

# EL CICLO DE LA PASIÓN EN EL SAGRARIO DE LA IGLESIA DE SANTA MARÍA DEL RÍO DE CASTROVERDE DE CAMPOS —ZAMORA—, ANTIGUA DIÓCESIS DE LEÓN.

Arantzazu ORICHETA GARCÍA  
Universidad de León

## ABSTRACT:

*The church of Santa María del Río in Castroverde de Campos (Zamora), beloved at the XVI century to León's diocese. There, is conserved a renaissance ciborium that shows a yconography based in the Passion of Christ with a lot of concomitances with another pieces carved by the scholl of Juan de Juni and by Gaspar Becerra in many places of León.*

## PALABRAS CLAVE:

Manierismo, sagrario, custodia.

En el siglo XVI la diócesis de León estaba integrada por numerosas parroquias de las provincias de Zamora, Valladolid, Palencia, Santander y Oviedo; entre 1574 y 1595 se modificaron las diócesis debido a la erección del obispado de Valladolid y el arzobispado de Burgos, quedando León como un obispado exento dominando un vasto territorio de parroquias y arziprestazgos.

Entre estas parroquias de Zamora se encuentra Castroverde de Campos, que hasta el año 1955–56 perteneció a la diócesis de León, fechas en las que también dejaron de pertenecer a este obispado dieciocho parroquias zamoranas junto a otros arziprestazgos y parroquias situados en Palencia, Valladolid y Santander.

Es por eso por lo que muchos objetos artísticos con los que cuentan estas parroquias aún a pesar de haber sido contratados y realizados por artistas leoneses o afincados en León, puesto que a ellos les correspondía por formar parte del territorio de su diócesis, han formado parte de estudios realizados en las provincias en las que se localizan, sin tener muchas veces presente que la demarcación territorial no se correspondía con la propia división diocesana.

Es en la iglesia parroquial de Santa María del Río de la citada villa de Castroverde de Campos donde se encuentra un sagrario, que procedente de desaparecida iglesia de San Juan, se expone en el altar mayor<sup>1</sup>. De la citada pieza dan cuenta M. Gómez-Moreno en su *Catálogo Monumental*, describiéndolo como una obra del último tercio del siglo XVI con relieves “inspira-

---

<sup>1</sup> Así nos lo ha indicado el párroco de la misma a quien agradecemos la amable indicación.

dos en otros de Becerra” que constaba de un segundo cuerpo menor en el que había tres figurillas sentadas dentro de hornacinas<sup>2</sup>; a ella se refiere también D. de la Heras<sup>3</sup> en términos similares y aludiendo a ese segundo cuerpo con figurillas que ya entonces no se conservaba y que seguiría un modelo semejante al del sagrario que procedente de la iglesia leonesa de San Salvador del Nido se encuentra en la actualidad en el Museo Diocesano de León y con el que, como veremos, establece importantes paralelismos.

### DESCRIPCIÓN DEL SAGRARIO. EL CICLO DE LA PASIÓN.

No poseemos ningún dato documental acerca de la custodia de Castroverde de Campos, pero a juzgar por sus rasgos formales y estilísticos creemos que fue ejecutada por un artista leonés, perfecto conocedor tanto de la plástica y modelos debidos a la escuela juniana, como de la obra de Gaspar Becerra, en torno a 1560–1570.

La gran mayoría de los tabernáculos o sagrarios leoneses pertenecientes a la segunda mitad de la decimosexta centuria se caracterizan tanto por su planta poligonal, como por el empleo de la decoración de grutescos en sus zócalos y entablamentos, tal y como se observa en el sagrario del retablo de Carbajal de la Legua (1547), en el de la iglesia del Salvador de Valencia de Don Juan (1543), en el de Toldanos (hacia 1550), o en el de Pedrosa del Rey (hacia 1550–60), debidos a la escuela de Juan de Juni<sup>4</sup>. Pero en el último tercio del siglo XVI las plantas tienden a la simplificación y a la depuración de líneas, optando por tipologías de plantas semicirculares; así se pone de manifiesto en el sagrario de la iglesia de Villamoros de Mansilla (hacia 1560–70), en el de Mansilla Mayor (hacia 1560), en el de San Salvador del Nido (hacia 1570), en el de Toldanos (hacia 1550–60) —éstos dos últimos en el Museo Diocesano de León— o en el de la iglesia de Santa María de Cistierna realizado por Pierres de la Fuente (1574)<sup>5</sup>, simplificándose también los temas ornamentales basados en los grutescos que son sustituidos por una nueva decoración basada en cartelas, metopas y triglifos o tarjetones.

