

# LA PIEDAD DE SANTA MARÍA DEL PÁRAMO. RESUMEN DEL PANORAMA ESCULTÓRICO EN LEÓN DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVI

**Alejandro Grande Martínez**  
*Documentalista*

NOTAS PARA EL ESTUDIO DEL  
PATRIMONIO HISTÓRICO-ARTÍSTICO  
DE SANTA MARÍA DEL PÁRAMO

## 1. PRESENTACIÓN

El territorio que hoy ocupa la provincia de León, parte y capital del antiguo Reino de León, ha recibido a lo largo de su historia milenaria algunas de las obras más notorias para la historia del arte español y de la humanidad. Durante el siglo XVI, es especialmente relevante como recalcan en León los gérmenes de las grandes tendencias plásticas que en cuanto a escultura se realizarán en gran parte del territorio de la España de los Austrias. Un reino que en ese momento está poniendo en marcha numerosísimas empresas artísticas bajo hospicio de la realeza, cabildos, nobles y órdenes monásticas que demandan ejecutores de toda Europa ante la falta de oferta en el país. Muchos artistas franceses, con formación italiana, llegan a León en el primer tercio de este siglo iniciando una ruptura con el tardo-goticismo

autóctono e imponiendo las modas manieristas del renacimiento, provenientes de Florencia. A mediados de la centuria, influjos provenientes de Roma de la mano de escultores españoles formados en dicha ciudad entrarán de nuevo por León para agitar el ya intenso paisaje artístico.

La obra de imaginería que se hará después de esta explosión plástica, tanto en León como en Castilla, se moverá entre estas dos propuestas plásticas, que aunque perteneciendo a una misma plástica renacentista, muchos matices diferenciarán unas piezas de otras. El caso de la imagen de la Piedad o Nuestra Señora de los Dolores de Santa María del Páramo resulta ser curioso ya que en ella se produce una fusión de dichas tendencias. Este trabajo, por tanto, intentará estudiar las características formales que presenta y averiguar los condicionantes que propiciaron dicha combinación de elementos; haciendo también una puesta en valor de esa imaginería de mano desconocida que llenan nuestras parroquias y templos.

## 2. ACERCAMIENTO A LA OBRA

La imagen de la Piedad o Nuestra Señora de los Dolores se encuentra en la Iglesia Parroquial Nuestra Señora de la Asunción, sita en la Plaza Mayor de Santa María del Páramo, localizada en el lado del evangelio o capilla izquierda del crucero, en la hornacina central del primer retablo contiguo al presbiterio. Recibe la denominación de La Piedad, con la consideración técnica de imagen de bulto redondo, talla en madera policromada y dorada compuesta por peana, cuerpo y corona de plata. El motivo iconográfico que representa es el sexto dolor de la

Virgen cuando recibe el cuerpo muerto de Cristo, popularmente conocido como Pasaje de la Piedad o Piedad. Es propiedad de la Parroquia Nuestra Señora de la Asunción y en la actualidad cuida celosamente, y “procesa” por Semana Santa la Cofradía de la Soledad y Virgen de la Piedad, erradicada canónicamente en la misma iglesia.

Alcanza las dimensiones de un metro de altura, cuarenta y nueve de anchura y un metro de profundidad. El soporte es madera clara de frutal, construído el embón por dos costeros verticales ensamblados por colas de milano dobles. Representa una escena de dos personas, una mujer de edad avanzada que sujeta a un el cuerpo de un hombre joven sobre su regazo. La mujer está encogida, sentada, con la pierna izquierda retirada hacia atrás y la derecha flexionada hacia delante. Ladea su cabeza hacia la derecha mirando hacia abajo. Su faz es dura e inexpressiva, presenta



Fig. 1. La Piedad o Nuestra Señora de los Dolores de Santa María del Páramo

una prominente nariz, ojos entre abiertos y achinados, con amplias cejas, boca cerrada y recta. Viste atuendo compuesto por túnica a manga larga color magenta, manto azulado bordeada en oro; mantilla blanca sobre cabeza y pecho con cenefa dorada en el borde inferior y cerrada con un broche redondo. Además de zapatos negros simples.

