
La influencia de los grabados de Peter Jode en la escultura leonesa: los relieves de la capilla del Cristo de la iglesia de Villamañán

ARANTZAZU ORICHETA GARCÍA*

En la capilla colateral del lado de la Epístola de la iglesia parroquial de Villamañán (León), denominada “capilla del Cristo”, se encuentra situado un retablo de mazonería barroco-rococó en el cual se sitúan ocho mediorrelieves reaprovechados de un antiguo retablo de autor desconocido, que encuadramos cronológicamente en el primer tercio del siglo XVII.

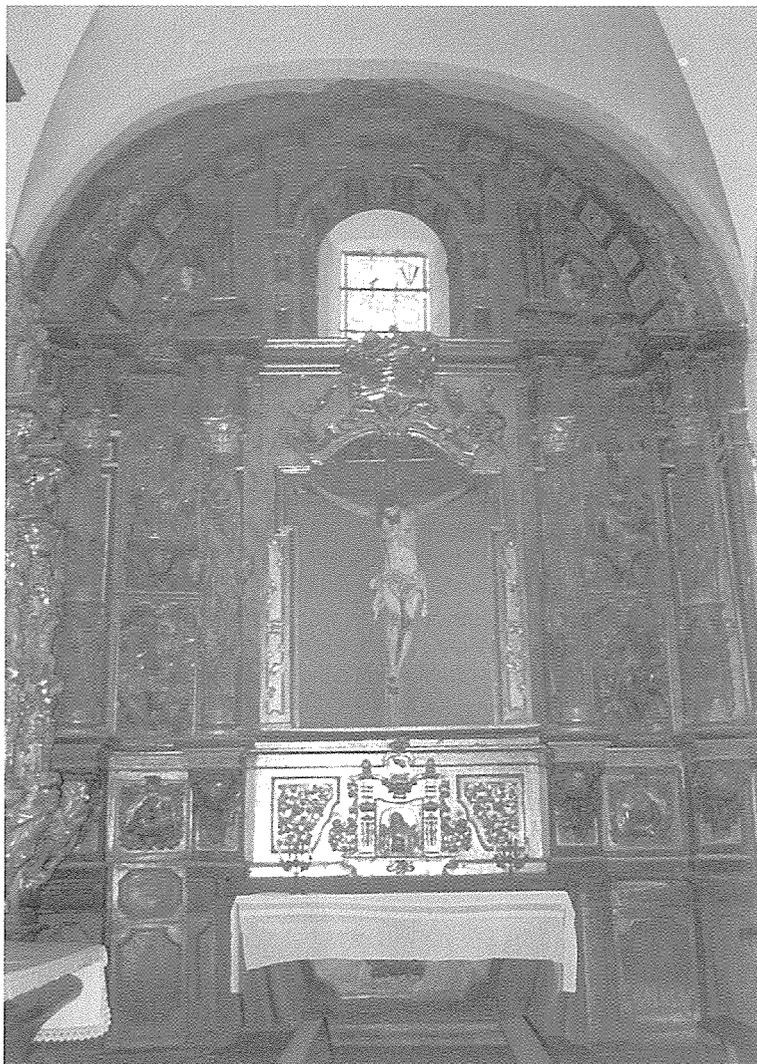
El actual retablo presenta la estructura de un retablo barroco para capillas organizándose en banco, tres cuerpos y tres calles, configurada la central como una gran hornacina bajo la que se sitúa la escultura exenta de Cristo Crucificado, titular de la capilla; la separación de las calles se realiza mediante cuatro columnas estriadas decoradas con aletones de rocallas y cabezas de “putti”, que siguen los modelos establecidos por los Tomé y su escuela en León¹. El ático del retablo se encuentra perforado por una gran ventana cobijada bajo un arco de medio punto que enmarca una ventana, por la cual penetra la luz al interior de la nave de la Epístola. Es en las calles laterales así como en el banco y en el ático del retablo donde se localizan los ocho mediorrelieves objeto de este estudio. Los situados en el banco y en el ático presentan una estructura circular, a modo de tondos y medallones, y en ellos se representan en medio cuerpo los cuatro Evangelistas; los cuatro restantes, que ocupan las dos calles laterales, tienen una forma rectangular y en ellos se representan pasajes alusivos al ciclo de la Pasión. (Lám. 1). Las escenas de la vida de Cristo y su Pasión fueron los temas principales de los retablos del siglo XVI y de muchos de principios del siglo XVII; la contemplación de las mismas exaltaba el sentimiento religioso del fiel que, a través de estas historias, podía entender el mensaje salvífico que la Iglesia deseaba manifestar. Los temas de *La Oración en el Huerto*, *Cristo con la cruz a cuestas*, *La Flagelación* o *La Piedad*, son una constante en gran parte de la producción retablística de la decimosexta centuria que penetra en el siglo XVII manteniendo los mismos tipos y modelos.

