
Imaginería gótica de los siglos XIII y XIV en los valles del Tera y de Vidriales (Zamora): El Crucifijo y el Calvario

RUBÉN FERNÁNDEZ MATEOS*

Dentro del apasionante mundo de la escultura gótica española de los siglos XIII y XIV, caracterizado por los grandes conjuntos escultóricos ubicados en las portadas de iglesias y, preferentemente, de catedrales, es también muy interesante el capítulo dedicado a la imaginería. Ésta variante escultórica tuvo un gran desarrollo a lo largo de ambas centurias, viniendo a continuar la tradición románica anterior, en donde se había comenzado a generalizar desde el siglo XII¹.

El rasgo que distingue este tipo de imágenes frente a la escultura monumental (la que se ubica en el marco arquitectónico), es su carácter de figuras exentas destinadas para el interior del templo, exactamente para las capillas, con el fin de que sean el centro a donde se dirijan las oraciones del fiel.

La temática habitual en la imaginería de la decimotercera y decimocuarta centuria es la de Cristo crucificado, ya sea sólo o con la Virgen y San Juan formando el conjunto conocido como Calvario, y la de la Virgen con el Niño. A lo largo del siglo XIII el repertorio iconográfico se verá incrementado con otras escenas, como por ejemplo la Anunciación, pero especialmente con diversas imágenes de Santos².

Desde el punto de vista formal, durante el siglo XIII la escultura va evolucionando desde presupuestos todavía románicos, como los plegados geométricos o la anatomía esquemática, para pasar a formas más naturalistas e idealizadas que penetrarán a la siguiente centuria, hasta llegar a formas dolorosas y patéticas en el segundo tercio del XIV, en el caso de los crucifijos. En líneas generales este va a ser el panorama evolutivo de la imaginería en Castilla y León. Sin embargo, en algunas provincias vemos como existe una arraigada tradición de los modelos románicos anteriores, perdurando estos estilemas en obras que se pueden catalogar en el cambio de siglo. Este es el caso de provincias como Zamora o León, tal y como veremos en las siguientes líneas.

* Fundación Santa María la Real - Centro de Estudios del Románico. Mi agradecimiento más sincero a Fernando Regueras por animarme a escribir en esta revista de estudios de Benavente y sus tierras.

¹ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: "Escultura" en *Arte Gótico, Historia del Arte de Castilla y León*, Tomo III, Valladolid, 1995, p. 274

² ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: "Escultura", op. cit., p 274.

Los valles del Tera y de Vidriales se encuentran ubicados en la parte norte de la provincia de Zamora, dentro de la comarca denominada como Benavente y los Valles, perteneciendo eclesiásticamente a la diócesis de Astorga.

Debido a la gran dificultad que desentraña conocer la autoría de un escultor o taller dentro del ámbito de la imaginería medieval, haremos el estudio conforme a los tipos iconográficos⁴, que son los habituales de la época, como ya apuntamos arriba, y que en esta primera entrega dedicaremos al Crucifijo y al Calvario.

La nota común a todas estas piezas es el rasgo marcadamente popular que presentan, como suele ser habitual en este periodo, que, unido a repintes de épocas posteriores, afean y distorsionan las imágenes dificultando su estudio.

EL CRUCIFIJO



Lám. 1. *Cristo de la Salud de Fuente Encalada.*

Dentro de los valles del Tera y Vidriales nos encontramos con cinco tallas que presentan la iconografía de Cristo crucificado.

- *Cristo de la Salud de Fuente Encalada*

En el lado de la epístola de la iglesia de El Salvador de Fuente Encalada, se conserva el crucifijo con los rasgos más arcaicos de toda la zona. Éste se ubica dentro de la hornacina lobulada de un retablo que por sus formas, de líneas rectas, con columnas entorchadas y decoración de piedras y gallones en el entablamento, podemos fechar en la primera mitad del siglo XVII, aunque parece haber recibido añadidos ornamentales en el XVIII, como denotan las rocallas laterales y el remate superior. Debido a la adecuación al marco de la escultura y a la Jerusalén pintada en el fondo de la hornacina, podemos asegurar que este retablo fue concebido desde un principio para albergar la talla de este Cristo.

³ Con motivo de mi trabajo de investigación perteneciente al segundo año de los cursos de doctorado, con el que obtenía el Diploma de Estudios Avanzados (D.E.A.), titulado *La escultura Romanista en los Valles del Tera y de Vidriales (Zamora)*, presentada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid en Septiembre de 2007, pude reparar en una serie de esculturas góticas que me han servido para configurar este primer estudio.

⁴ Para la composición de este trabajo hemos seguido los patrones establecidos por Julia Ara en su más que célebre obra ARA GIL, Clementina Julia: *La escultura gótica en Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1977. Si bien, no siempre se pueden seguir al pie de la letra, puesto que a veces se mezclan unos tipos con otros.

Centrándonos en la imagen gótica, podemos ver la representación de Cristo muerto en la cruz, sujeto con tres clavos y con la cabeza ladeada hacia la derecha (Lám. 1). Es decir, que nos encontramos ante un nuevo concepto iconográfico de la figura del crucificado. Se ha dejado la imagen hierática y solemne del románico, en detrimento de los rasgos naturalistas y dolorosos que imprime el nuevo estilo, seguramente influenciados por los escritos de San Francisco. Con ello se está remarcando la condición humana de El Salvador, a la vez que se busca un sentimiento de compasión y de arrepentimiento en el fiel.

Aún siendo gótica, son muchos los convencionalismos románicos que podemos contemplar todavía en esta talla. De este modo, el tratamiento esquemático de las costillas, la planitud del cuerpo, el modelado y simetría del cabello y la barba, así como la utilización de la hoy mutilada corona real⁵, sustituida por una postiza de cuerdas trenzadas con espinos, atestiguan lo dicho (Lám. 2).

Igualmente el *perizonium* presenta unas formas que tienen su origen en la imaginería románica, aunque sus pliegues abultados responden y denotan una estética más avanzada. Así pues, la manera de disponer el paño de pureza -que ocupa desde la cadera hasta las rodillas- manteniendo la parte superior del mismo recta, con una caída hasta las rodillas por delante y prosiguiendo en longitud por detrás, dando a toda la prenda una sensación de rigidez, nos indican nuevamente que se han seguido unas soluciones arraigadas en el pasado románico. Desde el centro de la parte superior del *perizonium*, surge un plegado de forma tubular muy característico,



Lám. 2. Cristo de la Salud. Detalle de la cabeza.

acabado en unas ondulaciones. Del mismo lugar se originan el resto de plegados que van hacia los laterales formando un abanico de concavidades, que demuestran un tratamiento artesanal por parte del entallador que ejecutó esta imagen. A ambos lados de la cadera, encontramos una vez más plegados tubulares, y exactamente desde la izquierda del Cristo nace otro plegado, de factura gruesa, que va adquiriendo una curvatura hasta llegar al inicio de una de las ondulaciones del plegado tubular central.

