cada cuatro años, se efectúa el drama del Descendimiento de la Cruz y su posterior Enterramiento, dirigido por un predicador y auxiliado por dos sacerdotes concelebrantes, según se ha indicado. Los brazos están articulados, para su acomodo en cada momento de la escenificación. Esto exigía del modelo esculpido estas condiciones:

Una echura de Cristo Crucificado descultura de madera hueco puesto en su cruz y de madera que unos sacerdotes que an de yr en la procesión le pueden desclavar de la cruz y los brazos se pongan de manera que pueden servir al Santo Sepulcro que así como se vayan desclavando se vaya cayendo al brazo y juntamente el cuerpo⁶⁷.

Dichas condiciones se exigieron a los escultores de la Escuela de Toro, Sebastián Ducete y Esteban Rueda, para esculpir el Cristo articulado del Monasterio de San Ildefonso de los Dominicos de Toro en 1615⁶⁸.

⁶⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, op. cit., p. 18.

⁶⁷ AHPZ. Protocolo 3648, folio 623.

⁶⁸ NAVARRO TALEGÓN, J., *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, op. cit., p. 281.

La urna actual fue construida por Fernando Lejido en 1914 y costó 15 pesetas⁶⁹. Su base rectangular es un auténtico lecho: colchón, almohada, sábanas y cubierta o sobrecama, lo que no es corriente en la representación de Semana Santa. Sobre ella se coloca la parte acristalada, la parte superior troncocónica, y sobre ésta, los atributos de la pasión. (Foto 37).

No es éste un “paso” moderno, pues en 1775 consta la donación al mismo por Doña Lucía Costilla de cuatro sábanas de tela con sus encajes, cuatro almohadas, dos sobrecamas de seda verde: una, de griseta con su flanja dorada, y la otra, de tafetán con la suya plateada⁷⁰. También en la misma fecha se inventariaron los siguientes objetos accesorios a la escenificación: dos faroles, dos martillos, tres clavos, cuatro tornillos de urna, dos escalas para el descendimiento, una urna donde yace el Cristo Descendido. Esto nos indica que hubo otra anterior, que se desconoce.

La imagen de Cristo es de madera de nogal, pero vaciado interiormente, para aligerar su peso en el descendimiento y el desfile procesal, por medio de un hueco que se observa en la espalda. No creemos que tuviera otro fin. Gregorio Fernández, en el Yacente que esculpió para la iglesia de San Pablo de Valladolid, dispuso un hueco, en el costado, con significación eucarística: guardar la Sagrada Hostia.

La posición de la imagen, apoyada la cabeza sobre la almohada, acentúa la horizontalidad del cuerpo. Su cabeza está recubierta de abundante pelo natural, largo y fino, que cae sobre los hombros y brazos (y el lecho, cuando se encuentra sobre el mismo). Su rostro, alargado, tiene abundantes rasgos sanguinolentos, originados por las púas de la corona metálica de espinas que lleva, cuando está en la cruz. Los ojos y la boca están entreabiertos, la barba es abundante, esculpida, puntiaguda y ligeramente partida. Todo esto da sensación de muerte por agotamiento con final tranquilo: el triunfo de la divinidad sobre el dolor, que puede encerrarse en la expresión “*consumatum est*” (todo se ha cumplido), a imitación de los Yacentes de Gregorio Fernández. No hay el patetismo propio de la Crucifixión, ni deformaciones por el sufrimiento, que se aprecia en los Cristos de Juni, pero sí se nota la influencia de la Escuela de Toro de Sebastián Ducete.

El tórax está bien desarrollado, con denotación de las costillas y de la llaga profunda, de la que brota abundante sangre, y su vientre está hundido. Lleva un paño de pureza blanco, grande y muy arrugado, tipo de Gregorio Fernández, con nudo a su derecha, el cual cae formando un oleaje de pliegues; compárese con el paño descrito en la imagen de Jesús amarrado a la columna, dejando desnuda su cadera izquierda. Esta ondulación le da cierta semejanza con el Cristo del Perdón de Bernardo del Rincón de la Iglesia de la Magdalena de Valladolid⁷¹, aunque con más

⁶⁹ *Libro de Fábrica. Santa María*. 1892-1968. Cuenta de Semana Santa, p. 140.

⁷⁰ *Libro de Fábrica. San Pedro*. 1714-1807, p. 308.

⁷¹ FERNÁNDEZ DEL HOYO, M. A., “El Cristo del Perdón de Bernardo del Rincón”, *Boletín de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1983.

dobladuras aquél que éste. Se pretenden claroscuros notables determinados por el propio volumen del paño.

Sus brazos articulados son muy musculosos, sus manos abiertas tienen orificios para los clavos y salpicaduras de sangre, que llegan a los antebrazos. Sus piernas están bien conformadas, casi paralelas, sobresaliendo su derecha (dobladura de la rodilla), lo que permite cruzar los pies, el derecho sobre el izquierdo, para recibir los clavos. Rodillas y pies sangrantes. Imagen representativa de un cuerpo atlético y desnudo.

La policromía al óleo con pulimento (pálida, ligeramente violácea) es buena, en algunas partes deja ver la madera que sirve de base. Llagado, pero sin tumefacciones ni desolladuras, quizás en el conjunto excesivamente sanguinolento.

No se conoce su autor, pero los rasgos señalados recuerdan a la Escuela de Valladolid de Gregorio Fernández: Cristos Yacentes del Museo Nacional de Escultura de Valladolid y de la iglesia de San Juan de Zamora.

4. *El Salvador o Jesús Resucitado*

Estilo barroco. Siglo XVIII. Medida: 1 m. Conservado en la Iglesia de Santa María, procede de la Iglesia de El Salvador, de la que era titular. Imagen procesional. (Foto 38).

De autor desconocido, fue esculpida en 1762, pues en las cuentas de 1763 y 1764 se anotan los siguientes gastos: “*ocho fanegas de trigo que llevó el escultor que hizo El Salvador*” y “*600 reales que costaron El Salvador y el Ecce Homo*”⁷². En 1805 fue retocada.

Imagen muy movida y estilizada, muy bonita, presenta la cabeza con el rostro enmarcado por el cabello, que cae sobre los hombros, mirando hacia lo alto e impasible. El cuerpo está cubierto por una túnica dorada, con las partes más ocultas verdosas, terminada en amplia cenefa dibujada. Va cubierta por un manto, de color verde azulado con una orla dorada y punteada, con punzón grueso, formando flores, recogido en su brazo izquierdo, cuya mano sostiene la bola del mundo —símbolo de su posesión—, pero dejando descubierto su brazo derecho, que, dirigido hacia arriba, tiene la mano en posición de bendición. Éste y la esfera están colocados diagonalmente, guardando el equilibrio de la imagen, que exige el estilo barroco. Policromía con colores planos y barnizados para que brillen y en buen estado de conservación.

5. *El Niño de la Bola o Niño Jesús*

Estilo barroco. Siglo XVIII. Medida: 0,5 m. Conservado en el Museo Parroquial, procede de la Iglesia de El Salvador. (Foto 39).

⁷² *Libro de Fábrica. El Salvador. 1736-1821*, pp. 68 vuelta y 92.

La imagen del Niño Jesús consta inventariada en el año 1775⁷³. Puede corresponder al tradicionalmente designado por *el Niño de la Bola* (*el mundo*, dice el inventario) “*más unas potencias de plata del Niño Jesús y una cruz de plata encima del mundo que tiene en su mano*”. La imagen tiene en su mano izquierda una bola de cristal, que puede haber ocupado el puesto de la citada, en el Libro de Fábrica, en opinión de Pérez Bragado⁷⁴.

La escultura representa un Niño con cara angelical, cabellos ensortijados, con ojos abiertos, tez sonrosada, recubierto de un pañal azul, con la orla dorada, que deja los brazos abiertos hacia delante, de los cuales el izquierdo sostiene la bola.

Es un Niño Majestad o Salvador, que en su mano lleva el orbe, al que tiene que salvar. Es un Niño triunfante y glorioso. Lo más seguro es que esta imagen fuese una donación familiar desconocida, correspondiendo a una devoción particular.

6. Nuestra Señora de la Consolación

Estilo barroco inicial. Siglo XVII, años siguientes a 1600. Medida: 1,30 m. Conservada en el Museo Parroquial, procede de la Iglesia de El Salvador. (Foto 40).

La única referencia documental que tenemos de esta escultura es que, juntamente con las de Santa Águeda y San Babilés, fue retocada en 1858, pagándose por ello 180 reales⁷⁵.

A su pie lleva la siguiente inscripción: “*NUESTRA SEÑORA DLA CÔSOLAZIÔ*”. Pero, aun cuando lleva esta nominación, corresponde al tipo de imagen Inmaculada normal por la forma y el estilo de la misma.

Es una escultura recta, centrada en base terráquea —tipo estático—, que lleva dos ángeles a cada lado e igualmente otras dos cabezas de serafines, que parecen navegar en un mar de nubes.

La imagen presenta el rostro de una mujer joven, cándida y pura, con abundante cabello rubio (dorado al óleo), que cae de su redonda cabeza, sobre los hombros, a los que recubre. Su cara, con mirada al frente, tiene los ojos abiertos y la boca cerrada.

Su cuerpo está cubierto por una túnica de color rojo, ceñida en la cintura, con amplios pliegues verticales. Sobre ella lleva un manto verde, sostenido en su brazo izquierdo, con amplios pliegues en V y dobladuras, que se quiebran dulcemente en las orillas del mismo.

Su pierna derecha, notablemente avanzada, recuerda a Juan de Juni (Inmaculada del retablo de la capilla de los Benavente en la Iglesia de Santa María de Medi-

⁷³ *Libro de Fábrica. El Salvador. 1736-1821*, p. 103.

⁷⁴ PÉREZ BRADADO, C., *Villafáfila: Sus Iglesias Parroquiales*, op. cit., p. 421.

⁷⁵ *Libro de Fábrica. El Salvador. 1821-1898*, p. 226.

na de Rioseco). Su mano derecha, en la posición media de su cuerpo, lleva cogido un libro.

Es una magnífica escultura en buen estado de conservación y con excelente policromía: imitación de estampados mediante estofado.

7. *Inmaculada Concepción*

Estilo barroco. Siglo XVII, hacia 1600. Medida: 0,95 m. Conservada en el Museo Parroquial, procede de la Iglesia de San Martín. Imagen procesional. (Foto 41).

La única referencia documental conocida de esta imagen es la que indica el Libro de Fábrica de San Martín de 1808-1896, donde se indica que en 1886 se pagaron “125 pesetas para retocar la Concepción, ponerla ojos de cristal y pintar el sofá”⁷⁶.

La escultura presenta una ligera curvatura hacia su parte derecha, que da lugar a un apreciable geometrismo convexo de todo el conjunto, lo que hace que el manto, que parcialmente la recubre, se desarrolle ampliamente por su parte izquierda.

Su cabeza es redonda, sin corona, presentando largos cabellos dorados al óleo, que caen sobre la espalda. Su cara lleva los ojos abiertos y la boca cerrada. Es la expresión de una mujer adolescente, en la forma usual de las Inmaculadas.

Los brazos están elevados con las palmas de las manos juntas, enfrentadas, colocadas a la altura de la boca, en actitud adorante, en oración.

Presenta abundante ropaje. El manto azul, que recubre solamente la parte inferior de su cuerpo, es sostenido por su brazo izquierdo. Sus pliegues son amplios ondulantes y vaporosos con espacios entre ellos para ser pintados. Se acusa una ligera flexión de la rodilla izquierda. Es como si el paño ondease, acentuando el movimiento, según el tremolar de una bandera, lo que es habitual en las Inmaculadas barrocas. Hay un contraste entre la quietud de la imagen y el revuelo del manto. La composición dinámica de la imagen es un claro contrapunto con el aspecto delicado y amable de la misma.

Este manto de color azul oscuro pretende llevar, con acierto, la visión del cielo en la tierra y termina en una cenefa dorada, que deja al descubierto la parte inferior de la túnica, blanca grisácea, que cubre el cuerpo desde el cuello hasta abajo. La escultura lleva una nube que sirve de base a una media luna.

Recuerda a las tablas de Antonio Tomé en la Iglesia de San Bartolomé de Toro y de Pedro Sierra del Museo Nacional de Escultura de Valladolid.

Su policromía es mixta: a pulimento y mate en las partes desnudas, cara y manos. El manto lleva coloración azul de ultramar en el haz y azul celeste en el envés. Parece tender a unir el materialismo con el espiritualismo.

⁷⁶ *Libro de Fábrica. San Martín. 1808-1896, p. 317 vuelta.*

8. *Nuestra Señora del Rosario*

Estilo barroco. Siglo XVII en sus comienzos. Medida: 0,90 m. Conservada en el Museo Parroquial, se conoce por este nombre, aunque no lleve este objeto. No hay prueba documental sobre esta escultura y, por ello, se desconoce su origen. (Foto 42).

Es imagen coronada, pues se percibe en su cabeza un clavo-gancho, que podría servir para sujetar la corona. Lleva el cabello rizado, que cae sobre los hombros, cubierto por una capucha dorada (mate), que sube del cuello, donde está enrollada. Presenta una cara juvenil, dulce con ojos abiertos y boca cerrada.

Su cuerpo está cubierto por una túnica de color rosa floreada, ligeramente plegada verticalmente, que se angulariza al llegar a los pies. Sobre ella lleva, en torno a su cintura y sostenido por su brazo izquierdo, un manto azul celeste, floreado, apenas plegado, con amplio borde y cenefa dorada (a pulimento), que deja ver por delante ampliamente la túnica y parte de la media luna.

Su brazo derecho, levantado hacia arriba, tiene su mano abierta y el pulgar opuesto. ¿Colgaría de ella el rosario a que alude su nombre? Su brazo izquierdo, dirigido hacia abajo, con la palma de su mano horizontal (hacia arriba), tiene un orificio en ella: ¿para llevar al Niño Jesús? Propiamente, la posición de ambos brazos responde al sentido diagonal de las esculturas barrocas. Podría considerarse como una más de las imágenes de santas barrocas, que después expondremos, con imitación de Inmaculadas.

Su policromía deja ver en el manto azul un estofado esgrafiado, que intenta aparentar una tela bordada de oro.

