La difusión de un tipo iconográfico de Gregorio Fernández: los ángeles heraldos del Parador Fernando II de Benavente

Ramón Pérez de Castro*

Title: The diffusion of an iconographic type of Gregorio Fernández: the herald angels of the Parador Fernando II de Benavente

Resumen: Se estudia el eco y difusión de un tipo iconográfico difundido por Gregorio Fernández -el del ángel heraldo- a partir de las réplicas de mediados del siglo XVII conservadas en el Parador de Benavente que proceden de Valladolid

Palabras Clave: Escultura barroca, Gregorio Fernández, Francisco Díez de Tudanca, Valladolid, Benavente

Summary: We study the diffusion of an iconographic type spread by Gregorio Fernández -the herald angel- from the mid-17th century replicas preserved in the Parador of Benavente (Zamora) that coming from Valladolid

Key Words: Baroque sculpture, Gregorio Fernández, Francisco Díez de Tudanca, Valladolid, Benavente

Mientras que en los últimos años se ha prestado una especial y justa atención a los procesos de pérdida, enajenación y venta del patrimonio castellano y leonés durante la primera mitad del siglo XX, aún falta por reconstruir en toda su magnitud lo acontecido en las décadas siguientes. Probablemente la cercanía cronológica, la problemática de la consulta de documentación tan reciente y las cautelas por remover ciertos aspectos más o menos próximos han contribuido a ello. Es pues una historia por hacer. A pesar de los avances que supuso la ley de 1933, que marcó un hito y un cambio de etapa en

* Universidad de Valladolid. Departamento de Historia del Arte: ramon.perez@uva.es

esta dispersión patrimonial, las pérdidas siguieron después de la contienda civil, como es conocido. En este nuevo contexto, la difícil situación económica de la posguerra dio paso al desarrollismo, desgraciadamente más económico que cultural. A la despoblación de los núcleos rurales siguió el hundimiento de muchos templos mientras que en paralelo crecía el aprecio por estas antigüedades y no sólo a través de la formación de grandes colecciones nacionales como Marés, Godia, etc. sino también a través de un variado y dispar interés burgués. Los conventos y parroquias rurales surtían en buena medida este ansia coleccionista y ornamental pues acumulaban tantos vestigios venerables como urgentes necesidades materiales. Los ojos de los anticuarios y comerciantes revisaron sus depósitos, sus trasteras y, llegado el caso, incluso las iglesias y objetos expuestos aún al culto. El propio Marés señaló cómo aprovechaba sus viajes castellanos estivales para hacer acopio de obras de arte. Esta fuga patrimonial continuada afectó igualmente a las ciudades. La piqueta y el urbanismo del desarrollismo acabó con numerosos elementos histórico-artísticos: palacios, casonas y, cómo no, edificios religiosos, con el consiguiente movimiento de un ingente patrimonio mueble. En esta suma de elementos, en este momento de cambio social y cultural, la interpretación confusa del espíritu emanado del Concilio Vaticano II (concluido en 1965), los cambios rituales y el ansia de reforma espiritual y estética que se generalizó en la Iglesia como forma de *aggiornamento* fueron un caldo de cultivo que favoreció la almoneda artística. Poseemos ejemplos bien evidentes del que sólo querría destacar uno por lo elocuente, accesible y popular. En la película *¡Se armó el Belén!* (J. L. Sáenz de Heredia, 1970) el párroco interpretado por Martínez Soria rechazaba en primera instancia a un anticuario que, en plena misa, recorría el templo buscando tesoros con los que comerciar. Entre los argumentos que expone al viejo cura al referirse a una talla concreta se incluye esta declaración de intenciones: "*aquí no hace nada (...) estos santos hoy en día no están en las iglesias (...) están en los grandes hoteles, en los salones de los potentados, en los paradores de turismo. ¡Ese es su sitio en la vida moderna*!". Con una ironía tremenda, al despedirse con las manos en los bolsillos, le hace ver al párroco que es el único que queda sin vender. Poco después, ante la necesidad de dinero para acometer la puesta al día del edificio se producía la venta del patrimonio mueble al anticuario-decorador, quien se llevó todas las existencias parroquiales a cambio de baratijas bajo la máxima *"le voy a dejar una iglesia de lo más conciliar*". Retablos, esculturas y pinturas abandonaron el templo por un afán de reforma, con la protesta de los feligreses y el enmascaramiento de la autoridad episcopal. Quizá sea este un *exemplun* poco académico, pero por el paralelismo con la historia de los objetos que estudiamos en este sencillo trabajo resulta suficientemente iluminador. Y donde no llegaba el acuerdo o la venta, llegaban los robos y expolios en verdaderas oleadas durante los años 60 y 70, del que la figura más conocida es el hoy "venerable" Erik el Belga[1].