Dentro de este grupo se encontraría la custodia objeto de este estudio. De planta semicircular con avances, consta de un único cuerpo compartimentado en cuatro frentes o calles estructuradas mediante tres columnas. El cuerpo se sitúa sobre un basamento formado por frisos en cuyos frentes se esculpen motivos de tarjetones rectangulares y en los que sobresalen los netos de las

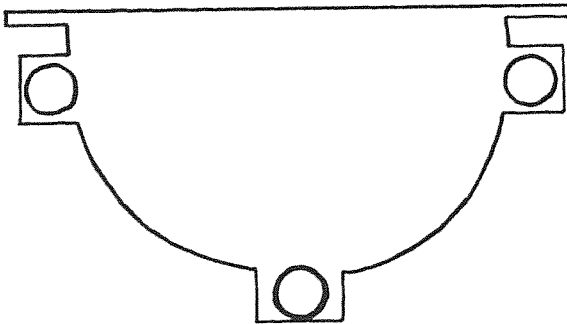
<sup>2</sup> M. GÓMEZ-MORENO, *Catálogo Monumental de España*. Zamora, Madrid, 1927, t. I, p. 286.

<sup>3</sup> D. de las HERAS HERNÁNDEZ, *Catálogo Artístico-Monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*, Zamora, 1993, p. 51, láms. 231–234.

<sup>4</sup> Estos dos últimos sagrarios se encuentran en la actualidad expuestos en el Museo Diocesano de León.

<sup>5</sup> A. ORICHETA GARCÍA, “El sagrario renacentista de la iglesia de Santa María de Cistierna: obra de Pierres de la Fuente”, *Estudios Humanísticos*, n.º 18, 1996, pp. 371–381.

soportes que lo articulan. Las columnas que dividen y separan las escenas representadas en los tableros presentan los fustes lisos y el tercio inferior decorado con pequeñas figuras femeninas situadas en los frentes, rodeadas de cintas, cabecitas de angelotes y draperies; detrás de ellas se sitúan sendas pilastras cajeadas decoradas con motivos pictóricos de grutescos *a candelieri*; los capiteles de las columnas son compuestos y bajo su collarino aparece un pequeño motivo compuesto de una cabeza de *putti* soportada por argollas y cintas. La custodia se remata con un entablamento compuesto de cuatro frisos en los cuales se tallan en bajorrelieve una pareja de *putto* desnudos que soportan un tarjetón o cartela central y es coronada por una cornisa muy volada. El interior presenta tres escenas pictóricas sobre las dos puertas laterales y el fondo realizadas sobre un fondo dorado; la central representa la Santa Cena y los dos de los costados pasajes del Antiguo Testamento (Lám.1).



Planta de la custodia de Castroverde de Campos.

Posiblemente el sagrario en su día formó parte de un retablo y no fue concebido como una pieza exenta, tal y como lo muestra el hecho de que no sea una obra trabajada en su totalidad y así no presenta los costados rematados con otra pareja de columnas, cerrando las escenas laterales, como es lo habitual en este tipo de obras; del mismo modo se aprecian en las tablillas de los extremos unos pequeños desconchones en la pintura y la existencia de otros dos netos de columnas que pudieran hacer pensar en una posible integración de la custodia en la casa de un desaparecido retablo.