Sobre su regazo se dispone el cuerpo del hombre casi desnudo (a penas con un paño blanco sobre la cadera); sus piernas quedan entre las de la mujer cayendo rectas y flexionándose paralelamente al suelo. La parte superior del cuerpo queda apoyada por la axila derecha sobre la rodilla de la mujer, formando una contorsión que nace en la pelvis hasta la cabeza desplomada sobre el hombro. Su brazo derecho cae por la pierna del personaje femenino hasta el zapato, y el izquierdo es sujetado por la mujer en el codo.

El color del cuerpo es un blanco roto homogéneo y presenta una musculatura marcada en vientre y pecho. Muestra signos de maltrato físico ya que las manos, de cara al exterior, se ven taladradas en su centro dejando caer tres hilillos de sangre; lo mismo que en los pies dispuestos en perfil y perpendiculares al suelo. También una herida profunda en el costado derecho deja salir grandes regueros de sangre que resbalan por la curvatura del cuerpo hasta las rodillas, acumulándose sobre el sudario. La cabeza la sostiene la mujer. Tiene barba y gran melena morena. Su cara es aún más inexpresiva que la de ella, pero con similitudes: cejas alargadas, ojos achinados y entreabiertos representados por un punto entre dos líneas, boca pequeña en la que asoman toques rojizos de sangre. La totalidad de su cuerpo parece amoldarse a la postura de la figura femenina contorsionándose de forma

quebrada y forzada, lo que genera un contraste entre una postura más serena y natural de ella con la serpenteada de él.



**Fig. 2. Retablo de La Piedad, Iglesia Parroquial Nuestra Señora de la Asunción de Santa María del Páramo.**

El conjunto al completo, mujer y hombre, origina una gran sensación de inestabilidad donde el cuerpo masculino parece precipitarse hacia delante y la mujer intenta sujetarlo. La figura femenina es la que

domina todo el conjunto. No solo porque visualmente es la que más extensión ocupa sino porque también dibuja los límites extremos de la figura. Adquiere unos ritmos amplios y curvos que viajan desde la cabeza hasta la base; la caída de los ropajes en movimiento descendente intensifica las masas en la parte inferior otorgando la estabilidad de toda la escultura en la peana. El hombre presenta una acción completamente contrapuesta. Sus movimientos son cortos y quebrados y su movimiento es de ascendencia ya que la masa corporal se concentra en el tronco superior. Está contenida en el soporte de la figura femenina sin que ninguna extremidad rompa los límites claros de la obra, generando de esta manera un esquema compositivo en forma de trapecio rectángulo.

Resulta realmente difícil iniciar un estudio sobre la historia particular de la pieza que tratamos en este estudio, no existe documento ni grafía alguna sobre la propia pieza que nos permita lanzar una línea de investigación; tampoco se han encontrado, hasta el momento, en los libros de fábrica del archivo parroquial ninguna entrada referente a compra, ejecución, o remodelaciones sobre esta imagen. Y la falta o pérdida de los contratos del retablo donde se localiza ha hecho que cualquier tipo de dato o detalle que pudiera presentar esté desaparecido. En lo referente a ese retablo muy probablemente se hiciera con preexistencia y con objeto hacia esta imagen. Es de estilo barroco dieciochesco, coetáneo al retablo Mayor, al de San José y al del Santo Cristo guardados en la misma parroquia. Se compone de cuatro cuerpos: sotobanco, predela, cuerpo central y ático más altar. De tres calles, con hornacina central de medio punto con cúpula avenerada, en ella la imagen de La Piedad sobre peana dorada; a cada lado hornacinas de medio punto sencillas albergando a Santa Marta en la derecha, y a

San Antonio a la izquierda. En el ático, con única hornacina también de medio punto profunda, la imagen de San Pedro sedente. Presenta profusa decoración vegetal con querubines y veneras, con paños calados en la transición del cuerpo principal al ático; cenefas, frisos y frontón partido. Las dos columnas exteriores evidencian influencia de Churriguera mientras que las interiores son de estilo ajarronado leonés<sup>1</sup>, a modelo de las columnas panzudas de la portada principal de la catedral de Astorga debidas a la traza de Francisco y Manuel de la Lastra Alvear<sup>2</sup>.