---

[1] Un sucinto resumen en Martínez Ruiz, Mª José: "El patrimonio histórico español: un tesoro con historia, tentador para delinquir", *IV Encuentro Profesional sobre Lucha contra el Tráfico ilícito de Bienes Culturales. Regulación penal de la protección del Patrimonio histórico español.* 2016, pp. 8-28; además, Van Den Berghe, R. Alphonse (Erik el Belga): *Por amor al arte. Memorias del ladrón más famoso del mundo.* Madrid, 2012.

El papel que jugaron en ese contexto las autoridades eclesiásticas y, especialmente, los Delegados Diocesanos de Patrimonio está aún por escribir. Fue frecuente la creación de depósitos artísticos en palacios episcopales o catedrales que terminaron por convertirse en verdaderas tiendas de antigüedades donde negociantes y particulares acudían a comprar. Allí se juntaban piezas artísticas de cierta valía junto a una masa de elementos que se consideraban despojos, una valoración que hoy ha cambiado de forma notable.

Todo ello contrastaba –y a veces se compaginaba- con un creciente interés por el patrimonio, con un lento desarrollo de la conciencia y de la educación patrimonial, con el afianzamiento de los estudios y departamentos universitarios de Historia del Arte o con la formación de los Museos Diocesanos, fruto muchas veces de un auténtico cribado patrimonial del que los anticuarios sacaron provecho. Son las luces y las sombras, las dos caras de una misma moneda y de un mismo tiempo. Cualquier estudio en este ámbito aún por desbastar ha de tener en cuenta todas las situaciones y las problemáticas. Más que buscar culpables concretos, hay que recomponer el contexto y los factores que lo hicieron posible para no obviar lo acontecido; para aprender como defensa. Y es que, a pesar de los avances, y ante la carencia de un inventario general de este patrimonio –aún hoy pendiente de concluirse- las señales de alarma han de seguir activas. Baste con referirse a la situación de incertidumbre y, por qué no, de amenaza cierta que se cierne sobre el patrimonio de los conventos de clausura.

Sirva esta introducción para contextualizar la presencia en el Parador de Benavente de dos interesantes esculturas que representan a ángeles heraldos o maceros, ubicadas en su salón comedor[2]. Se trata de dos piezas casi gemelas y de disposición simétrica, de gran tamaño (190 x 118 x 68 cms). Se muestran de pie, con una de las piernas avanzadas y la otra en contraposto, calzados con sandalias. En las manos llevan sendas mazas (una de ellas perdida) que si bien no son las originales sin duda se inspiran en un elemento semejante que poseyeron en origen, seguramente estandartes tal y como se desprende del movimiento de las manos y gracias al paralelismo gestual con otras tallas que más adelante señalaremos. Ambos visten con peto o coraza con volantes en hombros y cintura y unos largos faldones abiertos en las rodillas, de plegados metálicos y muy airosos. Aún se conservan pequeños restos de las alas de madera clavadas a la espalda, habiéndose perdido igualmente algunas falanges de los dedos. Por fotografías antiguas sabemos que llevaban una especie de gorro frigio que no era el original, pues seguramente se tocarían con un casco con penachos de plumas, a la manera de otros ángeles de la misma tipología. De esa manera, la parte superior de la cabeza quedó sin tallar.