En los cuatro tableros del cuerpo de la custodia, de forma rectangular, se tallan en bajorrelieve cuatro pasajes cristíferos correspondientes al ciclo de la Pasión del Señor y que se corresponden de izquierda a derecha con *Cristo con la Cruz a la cuevas ante la Verónica* (Mateo, 27:31; Marcos, 15:21; Lucas, 23:26), *La Crucifixión* (Mateo 27: 33-56; Marcos 15:22-41; Lucas 23: 33-49; Juan 19: 17-37), *El Descendimiento* (Mateo 27:57-58; Marcos 15: 42-46; Lucas 23: 50-54; Juan 19: 38-40) y *Lamentación por Cristo muerto o Pietá*.

*Cristo con la cruz a cuevas* o *Cristo camino del Calvario*, es representado siguiendo los sinópticos, según los cuales Simón de Cirene fue requerido por

los soldados romanos para ayudar a Cristo a llevar la cruz hasta el Gólgota debido al agotamiento que sufrió tras la flagelación. Así en el arte occidental vemos a Cristo soportando el peso de la cruz y ayudado levemente por Simón el cireneo, tal y como se muestra en esta talla. El tema se fue enriqueciendo a lo largo de los siglos y la sencilla visión de Jesús cargando con la cruz habitual en la Edad Media, fue enriquecida con la introducción de otros personajes que dieron lugar a nuevas escenas, como lo es el *Encuentro de Santa Verónica*<sup>6</sup>.

A finales del siglo XV surgió la Verónica, una santa irreal, que conmovida por el sufrimiento de Cristo le seca el sudor con un paño o velo, acción que se vio recompensada con la impresión de la Santa Faz o imagen del Señor (*Vera icon*) en el sudario. También en esos momentos, e influidos por el teatro de los Misterios, aparecen otros elementos como la soga o cuerda que rodea el cuello de Cristo conducido por un soldado o el heraldo que toca la trompeta<sup>7</sup>.

Todos estos elementos aparecen en la tablilla que nos ocupa que se divide en dos niveles diferentes en los que parecen transcurrir dos escenas relacionadas entre sí. En un primer plano nos encontramos con Cristo, situado en el centro de la escena, vestido con una larga túnica, tocado con la corona de espinas y avanzando lentamente soportando el peso de la cruz que carga sobre su hombro izquierdo; a sus pies y delante de él, arrodillada en el suelo, aparece la Verónica, cubierta con un velo o toca y extendiendo entre sus manos un paño presta a aliviar el sudor de Cristo mientras le mira fijamente; detrás de Cristo, se sitúa Simón el Cirineo que carga el *stipes* de la cruz. En un segundo plano, completando el fondo del relieve y ocupando la mitad superior de la tabla, vemos a cuatro soldados romanos de expresión caricaturesca y ridiculizada perfectamente caracterizados por su indumentaria: faldellín y coraza, distribuidos aleatoriamente por el espacio y efectuando cada uno una acción distinta; el primero de ellos, muy sonriente, porta sobre el hombro la cuerda que oprime el cuello de Cristo; el inmediatamente posterior, lleva las escaleras que les ayudaran a la crucifixión, un tercero hace soplar una trompeta que anuncia la ejecución mientras porta una lanza y un cuarto aparece detrás de Cristo, empujándole hacia delante; en el vértice superior izquierdo observamos a otros dos personajes, uno apenas perceptible que porta una alabarda, y otro barbado y cubierto con una especie de gorro puntiagudo que porta otra alabarda (Lám. 2).

Toda la escena transcurre en un paraje boscoso en cuyo fondo parece apreciarse una ciudad torreada.

Las figuras de Cristo y la Verónica son las mejor tratadas de toda la tablilla; trabajadas en un bulto de mayor relieve que las restantes, el artista muestra un perfecto estudio en el tratamiento de los plegados de los paños, a base de grandes pliegues concéntricos, de arista angulosa y caída suave, correcta-

<sup>6</sup> L. RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, T. I, vol. 2, pp. 481-483.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 483-484.

mente situados y que contribuyen a potenciar la majestuosidad de las figuras, de canon muy alargado. Si los rostros de ambos personajes son delicados y de talla fina y minuciosa, los esbirros que acompañan a Cristo muestran unas expresiones socarronas y su trabajo es poco cuidado, al igual que toda la figura en sí.