En una inscripción que se halla en el friso inferior del banco del retablo de San José, parejo a éste, se declara que el dorado del retablo se terminó en el año del señor de 1723. Por coherencia cronológica podemos determinar que la fecha de ejecución de este retablo y el de La Piedad podría enclavarse en el intervalo temporal de 1700 a 1723.

Además del lógico fin doctrinal y devocional que reciben este tipo de imágenes religiosas, el uso procesional ha sido otras de las funciones que ha cumplido esta Piedad. En este sentido se conoce desde tiempo antiguo que ha servido para escenificar la escena de María contemplando el cuerpo muerto de su hijo en los tradicionales cortejos procesionales de Semana Santa de la localidad. Para esa misma función recibe por donación del matrimonio paramés de Rafaela Santiago Francisco y Maximino Bertón Juan en los primeros años del años sesenta del pasado siglo, palio y manto a juego para engalanar la

---

<sup>1</sup> L.PASTRANA, *El Páramo Leonés, introducción histórica*, León 1982.

<sup>2</sup> E.MORAIS VALLEJO, «La fachada occidental de la Catedral de Astorga, un ejemplo de restauración barroca», *Astórica: revista de estudios, documentación creación y divulgación de temas astorganos*, (2005), n.24, 241-286.

imagen en dichas salidas procesionales<sup>3</sup>. El manto es de terciopelo negro y luce bordados de recorte de estrellas dobles, una cenefa floral-geométrica que rodea toda la tela y el anagrama de María coronado, con estrella blanca de fondo y el JHS en su centro. El palio de seis varales presenta gloria blanca y bambalinas negras con fleco de oro, presenta la misma tipología de diseño y bordados que el manto. El conjunto fue confeccionado por el taller de costura del convento de la Santa Cruz de las Franciscanas Clarisas Descalzas de León.

En el año 1995 se produce un hecho muy poco conocido y de gran importancia para la historia material de esta escultura. Emilio García, artesano natural de Mansilla de la Mulas, realiza una copia en resina de poliéster a través de la técnica de moldeo para la hermandad de Jesús Nazareno de dicha localidad. Concebida la copia como un nuevo paso para la Semana Santa de ese año, se presentó solicitud a la parroquia de Santa María dueña del original para realizar tal labor siendo la respuesta favorable. Dado el delicado estado de conservación de la talla por aquel momento, fueron el autor y otros ayudantes los que realizaron los moldes en las dependencias de la propia iglesia. Parece ser que los motivos que llevaron a elegir esta pieza para un copia fue, en primer lugar, la cercanía pero más razonablemente su sencillez escultórica. La disposición compacta de los volúmenes, octogonales al plano vertical, y con pocos enganches facilitó en gran medida una labor de molde que se realizó únicamente por la cara anterior.

---

<sup>3</sup> Información proporcionada por las sobrinas de Rafaela Santiago Francisco y Maximino Bertón Juan, D.<sup>a</sup> Sagrario y D.<sup>a</sup> María Luisa en Abril de 2012 para la elaboración de este estudio.



La parroquia junto con el ayuntamiento de Santa María del Páramo inició en el año 1999 un proyecto de restauración integral del inmueble y los bienes atesorados, que finalizó en 2001 con la iluminación artística del exterior del edificio. En este proceso se intervinieron la mayoría de los retablos y todas sus imágenes recibiendo la Piedad un escueto tratamiento de limpieza superficial siendo esta su primera restauración conocida

Siguiendo con el aspecto procesional de la talla es necesario señalar que a partir de 2006 la imagen pasa a la responsabilidad de la Cofradía de La Soledad y Virgen de La Piedad<sup>4</sup>. Tras un acuerdo con la parroquia la hermandad asume todas las responsabilidades referidas a su uso en las procesiones de Semana Santa y a su estado de conservación, es por ello que en 2014 la pieza es sometida a una nueva intervención por la empresa RestauArt de Puente de Órbigo a causa de un preocupante ataque de insectos xilófagos en la parte posterior.

