

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

María: copias de imágenes de la Virgen en España durante la Plena y la Baja Edad Media (ss. XIII- XV)

Presentado por Sara Sordo Baños para optar al Grado en Historia del Arte

Tutor: Prof. Fernando Gutiérrez Baños

Titulación: Grado en Historia del Arte

Defensa del trabajo: Valladolid. Julio de 2022

Curso: 2021- 2022

RESUMEN /ABSTRACT

El objetivo de este trabajo es estudiar, a través de sus copias, el alcance de la devoción de determinadas imágenes marianas plasmadas en diversos soportes (escultura y pintura) y representativas de las diferentes áreas culturales de la España pleno y bajomedieval, consistente con el fervor mariano que el Occidente medieval conoce en estos siglos. El análisis de las Vírgenes monografiadas revela, para la Plena Edad Media (s. XIII), la existencia de devociones colectivas difundidas desde las catedrales o los santuarios y, para la Baja Edad Media (ss. XIV-XV), el auge de las devociones privadas en paralelo a la emergencia progresiva del individuo.

Palabras clave:

Virgen, arte románico, arte gótico, escultura, pintura, copia, devoción

The aim of this paper is to study, through their copies, the extent of the devotion of certain Marian images captured in different media (sculpture and painting) and representative of the different cultural areas of early and late medieval Spain, consistent with the Marian fervour known in the medieval West in these centuries. The analysis of the monographed Virgins reveals, for the Early Middle Ages (13th century), the existence of collective devotions spread from cathedrals or sanctuaries and, for the Late Middle Ages (14th-15th centuries), the rise of private devotions in parallel with the progressive emergence of the individual.

Key words:

Virgin, Romanesque Art, Gothic art, sculpture, painting, copy, devotion

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1- LA VIRGEN EN LA BIBLIA Y EN LA HISTORIA	6
2- LA DEVOCIÓN A MARÍA EN LA ESPAÑA MEDIEVAL	9
3- EL VALOR DE LA IMAGEN Y LA COPIA EN LA ESPAÑA MEDIEVAL	11
4- COPIAS DE LA VIRGEN EN ESPAÑA	15
4.1- Virgen de Villalcázar de Sirga	15
4.2- Virgen de Salas (Huesca)	20
4.3- Virgen Blanca (Toledo)	25
4.4- Virgen de la Majestad (Zamora)	30
4.5- Virgen de Trapani	35
4.6- Virgen de la Antigua (Sevilla)	41
CONCLUSIÓN	46
BIBLIOGRAFÍA/WEBGRAFÍA	47
APÉNDICE FOTOGRÁFICO	56

INTRODUCCIÓN

Muchos son los historiadores, teólogos, literatos... que han ocupado sus páginas con la figura de la Virgen. Este trabajo no pretende aportar nada nuevo al estudio que estos autores han hecho sobre María, tan solo destacar algunos aspectos sobre ella que me han llamado la atención: el hecho de que una mujer haya despertado tanta devoción y respeto a lo largo de la historia, desde las más bajas clases sociales hasta los reyes, como Alfonso X, gran poeta mariano, como demuestra en las *Cantigas de Santa María*, traspasando incluso otras religiones como el Islam, cuyo libro sagrado le dedica una sura completa, siendo la única mujer que tiene este honor,¹ lo cual no deja de sorprenderme. Aún con todo, el hecho de que a ella se le dediquen catedrales, iglesias, santuarios, pinturas, escritos... en fin, el que su nombre haya inspirado a tantos artistas me ha llevado a dedicarle unas líneas en este Trabajo de Fin de Grado.

Dada la vastedad del tema, he decidido centrar mi estudio en un periodo concreto de nuestra historia y un ámbito geográfico específico: la Plena y Baja Edad Media en España. Dentro de este periodo, he elegido ciertas imágenes que, bien en razón de su devoción o por haber constituido un referente estético, han sido objeto de copias. El hecho de centrarme en seis imágenes, cada una de ellas representativa de las diferentes áreas culturales de la Península, tiene como objetivo conformar una idea general del grado de expansión de su culto aunando su representación plástica en soportes varios: escultura y pintura, pues ya investigadoras como Francesca Español i Bertran, Rocío Sánchez Ameijeiras, Ángela Franco Mata, Clara Fernández-Ladreda y María José Martínez Martínez (entre otros) han dedicado exhaustivos estudios al estudio de la cultura visual española durante la Edad Media: Español i Bertran ha estudiado imágenes especialmente veneradas en el Medievo occidental y sus ecos en España; Sánchez Ameijeiras ha estudiado la interpretación de la imagen en el contexto medieval, Franco Mata ha tratado las relaciones de España con la Italia trecentista y tanto Fernández-Ladreda como Martínez Martínez han analizado la iconografía de la Virgen en diferentes áreas concretas de la Península: Navarra y el sur del camino de Santiago burgalés respectivamente.