Tanto la configuración de la estructura del retablo como la disposición de los relieves situados en el mismo, recuerda sin duda al retablo que procedente del monasterio de Trianos, se localiza en la actualidad en la iglesia de San Lorenzo de Sahagún. Esta obra presenta una arquitectura barroca y una serie de relieves reaprovechados del antiguo retablo que en el año 1543 realizaron para una de las capi-

* Departamento de Patrimonio Histórico-Artístico y de la C. Escrita. Universidad de León.

¹ LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *El retablo barroco en la provincia de León*, León, 1991, p. 41

llas del citado monasterio el entallador Guillén Doncel y el imaginero Juan de Angés². Así en el retablo saguntino nos encontramos con cuatro tablas en las que se representan distintos pasajes de la Pasión y cuatro tondos con los bustos de los cuatro evangelistas, composición que de nuevo se repite en los relieves de Villamañán.



LÁM. 1.- Retablo de la capilla del Cristo de la Iglesia parroquial de Villamañán (León)

² TORBADO, J. C., "El retablo de Trianos y los relieves de Sahagún", *A.E.A.A.*, t. XII, 1936, pp. 77-85.

Algo que queda patente en las tallas de la iglesia de Villamañán es el influjo que sobre ellas ejercen las obras próximas geográficamente como el citado retablo del monasterio de Trianos, el vecino retablo de la parroquia del Salvador de Valencia de Don Juan, el sagrario de Mansilla Mayor o incluso la sillería coral del convento de San Marcos de León, obras todas ellas realizadas en torno a los años 1530-1560 por los integrantes de la denominada escuela juniana leonesa cuyo estilo y modelos iconográficos siguieron empleándose por el resto de escultores leoneses hasta bien entrado el siglo XVII.

El empleo de la estampa y el grabado como fuente iconográfica fue un hecho habitual durante el siglo XVI y siguientes ya que gracias a ellos los artistas poseían un variado corpus de modelos que podían emplear constantemente en su producción. Si en la escuela juniana leonesa nos encontramos con un continuo uso de estampas flamencas y alemanas, concretamente grabados de Alberto y Durero y Lucas Van Leyden entre otros³, en Villamañán nos hallamos ante el uso de la obra gráfica de otro artista menos conocido como es Peter de Jode.

PETER DE JODE

Editor y grabador de estampas nacido en Amberes en 1570 que fallece en Escalda en 1634⁴. Hacia el año 1595 viajó a Italia donde completó su formación para continuar viajando por Holanda y Francia. En sus inicios siguió los modelos de Spranger, Francesco Vanni –patente en su serie sobre *Catalina de Siena* realizada en Italia en 1597 y editada en 1603⁵– y Andrea Boscolo, cuya obra influyó en la serie de *La Pasión* grabada hacia 1598 en Florencia. En Roma grabó distintas estampas siguiendo a maestros italianos como Tiziano, Giulio Romano o los Carracci, y a su vuelta en el año 1601 a Flandes reprodujo a buril pinturas de maestros flamencos como Otto Vaenius, Sebastian Vranx o Adam van Noort. Su obra influyó en la de otros grabadores flamencos del siglo XVI como los Galle, Sadeler y Wierix⁶.

Entre su producción destaca el *Juicio Final*, estampa compuesta de doce planchas unidas y entre sus series, una sobre *Vestidos*, en la que siguió modelos de Sebastian Vranx; también sobresalió como grabador de retratos⁷.