Este mismo tipo de escena aparece en diversas obras debidas a la escuela juniana leonesa; así, rasgos muy similares se muestran en el sagrario de Pedrosa del Rey, hoy en el Museo Diocesano de León, y en uno de los altorrelieves del retablo de la iglesia del Salvador en Valencia de Don Juan, obra realizada entre 1543–1545 por Guillén Doncel y Juan de Angés; en esta ocasión, los personajes varían ligeramente y en lugar de situarse la Verónica delante de Cristo, es Simón el Cirineo quien la sustituye.

En la siguiente tablilla se representa el pasaje de *La Crucifixión* o *Calvario*, tema central de toda la iconografía cristiana como emblema de la salvación del hombre. La figura de Cristo muerto, como se contempla en la escena, comenzó a representarse a partir del siglo XI; “sus ojos se cierran, su cabeza cae sobre el hombro derecho, su cuerpo se desploma y flexiona: ya no es más que el cadáver de un hombre muerto en el suplicio...”<sup>8</sup>. En las crucifixiones que buscan representar el acto de la Redención, Cristo aparece rodeado de personajes cuyo número creció sin cesar a partir del siglo XII y finales de la Edad Media, siendo lo habitual la inserción de las imágenes de la Virgen y san Juan a partir de la época carolingia<sup>9</sup>.

En el relieve, Cristo muerto coronado de espinas y cubierto con el *perizonium*, aparece clavado a la cruz latina, que tiene el travesaño vertical extremadamente largo; ladea su cabeza hacia su derecha, volviéndose hacia la Virgen, situada en el vértice inferior izquierdo de la tabla. María, cubierta con una túnica y tocada, adopta una postura majestuosa, serena y nada dramática; situada de pie, erguida al lado de la cruz y en un leve contraposto, ladea suavemente la cabeza mientras eleva su mano izquierda en la que porta un paño, en ademán de enjugarse las lágrimas; mientras, con la mano contraria sujeta el manto que la envuelve en una actitud muy clásica. Al lado contrario, se sitúa Juan, el apóstol preferido del Señor que se lleva la mano al pecho mientras vuelve bruscamente su cabeza para contemplar al yacente. A los pies de la cruz aparece la calavera de Adán; según los evangelistas, el Gólgota, significaba en arameo “calavera”, por lo que los artistas de la Edad Media la incluían en sus representaciones a modo de signo toponímico. Pero según la leyenda era la calavera de Adán que había sido enterrado en aquel mismo lugar<sup>10</sup>. El fondo de la escena se completa con una ciudad torreada, Jerusalén, rodeada de un frondoso paraje (Lám. 3).

<sup>8</sup> L. RÉAU, *Op. cit.*, p. 497.

<sup>9</sup> J. HALL, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1987, reimpr. 1996, p. 96. L. RÉAU, *Op. cit.*, p. 512.

<sup>10</sup> L. RÉAU, *Op. cit.*, p. 508.

Las dos figuras que acompañan a Cristo, la Virgen y san Juan, presentan un canon muy alargado y estilizado y un evidente aire manierista así como una monumentalidad conseguida a través de los paños de las vestiduras que se contraponen a la imagen de Jesús, un tanto desproporcionado y poco natural que pierde protagonismo ante la potencia, volumen y envergadura de María y san Juan.

La monumentalidad de las figuras, la serenidad que manifiestan, la rotundidad de volúmenes y el canon estilizado, son características que se evidencian en una de las puertas del sagrario de Salvador del Nido, posible obra de Bautista Vázquez, hoy en el Museo Diocesano de León, en la que se representa el mismo tema.