9. *Arcángel San Miguel*

Estilo barroco. Siglo XVII, hacia mediados. Medida: 0,90 m. Conservado en el Museo Parroquial, se desconoce su origen, pues no hay ninguna referencia en el archivo parroquial. (Foto 43).

Se sabe que existió la Iglesia de San Miguel (el Corrillo), más casi por tradición que por referencia documental. La cita Enrique Flórez en su *España Sagrada*⁷⁷, en un cambio que hizo el obispo de Astorga Don Alfonso II con el infante Don Juan (el de Tarifa) en 1310. No hay Libro de Fábrica de esta iglesia.

El Arcángel San Miguel es el ángel custodio defensor de la Iglesia, santo combativo, símbolo de la lucha contra el demonio, obsesión de la época religiosa que se vive. Por ello, se le suele representar como un ángel guerrero, vestido con coraza y armas, en actitud de hollar con sus pies al dragón infernal y atravesarlo con una lanza, como se observa su imagen en la Iglesia de santo Tomás Cantuariense de Toro. Pero la imagen que estudiamos no presenta este aspecto.

⁷⁷ FLÓREZ, E., *España Sagrada*, op. cit., tomo XVI, escritura XVI.

Es una imagen un poco curvada en su lado izquierdo, con cierto movimiento barroquizante. La cabeza lleva pelo, poco rizado; la cara es redonda, pero sin la expresión de dureza que se manifiesta en el modelo de aspecto guerrero. Lleva dos alas con plumas, en dos series verticales, cada una sujeta a la espalda. Va cubierto con una túnica de color verde oscuro, de pliegues verticales angulosos, no profundos, que llega a sus pies y deja ver su pierna izquierda. Sobre la túnica lleva roquete rojo, que llega hasta las caderas, con señalamiento de la cintura. A su lado izquierdo lleva un niño con mirada hacia el arcángel, pero desligado del mismo, que representa el alma humana protegida por él. Este niño se presenta desnudo, esculpido bajo formas redondeadas de curvas y contracurvas.

Sus brazos hercúleos y desnudos están así: uno, apoyado en la cabeza del niño, y el otro, levantado hacia arriba, lleva una lanza (falta), con la que alancea al demonio, que se encuentra medio rendido a sus pies, en su parte derecha.

El conjunto manifiesta una tendencia a la línea abierta, con el sentido diagonal de los brazos, muy del estilo barroco.

Esta imagen parece recordar el tipo manierista de los primeros tiempos de Sebastián de Uçete de la Escuela de Toro: apertura de la túnica para adelantar la pierna, con influjos renacentistas de Juan de Juni y Melchor Díez, del final del siglo XVI. Así se puede ver en el Ángel Custodio de la Iglesia de la Trinidad de Toro, de dicho escultor toresano, aunque no denote el carácter impulsivo y barroquizante de éste (quebradura de los pliegues).

La imagen no presenta el otro aspecto tradicional del arcángel, con balanza pesando las almas, en el día del Juicio Final.

El tema del Ángel Custodio fue muy habitual entre los escultores del siglo XVII, de Tierra de Campos y de Toro. Es patrono de alguaciles y funcionarios de las Audiencias.

10. *San José*

Estilo barroco. Siglo XVIII. Medida: 1,10 m. Conservado en el Museo Parroquial.

No hay prueba documental sobre esta imagen, sólo indirectamente tenemos noticia de la misma, sin saber si corresponde a ella u otra del mismo nombre. En el Libro de Fábrica de la Iglesia de San Pedro, en 1759 se dice: “17 reales que costó el lienzo pintado para poner delante de Ntra. Sra. y San José”⁷⁸.

Presenta la imagen la cabeza cubierta de pelo liso, enrollado en las puntas. Su cara lleva los ojos abiertos y el bigote y la barba poblados. El cuerpo está cubierto por una túnica con colores mates, marrón en su parte superior y verde en el resto, con dibujos floreados. Se encuentra ceñida por un cinturón y deja ver parte de las

⁷⁸ *Libro de Fábrica. San Pedro*, p. 166.

piernas y también los pies. Sobre la túnica lleva un manto mate de color verde, sostenido por los brazos, que en posición abierta dejan verla. La túnica y el manto forman pliegues verticales. Éstos están constituidos por telas encoladas, que, al estar pintadas en dichos colores, dan cierta rigidez (véase la imagen de San Roque). Las manos libres llevan en la izquierda un ramo de azucenas y en la derecha un objeto en forma de corazón. Es una imagen de poco valor.

11. *San Juan Bautista*

Estilo barroco. Siglo XVII, hacia mediados. Medida: 1 m. Conservado en el Museo Parroquial, procede de la Iglesia de San Juan, de la cual pasó a la de San Martín, al desaparecer aquélla. Imagen procesional. (Foto 44).

Tenemos referencia documental de San Juan sin especificación alguna. Creemos que se refiere a la imagen de San Juan Bautista por ser la única que se posee y por la concordancia con su simbología. Sin embargo, se confunde con la imagen de San Juan Apóstol en el desfile procesional del Viernes Santo, según se indica en el Encuentro de Semana Santa.

Posee cabeza con pelo y barba muy abundantes y rizados. Los ojos los tiene abiertos y la boca, cerrada. El cuerpo lleva una túnica corta de piel de camello, ceñida y anudada por delante. Sobre ella tiene un manto de color rojo carmín, que deja descubierto su brazo derecho y parte del pecho, recogido sobre el izquierdo, que aparece cubierto y deja libre la mano para sostener un libro, sobre el que se encuentra el Cordero Divino (*Agnus Dei*). El manto y la túnica son cortas y dejan ver parte de las extremidades (la derecha, adelantada), con los pies descalzos. Se pretende dar sensación real de un cuerpo penitencial, sometido a la vida del desierto. Es la simbología propia de este santo. La posición de la mano, de su brazo derecho, nos hace pensar que llevaría una cruz con travesaño vertical muy largo respecto al otro, según la simbología. El ritmo del cuerpo y la forma de disponer los brazos y piernas sugieren un movimiento implícito, que confiere una naturaleza dinámica en la escultura.

Esta imagen recuerda algo a la del mismo nombre del toresano Esteban Rueda, existente en el retablo Mayor de la Iglesia de los Morales de Toro, en cuanto a la distribución de los elementos arquitectónicos. La imagen mantiene un aire de gravedad, acentuada por la belleza de su anatomía y la nobleza de su rostro

Su policromía es en las partes desnudas de una encarnación mate y en el manto de color rojo carmín, llamado de las Indias.

12. *San Esteban*

Estilo barroco. Siglo XVII. Medida: 1,05 m. Conservado en el Museo Parroquial, procede de la derruida Iglesia de San Pedro. La única referencia que tenemos de esta imagen es indirecta. (Foto 45).

San Esteban fue el primer diácono cristiano de Jerusalén y murió lapidado por los judíos. La imagen presenta una ligera inclinación hacia su izquierda, con tendencia al movimiento (véase la imagen de San Andrés en el estilo gótico). Lleva el cuerpo cubierto por una túnica de pliegues verticales, de color verdoso, que se percibe en su parte inferior. Sobre ella tiene una casulla roja, con apliques de bandas y flores doradas, que se cierra en el cuello mediante un cordón, con borla, dorado. Los brazos salen a través de la casulla. El izquierdo se dobla hacia arriba, mientras el derecho sostiene un libro en su mano. La imagen presenta la tendencia barroca de la línea abierta, en equilibrio, en la diagonal de los brazos.

La policromía de la casulla corresponde a un estofado esgrafiado, que deja ver el oro, imitando una tela con el bordado en forma floral.

13. *San Antonio Abad o San Antón*

Estilo barroco. Siglo XVIII, hacia mediados. Medida: 1,25 m. Se encuentra situada en el altar de la Iglesia de Santa María. Es una escultura mayor de lo normal, construida en madera de pino y de bulto completo. (Foto 46).

San Antón nació hacia el año 250 en Egipto, en el seno de una familia rica de cristianos coptos. Es uno de los primeros santos anacoretas del cristianismo y llegó a ser abad de los cenobitas en la Tebaida (Egipto). De joven distribuyó sus bienes entre los pobres y se retiró al desierto, donde sufrió tentaciones diabólicas, en forma de visiones de mujeres provocativas y monstruos horrendos (retablo de San Antonio Abad en la Catedral de Astorga).

Su cara tiene barba larga, cuyos mechones terminan en doble punta. Su mirada, ensimismada en la lectura del libro, le lleva a prescindir del ambiente que le rodea. Este libro abierto está sostenido en alto por el brazo izquierdo, que, además, lleva rosario colgante, mientras el derecho, hacia abajo, se apoya en un bastón. La orientación diagonal barroca de los brazos origina el equilibrio y estabilidad en el conjunto (línea abierta).

Lleva el hábito de los monjes de la orden hospitalaria de los antoninos: sayal, capa y capuchón con cogulla, a la cual se debe principalmente la propagación de su culto. Tiene fama de gran traumatólogo.

La escultura tiene grandes pliegues: en el sayal se quiebran dulcemente en V abierta, mientras que en el manto caen verticalmente y se enrollan en torno a su brazo izquierdo, presionados por el libro.

Bajo el manto, en su parte derecha, asoma un cerdito, con su campanilla, porque el santo figura como protector de los animales. Se identifica con el demonio a dicho animal, símbolo de los deseos impuros y de la gula, o también mortificación y sacrificio del santo al llevar como compañero a ese animal.

Es imagen bien policromada: encarnación mate, en tono oscuro, por la condición de eremita, dejando poco sitio al oro en el estofado. Presenta labores gravadas. Es una escultura voluminosa, pero con cierta elegancia.

Perviven múltiples tradiciones en las fiestas de San Antón, que van desde las hogueras en la noche anterior, con cabalgadas y saltos en ellas y el asado de carnes y embutidos, hasta el desfile de animales ante su imagen en el día de la fiesta, con recitales populares y ofrendas, como en Villafáfila se hacía hasta los años treinta del siglo pasado. Un cerdo cebado se sorteaba y lo recolectado se empleaba en la festividad y en limosnas.

14 y 15. *San Antonio de Padua*

Con este nombre hay dos imágenes con orígenes diferentes. Representan la visión del santo cuando se le apareció la Virgen y le entregó el Niño.

a) Estilo barroco. Siglo XVIII. Medida: 0,63 m. Conservado en el Museo Parroquial, procede de la Iglesia de El Salvador. Fue esculpida en 1739. Su coste fue 550 reales, de los cuales su iglesia pagó 120 y el resto, el párroco Pablo Suená⁷⁹.

Esta imagen tiene la cabeza con corona de pelo (tonsura franciscana), inclinada y cara expresiva, con mirada fija en el Niño Jesús, con quien parece hablar, sin apenas movimiento de la figura. Su cuerpo está cubierto por el sayal franciscano, que rodea el cuello con capucha y esclavina, que cae por la espalda. Un doble cordón blanco y negro ciñe la cintura, mientras el sayal termina en pliegues verticales y su orla con figuras doradas. Las manos están libres, la izquierda lleva un libro, sobre el cual está sentado el Niño. En la peana se ven dos cabezas de ángeles, a manera de frutos, sobre hojas coloreadas; negras y rojas.

b) Estilo barroco. Siglo XVII, hacia 1650. Medida: 0,90 m. Conservado en la Iglesia de Santa María, debe proceder de la misma, pero no hay documentación alguna que lo avale. Así lo considera Pérez Bragado. Imagen procesional. (Foto 47).

Como la anterior, viste hábito franciscano, pardo oscuro, notablemente policromado con flores rojizas, muy plegado verticalmente, con no exagerada angulosidad, a consecuencia del anudado cordón franciscano que le ciñe en la cintura.

Su cabeza representa a un joven imberbe con ancha tonsura monacal, coronado por las "potencias" (grupo de rayos de luz en la cabeza de las imágenes). Su rostro refleja candidez angelical, con mirada hacia arriba, como en éxtasis. En el entorno de la cabeza el sayal se transforma en cogulla y esclavina, que cae por la espalda de la imagen.

Sus brazos están abiertos: en el derecho lleva un ramo de azucenas, mientras el izquierdo sostiene al Niño Jesús, con blanco pañal, a la altura del pecho.

Su policromía es un buen estofado de la época.

⁷⁹ *Libro de Fábrica. El Salvador. 1736-1821, p. 9 vuelta.*

16. *San Isidro Labrador*

Estilo barroco. Siglo XVIII. Medida: 0,50 m. Conservado en la Iglesia de Santa María, procede de la ermita de su nombre, dependiente de la Iglesia de Santa María, que fue derruida en 1811. (Foto 48).

En el Libro de Fábrica de la iglesia, 1805-1853, se citan estos gastos:

45 reales de 9 machones de la capilla de San Isidro, fueron cambiados por los palos necesarios para las rejas del coro”, “36 reales de dos vigas del mismo San Isidro”, “Del desmonte de la capilla de San Isidro 199 reales”, y “a Apolinar del Río, por tres días que se ocupó en sacar ladrillos de la dicha capilla 12 reales⁸⁰.

Esta ermita se sitúa en el “bago” de la Loma, pues se cita entre los caminos del mismo, el “Camino de San Isidro”, donde se encontraba.

Canonizado el santo en 1622, durante el reinado Felipe IV, su liturgia dio lugar a una iconografía abundante en las zonas agrícolas castellanas. Villafáfila siempre hizo en su honor festividades religiosas y profanas. Como patrono, siempre se lleva en rogativa cuando se sufre una sequía o una plaga o cualquier otro accidente que haga peligrar la cosecha.

La imagen que sirve de base para la representación de San Isidro es la de la Iglesia de Santa María de Dueñas (Palencia), esculpida por Gregorio Fernández en 1629 y policromada por Jerónimo de Calabria. Representa al labriego castellano en traje de época.

La imagen de Villafáfila tiene la cabeza con el pelo largo y rizado con raya al medio. Su cara lleva barba igualmente rizada, con los ojos abiertos y mirada contemplativa, con la que se tiende a representar al santo mientras los ángeles trabajan por él, pues era criado del hacendado Iván de Vargas.

Lleva sayo corto, despechugado, con pliegues verticales, ajustado por cinturón, abotonado y abierto al final. Sus piernas van cubiertas por calzones o calzas hasta las rodillas y polainas altas, muy ajustadas y abotonadas. Sus brazos están en línea abierta, el izquierdo hacia abajo y el derecho en sentido contrario, con su mano sosteniendo una enrejada (diagonal barroca). En su lado derecho lleva una yunta de bueyes.