Mantuvo relaciones con Cristóbal Plantino en su condición de editor y en numerosas ocasiones ejerció de dibujante de ilustraciones para libros como el *Officium B. Mariae Virginis* publicado en 1600 y el *Thesaurus Precum* de Thomas Saiilius editado por Plantino⁸.

³ ORICHETA GARCÍA, A., “Grabados alemanes y flamencos: los modelos de Juan de Juni y su escuela en León”, *Academia*, 83, Madrid, 1996, pp. 317-157.

⁴ ANDRESEN, A., *Handbuch für Kupferstichsammler*, I, New York, 1982, p. 718./ BENEZIT, E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1976, t. VI, p. 79.

⁵ THIEME, U. y BECKER, F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, Leipzig, 1926, t. XIX, p. 32 ./ STRUTT, A *Biographical Dictionary of all The Engravers*, t. I, Gêneve, 1972, p. 51.

⁶ HIND, A., *A History of Engraving and Etching from the 15th century to the year 1914*, New York, 1963, p. 352. ./ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, t. VII, Ephialte, Vitoria-Gasteiz, 1994, p. 15.

⁷ HOLLSTEIN, F. W. H., *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. CA 1400-1700*, Amsterdam, t. IX, p. 203 y XIV, p. 281.

⁸ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Op. cit.*, p. 15.

A Peter de Jode se le atribuye la serie de veintidós láminas sobre el tema de la Pasión custodiadas en la Real Colección de Estampas de El Escorial, por cuanto que las firma. En ellas son patentes las similitudes con los grabados de la misma serie que realizó Alberto Durero⁹. Bryan da cuenta de una serie sobre la vida de Cristo compuesta de treinta y seis láminas, mientras que Strutt cita una serie formada por veintiséis estampas¹⁰; es difícil precisar si estas tres series son o no la misma, debido a que es bastante frecuente que no se conserven las series completas de las sucesivas impresiones realizadas.

LA INFLUENCIA DE LOS GRABADOS DE JODE EN VILLAMAÑÁN

Dos son principalmente los relieves en los que vamos a encontrar el empleo de dos grabados de Peter de Jode puesto que los restantes, como veremos, siguen unos modelos ya empleados y difundidos por la escuela juniana leonesa en muchas de sus obras.

Puesto que estos grabados fueron realizados hacia 1598 y posiblemente impresos ya entrado el siglo XVII, hemos de suponer que los mediorrelieves de Villamañán se ejecutarían hacia 1615-1630, una vez difundidas las estampas que los inspirarían, por lo que, cronológicamente, se encuadrarían dentro del arte barroco a pesar de proceder de un modelo iconográfico manierista y de seguir otros tipos ya establecidos plenamente renacentistas.

La primera de las tablas donde se observa la copia fidedigna de una estampa de Jode es en la que representa la escena de *La Oración en el Huerto*. (Mat. 26: 36-46; Marcos 14: 32-42; Lucas 22: 39-46). Después de la Última Cena y antes de su detención, Cristo se retiró a orar al monte de los Olivos; en aquel lugar se produjo el combate espiritual entre los dos lados de su naturaleza, el humano, que tenía el sufrimiento, y el divino que le daba valor, de ahí la frase “Padre, si es posible, que pase de mí este cáliz. Pero no se haga mi voluntad, sino la tuya”. Con él estaban Pedro, Juan y Santiago, que se durmieron mientras Cristo rezaba. El tema comienza a aparecer a partir del siglo XIII y se establecen y fijan sus rasgos de manera uniforme en el Renacimiento¹¹.

En el relieve, la escena aparece estructurada en tres niveles o planos; en el inferior se sitúan las figuras de los tres apóstoles dormidos en variadas actitudes. Pedro, a la izquierda, sentado, con la mano izquierda apoyada en el rostro y con la derecha sujetando en su regazo una gran espada; en el centro, Santiago, con un brazo extendido e inerte, vencido por el sueño y portando un libro cerrado, y en la derecha Juan, imberbe y luciendo una larga melena, con la cabeza vencida hacia atrás y apoyada sobre un tronco nudoso, semiarrodillado y con las manos cruzadas en el regazo. En un segundo nivel se sitúa Cristo, en el centro de la tabla, arrodillado, con las manos unidas en actitud de rezo y con la mirada fijada en un cáliz que surge de entre unas nubes sobre un paramento rocoso¹²; detrás de él y en el vértice

⁹ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Op. cit.*, p. 16. Véase también: CASANOVAS, A., *Catálogo de la Colección de Grabados de la Biblioteca de El Escorial*, Barcelona, 1966, 2 vols.