Poseen un cuello rígido, tubular, y un rostro inexpresivo de gesto congelado y talla muy somera, sólo animado por los gruesos rizos laterales y el penacho de la cabellera. Aunque retocada, conservan bastante bien la policromía original, destacando las labores esgrafiadas y pintadas del brocado que ornamenta sus faldones y que imita las labores

---

[2] Debo su conocimiento a Fernando Regueras Grande quien, más que alentar, encargó este texto. También quiero agradecer la amabilidad de Gaspar Vallés Ruiz, Director del Parador benaventano por su atención en la visita a las instalaciones, así como a Julián Cachón por las informaciones facilitadas sobre las circunstancias de su adquisición. Su nº de ficha en el inventario de muebles es 1.581 (ant. 3.344).

Lám. 1. Benavente. Parador Fernando II de León. Pareja de ángeles heraldos

Lám. 2. Parte posterior. Detalles constructivos de uno de los ángeles

textiles de tanto eco en la escultura del momento. La parte del peto, hoy totalmente oscurecida y de tonalidad marrón parece haber llevado una corla bastante degradada, que contrasta con el oro de bordes, ribetes y volantes. También se utilizó el dorado en los rizos.

Resulta interesante el reverso de las piezas pues ilustra la forma de trabajar de aquellos artesanos barrocos, ensamblando listones desbastados y tallando de manera independiente la cabeza, unida al cuerpo por un espigón de madera. Ambas figuras llevan a la altura de la cintura dos argollas antiguas que servirían para fijarlas a otra estructura: bien la arquitectura de un templo o bien –quizá lo más probable- el ensamblaje de un retablo. Todo el reverso lleva en su contorno un claveteado que indica que la parte posterior estuvo tapada por una tela o una silueta de tablillas de madera para evitar el depósito de suciedad.

Como se ha dicho y se desprende de las fotografías son obras bastante torpes y rígidas y podemos ubicarlas en el quehacer de los talleres escultóricos vallisoletanos de mediados del siglo XVII. Este hecho viene confirmado por la noticia transmitida oralmente que certifica que fueron adquiridas en el almacén diocesano de Valladolid y que proceden de una iglesia de la capital o de su diócesis. La compra se produjo en 1971 o, como mucho, en los primeros meses de 1972, a punto de abrir las puertas el nuevo Parador, algo que aconteció el 20 de marzo de ese año[3]. Desde entonces, sacando su porte más laico y medievalizante, los silentes ángeles heraldos contemplan los almuerzos de los forasteros[4].

El carácter rígido y prismático del cuello, la tosca máscara facial, la forma de tallar los cabellos a partir de ondulados y masivos mechones, la torpeza del cuerpo, etc., remiten a los talleres de los seguidores de Gregorio Fernández activos en Valladolid por esos años. Nos decantamos fundamentalmente por las figuras de Pedro Salvador "el viejo" (1607-1654)[5] y Francisco Díez de Tudanca, en especial por este último[6], teniendo en

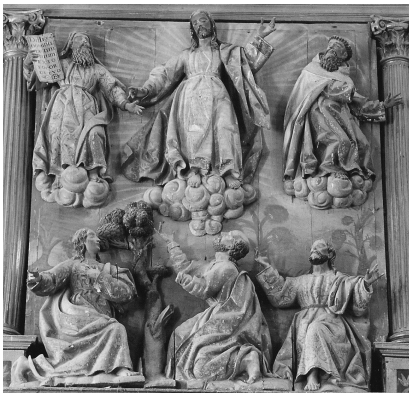
---

[3] Sobre ello remitimos a Rodríguez Pérez, Mª José: "Crónica de una rehabilitación: Parador Nacional Rey Fernando II de León (Benavente)". *Brigecio*, 23, 2013, pp. 223-237; además Regueras Grande, Fernando: *Iconografía del castillo de Benavente (cinco siglos de imágenes)*. Benavente, 2007, especialmente pp. 145-152 y González Rodríguez, Rafael; Regueras Grande, Fernando y Martín Benito, José I.: *El castillo de Benavente*. Benavente, 1998.