Hasta no hace muchos años esta imagen salía, en su discurrir por las calles de la villa, en el “Carro Triunfante”. Consistía en un carruaje de ruedas, terminado en su parte superior en tronco de pirámide, que sostenía, por cuatro columnas, un dosel, bajo el cual se colocaba la imagen. Este carro ha desaparecido.

La policromía de la imagen es de carnaciones brillantes con colores planos oscuros y ribeteados. Su conservación es buena.

⁸⁰ *Libro de Fábrica. Santa María. 1805-1853, p. 20.*

17. *San Babilés*

Estilo barroco. Comienzos del siglo XVIII. Medida: 0,98 m. Conservado en el Museo Parroquial, procede de la derruida Iglesia de El Salvador.

La referencia más antigua que tenemos no es precisamente de la imagen, sino de su altar. En 1617 se realizó un gasto de 25 reales por “*aderezar y limpiar los retablos y hacer el altar para san Babilés y san Bartolomé*”⁸¹. En 1858 se pagaron 180 reales por retocar las imágenes de la Consolación, San Babilés y Santa Águeda⁸². Imagen de bulto completo, representa un obispo con báculo y mitra.

Su cara tiene los ojos abiertos, la boca cerrada y no lleva barba. El cuerpo lo tiene recubierto por el alba, que deja ver sus pies, con pliegues verticales, algo ondulados al final al caer sobre ellos. Sobre el alba lleva túnica verde, terminada en orla dorada, apenas plegada y sobre todo el conjunto, una capa dorada suelta, que deja ver las vestiduras anteriores y los brazos libres. Esta capa se sujeta por medio de un broche a la altura del pecho. Su brazo izquierdo lleva el báculo, mientras el derecho está en condiciones de bendecir.

Su policromía es a base de oro mate, con azul claro y encarnación mate. Su conservación es buena.

18. *San Blas*

Estilo barroco. Siglo XVII. Medida: 0,70 m. Conservado en la Iglesia de Santa María, procede de la Iglesia de San Pedro. (Foto 49).

La primera referencia que tenemos documentalmente de la imagen de San Blas es de 1604, pues, por mandato del obispo de Astorga en su visita pastoral, se imponía pena de excomunióⁿ⁸³ si la imagen no se cubría con capote o roquete⁸⁴, dato que nos consta por la donación de Doña Lucía Costilla, a la que hemos hecho referencia al hablar de la Urna, “*y un capote o roquete encarnado para el Señor San Blas*”. Esto nos induce a pensar que esta imagen no fuese de cuerpo completo sino vaciada, siendo el roquete el que ocultaría el vaciamiento. También podía ser al contrario, como hemos visto en la imagen de Jesús Nazareno, que, siendo de cuerpo completo, se viste. Pero, por la fecha antes dicha, la imagen sería posiblemente de estilo renacentista y no barroco.

Otra referencia documental que tenemos de la imagen de San Blas señala que el maestro Alonso Villa Gómez la doró, juntamente con la de Santa Lucía, en 1700, percibiendo por su trabajo 290 reales⁸⁵. No dudamos que se refiere a la imagen

⁸¹ *Libro de Fábrica. El Salvador. 1570-1674, p. 145 vuelta.*

⁸² *Libro de Fábrica. El Salvador, p. 226.*

⁸³ *Libro de Fábrica. San Andrés, p. 110*

⁸⁴ *Libro de Fábrica. San Pedro. 1605-1714, p. 308.*

⁸⁵ *Libro de Fábrica. San Pedro, p. 293 vuelta.*

actual, de estilo barroco. Por tanto, queda la incertidumbre si nos encontramos ante la misma imagen de 1604 u otra distinta.

La imagen estudiada lleva indumentaria episcopal, pues el santo fue obispo de Sebaste (Armenia), donde fue martirizado por el emperador Diocleciano. Lleva la cabeza cubierta por la mitra, que deja ver su cara, de ojos abiertos y boca cerrada, con un aspecto dulce y tranquilo. Su cuerpo va cubierto por una túnica azul, de amplios pliegues verticales, sobre la que destaca el roquete blanco con pliegues inclinados y estola carmín-rosáceo. Todo va cubierto por el manto o capa pluvial del mismo color anterior, pero azul en el envés, ligeramente plegado. Éste se abrocha a la altura del pecho y cae verticalmente sostenido por los brazos separados. Su mano izquierda sostiene el báculo, mientras la derecha lleva la palma del martirio.

Su estilo recuerda a la imagen del mismo nombre de la Iglesia de Santiago de Medina de Rioseco de Pedro Balduque, y su talla, a la imagen de San Atilano de Manganeses de la Lampreana.

Es una imagen muy repintada, con colores planos, que anteriormente pudo estar dorada, según la referencia citada de 1700. Tiene buen estado de conservación.

19. *San Ildefonso*

Estilo barroco. Siglo XVIII. Medida: 0,90 m. Conservado en el Museo parroquial, procede de la Iglesia de San Pedro. (Foto 50).

En el Libro de Fábrica de esta iglesia se dice que se esculpió hacia 1707, ya que en las cuentas de dicho año se indica un gasto de “180 reales a Cristóbal Rodríguez, con que se acabó de pagar la imagen de san Ildefonso”⁸⁶.

Su imagen tenía capilla propia románico-gótica en dicha iglesia; así figura en una lápida sepulcral que había en la misma, según se indicó.

Parecen contradecirse las fechas señaladas en la capilla y en la hechura de la imagen, si bien el estilo corresponde más al renacentista que al gótico. ¿Se trata de dos imágenes diferentes? Cabe señalar que, al haber capilla dedicada a San Ildefonso, tenía que haber imagen del mismo.

La escultura representa un obispo (San Ildefonso lo fue de Toledo), con su mitra dorada, la cual lleva dibujada un aspa en rojo sobre su cabeza, con ojos y boca abiertos y poca barba. El cuerpo va cubierto con una túnica en pliegues verticales, conteniendo otra aspa en rojo. Sobre la túnica lleva una capa pluvial que quiebra al chocar con el calzado, dorado, y pliegues paralelos en V, ocasionados por la dobladura de su pierna derecha, que termina en una orla también dorada y dibujada, recogida en su brazo izquierdo, que le sirve de sostén. Su mano sostiene un libro abierto. Su brazo derecho en alto lleva su mano en posición de bendecir.

⁸⁶ *Libro de Fábrica. San Pedro*, p. 309.

Lo más interesante de esta imagen artísticamente es la justa geometría de los plegados en la relación entre superficies y valores lineales.

No es ésta la representación más corriente, sino recibiendo la casulla de manos de la Virgen, como se encuentra en la Iglesia de San Nicolás de Villalpando, esculpido por Sebastián Ucete, de la Escuela de Toro. En la iglesias de la Diócesis de Zamora hay gran abundancia de imágenes de este santo, que difieren de la de Villalpando y se acercan a la estudiada aquí.

Policromía en oro, tiene buena conservación.

20. *Santa Lucía*

Estilo barroco. Siglo XVII. Medida: 0,90 m. Conservada en el Museo Parroquial, procede de la iglesia de San Pedro. (Foto 51).

Imagen esculpida en 1696, pues el Libro de Cuentas de ese año consigna este gasto: “*se le descarga (al Mayordomo) cien Rs. que dio al escultor que hizo la imagen de Santa Lucía*”⁸⁷. Otra referencia de esta imagen es su dorado en 1700 por el maestro Alonso Villa Gómez, indicado en la anterior imagen de San Blas.

Esta santa nació en Siracusa. Se la suele representar vistiendo túnica y manto de dama romana, con larga cabellera y corona de flores, llevando como atributo un platillo con ojos, pues es abogada de la vista. La que presentamos es algo diferente a la tradicional. Lleva abundante pelo, dorado al óleo, que cae sobre los hombros. Su cara presenta mirada a lo alto, como suplicando.

El cuerpo está cubierto por una túnica de color verdoso con amplios pliegues verticales, pero ceñida en su cintura por un cordón. Sobre ellos tiene un manto que cae por la espalda hasta el suelo y por delante se sujeta en su brazo izquierdo, dejando ver arriba y abajo la túnica. Lleva flores y termina en una cenefa dorada. Sus pliegues dibujan una ancha V.

Sus brazos van en línea abierta, el izquierdo lleva en su mano un plato con ojos. De él cuelga también una bandeja metálica, que tiene dibujado unos ojos, llamados “*ojos de plata*”.

La policromía y la conservación son buenas.

21. *Santa Águeda*

Estilo barroco. Siglo XVIII. Medida: 0,87 m. Conservada en el Museo Parroquial, procede de la iglesia de El Salvador, en cuyo Libro de Fábrica se consigna en

⁸⁷ *Libro de Fábrica. San Pedro*, p. 282 vuelta.

el año 1834 un gasto de “114 reales que llevó el maestro para hacer la efigie de santa Agueda”⁸⁸. (Foto 52).

La imagen lleva en su base la siguiente inscripción: “Se hizo esta Sⁿ Agueda. Vⁿ. M^t a devoción Dⁿ PROBO Juan Costilla. Año 1754”.

La imagen fue retocada en 1858, juntamente con las de la Consolación y San Babilés, pagándose por todo ello 180 reales⁸⁹.

Imagen coronada, su cabeza lleva largo pelo que cae sobre los hombros. Su cara redonda tiene un rostro inexpresivo. Su cuerpo va cubierto por corpiño, con mangas, negro, que deja ver los pechos cortados. Se prolonga desde la cintura en una falda marrón, que llega hasta los pies. Todo ello va cubierto por un manto rojo, plegado verticalmente, que deja ver el conjunto antes descrito.

Sus brazos están en línea abierta, hacia delante. Su mano izquierda lleva un plato con los pechos cortados y la derecha, la palma del martirio, simbología del que la santa sufrió en Sicilia en la época romana.

Imagen de poco valor artístico, refleja un estilo popular. Junto a otros mártires se la tiene gran devoción en los medios rurales. Es tan popular en algunos lugares que su festividad, el 5 de febrero, va acompañada de las reivindicaciones de las mujeres. La máxima autoridad local pasa a ellas, como sucede en Zamarranala (Segovia).

22. Enterramiento de la familia Costilla

1769. Situado en la Iglesia de Santa María, tiene una lápida en mármol de color negro-grisáceo, que lleva gravado: 1º “*AQUÍ IACE D^a TERESA REPRESA ANO DE 1769. FVE MUJER DE D FRANC^o COSTILLA*”. 2º El escudo del linaje Costilla: Partido por la mitad y desigualmente cortado en su parte derecha, tiene grabado en ella seis roeles en la porción superior y un armiño en la inferior. En la parte izquierda presenta esculpidas tres fajas horizontales, separadas por otros tres espacios sin esculpir. Todo el conjunto está presidido por el yelmo de los hidalgos. (Foto 53).

La lápida se encontraba en la capilla de Nuestra Señora del Rosario (actualmente cabecera de la nave del poniente). Era propiedad de dicha familia. Al efectuar la ampliación de la iglesia, a comienzos del siglo XX, la lápida fue trasladada y colocada bajo el coro, al final de la nave mayor de la misma, donde se encuentra en la actualidad.

⁸⁸ *Libro de Fábrica. El Salvador. 1821-1896*, p. 39 vuelta.

⁸⁹ *Libro de Fábrica. El Salvador*, p. 226.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAPITO REVILLA, J.: *La obra de los maestros de la escultura vallisoletana*, Valladolid, 1920
- FERNÁNDEZ DEL HOYO M^a. A.: “Los oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él”, *Boletín del Seminario de Arqueología y Arte*, Universidad de Valladolid, 1963.
- GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del arte en Castilla. II. Escultores*, Valladolid, 1941.
- *Gregorio Fernández*, Valladolid, 1952.
- GÓMEZ MORENO, M^a. E.: *Escultura del siglo XVII. Ars Hispaniae*, Madrid, 1958, tomo XVI.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Escultores del barroco castellano: los Sierra*, 1972.
- *El escultor Gregorio Fernández*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.
- *Escultura barroca en España (1600-1700)*, Cátedra, Madrid, 1983.
- “Los pasos procesionales de varias figuras de Castilla y León”, en *Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Zamora, 1987.
- *El retablo barroco en España*, Madrid, 1993.
- *Historia del arte de Castilla y León. Arte barroco. Escultura*, Ámbito, Valladolid, tomo VI.
- NIETO GONZÁLEZ, J.R.: *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Zamora*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1982.
- PRADOS GARCÍA J.M.: *Los Tomé: una familia de artistas españoles del siglo XVIII*, Madrid, 1991.
- NAVARRO TALEGÓN, J.: *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz*, Zamora, 1980.
- RAMOS CASTRO, G.: *La Catedral de Zamora*, Zamora, 1982.
- UREA FERNÁNDEZ, J.: “Los maestros de Toro”, *Boletín del Seminario de Arqueología y Arte*, Universidad de Valladolid, 1982.
- “El Cristo Yacente de Zamora”, en *Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*, Zamora, 1987.
- “Escultores coetáneos y discípulos de Gregorio Fernández en Valladolid”, *Boletín del Seminario de Arqueología y Arte*, Universidad de Valladolid, 1992.

X CANDELEROS O MANIQUÍES

Como consecuencia de vestir las imágenes con mantos aparece el maniquí o candelero. Es una armadura que reproduce el cuerpo humano. Sólo se esculpen las partes visibles de éste: cabeza y manos. La primera es una mascarilla, con encarnación mate, en la cual el escultor refleja el sentimiento que pretende dar a su obra; las manos, abiertas o cerradas, complementan a aquélla.

Contra este tipo de imágenes se opusieron los sínodos diocesanos por el peligro que encerraba de profano y fetichismo, pero se impuso la voluntad popular con formación de una cohorte de camareras y azafatas que visten y arreglan las imágenes antes de desfilar procesionalmente u ocupar un nicho de altar.

De este tipo de imágenes distinguimos:

DOLOROSAS O SOLEDADES

Representan el mayor dolor de una madre.