¹⁰ BRYAN, M., *Dictionary of painters and engravers, biographical and critical*, London, 1886, t.I, p. 375. / STRUTT, J., *A Biographical...*, p. 26.

¹¹ HALL, J., *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987, reedic. 1996, p. 30.

¹² El cáliz es una metáfora de la que se sirve Cristo para comparar su Pasión con una copa de hiel que ha de beber, metáfora que fue tomada literalmente por los artistas a partir del siglo XVI, tal y como se observa en este relieve. L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, T.I, vol. 2, Barcelona, 1996, p. 445.

superior izquierdo nos encontramos con un grupo de personajes que sale por una puerta con linternas y que se corresponden con Judas y el pueblo armado presto a detener a Jesús. El artífice de este altorrelieve muestra un dibujo muy correcto y emplea un tipo de talla suave y muy modelada, con un delicado tratamiento de los plegados de las vestiduras, a base de pliegues de arista marcada; los personajes muestran unas correctas proporciones anatómicas, presentando mayor volumen y dimensión los situados en primer término, lo que indica unos conocimientos perspectivos por parte del artífice de la tabla. (Lám. 2).



LÁM. 2.- "La Oración en el Huerto". Retablo de la iglesia de Villamañán

El grabado inspirador de este relieve “La Oración en el Huerto” pertenece a la serie *La Pasión del Señor* de Peter de Jode y fue realizado en talla dulce¹³. Como se observa, la escena plasmada en la tabla de Villamañán está invertida con respecto a la estampa conservada en El Escorial, pero el empleo de la misma como modelo inspirador es evidente; lo único que varía entre la lámina y el relieve es el nimbo de Cristo, circular en la estampa y a modo de haces luminosos en la tabla, y la figura del ángel, que es sustituido en el relieve por un cáliz por problemas de espacio; del mismo modo el fondo paisajístico de la estampa aparece transformado y reducido en la talla. (Lám. 3).



LÁM. 3.- “La Oración en el Huerto”. *La Pasión del Señor* de Peter de Jode

¹³ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Op. cit.*, p. 18. Lám. 2.5.(2610). Sign. Esc: 28-II-20. Fol. 309a.

El otro relieve inspirado en un grabado de Jode, es *La Flagelación* (Mateo 27: 26; Marcos 15: 15; Lucas 23: 16 y 22; Juan 19:1), escena situada en el segundo cuerpo, sobre la anterior. La flagelación de Cristo fue ordenada por el gobernador de Judea, Poncio Pilato, y tuvo lugar en el *praetorium* o tribunal de justicia. Según la ley romana el condenado al suplicio de la flagelación, recibía los golpes de pie, mientras que según la ley levítica, debían ser aplicados sobre el cuerpo acostado¹⁴; Cristo es flagelado de pie. Este tema comenzó a aparecer en los códices y evangelarios a partir del siglo XI¹⁵; Cristo, desnudo y atado a la columna es escarnecido por dos verdugos armados con látigos provistos de nudos, bolas de metal o varas de abedul¹⁶.

El tablero muestra a la figura semidesnuda de Cristo en el centro de la escena, que, atado por las muñecas a una columna dórica, está siendo azotado por dos esbirros situados a ambos costados. El sayón de la derecha, un tanto desproporcionado y con el tórax desnudo, aparece vuelto de espaldas, elevando la mano derecha en la que porta el látigo para descargarlo violentamente sobre la espalda de Jesús; el sayón de la izquierda, dispuesto frontalmente, arquea ligeramente el tronco disponiéndose a escarnecer a Cristo. Encima de la columna se sitúa un gallo, símbolo del arrepentimiento de san Pedro después de la negación (Juan 13, 38) y el remordimiento de Judas tras la traición así como de la Resurrección, y en el fondo, detrás de Cristo, vemos a otro personaje tocado con casco que contempla la acción. La composición se completa con una estructura adintelada que cubre la estancia intentando dar la sensación de un interior palaciego. Frente a figuras de correctas proporciones y talla delicada como la de Cristo, otras, como el sayón de la derecha, evidencian un incorrecto tratamiento anatómico, debido al escorzo forzado que el artista desea reflejar, así como una inadecuación del personaje al espacio en el que se sitúa. (Lám. 4).