Para realizar este trabajo han resultado fundamentales el manejo de las nuevas tecnologías y la consulta bibliográfica. Lo primero no solo me ha permitido leer textos en otros idiomas (para hacerlo he usado la herramienta de reciente implantación “Google Lens”),

¹ Pereda Espeso 2007, 345.

sino también acceder a bases bibliográficas como “Dialnet” y portales especializados para obtener información: es el caso de la página web del “Centre for the Study of the Cantigas de Santa María of Oxford University”, con sus consiguientes enlaces a los distintos códices que componen la magna obra del rey Sabio, a la que he recurrido tanto como fuente primaria de iconografía y devoción plenomedieval. La consulta bibliográfica tradicional, por otra parte, se ha realizado a través del catálogo “Almena” de la Universidad de Valladolid así como la Red de Bibliotecas de Castilla y León. Además, he tenido oportunidad de usar el sistema de préstamo interbibliotecario “REBIUN” para consultar documentos de otras universidades. En la elaboración del estudio también han sido importantes tanto el espíritu crítico en la selección de información como la toma de iniciativa propia pues, ante la ausencia de información en relación al donante, antigüedad de la pieza, etc. de la pieza correspondiente me he puesto en contacto con los monasterios que albergan dichas obras de arte por si pudieran aclararme estas dudas.

El resultado de todo este trabajo es este estudio que se ha dividido en una presentación sobre la presencia de María en la Biblia, la literatura, el arte y la sociología europea para después pasar a analizar su devoción y el valor de la imagen y la copia en España, acompañándola de algunos ejemplos de Vírgenes que se copiaron en la España medieval pero que, por falta de espacio, no he podido desarrollar en profundidad. Posteriormente, se analizan seis imágenes de la Virgen representativas de cada área cultural cristiana de nuestro país pleno y bajomedieval y sus copias para después recoger conclusiones sobre la devoción, el valor de la imagen y la copia en España reforzadas con los datos más relevantes del estudio realizado en el cuerpo del trabajo.

1- LA VIRGEN EN LA BIBLIA Y EN LA HISTORIA

El nombre de la Virgen, María, transcripción latina del hebreo *Miriam*, fue interpretado por padres de la Iglesia y teólogos de la Edad Media como San Anselmo o San Bernardo como “estrella de mar”.² El culto a María se manifiesta desde temprano en la vida de la Iglesia, a pesar de que en los Evangelios canónicos se la menciona en contadas ocasiones. Se entienden como profecías referentes a ella las del Génesis (Gn 3: 15) y la de Isaías (Is 7: 4), retomada en el Evangelio de Mateo (Mt 1: 23). Por otra parte, hay referencias explícitas, como la que hace San Pablo en su carta a los gálatas, aludiéndola como madre del Hijo de Dios: “Dios envió su Hijo, nacido de mujer, nacido bajo la ley” (Gal 4: 4).³ Las únicas palabras que la Virgen pronuncia en las Sagradas Escrituras se producen en los pasajes de la Anunciación (Lc 1: 26-38), Visitación (Lc 1: 39-56) y en dos ocasiones de la vida pública de Jesús, periodo en que su figura pasa a un segundo plano: Jesús perdido en el templo (Lc 2: 41-50) y Bodas de Caná (Jn 2: 3),⁴ volviendo María a adquirir relevancia en la pasión de Cristo, al pie de la cruz.⁵ Más allá de estas citas, del resto de la vida de la Virgen nada se dice en los Evangelios canónicos. Serán los Evangelios apócrifos (en particular, el *Protoevangelio de Santiago* –de mediados del siglo II–,⁶ el *Evangelio del Pseudo-Mateo* –mediados del siglo VI–,⁷ el *Evangelio armenio de la infancia* –de finales del s. VI– y el *Evangelio de la Natividad de la Virgen* –del siglo IX–) los que suplan esta falta de información de su vida.⁸ Estos relatos fueron popularizados en el siglo XIII por Vicente de Beauvais en su *Speculum maius* y por Jacobo da Vorágine en *La leyenda dorada* y fomentaron la devoción a María.⁹ El fervor hacia ella se había consolidado e incrementado tras el Concilio de Nicea (325), donde se definieron las dos naturalezas, humana y divina, de Cristo y también tras el Concilio de Éfeso (431), donde se estableció la maternidad divina de María.¹⁰ En el siglo VIII se llega al fin de la era patristica, que había comenzado con los escritos de San Ireneo, San Justino y Tertuliano en el siglo II,¹¹ quienes establecieron el paralelismo entre Eva y María que fue recogido

² Réau 1996, 58.