Toda esta exposición descriptiva sobre la organización del *perizonium* tiene una razón de ser, y es la de poder compararla con otras piezas de origen zamorano que muestran unas similares características. De esta manera, encontramos relaciones con los crucificados de Mombuey⁶, Fermoselle⁷ y dos que se conservan en el Museo Marès de Barcelona⁸. En todos ellos vemos como

⁵ Es visible parte del arranque de la diadema de la corona.

⁶ NAVARRO TALEGÓN, JOSÉ: "Cristo Crucificado" en *Encrucijadas, Las Edades del Hombre*, Astorga, 2000, pp. 311-313.

⁷ GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora (1903 – 1905)*. Madrid, 1980 [1927], vol. I p.282 y vol. II, lám. 314.

⁸ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: "Crist crucificat" en *Fons del Museu Frederic Marès/I, Catàleg d'escultura i*

el perizonium sigue un mismo esquema compositivo, con el característico plegado tubular acabado en formas onduladas que surge de la parte central, y con un plegado que nace desde la cadera izquierda hasta enlazar con el inicio de una de las ondas del mencionado plegado tubular. La única diferencia existente es el nudo que se origina justo en el centro del paño de pureza, que en Fuente Encalada no aparece.

Además del *perizonium*, aparecen otros rasgos que son comunes a todas estas piezas. Así, el tratamiento esquemático de la anatomía, el aplastamiento corporal y las formas del cabello y la barba, muestran unos patrones idénticos basados en la estética románica. Respecto a la corona, sólo el crucificado de Mombuey⁹ –localidad que pertenece, al igual que Fuente Encalada, a la diócesis de Astorga– presenta restos de haber llevado una corona real, del mismo modo que podemos apreciarlo en el Cristo de la Salud. Los demás tienen ya corona de espinas, elemento de clara raigambre goticista.

En cuanto a su composición, el Cristo de Fuente Encalada muestra un leve movimiento hacia la derecha, que dista mucho de la contorsión de los Cristos de Feroselle, Mombuey y uno de los del Museo Marès, que parecen remitir a modelos de crucificados de la pintura italiana¹⁰. Presenta los brazos por encima de la horizontal, un poco flexionados por



Lám. 3. Cristo de la Salud de Fuente Encalada. Detalle.

pintura medievals, Barcelona, 1991, pp. 396 y 397. MELERO MONEO, MARÍA LUISA: “Crist crucificat” en *Fons del Museu Frederic Marès/I, Catàleg d’escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, pp. 397 y 398.

⁹ NAVARRO TALEGÓN, JOSÉ: “Cristo Crucificado”, op. cit., pp. 311-313.

¹⁰ El referente debe buscarse en imágenes de crucificados italianos de influencia bizantina, como el Cristo de Giunta Pisano que se conserva en la Basílica de Asís.

el codo, y con las manos extendidas manteniendo todos los dedos juntos, incluido el pulgar, algo habitual en los crucificados de los siglos XIII y XIV (Lám. 3). Un rasgo naturalista propio del gótico, es la captación que se hace de la tensión de los brazos al desplomarse el cuerpo inerte del redentor, que ya nada tiene que ver con esa imagen serena y triunfal del románico. Respecto a los pies, el derecho monta sobre el izquierdo adoptando ambos una postura en rotación externa.

Toda la talla se mantiene sujeta a la cruz, utilizando la modalidad de “gajos”, que consiste en la representación del madero sin desbatar y cuya simbología remite al Árbol de la Vida. Un aspecto destacable de la misma es su autenticidad, no habiendo sido sustituida por otra más moderna, práctica común en este tipo de piezas.

En resumen, nos encontramos ante una de esas imágenes que aún manifestando el nuevo espíritu gótico, se encuentra todavía atrapada en formulismos románicos. Baste mencionar los crucifijos anteriormente descritos –Mombuey (h. 1300), Feroselle (siglo XIII) y dos del Museo Marès (el de la ficha nº 388 del catálogo del Museo de 1991, de finales del siglo XIII o inicios del XIV, y el de la ficha nº 389 de comienzos del siglo XIV)¹¹–, para darnos cuenta del éxito que tuvieron este tipo de piezas en la provincia de Zamora. La gran cantidad de Cristos conservados de similares características vienen a confirmar la existencia de varios talleres establecidos en este territorio¹², dedicados a la producción de los mismos.

En cuanto a su cronología, a tenor del resto de la imaginería relacionada, podemos datar este Cristo de la Salud de Fuente Encalada como de finales del siglo XIII o principios del XIV, estableciendo una fecha eje en torno al año 1300.

Se puede decir con toda seguridad que el origen de estas obras está basado en modelos de crucificados románicos. Por tanto, y volviendo a insistir en lo dicho, podemos concluir diciendo que en estos obradores se gesta un tipo de imagen “híbrida”, de concepto moderno pero conjugado con convencionalismos tradicionales, que dotan de cierta peculiaridad a estas creaciones.

- Crucifijo de Cubo de Benavente

En el testero del lado de la epístola de la iglesia de Cubo de Benavente, se ubica un retablo barroco cuyos elementos estilísticos, como los marcos de tarjetillas o los colgantes de frutas, indican un cierto interés por lo decorativo que nos permiten datarlo en los años centrales del siglo XVII, en un momento intermedio entre los retablos clasicistas y la eclosión de las grandes máquinas churriguerescas. En éste, se da cobijo a un interesante crucifijo gótico de grandes proporciones, que dado su buen acomodamiento en el mismo, y la iconografía que presenta el propio retablo, suponemos que se hiciera para tal fin.

El gran repinte que presenta la pieza no nos permite apreciar con claridad sus formas, pero aún así podemos sacar algunas conclusiones.

La imagen de Cristo Crucificado de Cubo de Benavente nos vuelve a llevar a esa

¹¹ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: “Crist crucificat”, op. cit., pp. 396 y 397. MELERO MONEO, MARÍA LUISA: “Crist crucificat”, op. cit., pp. 397 y 398.

¹² ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: “Crist crucificat”, op. cit., pp. 396 y 397.

simbiosis de elementos de tradición románica con modelos de representación ya góticos, de tanta solera en el territorio zamorano. Así, nuestro Cristo se muestra sujeto a la cruz por tres clavos, con la cabeza inclinada hacia el lado derecho y con la pierna diestra encima de la izquierda debido a la unión de los pies por un clavo, provocando de esta manera un movimiento en la composición, fácilmente apreciable en la cadera, que origina una leve línea en zigzag (Lám. 4). Todas ellas son características propias del mundo gótico. Los resabios románicos se dejan sentir en el tratamiento esquemático de la anatomía, exactamente en las costillas y pectorales, que vagamente se traslucen por el repinte posterior, en la geometría de la barba, en la disposición de los cabellos cayendo sobre los hombros y en el aplastamiento global del tronco.