[4] Así pueden contemplarse tanto en las primeras fotografías de las instalaciones como en el NO-DO 1537A (19-VI-1972) que da cuenta de la inauguración (9:12-19).

[5] No hay que olvidar que éste llegó a ser oficial de Gregorio Fernández. Sobre su biografía y obra: Fernández Del Hoyo, Mª Antonia: "Oficiales del taller de Gregorio Fernández y ensambladores que trabajaron con él". *BSAA*, t. XLIX, 1983, pp. 353-354 y 374; *Eadem:* "El taller de Gregorio Fernández", en *Gregorio Fernández (1576-1636)*. Madrid, 1999, pp. 49-50; Pérez De Castro, Ramón: "La huella de Gregorio Fernández y la escultura del siglo XVII en Medina de Rioseco", en *Cultura y Arte en Tierra de Campos. I Jornadas Medina de Rioseco en su historia*. Valladolid, 2001, pp. 174-177. Su obra más destacada, el retablo mayor de Ampudia, ha sido estudiada en Parrado Del Olmo, Jesús Mª: *Ampudia. Iglesia de San Miguel*. Palencia, 1991.

[6] Para conocer su obra destacamos el trabajo de Fernández Del Hoyo, Mª Antonia: "El escultor vallisoletano Francisco Díez de Tudanca", *BSAA*, t. L, 1984, pp. 371-388, que proporciona numerosos datos, recogidos y actualizados en Baladrón Alonso, Javier*: Los Ávila: una familia de escultores barrocos vallisoletanos* (Tesis Doctoral). Universidad de Valladolid, 2016, especialmente 331-342.



Lám. 3. Francisco Díez de Tudanca. Relieve de la Transfiguración del retablo mayor de Boadilla de Rioseco (Palencia) (izda) y escultura procesional de Santiago Matamoros de Ampudia (Palencia) (dcha)

cuenta que ambos trabajaron juntos en varios encargos[7]. Tampoco debe descartarse la paternidad de otros escultores dada la cercanía que existe con, por ejemplo, Manuel Borje y su *san Miguel* de Villalón de Campos[8]. El carácter anodino de la producción vallisoletana de esos años y la repetición y acatamiento de unos mismos esquemas heredados del maestro gallego supusieron la anulación consciente y consentida de cualquier individualidad creativa. Es un periodo grisáceo, de transición y difícil de estudiar que coincide con una étapa de crisis económica y decaimiento del foco escultórico vallisoletano que, no obstante, logró subsistir frente a la debacle de otros centros del contorno como Medina de Rioseco, Palencia o Toro. Sin poder precisar con certeza la atribución a Tudanca -a lo que ayudaría notablemente conocer su exacta procedencia- observamos en ellos ciertos rasgos habituales en su producción, especialmente en esa falta de coordinación entre los miembros que componen la escultura, el tipo de rostro o, sobre todo, el modelado de la cabellera. Sirvan como ejemplo el relieve de la *Transfiguración* de la parroquial de El Salvador de Boadilla de Rioseco (1653)[9] o algunos detalles del conjunto del *Descendimiento* de Medina de Rioseco (1663, más tardío e imitando el modelo de la Vera Cruz vallisoletana).

---

[7] Así, ambos trabajaron conjuntamente para el retablo riosecano de los Medina Prado (1652). Tudanca se encargó de concluir a la muerte de Salvador la discreta escultura de *Santiago matamoros* de Ampudia (1655). A ello contribuyó la proximidad de sus talleres y una posible formación o colaboración de Tudanca con Salvador "el viejo", como ya supuso Fernández del Hoyo ("El escultor vallisoletano...", p. 373); Pérez De Castro, *op. cit.,* 174-177, Baladrón Alonso, *op. cit.,* p. 339.