³ Graef 1968, 42.

⁴ Réau 1996, 60.

⁵ Réau 1996, 61.

⁶ Santos Otero 1979, 123.

⁷ Santos Otero 1979, 177.

⁸ Sobre el *Evangelio Armenio de la Infancia*, vd. Santos Otero 1979, 359. Sobre el *Evangelio de la Natividad de la Virgen*, vd. Santos Otero 1979, 243.

⁹ Réau 1996, 163.

¹⁰ Trens 1946, 24-5.

¹¹ Graef 1968, 46-54.

por Bernardo de Claraval (1090-1153), entre otros, quien además estableció la comparación de María con un acueducto que media entre Dios y los hombres.¹² Bernardo, fue el gran exponente europeo de una sensibilidad especial de exaltación mariana que había eclosionado ya en el siglo XI: los cistercienses consensuaron dedicar sus templos a la Virgen, Gautier de Coincy (1177-1236) compiló los milagros de María en lengua romance (tarea que fue secundada por Alfonso X el Sabio y sus *Cantigas de Santa María*) y la Virgen empezó a advocarse como Nuestra Señora por influencia del Císter y la cultura caballeresca.¹³ En el siglo XIII los dominicos y franciscanos contribuyen a la difusión de devociones marianas como el rosario o la Inmaculada Concepción, respectivamente, y surgen nuevas órdenes que se consagrarán al culto de la Virgen, como los servitas.

Hablar de iconografía de María es remontarnos al siglo II, concretamente a las catacumbas paleocristianas de Roma, donde aparecen las primeras figuraciones de María orante (fig. 1), lactante (fig. 2) y en la escena de la Epifanía –según Trens, el tipo iconográfico de esta Virgen (fig. 3) inspirará posteriores Vírgenes entronizadas–.¹⁴ Estos tipos iconográficos son adoptados por el arte bizantino, denominándose cada uno de ellos con nombres griegos: a la Virgen en majestad se la denominó *Thetokós* porque reflejaba la idea de María como trono de Sabiduría (fig. 4) y a la Virgen de la Leche se la denominó *Galaktrotrophusa* (fig. 5). En la iglesia de Hodegon de Constantinopla se depositó en el siglo V un icono denominado Virgen *Hodegetria* que inspiró al resto de Vírgenes que señalan con la mano a su hijo como camino de salvación (fig. 6) y también fue en el Imperio Romano de Oriente donde se creó el que Belting denomina “papel teológico” de la Virgen como *Eleusa* (fig. 7): con esta expresión Belting se refiere al símil de María como la Iglesia que trata con ternura a sus devotos y que se puede plasmar en las artes visuales.¹⁵ La adaptación de estas imágenes en Occidente se produce desde el siglo VIII, tras la crisis iconoclasta, según Clavería,¹⁶ despertándose en Europa occidental gran devoción hacia estas imágenes. Según Manuel Trens, otros factores que favorecerían la llegada masiva de imágenes son el comercio y las cruzadas.¹⁷ Estas imágenes paleocristianas y bizantinas eran bidimensionales (se trataba de pinturas y mosaicos) pero,

¹² San Bernardo, 739.

¹³ Réau 1996, 59.

¹⁴ Trens 1946, 33. Para leer sobre la influencia del tipo iconográfico de la Epifanía, vd. Trens 1946, 45.

¹⁵ Belting, 364.

¹⁶ Clavería Arangua 1942, 6.

¹⁷ Trens 1946, 399.

desde el siglo VIII, debieron de aparecer en Occidente las primeras esculturas de bulto, siendo la Virgen de Wessex (725) la más temprana representación tridimensional de la Virgen que conocemos por fuentes documentales.¹⁸ Las primeras imágenes en Occidente, realizadas en piedra o madera, eran de aspecto frío e hierático: son las imágenes románico-bizantinas. A pesar de este aspecto, eran imágenes de devoción. Sin embargo, estos rasgos irán progresivamente dulcificándose en el tránsito del románico al gótico, dando paso a imágenes más humanizadas e, incluso, tiernas. La Virgen sedente se pone de pie, llevando a su hijo en el brazo izquierdo, protagonizando incluso desde 1240 los parteluces de las portadas occidentales de las grandes catedrales europeas, aunque ello no conllevó la desaparición de los modelos románicos-bizantinos más majestuosos, que ganan en cualquier caso en naturalismo, lo cual se ve por ejemplo en el tratamiento de los paños.

¹⁸ Azcárate Luxán y González Hernando 2008, 38; Martínez Martínez 2021, 107.