En líneas generales estas serían algunas características, pero aún podemos ahondar más. Comenzando por la cabeza observamos varias cosas destacables. El rostro del Redentor, a pesar de estar muerto, muestra esa serenidad propia de los crucifijos del siglo XIII o principios del XIV, representándolo con los ojos cerrados y con la boca entreabierta¹³. El cabello se aparta dejando ver una de las orejas. La otra no se ha conservado y apenas se nota el hueco que debió de ocupar debido al repinte moderno que ha unificado a través del color oscuro la barba y el pelo de la cabeza, aunque suponemos que sería de similar factura. La cabeza presenta una forma un tanto abultada a partir de la corona de espinas trenzada, que nos sugiere una intervención posterior, quizá de la época en la que se construyó el retablo. De ello deducimos que originalmente pudo llevar una corona real (otro signo románico más y que ya hemos constatado en otro Cristo del entorno como es el de Fuente Encalada) que fue retallada para concebir el actual remate de cabeza.

Los brazos, como viene siendo habitual en este periodo, se sitúan por encima de la horizontal, extendidos y muy poco flexionados por el codo, culminando con las palmas de las manos abiertas para recibir los clavos. La posición de los pies puede servirnos como un elemento indicativo para determinar una fecha aproximada. El derecho se coloca en rotación externa sobre el izquierdo, que se dispone vertical en paralelo con el madero de la cruz. Esta verticalidad es típica de esculturas del siglo XIV, aunque el pie superior se muestra todavía frontal al espectador, como los crucifijos tipo 3º que estudió Julia Ara en Valladolid, datados hacia 1300¹⁴.

El *perizonium* muestra un complicado entramado de líneas que conforman una original e inusual morfología (Lám. 5). Frontalmente se organiza mediante un triángulo del



Lám. 4. *Crucifijo de Cubo de Benavente.*

¹³ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...*, op. cit., p. 67.

¹⁴ Ver ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...*, op. cit., pp. 78-80.

que surge un trozo de tela con dobleces, mientras que el costado izquierdo se resuelve a base de plegados de cazoleta. De entre esta disposición triangular y el lado izquierdo del paño, nace otro fragmento de tela con dobleces laterales.

Dado el carácter excepcional de este *perizonium*, se nos hace inevitable hacer mención de una pieza que presenta otro de muy similares características. En el Museo Marès de Barcelona se conserva un Calvario (el nº 216 del *Catàleg d'escultura i pintura medievals* de 1991)¹⁵ que lleva un paño de pureza muy parecido al del Cristo de Cubo de Benavente. Los rasgos anteriormente comentados se encuentran nuevamente aquí: organización triangular en el frente del que nace un trozo de tela doblada, plegados de cazoleta en el lateral izquierdo y pedazo de tela surgido de entre las dos soluciones anteriores. El seguimiento de las formas muestra muy pocas variantes al respecto.

Y aquí no acaban los parecidos. Además del *perizonium*, hay otros elementos que poseen grandes similitudes. Por ejemplo el tipo de plegados que tienen las figuras de la Virgen y San Juan, son también como los plegados laterales del paño del crucifijo de Cubo. La forma rasgada de los ojos de las tres tallas del conjunto catalán comparte unas mismas formas con la pieza zamorana, a pesar del repintado de los ojos de ésta última que no deja apreciarlos con claridad. Del mismo modo, el tratamiento de esas bocas pequeñas pero algo abultadas que muestran todas las imágenes, vuelven a poner en relación el



Lám. 5. Cubo de Benavente. Detalle del *perizonium*.

conjunto barcelonés con la escultura zamorana. Un rasgo que hay que tener también en cuenta es el uso de corona real por parte del crucificado del Calvario, elemento que viene a confirmar nuestras sospechas sobre la que debió de poseer el de Cubo.

Una vez expuestas las características que comparten uno y otro conjunto, es necesario hacer una serie de apreciaciones. Sobre la procedencia del Calvario del Marés nada sabemos, habiéndose adjudicado desde pronto una filiación a la escuela castellana¹⁶. El hecho de constatar ciertos paralelismos entre el grupo del Museo y el Cristo de los valles de Benavente, puede llevar a plantearnos el origen de las imágenes catalanas, que, si no son de un mismo taller, sí podrían pertenecer a una misma escuela estilística. Es decir, que podríamos estar hablando de un origen zamorano o leonés (no olvidemos que este grupo de piezas zamoranas aquí estudiadas pertenecen eclesiásticamente a la diócesis de Astorga) para este conjunto. En cuanto

¹⁵ MELERO MONEO, MARÍA LUISA: "Calvari" en *Fons del Museu Frederic Marès/II, Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, p. 262.

¹⁶ *Catálogo del Museo Marès*. Barcelona, 1958, p. 43.

a su datación, hace años se le dio una cronología del siglo XIII¹⁷, aunque posteriormente se la ha retrasado hasta finales del siglo XIV o inicios del XV¹⁸, fecha, a nuestro juicio, bastante tardía y que podríamos adelantar a la primera mitad de la decimocuarta centuria.

Volviendo a nuestro Cristo zamorano, tenemos que destacar la idea de proyección hacia el espectador de la imagen. Si bien, como se ha dicho, presenta un aplastamiento del torso de raigambre románica, la configuración de las extremidades inferiores experimentan un movimiento hacia adelante, rasgo de modernidad, debido a la flexión de una de las rodillas, característica ésta que empieza a darse hacia 1300¹⁹. La peculiaridad de la rodilla derecha, la que normalmente se proyecta hacia el exterior, es que aparece descubierta, ya que el perizonium se recoge un poco para dejarla ver.

Como último apunte comentar que la cruz se sustenta sobre una plataforma rocosa, seguramente realizada en el momento de ejecución del retablo, y que la misma es de gajos, aludiendo al Árbol de la Vida.

Por todo lo expuesto anteriormente creemos poder datar el crucificado de Cubo de Benavente a finales del siglo XIII o comienzos del siglo del XIV, estableciendo una fecha aproximada en torno a 1300.

- Cristo de la Piedad de San Pedro de Ceque

En la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de la localidad de San Pedro de Ceque, se encuentra otro de esos crucifijos que podemos encuadrar en el cambio de siglo. Se ubica actualmente sobre una pared del lado del evangelio del templo, aunque antiguamente debió de presidir un retablo barroco situado en la misma nave, según nos han comunicado verbalmente²⁰.