1. *María Dolorosa*

Estilo barroco. Siglo XVII. Medida: 1,40 m. Imagen procesional situada en la Iglesia de Santa María, procede de la Iglesia de San Martín, en la cual consta como Soledad. Apenas tenemos noticia de la misma documentalmente. La designamos dolorosa por la expresión de tristeza en su rostro. Figura en la procesión del Viernes Santo acompañando a Jesús Nazareno camino del Calvario.

Lleva la cabeza alzada reflejando dolor, pero sin angustia, y mira suplicante al cielo con amor y esperanza. Sus manos están entrecruzadas sosteniendo un paño blanco de enjugar las lágrimas. Un velo blanco rodea la cara y resalta el rostro. Una túnica de paño negro, ceñida por un cordón dorado, cubre la armadura y sobre ella lleva un manto, también negro, con borde dorado que se extiende desde la cabeza a los pies, formando numerosos pliegues. La cabeza lleva una corona metálica, con borde semicircular, dividida en cinco porciones estrelladas.

2. *María Soledad*

Estilo barroco. Siglo XVII. Medida: 1,40 m. Imagen procesional situada en la Iglesia de Santa María, procede de la Iglesia de San Pedro. La única referencia de ella es la citada donación de Doña Lucía Costilla, que hemos visto al estudiar la Urna, en la que se indica “*un manto de Ntra. Sra. de la Soledad*”⁹⁰.

Su intervención en la escenificación del descendimiento de la cruz y posterior enterramiento de Cristo hace que tenga su cabeza articulada (lo que no sucede en las demás imágenes de la Virgen), bajando o subiendo al tirar de una cuerda, según el momento de la escenificación, al serle presentado el cadáver de su Hijo y responder de su maternidad.

Lleva la cabeza inclinada hacia abajo, con mirada triste y perdida. Sus manos están separadas y dirigidas hacia arriba, sosteniendo un paño blanco que enjuga las lágrimas. Un velo blanco recubre su cabeza resaltando la cara. Una túnica negra, ceñida por cordones dorados, tapa la armadura, sobre la cual un manto negro recubre la imagen. Su cabeza lleva una corona metálica plateada, con alternancia de rayos que terminan o no en estrellas.

3. *Nuestra Señora de los Dolores (Nuestra Señora de los Cuchillos)*

Estilo barroco. Siglo XVII (con más antigüedad que las imágenes anteriores, posiblemente). Medida: 1,40 m. Imagen procesional situada en la Iglesia de Santa María. Nada conocemos documentalmente de ella e incluso desconocemos su origen, que admitimos sea Santa María por encontrarse en ella.

Es la Virgen Dolorosa de Juni, que, al incorporar a ella los cuchillos, se ha convertido en Virgen de las Angustias, con modificación del tipo y advocación.

Su cara es una mascarilla con mirada hacia arriba, suplicando misericordia, porque el dramatismo del corazón, atravesado por siete espadas (cuchillos), obliga a ello. Estas siete espadas corresponden a los siete dolores que sufrió la Virgen. Las manos entrelazadas, sostienen un rosario, que puede proceder de una donación. Un pequeño velo rodea su cara. Una túnica de color negro, con estrellas doradas y un cordón ceñido, recubre el candelero. Sobre ella un manto cae plegado desde la cabeza hasta el pie. Sobre la túnica, bordado en rojo y plata, lleva el corazón atravesado por los cuchillos. Su cabeza tiene una corona dorada con alternancia de cruces y haces de rayos.

⁹⁰ *Libro de Fábrica. San Pedro*, p. 308.

NO DOLOROSAS

1. *Nuestra Señora de la Paloma*

Estilo barroco. Siglo XVII. Medida: 0,85 m. Conservada en el Museo Parroquial, procede de la Iglesia de San Martín. No conocemos ningún dato documental de la misma.

La mascarilla de su cabeza presenta la cara con ojos semiabiertos que reflejan una mirada inexpresiva. Sus manos se entrecruzan en el pecho. Va cubierta por una túnica blanca desde el cuello a los pies. Sobre ella lleva un manto con ribetes dorados, que cubre totalmente aquélla. La cabeza lleva una corona metálica dorada formada por dos aros, entre los cuales se observan una pequeñas rosas.

2. *Nuestra Señora del Carmen*

Estilo barroco. Siglo XVII. Medida: 1 m. Conservada en la Iglesia de Santa María, procede de la Iglesia de San Martín. No hay documentación alguna.

La intercesión de la Virgen María, bajo la forma de Virgen del Carmen, siempre ha tenido un poder especial sobre las ánimas del Purgatorio. Los carmelitas pronto la declararon patrona de su orden y, por ello, la vistieron con su hábito y su escudo sobre el escapulario.

Su cara lleva los ojos abiertos, con expresión de dulzura. En su mano izquierda lleva un pequeño niño coronado y cubierto con túnica blanca. De la diestra cuelga un escapulario.

La armadura va cubierta por una túnica de raso marrón oscuro, con ribetes dorados en sentido vertical. Sobre ella lleva un manto blanco, plegado y bordado, que por delante deja ver la túnica. Su cara tiene un velo dorado, que la rodea totalmente, resaltando el rostro. Sobre la cabeza lleva una corona metálica dorada formada por rayos que terminan en estrellas.

XI

EL MONASTERIO DE MORERUELA EN SANTA MARÍA DEL MORAL. IMAGINERÍA Y SILLERÍA. SIGLO XIX

La invasión francesa de 1808 trae a España la dinastía Bonaparte con José I como rey. De talante liberal, dio el decreto de 8 de agosto de 1809, que suprimía las órdenes monásticas. Con él comienza la primera de las exclaustaciones del Monasterio de Moreruela y el abandono del cenobio por sus monjes.

Había comenzado la pérdida de todos sus tesoros, acumulados por sus monjes a lo largo de los siglos, y el lamentable pillaje a que fue sometido. Transcribimos del Libro de Fábrica de la Parroquia de San Martín de Villafáfila del año 1808:

Testimonio de las alajas que se han traído del Monasterio de Moreruela para esta iglesia y su estado. Yo el infrascrito del Número y Ayuntamiento de esta villa de Villafáfila y su jurisdicción, Notario así mismo de su Diócesis de Astorga: Certifico que siendo notoria la suspensión del Monasterio de Santa María de Moreruela de la horden de San Bernardo según la novilísima disposición del actual gobierno, lo es también de habandono en que se alla hace tiempo, reconocido ocularmente el día mismo de la ceniza a solicitud de D. Bernardo Mateos, párroco de San Pedro de esta villa, y en especial su iglesia y tiempo tan recomendado y brillante quando lo ocuparon los monjes antiguos y lo desalojaron, con cuyo motivo sin puertas principales ni accesorias, las gentes de los pueblos ymediatos han hecho y hazen un verdadero saqueo y destrucción. Y los sacerdotes y parrochos celosos del culto divino, por no ver mas y mas profanado dicho templo, sus altares y sagrarios, han reflexionado entre si recoger en sus iglesias en calidad de depósito, los que han hallado, siendo entre estos el actual vicario de San Martín desta villa Fray Juan Trabadillo que a expensas de sus feligreses y Mayordomo de fábrica han conducido y colocado en esta de su cargo los efectos y alhajas siguientes:

- 1.º El Altar de San Bernardo sobredorado colocado en el mayor de esta Iglesia,*
- 2.º Uno de los colaterales donde se halla Santiago, por colocar,*
- 3.º Otro colateral, también sobre-dorado de San Froilán para poner en el de Ntra. Sra. del Carmen y*
- 4.º Unos canceles que estaban en la puerta del Parral, cuatro frontales y un atril.*

Todo lo cual lo he traído en calidad de depósito a favor y honor de su iglesia y de la futura suerte que se pueda caer al nominado Monasterio y su religión bajo de la cual conformidad lo firmo y yo signo y firmo a 10 de Marzo de 1812. Felipe Vistacarros⁹¹.

También en el Libro de Cuentas de la Parroquia de Santa María del Moral de Villafáfila, perteneciente al año 1812, se asignan doce reales de gasto por alimentación de los feligreses, que en los días festivos iban con carros de bueyes a traer los despojos del Monasterio de Moreruela con destino a esta iglesia⁹². Esto había sucedido en la primera exclaustación.

Con el primer periodo absolutista de Fernando VII (1814-1820) se vuelve a la vida monacal en Moreruela, con reintegración de la comunidad cisterciense al cenobio, y la vuelta al mismo de todo aquello depositado en las iglesias de Villafáfila, pues en el Libro de Obras del Monasterio hay un gasto, en 1815-1816, de 806 reales por traslado de altares e instalación, desde Villafáfila y Pajares (de la Lampreana)⁹³. Esto mismo sucede en otros lugares, pues se dice en dicho Libro que se pagan 102 reales para traer libros de Zamora y San Cebrián de Castro.

Instaurado en España el régimen liberal en 1820, tiene lugar una segunda exclaustación, con venta del patrimonio monacal, que no había sucedido en el anterior (decreto de 1 de octubre de 1820), con su abandono, nuevos saqueos y destrucciones. Nada nos consta del mobiliario y utensilios del Monasterio, aunque podemos suponer cual sería el destino: su pérdida.

Sin embargo, al volver de nuevo los monjes al cenobio en 1823, por restauración del segundo periodo absolutista de Fernando VII (1823-1833), en los gastos de reparación y adquisición consignados en el anterior Libro del Monasterio nada se indica de recuperación de imágenes, altares, etc., como hemos visto en la primera exclaustación, y sí, por el contrario, reparaciones de edificios, iglesia, canales de pesca, casa de Toro, etc., y adquisición de utensilios.

¿Se habían respetado los altares e imágenes durante el periodo liberal del Trienio Constitucional de 1820-1823 o habían sido llevados a otros lugares para su conservación y devolución? Nada se sabe.

En el Libro de Fábrica de la Iglesia de Santa María de Villafáfila, se consigna el 9 de julio de 1823: “*Cándido Cabreros, exmonje Vernardo, natural de Villamor de Vega, residente en la parroquia de santa Maria que deposita en custodia un cáliz de metal sobre dorado con copa y cucharilla de plata, antes perteneciente al Oratorio de Moreruela, que había el la Casa del Hoyo de Breto*”⁹⁴. El Hoyo de Breto era uno

⁹¹ *Libro de Fábrica. San Martín*. 1808, pp. 18 y 19. GRANJA ALONSO, M. de la, *Estudio histórico, religioso, agrícola y humano del Real Monasterio de Santa María de Moreruela de la Orden Cisterciense*, Zamora, 1990, p. 413.

⁹² *Libro de Fábrica. Santa María*. 1805-1853, p. 22.

⁹³ AHN. Clero. Moreruela. Libro nº 18.276

⁹⁴ GRANJA ALONSO, M. de la, op. cit., p. 416.

de los Prioratos con que contaba el Monasterio de Moreruela⁹⁵. El cáliz indicado debió volver al Monasterio, pues no consta entre los objetos de culto en dicha Iglesia de Santa María. Era lógica su devolución, pues se encontraba en ésta en “custodia”.

Con la Desamortización de Mendizábal de 1836 se produce la tercera y definitiva exclaustación. Todo se vendió. En Moreruela sólo persisten las ruinas, que han llegado hasta nuestros días.

Nos consta que en 1837 se vendió la dehesa de la Guadaña, donde está situado el Monasterio de Moreruela, a Andrés Rodríguez Calamita en 63.300 reales.

IMAGINERÍA Y SILLERÍA

En la Iglesia de Santa María del Moral y en su museo de Villafáfila se encuentran las imágenes de San Benito y San Bernardo y dos sillones barrocos, que siempre se ha supuesto que proceden del Monasterio de Moreruela, seguramente de alguna de sus dos últimas exclaustaciones. Admitimos esta procedencia por su tipología propia de establecimientos religiosos y no de parroquia o particular. La Historia del Monasterio de Moreruela y la de la villa de Villafáfila está recorrida de continuos enfrentamientos, lo que nos hace pensar que en los momentos de la “rapiña”, seguida a las exclaustaciones, acudieron los vecinos de la última a llevarse lo que podían, aparte del sentimiento religioso de sus párrocos. Pasamos a estudiar los aspectos artísticos de las referidas imágenes y sillones.

1. *Imagen de San Benito*

Estilo barroco. Postrimerías del siglo XVII o comienzos del XVIII. Medida: 1,40 m. Conservada en el Museo Parroquial. De autor desconocido, es una imagen esculpida en madera de nogal, vaciada, no procesional. (Foto 54).

Está esculpida en línea recta, en toda ella. Tiene la cabeza rapada, con corona de pelo, partida, alrededor de la misma (tonsura monacal), como exigía la orden benedictina. La cara lleva los ojos abiertos, la boca cerrada, para indicar el silencio obligado por la regla, y pequeña barba, que confieren al rostro una expresión muy real y dulce. El aspecto emocional está en la naturalidad del gesto y las facciones.

El cuerpo va cubierto por el brial de numerosos, largos y amplios pliegues rectos y verticales. Las mangas amplias, largas e igualmente plegadas, caen vertical y pesadamente colgantes, dejando sólo libres las manos. La izquierda, con los dedos sobre el pecho, sostiene una cruz pectoral dorada, de doble travesaño horizontal, propia de los fundadores, mientras que su derecha lleva cogido el báculo abacial. La

⁹⁵ AHN. Moreruela. Libro nº 18.272. *Libro de cuentas de Santa María*, 9-7-1822.

parte superior de la túnica tiene la cogulla, que cubre la cabeza, cuando se utiliza para ello. Alrededor de los hombros lleva un collar con eslabones dorados. Presenta el recuerdo del escultor Juan de Juni en la sillería de San Marcos de León, y, sobre todo, de Gregorio Fernández en el retablo de las Huelgas de Valladolid ⁹⁶. Su policromía y conservación son buenas.

2. *Imagen de San Bernardo*

Estilo barroco. Mediados del siglo XVIII. Medida: 1,2 m. Conservada en el Museo parroquial. De autor desconocido.

Es una imagen de vestir, con maniquí de madera recubierto por túnica de tela, perfectamente recta, aunque con la cabeza inclinada a su lado derecho. Tiene la cabeza rapada, con delgada corona de pelo partida en su derredor, como la anterior de San Benito y por idénticos motivos.