[8] Duque Herrero, Carlos: *Villalón de Campos. Historia y patrimonio artístico. Del siglo XVII hasta nuestros días*. Salamanca, 2005, pp. 86-88; Pérez De Castro, Ramón: "La cofradía penitencial de la Pasión y el primitivo conjunto de *El redopelo*, del escultor Manuel Borje Zayas (1665)", en *Hermandad de Nuestro Señor Jesús de la Desnudez 1910-2010. Historia, arte y tradición*. Palencia, 2010, pp. 41-42.

[9] Parrado Del Olmo, Jesús Mª: "El retablo mayor de El Salvador en Boadilla de Rioseco (Palencia)". *BSAA*, t. XLII, 1976, pp. 472-476.

El mismo Tudanca repitió este tema angélico en otras ocasiones, y en todas volvió sobre el mismo modelo vallisoletano. Así lo encontrábamos en el paso procesional del *Sepulcro* o *Santo Entierro* de Medina de Rioseco, para el que contrató un conjunto de esculturas (todas ellas perdidas salvo la talla de Cristo) que completaban la escena y que contaba con dos ángeles cuyo aspecto conocemos por fotografías antiguas[10].

Lám. 4. Detalle del conjunto desaparecido del Santo Entierro que incluía el ángel de Francisco Díez de Tudanca. Medina de Rioseco (Valladolid).

En todo caso, aunque apuntada queda esa relación con determinados artistas vallisoletanos en el quicial de 1650, el aspecto más relevante y que queremos destacar es el interés de las esculturas como piezas que ilustran el proceso de difusión y mantenimiento de un tipo de ángel heraldo ideado por Fernández, una tipología que en estos últimos años ha llamado la atención de la historiografía. Urrea Fernández reparó en dos parejas de ángeles conservados en Olivares de Duero y en el Museo Nacional de Escultura, los primeros de busto y los otros de cuerpo entero y gran tamaño, realizados con madera y telas encoladas, a los que colocó en la órbita de Gregorio Fernández y fechó la primera mitad de la década de 1610[11].

Lám. 5 Ángeles del Museo Nacional de Escultura (1 y 2) y del Museo Diocesano de Valladolid (3 y 4), identificados recientemente como obra de Gregorio Fernández y taller y procedentes del Carmen Calzado de la misma ciudad (foto MNE).

---

[10] En concreto a través de una fotografía general de 1902 y de la película documental filmada con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. Los ángeles seguían el modelo del paso propiedad de las Angustias de Valladolid y llevaban ropajes de anjeo. Asensio Martínez, Virginia y Pérez De Castro, Ramón: "Semana Santa en Medina de Rioseco", en *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana*. Valladolid, 2003, pp. 223-226.

[11] Urrea Fernández, Jesús: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Antiguo Partido judicial de Valoria la Buen*a. Valladolid, 1974, p. 95; *Ídem,* "Acotaciones a Gregorio Fernández y su entorno artístico". *BSAA*, t. XLVI, 1980, p. 380. Esta asignación a Fernández ya se señalaba en algunos de los primeros *Catálogos* del Museo, como recoge y amplía Fernández Del Hoyo, Mª Antonia: *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid, 1998, pp.350-351.

Ha sido muy recientemente cuando se ha llegado a comprobar que los dos ángeles del Museo -afortunadamente restaurados y expuestos en el nuevo discurso- salieron del taller del maestro gallego en 1622 para ser colocados en los pilares del crucero del convento vallisoletano del Carmen Calzado. Se realizaron para las celebraciones desarrolladas en ese cenobio con motivo de la canonización de Santa Teresa de Jesús, dándoles forma de alféreces reales: "*bastar decir que los hizo Gregorio Fernández, tan celebrado en nuestra España y que en estos hechó el resto*", dice la crónica. Los ángeles sujetaban el mástil de los estandartes en sus manos extendidas mientras que sus "*cabos* (bajaban) *hasta recogerlos con el otro braço*", más pegado al pecho[12]. La misma descripción habla de otros dos ángeles más que hacían las veces de reyes de armas con *"mazas doradas y plateadas*" y, si bien se consideraron perdidos en un primer momento, el pasado año se han identificado con los dos ángeles heraldos conservados en la catedral vallisoletana[13], de modo que se ha podido reconstruir su periplo[14].