### 3. REFLEXIÓN ESTÉTICA E INFLUENCIAS ESTILÍSTICAS

Máximo Gómez Rascón<sup>5</sup> al abrir página sobre la imagen de la Piedad o Nuestra Señora de los Dolores de Santa María de Páramo en su libro “Iconografía de La Piedad en la Diócesis de León” apostilla una leve datación entre los siglos XVI al XVII, añadiendo también la

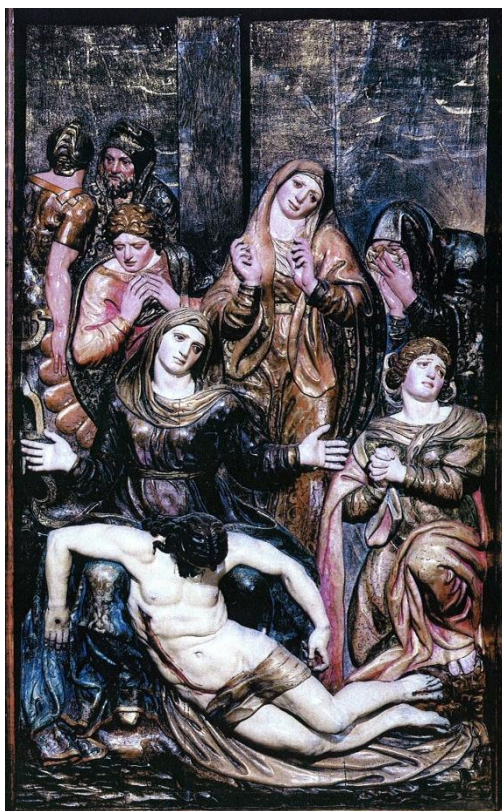
---

<sup>4</sup> Cofradía mixta de fieles asociada a la Parroquia de La Asunción de Santa María del Páramo nacida en 1988, tomando como imagen titular desde sus inicios la Virgen de la Soledad.

<sup>5</sup> M.GOMEZ RASCÓN, *Iconografía de La Piedad en la Diócesis de León*, Edilesa, León 2006, 148.

atribución de su autoría a un “seguidor de Gaspar Becerra”. Como así justifica, basa la estética que presenta en una influencia estilística proveniente de Astorga en la segunda mitad del siglo XVI. Influencia cuyo epicentro se encuentra en el retablo mayor de Santa María de la catedral de Astorga y en su relieve de la escena de La Piedad en la segunda calle del primer cuerpo.

La historiografía del arte del renacimiento en España contempla al Retablo Mayor de la Catedral de Astorga, debido a la mano del trazadista, escultor y pintor Gaspar de Becerra (Baeza 1520, Madrid 1568), como una de las obras más trascendentes para la escultura de su siglo; así como la coronación del retablo contrarreformista español. La documentación conservada sobre el retablo data la obra escultórica entre 1558 a 1563 presentándose así como la primera gran obra del jienense registrada en España tras su llegada de Italia; cuestión capital para entender el desembarco de las líneas italianizantes que se desata con el despliegue plástico del Mayor de Astorga. Poco se



**Fig. 3. Relieve de la Piedad, Retablo Mayor de la Catedral de Astorga. Gaspar Becerra, 1563.**

sabe esa formación de Becerra en Italia pero muy probablemente es que entrara en contacto y aprendizaje de los maestros de Daniele da Volterra y Giorgio Vasari<sup>6</sup>, y empapándose de las formas de Miguel Ángel y Volterra. La estética academicista y sobria, el estudio de la figura humana con anatomías exageradas, la representación de la arquitectura clásica con decoraciones vegetales y animales con inserciones de formas humanas son algunas de las características de este arte que recibe el nombre de Romanismo. Es decir, un itinerario del manierismo español que se inspira directamente en las facturas Romanas de finales del siglo XV y principios del siglo XVI. Recibe otros nombres específicos en arquitectura como estilo príncipe Felipe, fase serliana o purismo renacentista<sup>7</sup>; y algunos nombres propios de este estilo serían Rodrigo y Martín de la Haya, Juan de Anchieta o Esteban Jordán