2- LA DEVOCIÓN A MARÍA EN LA ESPAÑA MEDIEVAL

Si bien conocemos a escritores hispanorromanos como Prudencio que ya en la Antigüedad tardía trataban sobre María,¹⁹ San Ildefonso (s. VII) es considerado como el gran escritor hispanovisigodo por excelencia de la Virgen, de la que alaba su perpetua *virginitas in partu*.²⁰ A partir del siglo XI esa nueva forma de comprender la religión basada en la humanidad de Cristo y la confianza en la Virgen que hemos visto en Europa y que difunden los caminos de peregrinación, los cistercienses y las órdenes mendicantes se deja sentir en Castilla, Navarra y Aragón, entre reyes (García IV de Pamplona, que gobierna entre 1134 y 1150, dedica el monasterio de Nájera a la Virgen) y religiosos (el arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada, que rige la sede toledana entre 1209 y 1247, dona su Virgen de las Batallas –fig. 8– al monasterio de Santa María de Huerta).²¹ En la literatura, Gonzalo de Berceo (1196-1264) compone los *Milagros de Nuestra Señora*, en los que se lee la comparación que el escritor hace de María con un jardín con flores y árboles que dan sombra a los hombres (sus milagros).²² Pero será Alfonso X quien más alabó a la Virgen. En su marial las *Cantigas de Santa María*, de las 420 composiciones, 360 están dedicadas a narrar milagros de la Virgen en toda la cristiandad y el resto a loar las virtudes de María.²³ Este marial está influido, entre otros, por el de Gautier de Coincy, no solo en la selección de milagros, sino también en la composición de las páginas dividiendo estas en dos columnas disponiendo múltiples viñetas.²⁴ Tampoco se descarta para él la influencia de los libros laudatorios que el preceptor de Sancho IV, el franciscano Juan Gil de Zamora, dedica a María (*Liber Iesu et Mariae*).²⁵ A lo largo de la Baja Edad Media, la devoción por la Virgen se mantuvo incólume, siendo muchos los literatos que escribieron sobre los gozos y dolores de la Virgen, por ejemplo Ramón Llull (1232-1316), autor mallorquín del siglo XIV de obras como *Dolors y Seit Goigs* o el “encarcelado” (por amor o por algún delito) Arcipreste de Hita (f. s. XIII – m. s. XIV), que busca la protección

¹⁹ Fernández-Ladreda 1989, 15.

²⁰ Graef 1968, 142.

²¹ Fernández-Ladreda 1989, 26.

²² Gonzalo de Berceo 2006, 41.

²³ Torres Jiménez 2016-7, 49.

²⁴ Sánchez Ameijeiras 2002, 62-3.

²⁵ Sánchez Ameijeiras 2002, 102.

de María, además de Pero López de Ayala (1332-1407).²⁶ En el siglo XV destacan en poesía mariana el Marqués de Santillana (1398-1458) e Isabel de Villena (1430-1490).²⁷

²⁶ Sobre Ramón Llull, vd. Armengual Batle 1997, 27. Sobre el Arcipreste de Hita, vd. Salvador Miguel s.a. Sobre Pero López de Ayala, vd. López de Ayala, ed. Kenneth Adams.

²⁷ Fernández-Ladreda 1989, 16.

3- EL VALOR DE LA IMAGEN Y LA COPIA EN LA ESPAÑA MEDIEVAL

Según la filosofía neoplatónica, importada a Occidente en el siglo V, tanto la esfera divina (el Aquel) como la esfera terrestre (el Este) son reales. Como tal, si de una imagen *acheropita* o de origen divino (como se ha llegado a suponer para una de las imágenes de la Virgen que vamos a tratar, la Virgen de la Antigua de Sevilla) se hace una réplica, esta conservaría la auténtica esencia del ser celestial a través de la cual este se manifiesta y hace milagros (se habla de la *dynamis* de la imagen).²⁸ Siguiendo la denominación de Felipe Pereda,²⁹ muchas imágenes eran en este sentido "imágenes de la discordia" porque podían ser el origen de acusaciones de idolatría (de ahí los periodos iconoclastas orientales) o de práctica clandestina de otras religiones si se observaba una falta de "reverencia" hacia ellas. Tal poder tenían las imágenes que hasta su mera presencia en un templo servía para consagrarlo (el rey Fernando III, según recoge su hijo Alfonso X, "e quand alguna cidade de mouros ya gaar, ssa imagen na mezquita poya eno portal").³⁰ También podían erigirse como *palladion* defensor contra los enemigos de una ciudad (así pasa en Constantinopla) o institución. En cualquier caso, en el mundo medieval las imágenes funcionaban sobre todo como instrumento de enseñanza para los iletrados (tal y como las definió Gregorio VII, "pictura est laicorum litteratura") y medio de evangelización: fray Hernando de Talavera hará uso de las estampas para instruir en la fe a los moriscos granadinos.³¹ Por supuesto, la imagen también saciaba el fervor religioso, distinguiéndose dos tipos de imágenes: la imagen de culto y la imagen privada.³² La primera servía para que en los lugares adonde se había extendido la devoción de una imagen (normalmente asociados a una metrópoli eclesiástica de donde proviene el prototipo) se pudiese tener un remedo de la misma no menos eficaz que el prototipo. La segunda era de uso particular y servía para el culto de las clases más pudientes bajomedievales: lo vamos a ver en las copias de la Virgen de Trapani y de la Virgen de la Antigua así como en otro tipo de Vírgenes como las abrideras (un ejemplo de ellas es la que donó la reina Violante de Aragón al convento de Allariz –fig. 9–) y "de las batallas", que eran portátiles y ejercían esta función.³³