Lamentablemente la apariencia que presenta hoy día la imagen, es fruto de un desafortunado repinte que sufrió a finales de la década de los noventa del pasado siglo. Aún así, conservamos una fotografía de poco antes de la citada intervención, que nos permite analizar mucho mejor las formas de la pieza (Lám. 6 y 7).

La profesora Ramos de Castro citó de pasada a este crucifijo en su obra dedicada al románico de Zamora²¹. De él dice que es una variante de los crucifijos tipo C, que ella establece, considerándole ya gótico, junto al de Villalobos y al de San Martín de Valderaduey, y fechándoles entre finales del siglo XIII y primera mitad del XIV.

El Cristo de la Piedad muestra al Salvador muerto y sujeto a la cruz mediante tres clavos. Las piernas se colocan una encima de la otra, provocando de este modo un leve movimiento en el cuerpo del crucificado, que se ve reflejado en la curvatura del torso y en como se descarga todo el peso en su cadera derecha. Al igual que en la imagen de Cubo de Benavente, aquí nos volvemos a encontrar con esa idea de proyección de la

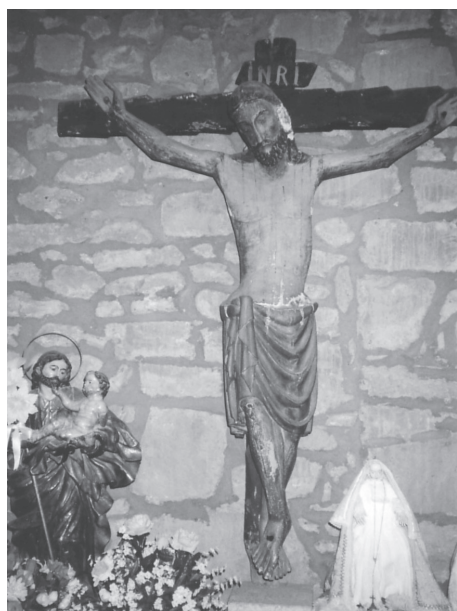
¹⁷ *Catálogo del Museo Marès*. Barcelona, 1958, p. 43.

¹⁸ MELERO MONEO, MARÍA LUISA: "Calvari", op. cit., p. 262.

¹⁹ Ver ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...*, op. cit., pp. 70 y 78.

²⁰ Los cinco retablos con los que debió de contar la iglesia de San Pedro de Ceque, fueron vendidos en los años cuarenta o cincuenta del pasado siglo, según nos transmitió doña Consuelo Verdes, parroquiana que presencié tan desafortunado acontecimiento. Según su descripción, el Cristo de la Piedad debía de centrar el retablo, situándose en uno de los lados una imagen de San Fabián.

²¹ RAMOS DE CASTRO, GUADALUPE: *El arte románico en la provincia de Zamora*. Zamora, 1977, p. 420.



Lám. 6. Cristo de la Piedad de San Pedro de Ceque antes del repinte.



Lám. 7. Cristo de la Piedad de San Pedro de Ceque en la actualidad.

rodilla hacia adelante, característica propia de los crucifijos tipo 3º que Ara Gil propone para Valladolid²². Vemos pues, como la rodilla derecha se dobla y se adelanta hacia el espectador.

El pie derecho se coloca en rotación externa sobre el izquierdo, mientras que éste último aparece con leve rotación pero siempre buscando la línea vertical, rasgo común de la escultura del siglo XIV. Sin embargo, el hecho de que el pie superior se muestre frontal y no de perfil, vuelve a ponernos en relación con los crucifijos de hacia 1300 de Valladolid (tipo 3º)²³.

El *perizonium* cubre las caderas del Cristo, deslizándose hacia las rodillas sin llegar a tapar la derecha. Se organiza mediante una consecución de plegados curvos que nacen desde la cadera izquierda, y que van a llegar hasta el lado derecho, donde caen dos trozos de tela verticales resueltos con plegados en zigzag, formando de esta manera el anudamiento del paño de pureza. Llama la atención en esos pliegues abultados curvilíneos, el nacimiento en el centro de los mismos de unas formas quebradas, a modo de horquillas. Según podemos constatar a través de la fotografía de antes del repintado, el *perizonium* mostraba una policromía de color verdoso.

El torso presenta una concepción plana que lo entronca con la tradición románica, al igual que el tratamiento esquemático y lineal de los pectorales, de las costillas y del vientre. Asimismo, como ya dijimos arriba, muestra una curvatura que busca el movimiento, quedando claramente reflejado en la cadera.

²² Son los denominados, según esta profesora, grandes crucifijos de hacia 1300. Ver ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...*, op. cit., pp. 78-80.

²³ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...*, op. cit., pp. 78-80.

La cabeza está inclinada hacia la derecha, con un rostro alargado que irradia una tranquilidad propia de los crucifijos de fines de la decimotercera centuria e inicios de la decimocuarta²⁴. Los ojos aparecen entreabiertos y la boca cerrada, rasgo habitual de la época. La cabeza se muestra descubierta sin corona de espinas, aunque pudo tenerla. De todos modos es posible que no la tuviese, puesto que durante el último tercio del siglo XIII y los primeros años del XIV las representaciones de Cristo Crucificado no solían llevar ningún tipo de corona, mostrando tan sólo el pelo suelto²⁵. Así pues, podemos contemplar como el cabello cae sobre los hombros y la espalda, dejando ver las orejas²⁶.

En cuanto a los brazos, éstos se presentan por encima de la horizontal y flexionados por el codo, con unas manos completamente extendidas en la que todos los dedos aparecen unidos.

Del mismo modo que los dos crucifijos anteriores, éste también ha conservado la nudosa cruz de gajos de la época, expresión del Árbol de la Vida.

Una vez descrita y analizada la imagen, es momento de relacionarla con algún otro conjunto. En el Museo Marès de Barcelona existe un Calvario (el n° 386 del Catàleg d'escultura i pintura medievals de 1991)²⁷ procedente, presumiblemente, de la localidad leonesa de Quintana y Congosto, cuyo Cristo guarda un gran parecido con el de San Pedro de Ceque. En él podemos apreciar un perizonium con el mismo diseño a base de plegados gruesos curvilíneos, de los que nacen otros pequeños y quebrados, rematando en la cadera derecha con un anudamiento del que caen dos trozos de tela con dobleces en zigzag. Igualmente el concepto de proyección de la rodilla derecha hacia adelante, así como la posición de piernas y pies, revelan un origen basado en algún modelo común. El tratamiento anatómico es también esquemático, aunque en este caso parece que se marca más, visible en las costillas, que en el ejemplo zamorano.