La influencia que marca este relieve, recordemos de estética renacentista y estilo romanista, se sintetiza en la disposición del cuerpo de Cristo en U sobre el regazo de María y la expresión de ésta con la mirada fuera de la escena. Esta composición no lleva la firma de Becerra sino de Miguel Ángel quien impuso la moda de esta representación al realizar el dibujo de la Piedad conservado en el Museo Isabella Stewart Gardner de Boston<sup>8</sup>. Nos permitimos re-

---

<sup>6</sup> C.FRACCHIA, «La herencia italiana de Gaspar Becerra en el retablo mayor de la catedral de Astorga», *Anuario del Departamento de Teoría e Historia del Arte (U.A.M.)* (1997-1998), vol. IX-X, 133- 151.

<sup>7</sup> F. CHECA CREMADES, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1900*, Ed. Cátedra, 1983.

<sup>8</sup> AA.VV., *El Retablo Mayor de la Catedral de Astorga. Historia y Restauración*, Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2001.

analizar esta influencia sobre la pieza que nos ocupa en este estudio advirtiendo que su autor introdujo diferencias notables. El cuerpo de Cristo se dispone más concentrado y recogido, María se presenta con el tronco y la cabeza inclinada hacia su hijo siguiendo su mismo movimiento, ella intenta sostenerlo por la cabeza con su mano derecha y por el brazo izquierdo de él con su mano izquierda. Todo esto contrasta de manera clara con cómo gesticula María en Astorga: cabeza en alto, con la visión apartada de la escena y brazos exclamantes. Solo existe una entidad que las acerca que es como disponen el cuerpo inferior; sentado, al parecer sobre una roca con las piernas abiertas que recogen el cuerpo del difunto, incluso el detalle del zapato que asoma por debajo del ropaje. Esta disparidad expuesta no es arbitraria y hace tambalear esa atribución neta a un influjo de raíz becerriana. Gómez Rascón<sup>9</sup> consolida su teoría en el conocimiento por parte del autor de la Piedad de Santa María de la existente en el monasterio premostratense de Villoria de Órbigo, si bien es cierto que este grupo escultórico sí conserva una inspiración pura de Astorga surgen las mismas diferencias formales antes citadas.

Los detalles de forma y elementos existentes en las obras de arte que podemos considerar antiguas, no son nunca elegidos de manera caprichosa. La figuración de un objeto concreto, una postura, la gestualidad de una mano o los colores de un ropaje no los elegía el autor por ciencia infusa ya que siempre estaban bajo el programa del canon existente en su momento: la icnografía aceptada, la moda y gustos locales, la planificación estética emanada de los poderes eclesiásticos, las fuentes literarias de la Biblia, la literatura mística o las

---

<sup>9</sup> M.GOMEZ RASCÓN, *o.c.*, 148.

visiones de los santos. Con esta idea queremos centrar nuestra atención en el detalle de la toca que envuelve el rostro de la Virgen cerrado sobre el pecho mediante un broche. Según Eduardo Álvarez Aller<sup>10</sup> se puede admitir que esta manera de anudar una tela en torno al rostro de una mujer es uno de los caracteres propios de la obra de Juan de Juni (Joigny 1506, Valladolid 1577). Detalle que está inspirado en la escultura boloñesa de finales del siglo XV, escuela en la que fue instruido, y que repitió en mucha de su producción como las figuras de María Salomé y Virgen María del conjunto del Entierro de Cristo para la capilla funeraria de fray Antonio de Guevara, Virgen del Calvario expuesta en el Museo Nacional de Escultura o el busto relicario de Santa Ana.