²⁸ Belting 2004, 14.

²⁹ Es el título de la obra de Pereda Espeso 2007.

³⁰ Belting 2004, 88-9.

³¹ Para leer sobre las opiniones del papa Gregorio VII sobre las imágenes, vd. Martínez Martínez 2021, 207. Para leer sobre Hernando de Talavera y el uso de las estampas, vd. Pereda Espeso 2007, 269.

³² Belting 2004, 595.

³³ Trens 1946, 502.

Estas circunstancias explican la existencia de copias de imágenes de la Virgen, que van más allá de las seis que han sido seleccionadas para un tratamiento monográfico. Ya en época románica, Fernández-Ladreda supone que en la Jacetania oscense y zaragozana debió de existir una imagen de la Virgen cuyos rasgos formales habrían inspirado los de otras Vírgenes de la comarca –quizás por influencia de la seo de Jaca–. Esto le permite agrupar las Vírgenes de Mianos, Abay (fig. 10), Villalba de los Montes, Virgen del MNAC, Villareal de la Canal y Riglos. Rasgos como el velo ondulado, la caída floja del manto sobre los brazos de María remarcándose más sobre su extremidad derecha son los elementos más comunes en estas imágenes.

En época gótica la singular calidad de la Virgen Blanca, imagen de pie que preside el parteluz de la portada central de la fachada occidental de la catedral de León (fig. 11), labrada según Deknatel por talleres burgaleses hacia 1245,³⁴ muy encajada con el patrón francés,³⁵ suscitó una notable copia en la imagen del retablo de la iglesia de la Virgen del Castillo Viejo de Valencia de don Juan (fig. 12), datada en el siglo XIII, según Alonso González,³⁶ o del siglo XIV, según Alonso Fernández.³⁷ Su frontalidad y contención de formas, la idéntica disposición de los plegados angulosos de su manto, la constricción de este a la altura de las piernas de Jesús y la colocación del velo en torno a la cabeza de María hacen evidente la relación. Se desconoce en este caso si la Virgen Blanca de León fue un referente estético u objeto de devoción, lo cierto es que sentó un referente formal para las Vírgenes leonesas y zamoranas de los siglos XIII y XIV, pues, como apunta Gómez-Moreno, la Virgen Blanca es “afín al anónimo de Zamora”³⁸

En la Edad Media tardía e incluso más allá nos encontramos en ocasiones con copias o evocaciones de imágenes más antiguas, como sucede con las imágenes advocadas de Oca y de Elizmendi. La Virgen de Oca, sita en la capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos, es tenida como titular de la desaparecida diócesis de Oca en 1081, cuando el obispo Jimeno II asienta la capital del episcopado en Burgos (fig. 13).³⁹ Es imposible que la imagen date del siglo XI, pues es una Virgen “en cabellos” y tiene una indumentaria

³⁴ Franco Mata 1976, 311.

³⁵ Gómez-Moreno Martínez 1925, 242-3.

³⁶ Alonso González 1959, 20.

³⁷ Alonso Fernández 1991, 2.

³⁸ Gómez-Moreno Martínez 1925, 242-3.