Su cara tiene los ojos abiertos, la boca cerrada -como exigía la regla-, sin barba, lo cual da origen a un rostro que rezuma bondad. Aparece como embriagado en la lectura del libro de la regla, que tiene en su mano izquierda, con iluminación mística por su nominación de “Doctor Melifluo”. Su mano derecha semicerrada indica que llevaría un báculo. La posición de sus brazos abiertos origina el equilibrio de la imagen.

Su cuerpo va cubierto con un brial gris, terminado en la parte superior en una cogulla monacal. Sobre él lleva el escapulario negro, que llega desde los hombros a los pies, y va ceñido a su cintura por un cordón blanco terminado en borlas, que cuelga hasta los pies.

Sillería

Estilo barroco. Final del siglo XVII o principio del XVIII. Está situada en el presbiterio de la Iglesia de Santa María. Es lo único que se conserva del mobiliario del Monasterio de Moreruela. De autor desconocido.

Son dos sillones que presentan en sus respaldos las imágenes grabadas de San Froilán y San Atilano. Ambos fueron abad y prior del Monasterio benedictino de Moreruela de Tábara, de los cuales los cistercienses de Moreruela se consideraron continuadores. (Fotos 55 a 58).

Se estima su construcción en el periodo de 1675 a 1725 (¿1694?), pues entonces el Monasterio de Moreruela, como otros de la comunidad cisterciense en Castilla y León, gozaba de un momento de prosperidad económica. Es cuando se amplían los cenobios con la construcción de sobreclaustros y nuevos claustros, reordenamiento

⁹⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana*, op. cit., p. 21.

de fachadas de sus iglesias, adquisición de nuevo mobiliario, etc. Los Monasterios de la Espina (Valladolid) y de Sobrado (La Coruña), entre otros, transformaron la fachada de sus iglesias en estilo barroco. El Monasterio de Osera (Orense) mandó construir nueva sillería coral de estilo también barroco en 1794⁹⁷. La sillería de la Catedral Nueva de Salamanca es barroca. El Monasterio de Moreruela no permaneció ajeno a tales progresos. En la pared de acceso a la huerta se encuentra una piedra con la fecha de 1694, que puede ser la clave de sus nuevas construcciones: sobreclaustro del Capítulo, Claustro de la Hospedería y ¿nueva sillería?

Trasladados estos sillones a la Iglesia de Santa María de Villafáfila, por desaparición de los monjes del Monasterio de Moreruela por la Desamortización de Mendizábal (1836), se procedió a serrar sus brazos derecho e izquierdo en cada caso, a fin de que, unidos ambos sillones, pudiesen dar cabida a tres personas sentadas, tres celebrantes, como exigían las misas solemnes en las fiestas litúrgicas y su colocación en el presbiterio de dicha iglesia.

Por iniciativa nuestra y de otras personas interesadas en el aspecto cultural y religioso actual de Villafáfila, se han restaurado dichos sillones, en las mismas condiciones que tuvieron en su origen, por Modesto Martín, con el agradecimiento de todos. Ambos sillones, restaurados, se encuentran a derecha e izquierda del altar mayor de la Iglesia de Santa María del Moral para ornato y curiosidad de los turistas y estudiosos que la visitan. Fueron expuestos en la exposición *Remembranza*, de las Edades del Hombre, en Zamora en 2001.

Por ser lo único que se conserva del mobiliario del referido Monasterio, estos sillones tienen gran importancia ante posibles restauraciones del cenobio por la Junta de Castilla y León, actual propietaria de sus ruinas.

Son estos sillones de notable tamaño y gran solidez. Presentan los rasgos propios del estilo barroco, con imperativo de líneas curvas en sus brazos (apoyabrazos), terminados en volutas (espiral), y sus patas “cabriole”. Sin embargo, tienen un *amazacotismo*, con una rigidez que recuerda al Renacimiento de la Casa de Austria, bajo cuyo mandato posiblemente se construyeron. Por eso, hemos señalado la fecha de 1694 como de posible construcción.

Se desconoce el nombre del escultor. Por entonces existían en Castilla pequeños talleres, casi desconocidos, pero de indudable interés artístico. El “Frailero” era uno de los más notables en el siglo XVII.

Están contruidos con madera de pino con apliques y, en las partes más destacadas, con madera de árbol frutal: peral y manzano.

La parte superior de cada sillón corresponde a un respaldo muy alto, en cuyo centro se encuentra enmarcado un tablero, tallado en bajo relieve, con las efigies de San Froilán y San Atilano, bajo una especie de dosel partido. Este enmarque presenta lateralmente, como adorno, un aplique carnoso aguinalado y dorado.

⁹⁷ GONZÁLEZ GARCÍA, M. A., “La sillería coral de 1794 del Monasterio de Oseira”, *Cistercium*, 1997.

Ambos santos ostentan los atributos de su condición episcopal: mitra, alba, capa pluvial y cruz pectoral, como obispos de León y Zamora, respectivamente, además de los personales. San Atilano tiene en su brazo izquierdo un barbo y en el derecho un cuchillo, con el cual, al abrir el pez, se encontró su anillo, que había arrojado al río Duero al peregrinar a Tierra Santa para purgar sus culpas. San Froilán lleva en su brazo derecho un ascua ardiente, que ha tomado de un brasero más abajo con la que “*alumbró toda esta parte (Reino de León) con el resplandor de la luz eterna predicando la palabra de Dios*” (Crónica de Alfonso III). En la parte inferior del tablero, acompañando a las efigies, se ven unas plantas de tipo arbóreo.

Los ornamentos litúrgicos presentan numerosos pliegues en el alba, más profundos en San Atilano que en San Froilán, mientras que en sus capas pluviales éstos divergen en el primero y son casi inexistentes en el segundo. Sus caras y gestos son también distintivos: enjutos y barbudos en San Atilano, barbilampiños en San Froilán. Estas diferencias nos llevan a pensar que pudieron ser diferentes los autores.

El respaldo se prolonga, bajo el tablero enmarcado, en dos espacios horizontales paralelogramados, dentro de los cuales se encuentra una greca picada en el primero y rocalla en el siguiente.

El asiento en ambos sillones es fijo, de forma trapezoidal, lo que les elimina de formar parte de una sillería coral, pudiendo ser asientos del abad o prior en el presbiterio o sala capitular del Monasterio de Moreruela.

Sus brazos son fuertes y ondulados, con terminación en volutas, y costados macizos, cuyo interior contiene una greca picada. Todo el conjunto está soportado por cuatro patas rectas, cada una de las cuales en su frente se quiebra y curva toscamente hasta conseguir un “cabriole” (forma de S) rematado en bolas.

La policromía de los ornamentos consiste en motivos florales y formas geométricas esgrafiadas en la orla de las capas.

BIBLIOGRAFÍA

GRANJA ALONSO, M. de la: *Estudio histórico, religioso, agrícola y humano del Real Monasterio de Santa María de Moreruela de la Orden Cisterciense*, Zamora, 1990.

— “El Monasterio de Moreruela en Villafáfila”, *Cisternium*, 1998.

VV. AA.: *Las Edades del Hombre. Remembranza*, Fundación Las Edades del Hombre, Zamora, 2001.

XII

ARTE MODERNO. IMAGINERÍA. SIGLO XX

El cambio de gustos y estilos escultóricos debido a nuevas advocaciones, apariciones, beatificaciones, etc., en la Iglesia en el transcurso del siglo XX, ha supuesto el abandono de las artes antiguas y que la iconografía actual se oriente hacia el arte moderno.

La imagería de este estilo se encuentra situada en la Iglesia de Santa María, en los retablos II de las naves laterales. Está compuesta por las siguientes imágenes construidas en escayola:

Imagen del Corazón de Jesús. Medida: 1,40 m.

Imagen del Corazón de María. Medida: 1,40 m.

Imagen de la Virgen del Pilar. Medida: 0,50 m.

Imagen de la Virgen de Fátima. Medida: 1,25 m.

Imagen de San José. Medida: 1 m.

Todas estas imágenes son un reflejo de amor y esperanza para el cristiano que a ellas acude.

MONUMENTO A FÁFILA

En los momentos actuales, Villafafila está siendo ampliamente estudiada. Como consecuencia de estos estudios se conoce que su origen medieval va ligado a Fáfila, su nominador y repoblador. Villafáfila = Villa de Fáfila.

El interés de perpetuar su memoria, para conocimiento de sus habitantes y turistas, que frecuentemente la visitan por su arte y su avifauna, ha motivado que se haya erigido en su honor un rústico monumento en los Jardines de la Plaza del Pozo de la misma. (Foto 59).

Consta de dos grandes piedras cuarcíticas, procedentes de Moreruela, de más de dos toneladas de peso cada una de ellas, colocadas una horizontal y verticalmente sobre ella la otra. Ésta en su parte superior lleva adosada una lápida, que dice:

A FÁFILA ARISTÓCRATA MEDIEVAL REPOBLADOR DE ESTAS TIERRAS QUE NOS DEJO SU NOMBRE". VILLAFÁFILA. 1998.

Villafáfila ha querido así rendir homenaje al primero de los personajes más influyentes de su historia.

XIII ORFEBRERÍA

Pocas noticias hay de la orfebrería existente en las iglesias de Villafáfila; de ahí que Camilo Pérez Bragado cite este aspecto muy someramente, por falta de datos históricos⁹⁸.

En el Inventario de 1636 de la Iglesia de Santa María, se descubre una valiosa cruz hoy desaparecida:

Una cruz de plata, grande, buena, con un Cristo de bulto. A un lado: el sol y la luna y los cuatro doctores, al otro: la Asunción de Ntra. Sra. y cuatro evangelistas, con similitudes, además de las imágenes. Y en pie, dos calaveras y los doce apóstoles, en dos ordenes⁹⁹.

En el mismo inventario se hace mención de unas andas con cubierta para el Santísimo Sacramento

La orfebrería que ha llegado a nosotros son cálices y custodias y cruces, en oro, plata u otros materiales. Hay cuatro cálices. De ellos mencionamos dos de plata dorada, pues se conocen sus donantes y la iglesia a la que pertenecieron:

1º Cáliz de la ermita de Villarigo, donado por el licenciado Pedro Gil, arcipreste y cura de la Iglesia de San Juan, en el año 1640, según la inscripción que lleva gravada en el borde de su base: “ES DE NVESTRA SENORA DE BILLARIGO DI EL P X L ACIPE J CVRAD S JV ANO D 1640”. (Foto 60).

2º Cáliz donado por Pilar Andrés Gutiérrez el 27 de Abril de 1929.

Hay dos custodias, ambas de plata. La primera consiste en un pie de forma tronco-cónica y sobre él un fuste cilíndrico, con figuras de ángeles de bulto, que sostiene una base con cuatro series de columnas cilíndricas (de tres cada una), colocadas cuadrícularmente, que termina en un cimacio piramidal, con las aristas bordeadas. En el centro, que deja esta estructura, sobre un pequeño cubo, se coloca el Santísimo Sacramento. Su estilo es gótico. (Foto 61).

⁹⁸ PÉREZ BRAGADO, C., *Villafáfila: Sus Iglesias parroquiales*, op. cit., p. 455.

⁹⁹ *Libro de Fábrica. Santa María. 1611-1671*, p. 97.

La segunda custodia presenta una estructura muy semejante a la anterior, con sustitución de la parte superior por una lámina circular vertical, en cuyo centro lleva una caja de igual forma, que ha de contener la Hostia Sagrada.

Tres son las cruces que posee la Iglesia de Santa María. De ellas vamos a citar solamente una, de soporte en madera, pero recubierta de nácar. Es la que se utiliza todos los Viernes Santos en la adoración de la Cruz. Vulgarmente se la relaciona con el Santo Sepulcro de Jerusalén, traída desde allí por un religioso nativo que peregrinó a Tierra Santa. (Foto 62).

XIV PINTURA

Apenas se tienen noticias de pintura en las iglesias de Villafáfila. Pérez Bragado cita en la Iglesia de San Juan un cuadro de la Verónica y otro de San Antonio, y en la de San Pedro otro de Santa Gertrudis¹⁰⁰, pintado en 1710, por el que se pagó 60 reales¹⁰¹. No se tienen actualmente noticias de ellos.

Los estilos que vamos a presentar seguidamente en la pintura: Gótico, Renacimiento y Barroco, corren parejos con la escultura de los mismos; de ahí que no sea necesario repetir algunos puntos ya expuestos.

ARTE GÓTICO. SIGLOS XIII, XIV Y XV

Durante estos siglos el naturalismo domina en la pintura, como lo hizo en la escultura. Su origen es francés, como se señaló. Es el estilo dominante, aunque con variantes. Durante su transcurso, al principio se construyen grandes frescos murales y después, principalmente, retablos miniados a expensas de personajes, instituciones de rango o gremios penitenciales.

En el gótico no cuenta la tercera dimensión, el fondo suele ser plano o dorado, no hay perspectiva hasta el final del periodo. La luz sólo interviene para la apreciación del volumen de los cuerpos y a partir del siglo XV se dibuja la sombra. Se sombrea para dar la sensación de profundidad. En el Renacimiento, con Pedro Berruguete, se utiliza la iluminación a efecto de producir la ilusión de espacio. El cielo sigue el mismo ritmo. El artista del gótico suele ver los cuerpos desde lo alto. Sitúa las figuras en capas horizontales dentro del cuadro.

En la coloración se funde el negro y el blanco, dando origen a la “grisalla”, que posteriormente se colorea con colores vivos: rojo, carmín y amarillo. Se pinta al temple, si bien en el siglo XV aparece el óleo sobre tabla. El pintor no usa de patrones; al contrario, pinta a su gusto y capricho. Su nombre sólo se conoce a partir del siglo XV.

¹⁰⁰ PÉREZ BRAGADO, C., op. cit., pp. 415 y 430.

¹⁰¹ *Libro de Fábrica. San Pedro*, p. 316.

En las iglesias, en el siglo XIII, se pintan grandes frescos murales (predominan las vidrieras coloradas), narrando la vida de los Santos. En los castillos y palacios se representan escenas caballerescas. En el siglo XIV las pinturas murales son sustituidas por tapices y retablos miniados. La vidriera pierde interés. Destaca en Toledo el mural de la Capilla de San Blas de su Catedral. En Castilla y León se encuentra en la ermita del Cristo de las Batallas, en la vega de Toro, en un mural borroso que presenta escenas de la Coronación de la Virgen. En la segunda mitad del siglo aparece el retrato, en cuadros aislados.