Para explicar mejor esta posible nueva influencia estética buscamos una pieza semejante y en cercanía a la que aquí estudiamos. En la circunscripción de la provincia de León aseguramos la existencia de varias piezas de o en torno a Juan de Juni. En el museo de León encontramos el relieve de la Piedad, de pequeño formato en barro cocido que seguramente perteneció a una capilla privada fechable en torno a 1538; también el relieve en madera del *Juicio contra un monje hereje* o *La quema de libros de San Gregorio*, inventariado con fecha de ejecución en torno a 1540 y la figura de San Mateo de la misma fecha. En el convento de San Marcos se documentan las primeras obras del francés en España con las obras de los medallones de personajes clásicos de la fachada y los relieves en piedra que flanquean la entrada

---

<sup>10</sup> E. ÁLVAREZ ALLER, *Biblioteca básica de la Semana Santa Leonesa. Vía Crucis de la Pasión guía de la imaginería II*, Diario de León, León 2009, 58.

de la iglesia, así como la gran obra de su sillería iniciada en 1533<sup>11</sup>. En la parroquia de Santa Marina la Real preside el retablo la imagen de Nuestra Señora del Rosario, obra sin discusión de Juan de Juni entre 1543 a 1549<sup>12</sup>.

La presencia de Juan de Juni en la provincia de León durante este segundo tercio del Siglo XVI adquiere una fuerza notoria en la estilística escultórica a realizarse a partir de su llegada en 1533, momento en que se asienta en León demandado por Pedro Álvarez Acosta para los obras de San Marcos<sup>13</sup>. Paralelamente a él llegan una serie de oficiales escultores y entalladores de origen francés y formación italiana que en torno a la órbita de Juni siguen, imitan y colaboran de sus formas<sup>14</sup> conformando así, lo que podríamos llamar, primera escuela manierista leonesa. Hablamos de Juan de Angers el Viejo, Juan de Angers el joven y Guillermo Doncel entre otros indocumentados ya que en ese momento la mezcla estilística de este grupo de escultores ha provocado confusas atribuciones de retablos y otras piezas entre Juan de Juni y dichos seguidores. Dentro de esta circunstancia una obra de las denominadas de Piedad que se mueve dentro una triple atribución entre Angers, Juni y Doncel es la Virgen de las Angustias, conservada en la capilla de Santa Nonia de la capital

---

<sup>11</sup> J.CABALLERO CHICA, *Semana Santa León: Los escultores*, Diario de León, León 2007, 6

<sup>12</sup> G.MÁRQUEZ, « Nuestra Señora del Rosario (1443-1549) del escultor Juan de Juni (...)», Blog El Seise León, consultado en León, con fecha 6 de Octubre de 2014 <http://seiseleon.blogspot.com.es/2014/10/nuestra-senora-del-rosario-1543-1549.html>.

<sup>13</sup> CABALLERO CHICA, o.c., 6.

<sup>14</sup> F.LLAMAZARES RODRÍGUEZ, «Una revisión de obras del círculo de Juni», *Imafronte 16* (2004), 149-166.

leonesa y propiedad de la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad. Utilizaremos esta imagen para ejemplificar el influjo junesco o juniano en la Piedad de Santa María del Páramo.



**Fig. 4. Virgen de las Angustias, Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad. Capilla de Santa Nonia, León.**

La Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad de León, según la investigación realizada por Antonio Alonso de Morán, se fija en el 9 de Febrero de 1578 en el convento de Santo Domingo de la capital. Si consideramos esta imagen como encargo de la corporación en el momento de su fundación nos topamos con la verdad de que Juan de Juni a dicha fecha ya había fallecido. La circunstancia de su muerte y su relación con León se refleja en el encargo del cabildo catedralicio de las esculturas del trascoro de la

catedral a Juan de Juni y Esteban Jordán en contrato del 19 de Febrero de 1577<sup>15</sup> ; obra que realiza únicamente Jordán por haber abandonado

---

<sup>15</sup> Archivo Histórico Provincial de Valladolid. N.4, folio 656.

el maestro a tenor de su salud<sup>16</sup>, muriendo poco después en la ciudad de Valladolid. Un año antes, concretamente el 8 de Marzo de 1576, el mismo cabildo compra a Juan de Juni un crucificado para la capilla de la librería, si bien fue obra de concurso contra Bautista Vázquez para coronar el citado trascoro que ya se encontraba en construcción<sup>17</sup>. Vemos que la relación de Juni con León siguió siendo fuerte tras desavecindarse de esta ciudad en 1540; también cómo se nos presenta un Esteban Jordán recién llegado de Astorga tras haber estado a las órdenes de Gaspar Becerra en las obras del retablo de la catedral ejecutando con una novedosa plástica romanista clasicista que se superpone a la manierista de raíz florentina de Juni.