Como ha señalado Hernández Redondo, esta técnica de escultura ligera "*debe ser valorada en el contexto de la producción de Gregorio Fernández como uno más de sus recursos en la búsqueda del realismo*"[15] y dada su calidad sería un error considerarlos como una obra menor a causa de su materialidad, tan denostada aún.

Dicho todo lo anterior, resulta evidente el paralelismo entre los ángeles del Museo Nacional de Escultura –especialmente de uno de ellos- y los conservados en Benavente. No se puede hablar más que de un carácter totalmente imitativo, salvando las evidentes diferencias de calidad que los separan: la misma posición de la figura (en los del establecimiento hotelero con una concepción frontal, menos movida), manos y brazos, el mismo tipo de calzado... hasta un semejante acabado polícromo que incluye la primavera de flores de la túnica. Todo en los de Benavente es más tosco y sencillo, pero todo refiere al mismo modelo. Este afán mimético señala una vez más la importancia de Fernández como creador o difusor de modelos que fueron asumidos por el resto de escultores vallisoletanos durante décadas. Olvidada la génesis compositiva, que parte de los conocidos repertorios manieristas diseñados por Maarten de Vos y otros, grabados por Hieronymus Wierix o los Sadeler (*san Miguel y el demonio*, *Juicio Final*, etc.), para estos escultores vallisoletanos la fama de las obras de Fernández era el único principio de autoridad a seguir.

---

12 Hernández Redondo, José I.: "Ángeles alféreces. Gregorio Fernández y taller", en *Teresa de Jesús y Valladolid. La Santa, la Orden y el Convento.* Valladolid, 2015, pp. 100-101.

13 Hernández Redondo, José I.: "Ángeles heraldos. Gregorio Fernández y taller", en *Corpus Christi. Historia y celebración.* Valladolid, 2016, pp. 102-103.

14 Ya Urrea había reparado que el Museo de Escultura poseyó otros dos ángeles originarios del Carmen Calzado que en 1871 la institución depositó en la iglesia de San Esteban. Desaparecido el templo, pasarían muy transformados a la catedral, donde se perdió esa memoria y se catalogaron como piezas procedentes del antiguo retablo de la seo y obra de José Mayo hasta que recientemente se ha deshecho el complejo entuerto.

15 Hernández Redondo, José I.: "Tres esculturas en madera y tela encolada del entorno de Gregorio Fernández y su restauración". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, nº 44, 2009, p. 42.

Lo interesante no es sólo que en los ángeles de Benavente se siguiera una tipología que Fernández repite en sus esculturas y retablos, anticipada en el fabuloso *san Miguel*, titular de su parroquia vallisoletana (1606) o en el ángel de la *Anunciación* de Villaverde de Medina, y desarrollada en Alfaro o en los áticos de retablos como los de las Huelgas, Nava del Rey, pasando por el retablo mayor de Plasencia. Lo es sobre todo que se repita un ejemplar concreto, aparentemente de carácter efímero, de manera que quedó consolidado en el muestrario icónico vallisoletano. A partir de aquí, con ligeros cambios, su estela fue más que fructífera en ángeles turiferarios, heraldos o luminarios colocados en la embocadura de la capilla mayor o a los lados del sagrario y, sobre todo, en los áticos de los retablos hasta bien entrado el siglo XVIII pues la propia composición de los originales de Fernández entroncaban perfectamente con la estética festiva y teatral del pleno barroco de esos años. Baste con revisar fotografías antiguas de las parroquias vallisoletanas de San Andrés o del retablo mayor del convento de Santa Brígida para corroborarlo, pero también de las del Rosarillo, Pozaldez, ermita de Castilviejo de Medina de Rioseco y un largo etcétera, entre los que queremos destacar los ángeles (y sobre todo el del lado del Evangelio) del retablo mayor de la Vera Cruz de Valladolid y la pareja que, siguiendo una historia paralela a los de Benavente, se encuentran en la colección del Banco Santander (procedentes de la del Central Hispano)[16]. Y eso, dejando de lado las deudas con los que aparecen en conjuntos procesionales como los de la *Oración del Huerto* de la Vera Cruz (Andrés Solanes), *Durmientes* de las Angustias (Alonso y José de Rozas), etc. Eso sí, un detalle significativo es que en el caso de los benaventanos se optara por realizarlos íntegramente en madera, desechando la incorporación de cualquier material textil.