El estilo *internacional* tiene su origen al final del siglo XIV, permaneciendo hasta el segundo tercio del siglo XV, en que aparece el hispano-flamenco. Es el resultado de la fusión del arte italiano (Escuelas de Siena y Toscana) con el gótico francés, motivado por el traslado de la Corte Papal a Aviñón (Francia). En el aspecto interno de este estilo, se diseñan con gran atención rostros, vestiduras, armas y demás accesorios, mientras que en el externo tienen gran importancia los paisajes y ciudades (avance hacia la perspectiva).

En Castilla, su introductor es Nicolás Francés con el retablo Mayor de la Catedral de León, que narra la vida de San Froilán. En el ábside de la Catedral Vieja de Salamanca, el florentino Niccolo Delli pinta en 53 tablas las Vidas de Cristo y de la Virgen.

En la segunda mitad del siglo XV, el flamenco Jan Van Eyck impone un nuevo estilo, el flamenco, del cual al principio se importan obras en Castilla, pero después los seguidores extranjeros y peninsulares lo hispanizan e imponen el hispano-flamenco, netamente español.

Este estilo responde a un equilibrio ente lo natural y lo decorativo. Su naturalismo es más importante en lo secundario que en lo principal. Es una yuxtaposición entre la espiritualidad religiosa y la realidad cultural y social castellana de aquel tiempo. Es resultado de la influencia del matrimonio, en 1496, de Doña Juana la Loca y Don Felipe el Hermoso. La reina Isabel la Católica tuvo un notable interés en su imposición.

En él se sigue utilizando el temple, con imitación de brocados (terciopelo bordado en oro y plata), aunque con coloridos más apagados que en Flandes, pues allí aceptan también el óleo.

La pintura responde a los tipos del paisaje y del vecino castellano meseteño de aquel tiempo, aunque los que llevan paisajes verdes dibujan los flamencos (ciudades norteñas con torres de iglesias puntiagudas, no existentes en Castilla). Es una pintura intensamente sentimental y humana, con tendencia a lo realista.

Veamos el vestido de los personajes pintados. Desde el románico, el vestido del varón estaba formado por la *saya*: traje corto, ceñido en los brazos con falda que llegaba hasta la rodilla. También se usaba el *pellote* más largo, con cuerpo muy escotado a los lados, que colgaba de los hombros y no llevaba mangas. Sobre éstos los nobles llevaban manto y el pueblo capa. Las piernas y los muslos se cubrían con la *calza*: media alta que se sujetaba con liga. En el siglo XV la indumentaria era diferente. Se llevaba una especie de chaqueta, ceñida al cuerpo, que dejaba los muslos

al descubierto y sobre ella un manto con grandes mangas colgantes. En las piernas las calzas terminaban en zapatos muy puntiagudos. La cabeza se cubría con gorros o sombreros.

El vestido femenino estaba formado, igual que el del varón, por la saya, túnica o brial, pellote y manto, pero de más longitud, llegando hasta el suelo. A partir del siglo XV la túnica, muy larga, llevaba talle muy alto y ceñido. Los escotes eran triangulares y grandes. El manto era muy ancho y sus mangas, colgantes. La cabeza se cubría con sombreros o velos colgantes y transparentes y, sobre todo, largos capirottes adornados con cintas. En el siglo XVI el brocado es un derroche, lo que obliga a prohibiciones reales y a la austeridad del vestido.

El primer ejecutor del estilo hispano-flamenco en Castilla fue Jorge Inglés, notable miniaturista, pero el más importante fue Fernando Gallego (1466-1506), seguido de Juan de Segovia, Sancho de Zamora y los Maestros de Ávila, de San Ildefonso, de San Nicolás de Burgos, de Santa María del Campo, etc., bajo cuyos nombres se consideran agrupaciones de artistas en torno al maestro, que caracteriza con su arte la variante personal del estilo. El último de los maestros enlaza con Pedro Berruguete y Juan de Flandes, de tránsito al Renacimiento.

Fernando Gallego emplea características de los modelos flamencos, pero con alma castellana, creando un arte personal. Los tipos que utiliza son netamente castellanos meseteños y, por ello, frente a la influencia flamenca de Nicolás Francés y Jorge Inglés (pinta muy parecido al flamenco Dick Bouts), ofrece una pintura sentimental, humana y castellana.

Sus personajes llevan cuerpos alargados y estrechos, con paños muy angulosos; destacan a veces figuras contrahechas, tullidas y enfermas (Retablo de la capilla de S. Ildefonso de la Catedral de Zamora). En otras pinturas acentúa el aspecto dramático (Tablas de la Flagelación, Museo Diocesano de Salamanca, y el martirio de Santa Catalina, Catedral Vieja de Salamanca), pero también presenta en otras pinturas aspectos narrativos y tipológicos castellanos (Retablo de Trujillo) e incluso místicos (Tablas de la Iglesia de Arcenillas, Zamora). Esto hace que en sus cuadros se pueda ver desde el aspecto dramático al lírico. Suele agrupar a sus personajes, llegando en algunos casos a la ocupación total del espacio pintado (Agrupación de figuras femeninas que rodean a la Virgen, en la Presentación en el Templo de las Tablas de Arcenillas y en la Tabla de los Reyes Católicos, del Museo del Prado).

En sus cuadros emplea colores vivos: rojo, carmines y amarillos, para que sirvan de contraste con la "grisolla" (Misa de San Gregorio de Barcelona). En la bóveda de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca utiliza el óleo en las figuras y el temple en el fondo. Su pintura se puede considerar como precedente del Renacimiento, pero dentro del gótico hispano-flamenco.

El Maestro de Ávila es un personaje anónimo, llamado así porque sus cuadros se encuentran en dicha ciudad y su entorno. E. Tormo lo identifica con García del Barco, asociado con Fray Pedro de Salamanca, en la pintura del Retablo de San Martín de la Catedral de Toledo, ejecutado por el Maestro de San Ildefonso.

Este artista acentúa lo grotesco y característico de Fernando Gallego. Abandona las formas nobles e ideales por otras dramáticas y expresionistas. La composición pictórica la pone al servicio de lo imaginativo o patético, buscando lo morboso, con expresión incluso de crueldad (Retablo de Nuestra Señora de la Gracia en la Catedral de Ávila). Produce también tremendas deformaciones (Retablo de San Pedro de la misma Catedral, con expresiones sarcásticas y fáciles deformadas). Como excepción encontramos algunas pinturas de contenido humano, equilibrado y sereno (Retablo del Barco de Ávila de Jesús entre los Doctores).

En la coloración, siguiendo a Gallego, destaca los colores carmines, bermellones y oro sobre los verdes y azules. En los paisajes refleja las tierras de la meseta castellana.

Retablo de San Antonio Abad. Maestro de Villafáfila

Estilo gótico-flamenco. Siglo XVI. Se conserva en el Museo Diocesano de Astorga, al cual fue vendido por 2.500 pesetas en los inicios del siglo pasado. Perteneció a la Iglesia de Santa María del Moral de Villafáfila, motivo por el cual se estudia en este libro¹⁰².

Está formado por siete tablas, que proceden del tiempo de los Reyes Católicos. Su estilo recuerda al de Fernando Gallego y el Maestro de Ávila. No presenta perspectiva y sus figuras en algunas escenas muestran malformaciones y rostros feos, con expresiones toscas y grotescas, según hemos señalado: “*Inocentes en su composición, pero duras y sombrías de tono*”¹⁰³.

Las tres pinturas del banco de este retablo representan a la Piedad en el centro, a San Francisco y San Antonio a la izquierda y a San Pedro Mártir y Santo Domingo a la derecha. El fondo de ellas imita brocado. A estos santos les acompañan los donantes Fernán y María Fernández, fundadores de una capellanía en la Iglesia de Santa María. Tenían derecho a la celebración de 50 misas anuales por sus almas, además de enterramiento en la capilla de la capellanía. Eran poseedores de una cabaña de sal en las salinas de la villa.

Las otras cuatro tablas del retablo (170 por 97 centímetros) representan la vida, tentaciones, tormentos y muerte de San Antonio Abad. En todas ellas aparece el santo coronado con nimbo dorado, vestido con túnica de color claro, escapulario y manto oscuro, que caen en pliegues verticales, excepto cuando su posición en el cuadro lo impide. Son las vestiduras de un ermitaño, según hemos visto al hablar de la escultura barroca del santo.

¹⁰² GRANJA ALONSO, M. de la, “El carácter dramático y caricaturesco en la pintura hispano-flamenca (siglos XV-XVI)”, *Astórica-Astorga*, 2001, p. 205.

¹⁰³ GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora*, op. cit., p. 316.

En estos cuadros, al no haber perspectiva, para dar sensación de ésta, se acude a la diferente posición de las figuras que en ellos intervienen; por eso, el santo siempre va colocado en primer lugar. En tres de los cuadros se pintan sencillas iglesias góticas con puertas y ventanas, bajo arcos conopiales y su espadaña con campana. El resto del paisaje es muy simple, simulación de arboleda, por ejemplo, pero sin individualización de sus árboles.

- I. *Vida*. Representa al santo dando limosna a diversos personajes: cojos y tullidos, que se apoyan en muletas o yacen en el suelo. En disconformidad con lo anteriormente dicho, sus rostros son normales y también sus vestiduras. Entre las figuras aparecen rostros femeninos, cuya cabeza va cubierta con sombrero o toca. En el fondo aparece la puerta de un aposento elevado seguido de una arboleda oscura, sin distinción arbórea. La escena representa la vida del santo dedicada al socorro de los necesitados.
- II. *Tentación*. San Antonio se encuentra sentado, sosteniendo en sus rodillas un libro abierto. Sus vestiduras están curvadas, a fin de acomodarse a esta posición. Le tienta un monstruo, de cuya cabeza y espalda salen ganchos o plumas, y sus pies están deformados y también se dibuja la cola. El cuadro representa al demonio, intentando apartarle de las lecturas evangélicas. En la parte izquierda de la tabla se encuentra la iglesia; en su puerta se dibuja un ángel alado. En la parte derecha hay una pequeña arboleda.
- III. *Torturas*. En este cuadro el ermitaño yace con los brazos abiertos y expresión temerosa, sobre una caja que le sirve de lecho. Está acosado por figuras monstruosas desnudas, que le golpean con palos. Una de ellas está sobre sus vestiduras y presenta un aspecto perruno, por la prominencia de su boca. Son seres demoníacos, que infunden terror. En el paisaje se dibuja la iglesia y una especie de montículo rocoso. La escena representa el terror e indefensión del santo ante la tortura a que está sometido.
- IV. *Muerte*. El santo muerto aparece en posición inclinada, sostenido por otro monje, que le saca de su lecho y contempla un ángel alado, sostenido por una nube. La escena es observada por unos personajes con expresión veneradora, vestidos con noble indumentaria de aquella época. El primero de ellos, más destacado, lleva un largo manto plegado longitudinalmente, que deja ver la saya y unas rojas calzas que terminan cubiertas por altas botas, según el vestido masculino descrito con anterioridad. En el fondo se dibuja el lecho, en forma de caja, la iglesia gótica y una ciudad amurallada, con su puerta defendida por dos altas torres. La escena representa la muerte de San Antonio con la veneración del creyente¹⁰⁴.

El Maestro de Villafáfila no sigue totalmente los estilos de Gallego y del Maestro de Ávila, pues tiene diferencias que lo personalizan. Presenta siempre a sus san-

¹⁰⁴ VELADO GRAÑA, B., *Guía de la Catedral de Astorga y su museo*, Astorga, 1991, p. 224.

tos con las cabezas rodeadas de nimbos dorados. Sus iglesias son siempre de torres de espadaña, como muchas iglesias castellanas. En otros aspectos son totalmente coincidentes, pues sus personajes, como aquellos, presentan gentes necesitadas y enfermas, así como otras con nobles vestiduras, según vestían las gentes poderosas del siglo.

El Maestro de Villafáfila tiene un estilo propio, muy castellano. Pinta a Castilla y Villafáfila con sus torres y personajes de la época.

Entre los pintores flamencos, las tentaciones de San Antón fue tema muy usado. De El Bosco se conservan tres tablas, pintadas hacia 1500, en el Museo del Prado de Madrid. Las ferias de Medina del Campo contribuyeron a la difusión del aspecto religioso y artístico de este santo.

ARTE RENACENTISTA. SIGLO XVI

La pintura renacentista descansa sobre la perspectiva y la ciencia de la geometría. Privan las proporciones: el ancho sobre el largo, el bulto sobre la línea, la relación entre el tamaño de la figura y el ambiente que le rodea, dentro de un espacio limitado.

La geometría es la obsesión de los pintores. Se ordena todo dentro de esquemas geométricos sencillos y mínimos. Se tiende a la simetría en unos casos y el aspecto piramidal en otros. Se dibuja viendo la parte superior del objeto mirando desde la inferior del mismo (San Pablo de Pedro Berruguete). En el movimiento se busca el sentido del ritmo. La geometría está al servicio del ideal religioso.

El Renacimiento tiene su origen en Italia, dando lugar al “quattrocento” y al “cinquecento” de los grandes artistas, con el apoyo de algunas familias gobernantes, como los Médicis de Florencia, aunque después pasan a Roma debido a la protección de los Papas. Son figuras del “quattrocento” Fray Angélico, Andrea Castagno, Piero de la Francesa, etc. Los grandes pintores universales del “cinquecento” son Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel, los más importantes.

Se tiende al dibujo de grandes figuras, con robustas formas físicas, pero de bellas curvas, en volúmenes bien determinados. Dentro de lo personal, se hace uso del desnudo, como el clasicismo griego (Capilla Sixtina de Miguel Ángel). Se elimina el paisaje, sustituido por puertas y ventanas en la Cena de Leonardo da Vinci, pero también se crean escorzos, al suprimir aquél, a fin de obtener equilibrios dinámicos (Miguel Ángel).

Se agrupan las figuras en números determinados. Leonardo une los apóstoles en grupos de tres en la Cena. Se dibuja sobre un eje de simetría buscando la del conjunto: Visión del Caballero de Rafael. Se tiende a la forma piramidal de la pintura: Virgen con el Niño y San Juan, también de Rafael.