En resumen, una y otra imagen muestran unas similitudes bastantes evidentes, que nos hacen sospechar en la posibilidad de ejecución de un mismo taller o por lo menos, como acabamos de apuntar, de un mismo modelo para ambas piezas. No hay que olvidar que la localidad de Quintana y Congosto pertenece, al igual que San Pedro de Ceque, al obispado de Astorga, por lo que estaríamos hablando de una misma escuela estilística.

La cronología propuesta para el Crucifijo del Calvario del Museo catalán es la de finales del siglo XIII, fecha que encaja perfectamente con la del Cristo de la Piedad. Por ello, y a tenor de la argumentación expuesta anteriormente, creemos poder datar esta escultura zamorana a finales de la decimotercera centuria o comienzos de la siguiente, manteniendo el año 1300 como fecha de referencia.

- Crucifijo de La Milla de Tera

²⁴ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...*, op. cit., p. 67.

²⁵ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...*, op. cit., p. 72.

²⁶ La oreja izquierda no es original, sino fruto de la intervención que sufrió a finales de los años noventa del siglo XX. En la fotografía que se ve al Cristo en su estado original, se puede apreciar como en el lado izquierdo de su cabeza hay un roto que le ha desprovisto de la oreja y de parte de la cabellera.

²⁷ RUEDA I ROIGÉ, FRANCESC-JOSEP DE: "Calvari" en *Fons del Museu Frederic Marés/I, Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, p. 395.

En la cabecera de la iglesia de La Asunción de La Milla de Tera, exactamente en la pared del lado del evangelio, se encuentra un Cristo Crucificado de cierta desproporción entre sus miembros, que ejemplifica claramente la popularización de las formas góticas en la imaginería castellana y leonesa de los siglos XIII y XIV (Lám. 8).

Como muy bien queda dicho, lo que más llama la atención de este crucifijo es la evidente desproporción que existe entre el cuerpo y la cabeza, ésta última de mucho mayor tamaño, dando la impresión de ser un añadido posterior.

El Cristo de La Milla aparece sujeto por tres clavos a una cruz que no es la suya original, mostrando rasgos arcaicos pero también elementos más avanzados respecto a los crucifijos anteriores. Comenzando por su descripción, podemos intuir de primeras una nueva posición para la configuración de las



Lám. 8. Crucifijo de La Milla de Tera.

piernas. La izquierda aparece vertical respecto al eje del madero, mientras que la derecha se coloca sobre esta con el pie en rotación externa mostrando el perfil del mismo, como en los crucifijos tipo 4º que Julia Ara propone para Valladolid²⁸. Por otro lado, éstas se muestran cortas, con una potente pantorrilla derecha que se presenta igualmente de perfil respecto al espectador, tal y como podemos apreciar en los crucifijos tipo 5º que estudia la citada profesora²⁹. Ambos tipos de crucifijos se dan desde finales del siglo XIII hasta bien entrado el siglo XIV, lo que nos viene ya a indicar una cronología aproximada.

El *perizonium* es largo, llegando a tapan las dos rodillas. Su ordenación se realiza mediante plegados a cazoleta³⁰ desde el centro hasta el costado izquierdo, y un paño uniforme con leves pliegues que forman pequeñas ondulaciones en la otra mitad, en donde aparece un minúsculo nudo, acaso cortado.

El tratamiento del tórax muestra todavía ciertos elementos esquemáticos, como pueden verse en las costillas marcadas y en los pectorales. No así el vientre, de formas redondeadas y suaves que se aproximan a la realidad.

Igualmente naturalista es la concepción de los brazos, dispuestos por encima de la horizontal y flexionados por los codos, en donde se ha captado la tensión de sus músculos y tendones, debido al empuje hacia abajo del desfallecido cuerpo. Las manos son amplias y se conciben con los dedos juntos, incluido el pulgar, para recibir los clavos. Actualmente la mano derecha se encuentra sin dos de sus dedos, conservándose tan sólo el índice a

²⁸ Son los crucifijos de anatomía naturalista. Ver ARA GIL, Clementina Julia: *Escultura gótica...*, op. cit., pp. 80-84.

²⁹ Son los denominados Crucifijos de cabeza globular con corona, proporciones cortas, piernas gruesas y puño abundante. Ver ARA GIL, Clementina Julia: *Escultura gótica...*, op. cit., pp. 84-86.

³⁰ Se dan desde finales del siglo XIII.

la mitad, el anular y el pulgar.

Por último y para acabar la descripción: la cabeza, que como ya indicamos antes es de unas proporciones desmesuradas (Lám. 9). Ésta aparece algo ladeada hacia la derecha, con un rostro apacible y sereno, en el que se pueden ver los ojos cerrados y la boca entreabierta. El cabello cae hacia la espalda, aunque se ha simulado con pintura de color amarronado dos bucles de pelo a cada lado de los hombros.

La forma de la cabeza tiene un tratamiento globular, que se asemeja a los crucifijos tipo 5º de Valladolid, como consecuencia de la aparición de un tipo de corona de espinas³¹. Ésta se dispone ceñida y en forma de cordón trenzado y tallado, con espinas entre los cabos, denotando una cronología dentro de la decimocuarta centuria. Sin embargo, el crucifijo de La Milla difiere de los vallisoletanos respecto al modo de colocación de la cabeza, puesto que la del zamorano se muestra frontal aunque inclinada, y la de los otros se presenta abatida contra el pecho y con el rostro de perfil³².

En resumen, nos encontramos con una pieza salida de un taller rural, en donde claramente el entallador que la realizó, se mostró poco hábil a la hora de conjugar las proporciones corporales. A pesar de mostrar elementos que ya se dan desde finales del siglo XIII, son muchas las características que pertenecen a la siguiente centuria, como el perfil del pie, la verticalidad, el tipo de corona de espinas..., por lo que podríamos dar una cronología, atendiendo a los rasgos expuestos con anterioridad, dentro de la primera mitad del siglo XIV, y quizá en una fecha avanzada.

- Cristo de San Adrián de Granucillo de Vidriales

Dentro de la ermita del Santo Cristo de San Adrián de Granucillo de Vidriales³³, se venera un crucifijo que supone un estadio más en la evolución de la imaginería gótica que



Lám. 9. Crucifijo de La Milla de Tera.
Detalle de la cabeza.

³¹ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...* op. cit., pp. 84-86. Este tipo de crucifijos vallisoletanos, se han datado en fechas comprendidas dentro de los dos primeros tercios del siglo XIV.

³² ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...* op. cit., p. 84.