En la tercer tablilla se esculpe la escena del *Descendimiento*. El tema apareció en el arte cristiano en el siglo IX, siendo su origen bizantino. En sus inicios eran las figuras de Nicodemo, José de Arimatea, La Virgen y San Juan las únicas que acompañaban a Cristo en la escena, pero a finales de la Edad Media y como consecuencia de la influencia de las Meditaciones del Pseudo Buenaventura y la puesta en escena de los autos sacramentales, el tema se enriqueció. Así, surgieron las figuras de la Magdalena, abrazando el pie de la cruz, y se estableció el papel de los descendedores de acuerdo a los evangelios: José de Arimatea, hombre rico y miembro del sanedrín, era el que tenía el privilegio de recibir el cuerpo de Cristo, mientras Nicodemo, de condición humilde, lo desclavaba. Esta multiplicación de personajes, propició el aumento del número de escaleras necesarias para realizar la deposición del cuerpo de Jesús, de una a dos y hasta cuatro, como aparece en el arte contra-reformista<sup>11</sup>.

En el bajorrelieve se nos muestra una composición repleta de figuras, un total de nueve, distribuidas en dos niveles. El superior es ocupado por el tema principal, Cristo en la Cruz, situado en el centro de la escena, está siendo desclavado por Nicodemo que subido a una alta escalera, ase firmemente el brazo derecho de Cristo para facilitar la acción; mientras, José de Arimatea, subido a otra escalera apoyada en la cruz, agarra el cuerpo yacente por la cintura, siendo ayudado por otro personaje, situado detrás de él en el extremo derecho, que mediante un lienzo que envuelve el tórax de Cristo para descenderle. El nivel inferior está ocupado por cinco figuras. A la izquierda se sitúa la Virgen, cubierta con una larga túnica y semiarrodillada en el suelo, girando el rostro en un gesto de dolor, que es reconfortada por María Magdalena que sujeta firmemente su brazo; ésta permanece arrodillada, agarrada al pie de la cruz girando su cabeza hacia arriba para contemplar a Cristo. En el ángulo derecho aparece otra mujer, que retorcida y con el cuerpo flexionado, une las manos en actitud de oración, mientras detrás de María se sitúa otra, que se aferra a la cruz. Estas dos mujeres podrían corresponderse con María, esposa

---

<sup>11</sup> L. REÁU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*, t.1, vol. 2, pp. 532-536.

de Cleofás, madre de Santiago el Menor y José, y Salomé, esposa de Zebedeo y madre a su vez de Juan y Santiago el Mayor, quienes según los evangelios, contemplaron la escena. Juan, aparece de pie, detrás de María y de su propia madre, Salomé, elevando su mano izquierda hacia el cuerpo del yacente, mientras con la derecha reconforta a la Virgen (Lám. 4).

Todas las figuras están tratadas con una gran potencia y voluminosidad. El autor de la talla es un perfecto maestro en la técnica del trabajo de los paños que conforman grandes y amplias curvas muy marcadas y estudiadas de suave caída que potencian la grandiosidad de los personajes. Los situados en primer término están trabajados en un relieve más alto, mientras los del plano superior, en particular la imagen de José de Arimatea y el hombre que ayuda a descender a Cristo, tienen un bulto más aplastado.

Idéntica escena a esta aparece en el *Descendimiento* conservado en la iglesia de los Agustinos de Valencia de Don Juan, obra adscrita a Juan de Angés el Mozo.

La última tabla de las que componen este sagrario se reserva para la representación de la *Lamentación por Cristo muerto o Pietá*, acontecimiento que tuvo lugar después del Descendimiento. Esta escena apareció por primera vez en el arte bizantino en el siglo XII desde donde pasó a Italia y al norte de Europa<sup>12</sup>. No se menciona en los evangelios pero el tema aparece en la literatura mística de los siglos XIII y XIV: *Meditaciones* de Giovanni de Caulibus y las *Revelaciones* de Santa Brígida de Suecia<sup>13</sup>.