En la coloración se funden el negro y el blanco -“grisalla”- para lograr claros-curos. Se recubre después con los colores deseados. Al fresco se pintan grandes conjuntos colocados geoméricamente (Estancias del Vaticano).

Al final del Renacimiento llega el manierismo, un arte refinado con personalidad propia, que algunos consideran como estilo, mientras que otros como parte del primero e incluso como transición al barroco.

El manierismo presenta un ritmo ondulante (línea serpentina), que emplea grandes escorzos, como eliminación de la profundidad. Impone por ello grandes dislocaciones, distorsiones y actitudes incómodas. Presenta cabezas, brazos y piernas donde menos se espera. Coloca figuras en estrechas hornacinas (angustia del espacio), originando cierta inestabilidad. Da lugar a objetos deformados (anamorfosis). Su principal valedor en Italia fue Vasari y en España, Gaspar Becerra.

Se pinta abundantemente al óleo, sobre tablas, pero al final, en el manierismo, se emplea preferentemente el lienzo.

En el Renacimiento español, por imposición del sentimiento religioso general del Reino, se prescinde en lo profano de la mitología y de las bellas formas, sobre todo femeninas (desnudos), que se prodigaron en Italia, tendiendo siempre a la honestidad del dibujo. Sin embargo, en contra de lo que se pueda suponer, la Inquisición no persiguió a quienes siguieron las formas italianas.

El Renacimiento entró lentamente en España por el arraigo que tenían los estilos hispano-flamenco y gótico. Entre los seguidores de este estilo destacan los Berruguete, Pedro y Alonso (padre e hijo), que, habiendo ido a Italia, siguieron las huellas de Miguel Ángel. En sus técnicas predominan los escorzos y las composiciones movidas. Alargan las figuras y al faltar la profundidad, en el fondo, imitan al mosaico de Rafael en el Vaticano. Así aparece en el retablo del Monasterio de San Benito de Valladolid. Otro seguidor fue Luis Morales “el Divino”, que sigue a Leonardo da Vinci. Crea un rostro de mujer propio: cara oval, barbilla puntiaguda, ojos abultados y mirada baja.

El rey Felipe II, para pintar el Monasterio de Escorial, trajo artistas italianos de poca valía. También intervinieron en él pintores españoles como Juan Fernández Navarrete (entierro de San Lorenzo y Martirio de Santiago), Luis de Carvajal (altares de la iglesia).

Destacan en esta época en la Corte los retratistas: Alonso Sánchez Coello (Príncipe Don Carlos) y Juan Pantoja de la Cruz (Felipe II, viejo). También tenemos que contar entre los artistas españoles, aunque no lo sean por su interés, al veneciano Tiziano (Carlos V, montado a caballo, ante la batalla de Mühlberg) y, sobre todo, al Greco, afincado en Toledo, que resulta ser el mejor pintor hispánico (Entierro del Conde de Orgaz).

La Anunciación

Estilo Renacimiento. Mediados del siglo XVI. Medidas: 1 por 0,70 m. Situado en el Museo Parroquial. Atribuible al Maestro de Villafáfila¹⁰⁵. Su origen es desco-

¹⁰⁵ GRANJA ALONSO, M. de la, “La Anunciación de Villafáfila”, *Historia 16*, 2003, n° 322, pp. 106-108.

nocido, pues no hay documentación. Puede proceder de algunos de los intercolumnios de los retablos de las iglesias derruidas, pero nada se sabe. Es una figura realizada al óleo sobre tabla. (Foto 63).

Representa el anuncio del Ángel a la Virgen de su maternidad y su aceptación, según la conocida frase: “*Ave gracia plena dominus tecum*”

El cuadro manifiesta por su iluminación ventanal la sensación de profundidad. Siguiendo a Leonardo da Vinci en la Cena, el fondo está formado por grandes ventanales, que pertenecen a un espacio cerrado y abovedado, sostenido por grandes columnas, donde en su acceso se sitúa la escena. Las ventanas son un marco para que destaquen las figuras de la Virgen y el Ángel, lo cual da lugar a una concordancia entre el aspecto arquitectónico de la cámara y las figuras. Más importante que el propio colorido y contraste de tonos es el del conjunto (esquema geométrico).

La figura de la Virgen corresponde a una joven mujer honesta, con los brazos cruzados sobre el pecho, en señal de aceptación voluntaria. Su cabeza inclinada va recubierta por una toca blanca, recogiendo el cabello, que termina en torno al cuello. Su cara sonrosada manifiesta dulzura y candidez. Su cuerpo va cubierto por un vestido de color rojo, ceñido en la cintura, muy poco plegado y sobre él un manto azul celeste u oscuro, según el grado de iluminación que recibe cada parte, sostenido por sus manos, que dan origen a notables plegamientos rectilíneos, caídos desde los brazos.

A la quietud de la Virgen corresponde el inestable movimiento del Ángel, con inclinación tendente al acercamiento, para realizar el anuncio. Éste responde a un joven alado, con cabello rubio, cara sonrosada, pierna izquierda avanzada sobre la derecha y brazos dirigidos hacia la receptora. Su tórax y brazos van cubiertos por una túnica recogida en la cintura, de la cual desciende una falda muy plegada, de color rojo, que cae hasta el suelo de la cámara. Esta pintura está en muy mal estado de conservación, pero con posible restauración.

El mismo tema fue tratado por Pedro Berruguete y Juan de Borgoña en la “Anunciación” (Cartuja de Miraflores y Catedral de Ávila). En estas pinturas se adjunta a las figuras un armario-atrill, donde la Virgen rezaba; en la pintura en estudio lleva un libro abierto con igual cometido y todo ello adornado con un ramo floral.

ARTE BARROCO. SIGLOS XVII Y XVIII

Al estudiar este estilo hemos de recordar lo dicho en el Renacimiento, pues algunos de los aspectos estudiados en la escultura hacen innecesario repetirlos en la pintura: Se impone el naturalismo igualmente.

El cuadro barroco, al contrario que el renacentista, parece que no tiene límite -no hay estrecheces-, prolonga sus márgenes por los costados, no hay interrupción del cuadro del fondo, parece que avanza hacia el que lo contempla. El barroquismo hace la figura cambiante, en movimiento, bien ajeno a lo que imponía el renacimiento a la estabilidad y quietud. Es la ruptura con lo clásico.

En el barroco no hay sujeción a normas fijas. Se pinta todo y de todo: desde lo hermoso a lo feo, de lo agradable a lo desagradable, de la hermosura femenina a la corrupción cadavérica, etc. Es también la época de los bodegones, representados en España por Zurbarán.

El siglo XVII y la primera mitad del XVIII es el tiempo de las grandes beatificaciones españolas, según vimos en la escultura. Por ello, triunfa en la pintura el misticismo, el contacto del hombre con Dios, lo que obliga a introducir en ella efectos sobrenaturales, resplandores salpicados de nubes, con intervención de bellas figuras de ángeles alados. Se crean grandes decoraciones que inundan el mismo cielo (véase la pintura del cascarón del retablo II de la nave del naciente, descrito en la escultura barroca).

Los temas religiosos se multiplican. Abundan los martirios de los santos, la Pasión de Cristo y los Dolores de la Virgen. En la segunda mitad del siglo XVIII, los temas pictóricos se vuelven más profanos. La mitología es otro de los temas.

Se pintan gigantescos frescos, en bóvedas y paredes, y monumentales óleos. La luz, el movimiento y el colorido son las características del barroco. Como en la escultura, la asimetría y la composición diagonal establecen la gran diferencia con el Renacimiento. La iluminación puede dar verdadero valor al cuadro. En la segunda mitad del XVIII, la luz se difumina (como los días neblinosos del verano). Los escorzos se prodigan y el colorido es fresco y natural.

Los pintores barrocos más conocidos son: Francisco Ribalta y José Ribera en la zona valenciana; Francisco Pacheco, Zurbarán, Alonso Cano, Esteban Murillo y Valdés Leal en Andalucía. En Madrid, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez es el más ilustre de todos. En la época de Carlos II son conocidos Carreño de Miranda y Claudio Coello, como pintores madrileños. Diego Valentín Díaz (pintor de Gregorio Fernández) pinta retablos como si fueran esculpidos.

Las Ánimas

Estilo barroco. Siglo XVIII. Medidas: 1,10 por 1,40 m. Conservado en la Iglesia de Santa María, procede de la Iglesia de San Martín.

Representa la subida de las almas del purgatorio al cielo, después de haber purgado sus culpas. A la Virgen María se le suele representar como protectora de las almas, que se purifican en el fuego, y en ella encuentran su única esperanza. Sin embargo, en esta pintura es Dios Creador, por intercesión de los ángeles, quien saca a las almas del purgatorio y no la Virgen.

La pintura representa en la parte superior al Padre Eterno aureolado, soportado por una curvada nube, recibiendo a dos purgados, que son elevados por otros ángeles alados (porción media de la pintura), mientras que en la parte inferior se encuentran pecadores sufriendo el fuego por sus culpas.

Se destaca en el cuadro el movimiento ascensional, la poca agitación de las almas en el purgatorio, a la vez que la quietud del Señor, que en el Cielo las recibe.

El tema de la redención tuvo enorme difusión en España en los siglos XVI y XVII con la de los cautivos, en manos de los infieles que pirateaban el Mediterráneo. Pintura de escaso valor.

MINIATURISMO. ARTE GÓTICO. SIGLO XVI

La miniatura corre parejas con la pintura en Castilla en el siglo XVI. La presencia de artistas flamencos, alemanes y franceses, según hemos visto entre los pintores, ayuda a comprender el estilo de aquélla.

La miniatura del siglo XV perdura en los primeros tiempos del siglo XVI. Suelen miniarse páginas enteras de los libros religiosos, con figuras de imágenes de tipología flamenca.

El cardenal Cisneros, arzobispo de Toledo, mandó miniar el Misal Rico Toledano (1503-1518, 7 volúmenes), en el cual trabajaron Gonzalo de Córdoba, Bernardino de Candeo y otros, a lo largo de ese periodo de tiempo. Es la obra miniada más importante de los siglos XV y XVI en España. Otros libros de coro, de la Catedral de Toledo, se pueden considerar. El Misal del Cardenal Tavera incorpora, a la escena religiosa miniada, orlas con flores y frutos al gusto flamenco¹⁰⁶. Sus medallones orlas y escritura tienen gran semejanza con los que vamos a estudiar.

En pleno siglo XVI hay muchos privilegios y ejecutorias reales elegantemente miniados. Son muy abundantes las ejecutorias así dibujadas de la Chancillería de Valladolid, como la de Villafáfila, que se encuentra en el Archivo Parroquial y representa el “*Documento de la Real Carta Executoria otorgada por el emperador Carlos V en 1550, del pleito entablado por el Consejo y Vecinos de Villafáfila con Don Bernardino Pimentel, Marqués de Tábara, señor de la villa, antedicha cancillería*”. (Foto 64).

Es un ejemplar muy valioso de la Historia de Villafáfila¹⁰⁷. Está escrito en letra gótica y tiene buen estado de conservación. Su primera página contiene un excelente miniado, que no ha perdido su coloración en el tiempo transcurrido, desde la fecha antes indicada.

La miniatura contiene en su parte superior izquierda un medallón, a manera de gran D, formado por un dibujo que representa a la Virgen, con larga cabellera y tez sonrosada, cubierta de manto azul, poco plegado, sobre túnica ocre, sosteniendo un Niño desnudo en su brazo derecho y a sus pies media luna. La imagen se encuentra situada sobre un terreno cultivado y verde, que permite ver al fondo una especie de edificios azules con cielo blanco azulado y sus nubecillas.

¹⁰⁶ DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Ars Hispaniae*, Madrid, tomo 18, pp. 223 y 227, figuras 297, 298 y 313.

¹⁰⁷ GRANJA ALONSO, M. de la, *Villafáfila: Historia y actualidad de una villa castellano-leonesa*, op. cit., p. 156.

En su parte central se encuentra la Carta, donde destaca el comienzo que dice DON CARLOS... El borde derecho, inferior e izquierdo, está formado por un dibujo de plantas con verdes hojas sobre sus tallos, flores y frutos pomosos de colores rojo, amarillento y blanco azulado, sobre algunos de los cuales se observan insectos. La policromía es excelente.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO ÍÑIGUEZ, D.: *Pedro Berruguete en Paredes de Nava*, Barcelona, 1946.
- *Pintura del Renacimiento. Siglo XVI. Ars Hispanie*, Madrid, 1955, tomo XII.
- BERMEJO, E.: *La pintura de los primitivos flamencos en España*. Madrid, 1980.
- CAMÓN AZNAR, J.: *La pintura medieval española*, Madrid, 1966.
- *La pintura del siglo XVI*, Madrid, 1987.
- *El arte del Renacimiento en España*, Labor, Barcelona.
- DÍAZ JIMÉNEZ, J.E.: *Catedral de León. El retablo*, Madrid, 1907.
- GARCÍA CHICO, E.: *Documentos para el estudio del arte de Castilla. Pintores*, Valladolid, 1946, tomo II.
- GARCÍA SEBASTIÁN, J.L.: *Fernando Gallego y su taller de Salamanca*, Salamanca, 1979.
- GÓMEZ MORENO, M.: “Salamanca. El retablo de la catedral vieja y Nicolás Florentino”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Madrid, 1905.
- “La capilla de la Universidad de Salamanca”, *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, Madrid, 1913-1914.
- LAINÉZ ALCALÁ, R.: *Pedro Berruguete. Pintor de Castilla*, Madrid, 1943.
- MARTÍN GONZÁLEZ, J.J.: *Historia de la arquitectura, de la escultura y de la pintura*, Gredos, Madrid, 1964.
- NAVARRO TALEGÓN, J.: “Documentos inéditos para la historia del arte: pintores en el siglo XVI”, *Anuario del Instituto Florián de Ocampo*, Zamora, 1984.
- PIJOAN, J.: *Arte del Renacimiento. Summa artis. Historia General del Arte*, Espasa Calpe, Madrid, tomo XII.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F.J.: “Maestro Nicolás Pintor”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1925.
- “Las tablas de Fernando Gallego en Zamora y Salamanca”, *Archivo Español de Arte*, Madrid, 1929.
- “El maestro Jorge Inglés, pintor miniaturista del Marqués de Santillana”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1917-1918.
- SILVA MAROTO, P.: *Pintura hispano-flamenca castellana. Burgos y Palencia*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1998.
- YARZA LUACES, J.: *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una Monarquía*, Madrid, 1993.