³³ Sobre la ermita ver HUERTA HUERTA, PEDRO LUIS: "Ermita del Santo Cristo de San Adrián" en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, tomo de Zamora. Aguilar de Campoo, 2002, pp. 83 y 84. El citado investigador data las partes más antiguas de la construcción en los primeros años del siglo XIII, fechando en pleno siglo XIV la cabecera, como fruto de un añadido posterior. Está ubicada a un escaso kilómetro del pueblo, en medio de unos campos en donde se han conservado monumentos de época megalítica, entre los que destaca el conocido como dolmen de San Adrián.

estamos tratando en estos dos Valles zamoranos. Éste se ubica en un retablo datable como del tercio central del siglo XVII, a tenor de las características que presenta³⁴.

El Cristo de San Adrián muestra a la figura del Redentor viva y clavada por tres clavos a la cruz. La nota predominante de esta escultura es su tendencia a la verticalidad, lo que ya nos indica una cronología dentro de la decimocuarta centuria (Lám 10).

Siguiendo con esta idea, podemos apreciar como la pierna derecha se superpone sobre la izquierda, manteniendo los pies en el mismo eje del madero. El perizonium se alarga por un lado, tapando la rodilla izquierda, mientras que se recoge por el otro para dejar descubierta la derecha.

La anatomía del cuerpo busca un naturalismo que ya nada tiene que ver con la esquemática de los crucifijos anteriores, pudiéndose observar en el tórax y en el abultado abdomen. En cuanto a la cabeza, ésta se muestra de perfil, elemento característico del siglo XIV, con un rostro alargado en el que aparecen los ojos abiertos (con un gran repinte) y que expresa cierta angustia al tener la boca entreabierta. Por otro lado, la cabellera presenta

una larga guedeja de pelo que cae sobre el hombro izquierdo por delante y otra sobre el derecho por detrás, dejando ver una de las orejas. La barba también se alarga, siendo un rasgo destacable de este periodo³⁵. Se remata todo con una corona de espinas en forma de cordón trenzado con espinos.

Por último, los brazos se disponen por encima de la horizontal, huesudos y totalmente extendidos, al igual que las manos, de las que se han perdido algunos dedos. Actualmente hay un paño que se enrolla en los hombros y se ata al travesaño de la cruz.

Una vez hecho el análisis descriptivo de la imagen, es momento de establecer ciertos paralelismos y relaciones que nos hagan profundizar más en la obra.

Por ejemplo, la búsqueda de la línea vertical para la composición de esta escultura, remite a la idea de enderezamiento general de la silueta de los crucifijos tipo 6º (b) de Valladolid³⁶. A este modelo vallisoleitano corresponde también el estudio de una anatomía más naturalista y la aparición de



Lám. 10. Cristo de San Adrián de Granucillo de Vidriales.

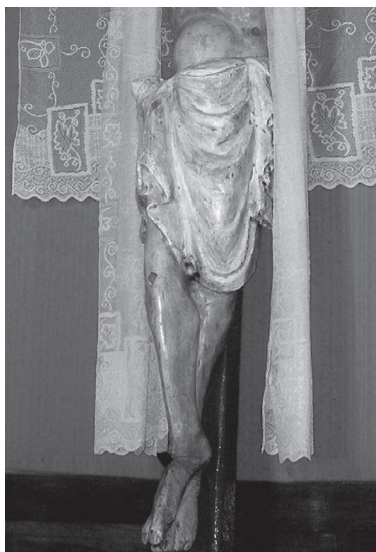
³⁴ Es un tipo de retablo de transición, que se da entre el retablo clasicista y el churrigueresco. Presenta elementos del primero, como las pirámides decorativas o el frontón clásico partido, y un mayor interés por lo decorativo, como puede verse en la decoración a base de tarjetillas del marco donde se coloca el Cristo, ornamentación propia de este periodo.

³⁵ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...*, op. cit., p. 67.

³⁶ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...*, op. cit., pp. 87 y 88. Se datan hacia la segunda mitad del siglo XIV.

algunos rasgos patéticos que evocan cierto dolor, características que podemos contemplar igualmente en el Cristo de San Adrián.

Por otra parte, como se acaba de decir, existen algunas características patéticas que pueden provenir por la influencia de los denominados crucifijos góticos dolorosos³⁷. El elemento fundamental de estos Cristos es la exacerbación de las formas dolientes a través de la demacración de la anatomía y de la abundancia de sangre que emana a borbotones de las heridas, produciendo de este modo una imagen desagradable a la vista, con la que se pretende buscar una compasión en el fiel. Se van a dar principalmente en el territorio castellano, encontrándonos con magníficos ejemplares en Palencia (Carrión de los Condes³⁸,



Lám. 11. Cristo de San Adrián.
Detalle de las piernas y el perizonium.

Amusco³⁹, Paredes de Nava), Valladolid⁴⁰ (Monasterio de Las Huelgas Reales de la capital, Peñafiel⁴¹, Mayorga de Campos, Castronuño), León (Villafalé), Salamanca (Alba de Tormes) y Ávila (El Barco de Ávila⁴²). Pero los que más nos interesan aquí son los que se conservan en el territorio zamorano, puesto que serán los que introduzcan esta modalidad en la zona y, por ende, los que van a influenciar a los talleres locales de la provincia. Ejemplos de este tipo nos encontramos en Castroverde de Campos⁴³, Revellinos y la ermita de la Soledad de Benavente. Según Ángela Franco, todos ellos proceden de un mismo taller, como demuestran sus similares características, en donde habrán sido realizados por los mismos años, entre 1330-1340, aunque alguno como el de El Barco de Ávila lo retrasa hasta 1345-1350⁴⁴.

Un primer elemento con el que podemos relacionar el Cristo de San Adrián de Granucillo y estos crucificados, es el del *perizonium* (Lám. 11). La manera de disponer el paño de pureza de la pieza

³⁷ Sobre este tema son indispensables las obras de FRANCO MATA, ÁNGELA: "El crucifijo gótico en la iglesia del convento de San Pablo de Toledo y los crucifijos góticos dolorosos castellanos del siglo XIV". *Archivo Español de Arte (AEA)*, n° 223, 1983, pp. 220-241 y FRANCO MATA, ÁNGELA: "El crucifijo de Oristano (Cerdeña) y su influencia en el área mediterránea catalano-italiana: Consideraciones sobre la significación y origen del crucifijo gótico doloroso". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n° 35, 1989, pp. 5-64.

³⁸ Ver FRANCO MATA, ÁNGELA: "Crucifijo" en *Memorias y Esplendores, Las Edades del Hombre*, Palencia, 1999, p. 75.

³⁹ Ver ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: "Cristo Crucificado" en *El arte en la Iglesia de Castilla y León, Las Edades del Hombre*, Valladolid, 1988, p. 119.

⁴⁰ Para un estudio general sobre los crucifijos patéticos vallisoletanos ver ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...* op. cit., pp. 88-91.

⁴¹ Ver FRANCO MATA, ÁNGELA: "Crucifijo gótico Doloroso" en *El Árbol de la Vida, Las Edades del Hombre*, Segovia, 2003, pp. 178 y 179.