La estampa inspiradora de este relieve pertenece a la serie *La Pasión del Señor* de Peter De Jode y lleva por título "Flagelación"¹⁷. Se trata de una composición similar a la que se desarrolla en la talla; Cristo es el eje de la escena, si bien en el grabado, aparece delante de la columna, con las manos atadas hacia atrás, disposición que en el relieve varía. Los dos esbirros aparecen en la misma situación, uno vuelto de espaldas y otro levemente arqueado, alterando el artífice de la tabla el tipo de ropajes con vistas a una simplificación de detalles. El fondo de la escena es muy similar, con un techo adintelado y un pequeño óculo circular en el vértice superior derecho, también visible en el relieve. (Lám. 5).

El resto de las tallas, como ya hemos indicado, siguen modelos empleados y difundidos por los integrantes del círculo juniano leonés. Así, en la escena de *Cristo con la Cruz auestas*, situada en el primer cuerpo (Lám. 6), se emplea el mismo modelo iconográfico que con anterioridad Guillén Doncel había usado para uno de los altorrelieves del retablo de la iglesia leonesa del Salvador en Valencia de Don Juan¹⁸ en

¹⁴ RÉAU, L., *Op. cit.*, p. 471.

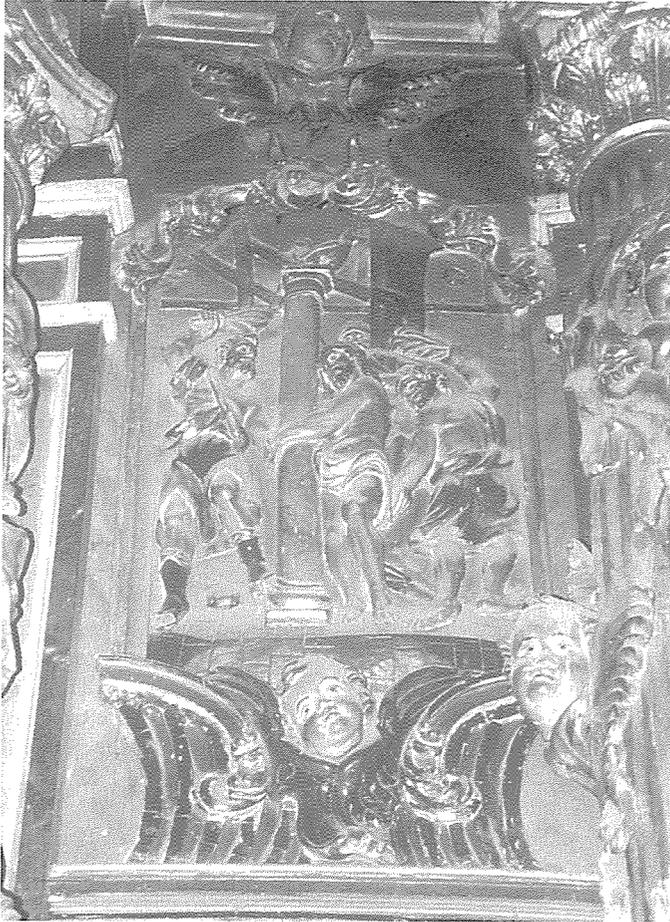
¹⁵ *Ibidem*, p. 474.

¹⁶ DUCHET-SUCHAUX, G. y PASTOREAU, M., *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*, Madrid, 1996, p. 173.

¹⁷ GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M., *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*, t. VII, Vitoria-Gasteiz, 1994, p. 19, 2.12 (2617). Sign. Esc: 28-II-20, fol. 312b.