XV FUENTES

Al estudiar las obras de arte que actualmente posee Villafáfila, hay que indicar su dificultad por la carencia de datos históricos documentales de la misma. No se conocen los constructores de sus iglesias y apenas algunos de los escultores de sus imágenes y retablos. No existen edificios civiles con carácter histórico. Se habla de la Casa del Marqués de Tábara, señor de la misma, cuya fachada principal estaba presidida por su escudo, pero nada sabemos de ella.

De sus iglesias sólo se conservan los Libros de Fábrica de seis de ellas, en algunos de los cuales ha desaparecido el comienzo. Todos ellos comienzan en el siglo XVI o en el XVII.

1. Libro de Fábrica de San Juan, Pía Memoria: comienza en 1523.
2. Libro de Fábrica de San Andrés: comienza en 1559.
3. Libro de Fábrica de San Salvador: comienza en 1570.
4. Libro de Fábrica de San Martín: comienza en 1566.
5. Libro de Fábrica de San Pedro: comienza en 1605.
6. Libro de Fábrica de Santa María: comienza en 1692.

Es posible que exista documentación escrita, que desconocemos, en el Archivo Histórico de la Diócesis de Astorga (Villafáfila perteneció a ella hasta mediados del siglo pasado) y en el Archivo Histórico Provincial de Zamora, pero nadie la ha dado a conocer.

XVI

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- ALONSO CORTÉS, N.: *Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII*. Madrid, 1922.
- ANTÓN CASASECA, F.: *El arte románico zamorano*. Zamora, 1927.
- AGULLO Y COBO, M.: *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*. Valladolid, 1980.
- ARIAS MARTÍNEZ, M.: *Museo Nacional de Escultura*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1995.
- AZCARATE RISTORI, J.M^a.: *Alonso Berruguete*. Valladolid, 1963
- BARBERÁN, C.: *Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. Madrid, 1948.
- CAMÓN AZNAR, J.: *Alonso Berruguete*. Madrid, 1980.
- CUADRADO, J.M.: *España: sus monumentos y artes, su naturaleza y su historia*. Valladolid, Palencia, y Zamora. Barcelona, 1885.
- FERNÁNDEZ PRIETO, E.: *Puentes romanos zamoranos*. Madrid, 1987.
- FERRANDO ROIG, J.: *Iconografía de los santos*. Omega, Barcelona, 1950.
- GARCÍA CHICO, E.: *La ciudad de los almirantes*. Valladolid, 1946.
- *El arte en Castilla: los templos riosecanos*. Valladolid, 1995.
- GÓMEZ, A.: *Guía artística de España. Zamora y su provincia*. Zamora, 1958.
- GÓMEZ MORENO, M.: *Arte mudéjar toledano*. Madrid, 1919,
- GÓMEZ MORENO, M^a. E.: *Breve historia de la escultura española*. Madrid, 1951.
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F.: *El retablo barroco en la provincia de León*. León, 1991.
- NAVARRO TALEGÓN, J.: *Escultura del primer cuarto del siglo XVII de los talleres de Toro*. Zamora, 1979.
- NIETO GONZÁLEZ, J.R.: *Escultura barroca en la provincia de Zamora*. Tesis doctoral, Universidad de Salamanca, 1969.
- PRIETO PANIAGUA: *La arquitectura románico-mudéjar en la provincia de Salamanca*. Salamanca, 1980.
- SAAVEDRA, E.: *Vías romanas en España*. Discurso en la Real Academia de la Historia, Madrid, 1914
- TERESA LEÓN, T.: *Paredes de Nava, villa señorial: su historia y tesoro artístico*. Palencia, 1968.

TORRES BALBÁS, L.: *Algunos aspectos del mudéjarismo urbano medieval*. Discurso en la Real Academia de la Historia, Madrid, 1954.

VV. AA.: *Historia del arte de Castilla y León*. Ámbito, Valladolid, 1994, ocho tomos.

VV. AA.: *Las Edades del Hombre*. Fundación Las Edades del Hombre, Salamanca, 1988 y siguientes, varios tomos.

XVII

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES Y FOTOGRAFÍAS

A. ILUSTRACIONES

I.	Vía Romana Brigecio-Albocela.....	12
II.	Mosaicos romanos. Fuente de San Pedro. Villafáfila.....	14
III.	Iglesia de San Martín. Villafáfila. Fachada	23
IV.	Iglesia de San Martín. Villafáfila.....	24
V.	Iglesia de San Pedro. Villafáfila	26
VI.	Iglesia de El Salvador. Villafáfila	29
VII.	Iglesia de Santa María del Moral. Villafáfila	32
VIII.	Iglesia de Santa María del Moral. Villafáfila	33

B. FOTOGRAFÍAS

1.	Puente romano de Villarigo	129
2.	Fuente de San Pedro (Foto del autor).....	129
3.	Pasariendas. Museo de Zamora (Foto del autor).....	130
4.	Cruces visigodas. Museo de Zamora (Foto del autor)	130
5.	Lápida conmemorativa del Tratado de Villafáfila (1506)	131
6.	Lápidas conmemorativas en el Ayuntamiento de Villafáfila	131
7.	Iglesia de Santa María del Moral: techumbre nevada.....	132
8.	Iglesia de Santa María del Moral: arbotantes del tejado	132
9.	Iglesia de Santa María del Moral: impostas de las columnas	133
10.	Iglesia de Santa María del Moral: puerta de la primitiva iglesia	133
11.	Iglesia de Santa María del Moral: puerta mudéjar	134
12.	Iglesia de Santa María del Moral.....	134
13.	San Martín.....	135
14.	Cristo de la Vera Cruz.....	135
15.	Cristo de la Misericordia	136
16.	San Andrés	136
17.	Iglesia de Santa María del Moral: Retablo mayor.....	137
18.	Iglesia de Santa María del Moral: tabernáculo del retablo mayor	137

19.	Iglesia de Santa María del Moral: Ascensión a los cielos, en el tabernáculo del retablo mayor	138
20.	Iglesia de Santa María del Moral: Última Cena, en el tabernáculo del retablo mayor	138
21.	San Pedro	139
22.	La Piedad o Nuestra Señora de las Angustias	139
23.	Nuestra Señora de las Uvas o de Villarigo	140
24.	San Roque	140
25.	Santa Catalina de Alejandría.....	141
26.	Cristo de la Misericordia	141
27.	Iglesia de Santa María del Moral: pila bautismal.....	142
28.	Iglesia de Santa María del Moral: escudo de la pila bautismal.....	142
29.	Iglesia de Santa María del Moral: Retablo I. Cabecera de la nave lateral del naciente	143
30.	Iglesia de Santa María del Moral: Retablo I. Cabecera de la nave lateral del poniente.....	143
31.	Iglesia de Santa María del Moral: Retablo II de la nave lateral del poniente.....	144
32.	Iglesia de Santa María del Moral: Retablo II de la nave lateral del naciente	144
33.	Jesús Nazareno (Foto del autor)	145
34.	Jesús atado a la columna.....	145
35.	Jesús Yacente	146
36.	Jesús Yacente (en lecho cubierto) (Foto del autor).....	146
37.	La Urna	147
38.	El Salvador o Jesús resucitado.....	147
39.	El Niño de la Bola o Niño Jesús.....	148
40.	Nuestra Señora de la Consolación	148
41.	Inmaculada Concepción.....	149
42.	Nuestra Señora del Rosario	149
43.	Arcángel San Miguel	150
44.	San Juan Bautista.....	150
45.	San Esteban.....	151
46.	San Antonio Abad o San Antón.....	151
47.	San Antonio de Padua.....	152
48.	San Isidro Labrador	152
49.	San Blas	153
50.	San Ildefonso	153
51.	Santa Lucía	154
52.	Santa Águeda	154
53.	Enterramiento de la familia Costilla en la Iglesia de Santa María del Moral.....	155
54.	San Benito.....	155

55.	Sillón de San Atilano	156
56.	San Atilano.....	156
57.	Sillón de San Froilán	157
58.	Sillón de San Froilán: detalle lateral	157
59.	Monumento a Fáfila (Foto del autor)	158
60.	Cáliz de Villarigo	158
61.	Custodia	159
62.	Cruz recubierta de nácar	159
63.	La Anunciación (Foto del autor).....	160
64.	Miniatura. Documento de la Chancillería de Valladolid	160



Foto 1. *Puente romano de Villarigo.*



Foto 2. *Fuente de San Pedro.*



Foto 3. Pasarriendas. Museo de Zamora.

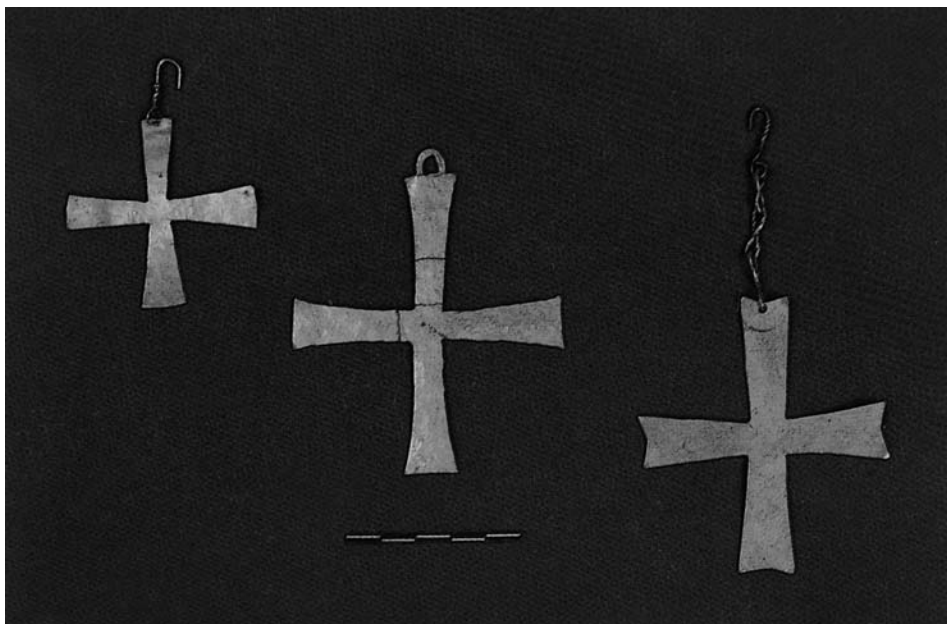


Foto 4. Cruces visigodas. Museo de Zamora.



Foto 5. *Lápidas conmemorativas del Tratado de Villafáfila (1506).*



Foto 6. *Lápidas conmemorativas en el Ayuntamiento de Villafáfila.*



Foto 7. Iglesia de Santa María del Moral: techumbre nervada.



Foto 8. Iglesia de Santa María del Moral: arbotantes del tejado.



Foto 9. *Iglesia de Santa María del Moral: impostas de las columnas.*



Foto 10. *Iglesia de Santa María del Moral: puerta de la primitiva iglesia.*



Foto 11. *Iglesia de Santa María del Moral: puerta mudéjar.*



Foto 12. *Iglesia de Santa María del Moral.*



Foto 13. *San Martín.*



Foto 14. *Cristo de la Vera Cruz.*



Foto 15. *Cristo de la Misericordia.*



Foto 16. *San Andrés.*



Foto 17. Iglesia de Santa María del Moral: Retablo mayor.



Foto 18. Iglesia de Santa María del Moral: tabernáculo del retablo mayor.



Foto 19. Iglesia de Santa María del Moral:
Ascensión a los cielos, en el tabernáculo del retablo mayor.



Foto 20. Iglesia de Santa María del Moral:
Última Cena, en el tabernáculo del retablo mayor.



Foto 21. *San Pedro.*



Foto 22. *La Piedad o Nuestra Señora de las Angustias.*



Foto 23. *Nuestra Señora de las Uvas o de Villarigo.*



Foto 24. *San Roque.*



Foto 25. *Santa Catalina de Alejandría.*



Foto 26. *Cristo de la Misericordia.*



Foto 27. Iglesia de Santa María del Moral: pila bautismal.



Foto 28. Iglesia de Santa María del Moral: escudo de la pila bautismal.



Foto 29. Iglesia de Santa María del Moral:
Retablo I. Cabecera de la nave lateral del naciente.



Foto 30. Iglesia de Santa María del Moral:
Retablo I. Cabecera de la nave lateral del poniente.



Foto 31. Iglesia de Santa María del Moral: Retablo II de la nave lateral del poniente.



Foto 32. Iglesia de Santa María del Moral: Retablo II de la nave lateral del naciente.



Foto 33. *Jesús Nazareno.*



Foto 34. *Jesús atado a la columna.*



Foto 35. *Jesús Yacente.*



Foto 36. *Jesús Yacente (en lecho cubierto).*



Foto 37. *La Urna.*



Foto 38. *El Salvador o Jesús resucitado.*



Foto 39. *El Niño de la Bola o Niño Jesús.*



Foto 40. *Nuestra Señora de la Consolación.*



Foto 41. *Inmaculada Concepción.*



Foto 42. *Nuestra Señora del Rosario.*



Foto 43. *Arcángel San Miguel.*



Foto 44. *San Juan Bautista.*



Foto 45. *San Esteban.*



Foto 46. *San Antonio Abad o San Antón.*



Foto 47. *San Antonio de Padua.*



Foto 48. *San Isidro Labrador.*



Foto 49. *San Blas.*



Foto 50. *San Ildefonso.*



Foto 51. *Santa Lucía.*



Foto 52. *Santa Águeda.*



Foto 53. Enterramiento de la familia Costilla en la Iglesia de Santa María del Moral.



Foto 54. San Benito.



Foto 55. *Sillón de San Atilano.*



Foto 56. *San Atilano.*



Foto 57. *Sillón de San Froilán.*



Foto 58. *Sillón de San Froilán: detalle lateral.*



Foto 59. *Monumento a Fáfila.*



Foto 60. *Cáliz de Villarigo.*



Foto 61. *Custodia.*



Foto 62. *Cruz recubierta de nácar.*

Foto 63. *La Anunciación.*Foto 64. *Miniatura. Documento de la Chancillería de Valladolid.*