⁴² Ver FRANCO MATA, ÁNGEL: "Crucifijo gótico Doloroso" en *Testigos, Las Edades del Hombre*, Ávila, 2004, pp. 277-280.

⁴³ Sobre este Cristo ver GUTIÉRREZ BAÑOS, FERNANDO: "Cristo de las Aguas" en *Remembranza, Las Edades del Hombre*, Zamora, 2001, pp. 614 y 615.

⁴⁴ FRANCO MATA, ÁNGEL: "Crucifijo gótico...", op. cit., p. 278.

zamorana responde a una concepción derivada de los que presentan los Cristos góticos dolorosos. Así pues, al igual que estos, el paño va desde la cadera hasta las rodillas, tapando la izquierda, pero recogiénose por el lado derecho para dejar ver la otra. Del mismo modo, vemos como se anuda por el costado derecho, de donde cae un trozo de tela que va formando unos plegados abombados rematados con muchas ondulaciones. También por el lado izquierdo del perizonium cae otro fragmento de tela compuesto por una línea de plegados en zigzag. Queda demostrado, por tanto, que la composición de este paño de pureza está inspirada en la de los crucifijos patéticos, aunque difiere de ellos en algunos conceptos, especialmente en la del tratamiento de los plegados. Mientras que en los dolorosos se usa una gran cantidad de pliegues arqueados de gran plasticidad, que van de un costado a otro del perizonium, en el de Granucillo se han reducido y se han hecho de una factura más gruesa. Es decir, que se ha abstraído del modelo original. Como último apunte respecto al paño de pureza, llamar la atención del plegado grueso que nace del costado izquierdo y que va bordeando el perfil del paño hasta llegar al centro, tapando así la rodilla. Recalcamos esto porque este mismo estilema lo podemos observar en algunos de estos crucificados, como el de Carrión de los Condes (Palencia), el de El Barco de Ávila (Ávila) o el de Castronuño (Valladolid).

Otro rasgo que puede derivar de esta tipología de Cristos, es la idea de verticalidad, que queda claramente reflejada en la posición de las piernas y los pies, asunto que ya tratamos más arriba.

Por último, y para acabar con esta serie de relaciones, destacar la cabeza. Muestra una morfología alargada en la que aparece una boca entreabierta que da cierta sensación de angustia, una barba con mechones ondulados que configuran una forma afilada y una corona de largos espinos, pero sin llegar a las dimensiones de los de las coronas del Cristo de las Aguas de Castroverde de Campos (Zamora) o el de Castronuño (Valladolid).

El Cristo de San Adrián es, pues, una interesante imagen que nos revela una influencia superficial de los crucifijos góticos dolorosos, representando un escalafón más dentro de la evolución de los crucificados conservados en los valles del Tera y de Vidriales de los siglos XIII y XIV. No hay que olvidar que Granucillo se encuentra a pocos kilómetros de la capital de la comarca, Benavente, en donde, como hemos dicho, existe uno de estos Cristos localizado en la ermita de la Soledad, quizá siendo el modelo por donde pudieron penetrar las influencias de esta tipología.

Atendiendo a las características que hemos ido desarrollando y a la evocación de elementos procedentes de los crucificados patéticos, datados entre 1330-1340/50, podemos dar una cronología para el Cristo de San Adrián, como mínimo de mediados del siglo XIV, aunque es muy posible que su ejecución se retrase algunos años más. Por ello, preferimos dar una fecha imprecisa dentro de la segunda mitad de la decimocuarta centuria, coincidiendo con los crucifijos de tipo 6º (b) de Valladolid, con los que también presenta algunas analogías.

EL CALVARIO

El modelo iconográfico conocido como Calvario, el que muestra a Cristo crucificado con la Virgen y San Juan a los lados de la cruz, tiene en los valles del Tera y Vidriales una escasa representación, pues tan sólo se conserva un único conjunto en la localidad de Moratones de Vidriales.

- *Calvario de Moratones de Vidriales*

En la cabecera de la ermita del Cristo de la Veracruz de Moratones de Vidriales y dentro de una estructura de madera moderna que simula ser un retablo, se ha conservado este interesante grupo del Calvario.

El conjunto está compuesto por tres imágenes que a simple vista denotan dos momentos cronológicos distintos. Por un lado están las figuras de la Virgen y San Juan, de cierta elegancia y calidad, y por otro lado la del Cristo crucificado, mucho más moderna y de factura más tosca (Lám. 12).

Comenzando por las dos primeras piezas, podemos observar que en la actualidad presentan una mala colocación, puesto que la Virgen debería aparecer a la derecha de Cristo y no a la izquierda, ocurriéndole lo mismo al San Juan⁴⁵.

La forma de representación de la Virgen responde a un modelo habitual que la concibe de pie y con las manos cruzadas sobre el pecho⁴⁶ (Lám. 13). Va vestida con una larga túnica y con un manto que la envuelve, de donde saca las manos, colgando del brazo izquierdo una parte del mismo. Lleva un velo sobre la cabeza que le cae hasta los hombros y que le sirve para enmarcar la cara. Finalmente se toca con una corona real en la que se simula el engarzamiento de pedrería. De la parte inferior de la túnica surgen los dos pies en forma de pico, muy característicos del periodo románico.

En cuanto a San Juan, aparece igualmente de pie, vestido con una túnica y manto, portando un libro en su mano izquierda, como símbolo del Evangelio que escribió, y con la mejilla apoyada sobre la mano derecha en un ademán de dolor, que todavía no se ve reflejado en el gesto de la cara. La túnica llega hasta los tobillos, dejando ver los pies descalzos del Santo (Lám. 15).

Relacionadas con estas dos esculturas tenemos que hacer mención de un Calvario que se encuentra en el Museo Marès de Barcelona (el nº 386 del Catàleg d'escultura i pintura medievals de 1991)⁴⁷, procedente de Quintana y Congosto (León), y que ya tuvimos ocasión de hablar de él cuando analizamos el Cristo de la Piedad de San Pedro de Ceque. Ahora las piezas que nos interesan son las de la Virgen y San Juan, que como se puede apreciar a simple vista, son de un asombroso parecido.