³⁹ Gutiérrez Baños 2021, 160.

que correspondería a la década de los 60 o 70 del siglo XV.⁴⁰ Gutiérrez Baños piensa, no obstante, que la frontalidad que mantiene el Niño, extraña para la época, se debe a una “vocación arqueológica”, pues estaría recreando un modelo perdido, pudiendo ser una puesta al día de la presunta imagen original de la diócesis de Oca traída a Burgos por Jimeno.⁴¹ El mismo investigador propone como posible referente formal para la Virgen de Oca de ca.1460-80 la imagen de Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal (fig. 14), del siglo XIV, pues el Niño también se mantiene frontal (con sus pies pendiendo a distintas alturas) y la imagen está vinculada igualmente a la diócesis de Oca.⁴² La imagen titular de la ermita de Nuestra Señora de Elizmendi de Contrasta (Álava) (fig. 15) ha sido datada en una fecha imprecisa del siglo XVI.⁴³ En el catálogo de los monumentos de la diócesis alavesa consta que substituyó a una imagen medieval.⁴⁴ La imagen actual en cualquier caso es una puesta al día de la medieval, probablemente con valor devocional, como hemos visto en el caso de Nuestra Señora de Oca. Es la actual una imagen “en cabellos” y tiene la indumentaria propia de la época. Sin embargo, conserva resabios plenomedievales como la posición frontal del Niño, que bendice y el terciado del manto hacia la derecha a la altura de las rodillas de María, rasgos similares que encontramos en las llamadas “Vírgenes vasco-navarro-riojanas”, de las que se ha establecido una cronología de último tercio del XIII y mediados del siglo XIV.⁴⁵

En los albores de la Edad Moderna, en el contexto de la conquista y la cristianización del reino de Granada, se intensificó la campaña de producción de imágenes para reconvertir las mezquitas en templos cristianos.⁴⁶ Para ello, se optó por la innovación técnica de Huberto Alemán (un escultor del norte de Europa que trabajó para la reina Isabel I de Castilla entre 1500 y 1501),⁴⁷ que fabricó imágenes a partir de un molde que había traído del norte de Europa. Una vez extraídas del molde, las piezas eran “trabajadas manualmente”, obteniéndose imágenes casi idénticas (copias). La propuesta resultó en la consolidación del concepto que los recién convertidos musulmanes tenían de María: “modelo de virtud maternal”.⁴⁸ Ejemplos de las piezas salidas del taller son las Vírgenes

⁴⁰ Gutiérrez Baños 2021, 160.

⁴¹ Gutiérrez Baños 2021, 160.

⁴² Gutiérrez Baños 2021, 160.

⁴³ Enciso Viana, Portillo Vitoria y Eguia López de Sabando 1975, 389.

⁴⁴ Enciso Viana, Portillo Vitoria y Eguia López de Sabando 1975, 389.

⁴⁵ Fernández-Ladreda 1989, 145.

⁴⁶ Pereda Espeso 2007, 293.

⁴⁷ Crespo Guijarro y Crespo Muñoz 2015, 403.

⁴⁸ Pereda Espeso 2007, 347.

de la Leche advocadas como Nuestra Señora del Socorro de Antequera (fig. 16), Virgen de los Remedios de Villarasa (Huelva) –fig. 17– y Virgen de la Luz, de Lucena del Puerto (Huelva) –fig. 18–. Si comparamos la Virgen del Museo de Utrecht, citada por Pereda (fig. 19),⁴⁹ con estas imágenes de María andaluzas, podemos concluir que el molde que habría aportado Huberto se habría inspirado en los cánones flamencos de finales del siglo XV.

Estos ejemplos ponen de manifiesto la amplitud y la complejidad del fenómeno de las copias de las imágenes de la Virgen. A continuación trataremos en detalle los siguientes ejemplos que, por los motivos expresados en la introducción, nos parecen más interesantes.

⁴⁹ Pereda Espeso 2007, 321.

4- COPIAS DE LA VIRGEN EN LA ESPAÑA PLENOMEDIEVAL Y BAJOMEDIEVAL

4.1- LA VIRGEN DE VILLASIRGA DE VILLALCÁZAR DE SIRGA (PALENCIA)

A partir de las *Cantigas de Santa María* conocemos la devoción que suscitó una Virgen sita en la iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga, a la que en dicha colección se atribuyen catorce milagros.⁵⁰ Según el marial alfonsí, no solo el rey Sabio era devoto de la *omage* de la Virgen de Villasirga, que estaba coronada y asistida por *anxos*,⁵¹ sino también fieles anónimos castellanos, leoneses, franceses y alemanes, que, a través del Camino de Santiago, acudían al templo para recibir los favores de María.⁵² De los catorce milagros que obró, cuatro consistieron en sanaciones y otros tres consistieron en la exención de la condena de los que a la postre fueron romeros de esta Virgen.⁵³ Gracias a la literatura también sabemos que la Virgen de las *Cantigas* estaba en el templo cuando menos desde el reinado de Alfonso IX de León (1188-1230) –se menciona en la cantiga 229– hasta por lo menos el reinado de Sancho IV de Castilla y de León (1284-1295), del que constan sus visitas al santuario.⁵⁴