En el bajorrelieve se muestra una abigarrada composición constituida por diez figuras que se distribuyen en tres niveles. En un primer término y en el centro de la tabla, se dispone la figura de María, sentada, soportando en su regazo el cuerpo yacente de Jesús, que dibuja una suave "S", con los antebrazos apoyados sobre las rodillas de su Madre y con la cabeza vencida hacia adelante; la Virgen eleva los brazos hacia arriba y ladea suavemente la cabeza en actitud de lamentación. A su lado izquierdo, y semiarrodillada, se dispone María Magdalena, quien gira bruscamente la cabeza hacia atrás, mientras cruza sus manos delante del pecho. En un segundo término se sitúan las figuras de tres santas mujeres: María, Salomé y una tercer no identificada— en la anterior escena sólo aparecían dos— en variadas actitudes, de perfil o de frente contemplando la escena; en último término y al pie de la cruz se sitúan José de Arimatea, Nicodemo, que eleva su índice señalando algo y en el extremo opuesto, San Juan, reducido a una figura apenas esbozada y de menor bulto que inclina su cabeza hacia delante mientras sujeta la capa que le cubre (Lám. 5).

Se observan importantes diferencias entre la estilística que muestra esta tabla y la anterior. En este caso las figuras son esbeltas, de un canon bastante alargado y de proporciones muy estilizadas. Los paños de las vestiduras que las cubren están trabajados a base de pliegues de caída vertical, muy pegados

<sup>12</sup> L. REÁU, *Op. cit.*, p. 438.

<sup>13</sup> J. HALL, *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Madrid, 1996, p. 255.

a los cuerpos, poco sueltos y movidos. Cristo es una figura muy fina y de gran tamaño si se compara con el Cristo de la escena del Descendimiento, de proporciones más cortas y musculatura más blanda, al contrario que éste, que muestra unas formas muy marcadas y potentes. Esta escena sigue y copia fidedignamente el modelo de la *Piedad* del retablo de la catedral de Astorga, ejecutado por Gaspar Becerra entre 1558 y 1562.

En el sagrario, en resumen, además de exponerse el ciclo cristífero de la Pasión del Señor, se ponen de manifiesto dos tendencias distintas, una, más cercana a la plástica derivada de la escuela juniana, que es la que se muestra en las tablas de *Cristo con la cruz a cuestas* y en *el Descendimiento*, caracterizada por las proporciones más cortas de las figuras, por la expresividad y efectismo de la escena y por el tratamiento de los ropajes a base de grandes plegados dotados de un gran movimiento que potencian la voluminosidad de las figuras, y otra, más acorde con la plástica de Gaspar Becerra que se evidencia en las tablas de *Cristo en la Cruz* y en la *Lamentación por Cristo muerto*, caracterizada por la estilización de las figuras, los aires más manieristas de las mismas, la solemnidad de la escena y el trabajo de los plegados con caídas verticales menos airosas.

Con ello, nos encontramos ante una obra, encuadrada en la órbita leonesa, en la que se funden en una misma pieza las dos tendencias escultóricas imperantes en el tercer tercio del siglo XVI leonés: la derivada de Juan de Juni y la derivada de Gaspar Becerra. Este eclecticismo de tendencias estéticas está ocasionado tanto por la variada procedencia de las distintas orientaciones artísticas que acontece en estas fechas, como por el diverso y poco definido gusto de los patronos, que en numerosas ocasiones especifica el modelo a representar en las obras.

Es importante observar cómo en la custodia de Castroverde de Campos se están fusionando las nuevas posibilidades estéticas con las anteriores, aún en vigencia, mostrando una evolución, una línea de continuidad que pasa de las formas derivadas de Juan de Juni, más clasicistas, a las debidas a Gaspar Becerra, puramente romanistas, sin que en este tránsito se produzca una división tajante entre ambos estilos. De este modo se muestra cómo la evolución estética que tiene lugar a lo largo de todo el siglo XVI, es un fenómeno unitario, globalizado, lineal que tiene lugar gracias a las soluciones planteadas por muchos artistas en sus obras, tal y como lo hizo el desconocido escultor de esta custodia que hoy ocupa nuestra atención.





Lámina I.

Sagrario de la Iglesia de San Juan.

Castroverde de Campos —Zamora— antigua diócesis de León



Lámina 2.  
Cristo con la cruz a cuestas.



Lámina 3.  
Crucifixión.



Lámina 4.  
Descendimiento



Lámina 5.  
Lamentación por Cristo muerto.