¹⁸ GUTIÉRREZ CUÑADO, A., "El retablo de Doncel de San Salvador", *B.S.E.A.A.*, t. IX, 1942-1943, pp. 79-87. MILLÁN ABAD, M. A., "Dos retablos renacentistas de Valencia de Don Juan", *T.L.*, n° 83-84, 1991, 154-159.

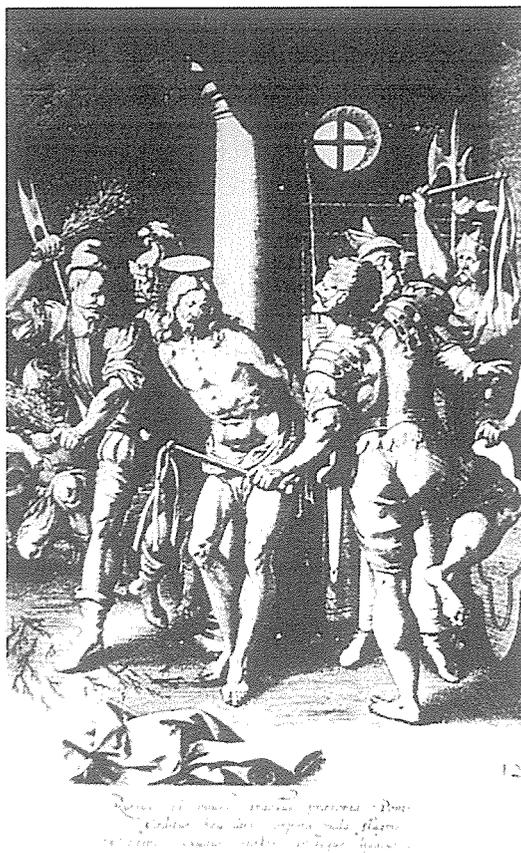
el que se representa el mismo tema, modelo que también aparece en uno de los tableros laterales del sagrario de Pedrosa del Rey del Museo Diocesano de León, y en una tabla localizada en el retablo barroco de Valle de Mansilla (León), debidas a la misma escuela. De igual modo sucede con el relieve situado sobre éste, en el segundo cuerpo en el que se representa *La Piedad* o *Lamentación por Cristo*, (Lám.7) escena que copia fidedignamente el mismo tema representado en el citado sagrario de Pedrosa del Rey y en el retablo del Salvador de Valencia de Don Juan (León)¹⁹.



LÁM. 4.- “La Flagelación”. Retablo de la iglesia de Villmañán

Mención aparte merecen los cuatro medallones en los que se tallan las figuras en medio cuerpo de los Evangelistas. En ellas con toda probabilidad se emplearon estampas o grabados, algunos de los cuales fueron los mismos que la escuela junia-

¹⁹ ORICHETA GARCÍA, A., “Grabados alemanes y flamencos...”, *op. cit.*, p. 338.



LÁM. 5.- "Flagelación". *La Pasión del Señor* de Peter de Jode

na usó en obras leonesas como la sillería coral de San Marcos²⁰, el retablo del monasterio saguntino de Triano o el sagrario de Mansilla Mayor, explicándose de este modo que la figura de *San Marcos* de Villamañán sea idéntica a la que aparece en las citadas obras. (Lám.8).

Junto a la introducción de nuevos tipos iconográficos como los de Peter de Jode, vemos que muchos de los modelos empleados por los integrantes del círculo juniano leonés durante los dos primeros tercios del siglo XVI, se difunden y continúan usándose a lo largo del resto de la decimosexta centuria, extendiéndose su influencia hasta bien entrado el siglo XVII. El afianzamiento de los modelos, la facilidad de su difusión a través de copias y dibujos, unido al hecho de la aprobación de los mismos por parte de los contratantes, motivó el que se emplearan constantemente en muchas de las obras leonesas de fines del siglo XVI y principios del siglo XVII.

²⁰ ORICHETA GARCÍA, A., *La sillería coral del convento de San Marcos de León*, León, 1997, p. 168 y ss.



LÁM. 6.- "Cristo con la cruz a cuestas". Retablo de la iglesia de Villamañán



LÁM. 7.- "Lamentación".
Retablo de la iglesia de Villamañán



LÁM. 8.- "San Marcos". Retablo de la iglesia de Villamañán