Algunos estudiosos creen que la Virgen de las *Cantigas* se conserva: mientras que unos se inclinan por identificarla con la imagen del retablo mayor (fig. 20),⁵⁵ otros apuntan, de acuerdo con la tradición popular, que la Virgen cantada habría sido la de la capilla de Santiago (fig. 21).⁵⁶ Una línea distinta es la de Gutiérrez Baños, que señala que la Virgen

⁵⁰ El número varía según el estudio que se consulte. Así, Antolín Fernández 1971, 171-5, dice 12; Alfonso X 1986 indica 14: las cantigas 31 –vol.1– ; 217, 218, 227, 229, 232, 234, 243 – vol.2–; y 253, 268, 278, 301, 313, 355 – vol.3– (es la fuente más precisa en lo que al recuento de las cantigas se refiere); Ara Gil 1991, 63, dice 11; Gutiérrez Baños 2020, 244, dice 14.

⁵¹ Acerca de la concepción de la Virgen de Villasirga como *omage*, vd. Fernández-Ladreda 2019, 177; acerca de su representación con corona, vd. Fernández-Ladreda 2019, 182. Sobre su representación con *anxos*, vd. Sánchez Ameijeiras 2010, 71.

⁵² Asistieron a Villasirga cuatro castellanos, a los que se menciona en las cantigas 31, 227, 232, 234; también un leonés, mencionado en la cantiga 355, cuatro franceses, mencionados en las cantigas 217, 253, 268 y 278, y un alemán (se lo menciona en la cantiga 218). Del resto de los milagros no se especifica la procedencia de los devotos.

⁵³ Las cantigas dedicadas a sanaciones son las 218, 234, 268 y 278. Las cantigas dedicadas a liberaciones de condenas son las 227, 301 y 355.

⁵⁴ Referencia al reinado de Alfonso IX, Alfonso X (vol. 2, 323-4). Como referencia al reinado de Sancho IV, vd. Gutiérrez Baños 1997, 115 (dice que el rey hizo viajes a Villalcázar en el periodo de Semana Santa con seguridad en 1288, 1290, 1291 y 1292 y probablemente también en 1286, 1287 y 1293).

⁵⁵ Andrés Ordax 1993, 28, si bien también reconoce que a veces la Virgen de la capilla de Santiago se designa como la cantada en lugar de la del retablo; Gómez Pérez 2001, 30.

⁵⁶ Puente 2001, 6.

alabada por el rey Sabio habría desaparecido.⁵⁷ Esta, además, se habría tratado de la escultura venerada en tiempos del rey Alfonso IX. Nosotros proponemos la hipótesis de que la Virgen de las *Cantigas*, visto todo el amor que suscitaba, habría inspirado los rasgos formales de tres esculturas medievales de piedra de la Virgen con el Niño con bastante similitud entre sí que encontramos en la iglesia de Villalcázar de Sirga: la Virgen del retablo, la de la capilla de Santiago y la del friso inferior de la portada, que analizaremos como referencia pero no como *copia* (fig. 22).

La imagen actualmente en el retablo mayor representa a la Virgen coronada, de expresión mayestática, sentada sobre un trono cuyos extremos se rematan en sendas cabezas de león que, tal y como expresa Martínez Martínez, suponen una versión “abreviada” del trono de Salomón, siendo María el auténtico Trono de Sabiduría.⁵⁸ María está provista de túnica y manto con fiador de cuerda, circular. El manto cae uniformemente sobre las rodillas formando pliegues en uve. El Niño, que no está coronado, se sienta sobre la rodilla izquierda de la Virgen y está girado hacia su derecha, llegando en este caso a apoyar uno de sus pies en el regazo de María. Su mano derecha bendice. Esta imagen tiene la peculiaridad de complementarse con dos ángeles que portan incensarios a ambos lados de la cabeza de María, que, según Ara Gil, se empiezan a ver desde 1150 en la escultura monumental,⁵⁹ como por ejemplo vemos en la portada de la iglesia de Santa María Salomé de Santiago de Compostela –del siglo XIV– (fig. 23).⁶⁰ Según Sánchez Ameijeiras y Fernández-Ladreda, la iconografía de la Virgen acompañada por ángeles que estamos analizando tiene un origen oriental, pues interpretaría el icono original de la *Panagia Hodegetria*.⁶¹ Esta Virgen del retablo mayor se ha datado a mediados del siglo XIII.⁶²

La imagen actualmente en la capilla de Santiago es un altorrelieve que representa a la Virgen coronada, sentada en un trono de extremos lisos, complementada, como la anterior, por dos ángeles turiferarios a ambos lados de su cabeza. María está provista de túnica adornada con un broche floral. Sus pies reposan sobre una grada y se asientan en este caso sobre el dragón que identifica a María como Nueva Eva. La profecía que mejor recoge este papel está en las Sagradas Escrituras, pues dicen que “ [yo, Dios] pongo

⁵⁷ Gutiérrez Baños 2020, 245.