Ambos conjuntos escultóricos presentan un mismo diseño, destacando ese canon alargado y forma pseudocilíndrica que les da una apariencia de estatuas-columna románicas. Todo lo descrito con anterioridad respecto a las imágenes de Moratones se ve claramente mimetizado en las del Calvario del Museo barcelonés, a excepción de la Virgen, que en este caso no lleva la corona real y que muestra una muy leve curvatura corporal que la zamorana no tiene. Pero las similitudes no sólo se quedan en la composición, también el tratamiento de los pliegados de la vestimenta es idéntico, en donde son característicos los pliegues lineales del manto. Incluso se ha seguido la idea de la caída de éste desde el brazo izquierdo, que aparece tanto en la Virgen como en San Juan, de donde surge un ribeteado de pliegados en zigzag. La forma algo acaracolada del pelo del

⁴⁵ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...*, op. cit., p. 121. El lado derecho está reservado para personajes de mayor relevancia y en el caso de un Calvario, este lugar corresponde a la figura de la Virgen.

⁴⁶ Esta postura de las manos debe de simbolizar su asociación al sacrificio. ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...*, op. cit., p. 121.

⁴⁷ RUEDA I ROIGÉ, FRANCESC-JOSEP DE: "Calvari", op. cit., p. 395.



Lám. 12. *Calvario de Moratones de Vidriales.*



Lám. 13. *Virgen del Calvario de Moratones de Vidriales*

Evangelista se repite de nuevo aquí, del mismo modo que el libro que porta, con el mismo cierre y remaches.

Los dos grupos de piezas muestran grandes convencionalismos románicos, como por ejemplo los plegados lineales, lo que nos puede hacer pensar en una cronología temprana dentro de la decimotercera centuria. Sin embargo, las imágenes del Calvario catalán se han datado a finales del siglo XIII⁴⁸, fecha bastante tardía. El hecho de que la Virgen de Moratones esté tocada con una corona real de tradición románica, puede indicarnos una cronología más adelantada. Por ello y por la utilización de un velo que se separa del rostro formando ondulaciones (Lám. 14), tal y como se dan en algunas figuras de la Virgen con el Niño, como la de Villamuriel (Valladolid), fechada en el segundo tercio del siglo XIII⁴⁹, nos inclinamos a datar el conjunto de Moratones en este momento.

El gran parecido de las figuras de la Virgen y San Juan del Museo catalán con las de este pueblo zamorano, nos lleva a pensar en la identidad de un mismo escultor o taller que trabajaría para la diócesis de Astorga desde un poco antes de mediados del siglo XIII hasta finales de la misma centuria. No hay que olvidar que Quintana y Congosto, lugar de donde procede el Calvario del Museo, pertenece también a este obispado.

Respecto al Cristo, ya indicamos que corresponde a un periodo posterior a las otras

⁴⁸ RUEDA I ROIGÉ, FRANCESC-JOSEP DE: "Calvari", op. cit., p. 395.

⁴⁹ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...*, op. cit., p. 131.



Lám. 14. *Detalle de la Virgen del Calvario de Moratones de Vidriales.*



Lám. 15. *San Juan del Calvario de Moratones de Vidriales.*

dos piezas. Es una escultura de tosca factura y con una espesa capa de repinte que lo afea mucho. Está sujeto a la cruz mediante tres clavos, mostrando un enderezamiento general de la silueta, con una posición en rotación interna de los pies y un perizonium corto, que lo sitúan a finales del siglo XV o comienzos del XVI⁵⁰, cronología que escapa ya a los límites de este estudio.

CONCLUSIÓN

El grupo de imágenes que se encuentran en estos dos valles de Benavente responden a un tipo de imaginería popular, que vienen a satisfacer las necesidades de las pequeñas parroquias de los pueblos alejados de los grandes núcleos urbanos. La mediana calidad que presentan éstas, nos hablan de la existencia de varios talleres rurales ubicados en el territorio zamorano-leonés⁵¹, que nada tienen que ver con otros centros de mayor calidad como Burgos⁵² o Palencia⁵³.

⁵⁰ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica...* op. cit., p. 406.

⁵¹ A excepción de los talleres surgidos en torno a la Catedral de León.

⁵² Sirva de ejemplo el gran Crucifijo del Calvario que decora el sepulcro del infante don Fernando de la Cerda (†1275) en las Huelgas Reales de Burgos. Un último estudio sobre el panorama de la imaginería burgalesa en MARTÍNEZ MARTÍNEZ, MARÍA JOSÉ: "La imaginería gótica burgalesa: más allá de la devoción" en *El arte gótico en el territorio burgalés*. Burgos, 2006, pp. 249-270.

⁵³ Con excelentes ejemplares como el Crucifijo del Calvario de Villalcázar de Sirga (h. 1300) o el Cristo de las Batallas de la Catedral de Palencia (Primer cuarto del siglo XIV). Para estos Cristos ver HUERTA HUERTA, PEDRO LUIS: "Calvario" en *Memorias y Esplendores, Las Edades del Hombre*, Palencia, 1999, pp. 52-54 y HUERTA HUERTA, PEDRO LUIS: "Cristo de las Batallas" en *Memorias y Esplendores, Las Edades del Hombre*, Palencia, 1999, pp. 73 y 74. Sobre un planteamiento general de la imaginería palentina ver ARA GIL, CLEMENTINA JULIA:

Varios de estos talleres trabajarían a finales del siglo XIII y comienzos del XIV, caracterizándose por la utilización de grandes convencionalismos románicos todavía en sus obras. Así lo podemos ver en crucifijos como el de Fuente Encalada, Cubo de Benavente y San Pedro de Ceque. Otra pieza singular es la del Cristo de San Adrián, en la que ya podemos rastrear una superficial influencia de los crucifijos patéticos, y que por lo tanto nos revela la forma de actuar de estos talleres locales frente a las novedades plásticas que se estaban imponiendo en Castilla desde mediados del siglo XIV.

Por último, hemos de destacar el grupo del Calvario de Moratones de Vidriales, puesto que viene a definir la presencia de un taller activo desde mediados del siglo XIII trabajando para el obispado de Astorga, y que se caracteriza por el peso de la tradición románica de sus obras⁵⁴.

“Imaginería gótica palentina” en *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*. Palencia, 1988, pp. 43-64. Una última aportación al estudio de Crucifijos góticos palentinos en GUTIÉRREZ BAÑOS, FERNANDO: “Imaginería medieval en la Semana Santa de la Provincia de Palencia” en *II Congreso Internacional de Cofradías y Hermandades*, Murcia, 2008, pp. 399-410.

⁵⁴ Quisiera agradecer a los profesores y amigos de la Universidad de Valladolid, Fernando Gutiérrez Baños y Julia Ara, la ayuda e indicaciones prestadas para la configuración de este trabajo. De igual modo debo hacer extensible este agradecimiento a Pedro Luis Huerta Huerta, amigo y compañero de la Fundación Santa María la Real. En otro orden, expresar mi gratitud a todos los sacerdotes y personas que me abrieron las puertas de las iglesias y ermitas, y por supuesto a mis tíos, quienes hicieron posible que este trabajo fuese llevado a término, al desplazarme a las localidades de estos dos valles zamoranos.