Cuestionamos ahora a Doncel como ejecutor de la Virgen de las Angustias de Santa Nonia. La documentación expuesta por Parrado del Olmo<sup>18</sup> y refutada posteriormente por Fernando Llamazares<sup>19</sup> ha concretado la labor de Guillermo Doncel a la referida al ensamblaje de las estructuras de retablos y a la decoración de relieve superpuesta a ella, en ningún caso Doncel ha aparecido como escultor o “imaginario” de bultos redondos a insertar en dichas construcciones. Ejemplificamos esta cuestión en los trabajos llevados por Doncel junto a Juni y Juan de Angers en la sillería del Convento de San Marcos finalizada en 1543, o en el retablo mayor de la Iglesia del Salvador de Valencia de Don Juan

---

<sup>16</sup> E.GARCÍA CHICO, *Juni*, Ediciones de la escuela de Arte y Oficios Artísticos de Valladolid, Valladolid 1949, 35.

<sup>17</sup> E.GARCÍA CHICO, o.c., 34.

<sup>18</sup> J.M.PARRADO DE OLMO, *Los escultores seguidores de Berruguete en Palencia*, Valladolid 1981, 61-62.

<sup>19</sup> F.LLAMAZARES RODRÍGUEZ, o.c., 152.



contratado el 28 de Marzo 1543<sup>20</sup> (eminente conjunto de relieves) o el que ejecutó de la mano del citado Juan de Angers el viejo para el desaparecido monasterio de Trianos en 1545, hoy conservado en parte en la capilla de Jesús Nazareno de la Iglesia de San Lorenzo de Sahagún. Los mismos historiadores señalan al mismo Juan de Angers el viejo como responsable de la influencia de Juni en la Diócesis de León a partir de la segunda mitad del siglo XVI justificando una discriminación clara entre el oficial del plano, es decir, el que dibujaba y levantaba la arquitectura y su decoración; y el oficial de volumen, el que llenaba las hornacinas con las imágenes y escenas acordadas.

Como decíamos, Angers fue oficial de Juni en San Marcos de León a partir de 1533, de él aprendió sus “maneras” particulares extendiendo un eco estilístico de Juni en toda la diócesis en las obras de colaboración antes referenciadas o, en casos más claros, el retablo de Carbajal de la Legua<sup>21</sup> o el retablo mayor de Palanquinos. Su hijo, Juan de Angers el mozo se le puede considerar el último eslabón de esta cadena del manierismo juniano; que aunque nacido en León entre 1535 y 1540<sup>22</sup> sus primeras tallas se catalogan en la sillería catedralicia de Orense en 1587. Esa obra de Palanquinos es iniciada el 23 de Agosto de 1562<sup>23</sup> y se da por culminada con un último pago referido en estas líneas:

---

<sup>20</sup> M.A.MILLÁN ABAD, « Dos retablos renacentistas en Valencia de Don Juan», *Tierras de León* 83-84 (1991), 149-166.

<sup>21</sup> Para saber más: J.J.RIVERA BLANCO, «Juan de Angers el viejo y el retablo de Carbajal de la Legua», *Varia* 452-456

<sup>22</sup> CABALLERO CHICA, o.c., 11.

<sup>23</sup> F. LLAMAZARES RODRÍGUEZ, «Juan de Angés el viejo y su obra escultórica en Palanquinos», *Tierras de León* 75 (1989), 123-131.