Otro ejemplo muy interesante lo encontramos en el retablo mayor de la parroquia de Castrillo Tejeriego (Valladolid), una máquina que fue adquirida en 1729 procedente de San Miguel de Peñafiel. Lleva en su ático dos ángeles fingidos de esta misma tipología, pintados sobre lienzos claveteados a una silueta de madera y son obra del taller de Felipe Gil de Mena, autor del resto de pinturas del mismo (h. 1664)[17]. Son importantes porque pueden ayudarnos a reconstruir de forma más fiel la apariencia original de los ángeles fernandescos y, de paso, de los de Benavente. Además, son el vínculo perfecto para poder reconstruir tantas imágenes perdidas construidas con carácter efímero.

En otro momento habrá que estudiar con detenimiento la génesis y evolución de la función de este tipo de ángeles abanderados, y no sólo desde lo efímero (canonizaciones, túmulos funerarios, etc.) –donde se convirtieron en elementos recurrentes-, ya que su presencia fue constante sobre todo en los templos o capillas mayores nobiliarias. De

---

[16] *Colección Central Hispano. Del Renacimiento al Romanticismo*, 1996, p. 166. Se han atribuido a Juan Rodríguez y fechado hacia 1650 si bien creemos que han de considerarse obra más tardía y deben relacionarse con Alonso y José de Rozas, especialmente con los años iniciales de este último.

[17] Urrea Fernández, Jesús: Catálogo monumental... Valoria la Buena, pp. 29 y 153. Los estandartes que llevan en sus manos llevan la frase latina Quis sicut Deus, lema propio del arcángel San Miguel, lo que nos asegura que acompañaron al retablo desde sus orígenes peñafielenses

esa manera Fernández y sus seguidores establecieron un tipo de ángel que cumple una función determinada, independizándola del marco arquitectónico. Para ello partió de la difundida costumbre de colocar banderas (tanto propias como ganadas en sus victorias) sobre todo en los cruceros de iglesias de patronato aristocrático[18] y que muchas veces eran portadas por ángeles. Entre esos precedentes querríamos señalar los tenantes en altorrelieve de las armas de los Quijada y Ulloa en el crucero de la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos, que aún conservan los mástiles donde, entre otras, se colocó el estandarte remitido por D. Juan de Austria y tomado de la Galera Sultana en la batalla de Lepanto[19].

Esta señal de propaganda, exaltación y triunfo es compartida por los ángeles benaventanos, cuya primera morada sigue siendo para nosotros una incógnita.

Láms. 6, 7 y 8. Ángeles del retablo mayor de la parroquia de Castrillo Tejeriego, del convento de Santa Brígida y del retablo mayor de la Vera Cruz, ambas de Valladolid

Lám. 9. Villagarcía de Campos. Colegiata de San Luis. Ángel heraldo del crucero

[18] Por citar sólo dos ejemplos cercanos, recordamos las trece banderas ganadas a los moros y que decoraban el crucero de Santa María de Dueñas (Palencia), patronato de los Acuña, así como las que describe el P. Calderón en San Francisco de Rioseco, propiedad de los Almirantes de Castilla "*diversas banderas que su valor ha quitado en muchas batallas a los enemigos de la fe y nuestra España, que todo hace una singular hermosura*".

[18] Pérez Picón, Conrado: *Villagarcía de Campos. Estudio histórico-artístico.* Valladolid, 1982, pp. 37 y 275-276.