*“Juan de Anges (hijo)... recibí de Fernando de Valencia, mayordomo de la iglesia de Palanquinos y vecino de ese lugar, 2.600 maravedíes, en nombre de dicha iglesia, con los cuales me acabo de pagar todo lo que quedaba debiendo de la talla del retablo que mi padre hizo para dicha iglesia y Bartolomé Laiz”.*<sup>24</sup>

Este documento reafirma varias cosas, Juan de Angers padre a esa fecha ya había fallecido y que su hijo, el mozo, todavía habitaba en tierras leonesas antes de que en 1587 sentara taller en Orense para las obras de la catedral. Además posibilita que de Angers el mozo realizara la piedad de Santa Nonia, si consideramos su fecha de talla cercana a la fundación de la cofradía; como algunos autores le han atribuido también la factura de una imagen de un yacente también en Santa Nonia<sup>25</sup>.

Apartémonos de esta entorpecedora discusión ya que como vemos la vibrante actividad escultórica que vivió León en todo el siglo XVII nos hace muy difícil concretar fechas, y mucho más autores. Digamos entonces que de cualquier modo o autor que la realizase siempre, la pieza como su influencia en otras, será juniana, porque en su creación se ha bebido de lo impuesto por el manierismo personal de Juan de Juni.

---

<sup>24</sup> A.C.L., Libro de fábrica de la Iglesia de Palanquinos, n II.041, sin foliación.

<sup>25</sup> E.GARCÍA CHICO, o.c., 12.



**Fig. 5. Relieve del Entierro de Cristo, retablo de la capilla de Jesús de la Iglesia de San Lorenzo de Sahagún. Juan de Angers el viejo y Guillén Doncel, 1545.**

Volviendo a la fuerza que ejerce la estilística de esta pieza sobre la que nos centramos, deberemos decir que reside en el ya comentado detalle de la toca de la Virgen, pero también en las facciones de la cara: prominente nariz, ojos entreabiertos, boca pequeña, recta y cerrada, y amplias ceja. El cuerpo de Cristo también adquiere similitudes con la piedad de León en el brazo caído sobre la rodilla de Ella y la cabeza contraída sobre el mismo hombro. Incluso la policromía de los ropajes de la Madre en el color: en un azul oscuro el manto que, en León no le cubre la cabeza pero si en Santa María, y una tonalidad entre magenta-rojiza para la túnica y por supuesto la toca en color crema las dos. Para asegurar esta influencia podemos remitirnos a la iglesia de San Lorenzo en Sahagún, en la capilla de Jesús se guarda el retablo que

mencionamos en la página anterior, que aunque reformado en el siglo XVIII conserva varios relieves del retablo original de Doncel y Angers de 1545 proveniente de Trianos<sup>26</sup>. En el del Entierro de Cristo encontraremos gruesas interrelaciones formales entre este relieve, la Piedad de León, y la Piedad de Santa María de Páramo, como por ejemplo, la resolución de las citadas tocas anudadas por broches, las construcciones faciales y las posturas inclinadas de los personajes femeninos.

#### 4. A MODO DE CONCLUSIÓN

A través de este pequeño viaje por una mínima parte del milenario arte del antiguo Reino de León, hemos puesto a examen la imagen de la Piedad de Santa María del Páramo enfrentándola a una bibliografía extensa que abarca gran parte de la escultura realizada en León durante el siglo XVI. Utilizando las herramientas de análisis formal y la comparativa conseguimos llegar a la esencia de nuestra pieza averiguando esas particularidades del marco histórico-artístico donde se creó; los condicionantes de nacimiento como los hemos denominado en el planteamiento inicial de este estudio. Con ellos se ha descrito la confluencia de dos estilos, una de Becerra y otro, de manera indirecta, de Juan de Juni; con las que nos atrevemos a lanzar una datación aproximada para esta escultura entre 1563 a 1590. Sobre ambos autores o seguidores de estos, apoyó el autor anónimo de nuestra

---

<sup>26</sup> M<sup>a</sup>.O. GÓMEZ RIESTRA, «El Cristo de Villamol», *Tierras de León* 52 (1983), 61-65.

## LA PIEDAD DE SANTA MARÍA DEL PÁRAMO...

Piedad su dibujo contribuyendo al arte leonés con una pieza que presenta un conflicto estilístico de gran riqueza, resumen del panorama escultórico en León en la segunda mitad del siglo XVI.