⁵⁸ Martínez Martínez 2021, 512.

⁵⁹ Ara Gil 1991, 64. No pone ejemplos que refuercen su afirmación.

⁶⁰ El Camino de Santiago, s.a.

⁶¹ Sánchez Ameijeiras 2010, 72; Fernández-Ladreda 2019, 183.

⁶² Caamaño Martínez 1988, 90; Andrés Ordax 1993, 29; Puente 2001, 27.

enemistad entre ti [*la serpiente*] y la mujer, entre tu linaje y el suyo; él [*el linaje de la mujer*] te aplastará la cabeza mientras tú te abalances a su calcañal” (Gn 3:15). El Niño se sienta sobre la rodilla izquierda de la Virgen y está girado hacia su derecha, llegando en este caso a apoyar sus dos pies en el regazo de María. Esta Virgen de la capilla de Santiago se ha datado entre mediados del siglo XIII y último tercio del siglo XIII, poniéndose en paralelo y adscribiéndose al taller de los sepulcros del infante Felipe y de su acompañante femenino, que se ubican en la actualidad en la misma capilla.⁶³

La representación de la Virgen con el Niño en el friso inferior de la portada consiste en un altorrelieve de la Virgen, sonriente, coronada y sentada sobre un trono rematado en cabezas de león. María tiene túnica y manto con fiador de cuerda circular. Sostiene al Niño por su parte inferior con su mano izquierda mientras que con su mano derecha porta el fruto u objeto esférico que se asimila con la poma que redime a la humanidad. El manto de María pasa por debajo del brazo derecho y se deja caer uniformemente sobre las rodillas formándose pliegues en uve en el regazo. Con sus pies conculca al Maligno, encarnado en el dragón. El Niño se sienta sobre la rodilla izquierda de María, vestido con túnica y manto con fiador, y está girado hacia su derecha, sin llegar a apoyar los pies en el regazo de su madre. Esta Virgen de la portada sur ha sido datada en el tercer cuarto del siglo XIII.⁶⁴

Poniendo en orden los rasgos similares de estas Vírgenes, podemos intuir que la Virgen de las *Cantigas* de tiempos de Alfonso IX, más allá de lo que nos dicen las *Cantigas*, estaría posiblemente sentada en el Trono de Salomón –iconografía que, según Gutiérrez Baños, se da en los siglos XIII y XIV–, tendría al Niño sentado sobre su rodilla izquierda, con los pies hacia su derecha, y miraría al fiel mientras bendice.⁶⁵ Con la mano izquierda, María lo sujetaría y con la derecha portaría la poma. Los pliegues caerían uniformemente en uve y María hollaría el dragón, algo posible en aquel momento pues la iconografía tiene ya su ascendiente en la Biblia, como hemos visto en la cita del inicio del epígrafe. Asimismo, estaría acompañada por ángeles de los que hemos situado su origen y cronología, que encaja con el reinado de Alfonso IX, pues, de hecho, conservamos un

⁶³ Ara Gil 1991, 63, la sitúa en una cronología pareja a la realización de los sepulcros del infante don Felipe y acompañante femenino; Sanchez Ameijeiras 2004, 245, sitúa la realización de la Virgen entre 1285 y 1295; Fernández-Ladreda 2019, 182, la data hacia 1285-1295.

⁶⁴ Azcárate Ristori 1990, 175; Andrés Ordax 1993, 27.

⁶⁵ Sobre el Trono de Salomón vd. Gutiérrez Baños 2005, 32.

altorrelieve en el monasterio de San Miguel de Dueñas, de finales del siglo XII, que tiene esta iconografía (fig. 24).⁶⁶ De lo que podemos estar seguros es de que no tendría fiador circular, pues esta es una puesta al día que incorporan las copias de acuerdo con su cronología, tratándose de un rasgo de las Vírgenes de tipo alfonsí de grupo 3, tipo bautizado así recientemente por Martínez Martínez.⁶⁷ Gutiérrez Baños ratificó la pertenencia de las Vírgenes alcazareñas al grupo 3, formulado por Fernández-Ladreda para las entonces denominadas Vírgenes vasco-navarro-riojanas.⁶⁸ Poco más podemos intuir de esta Virgen prototipo, pues otras fuentes primarias que la representan, como una insignia hallada en Huntingdon, Inglaterra, de finales del siglo XIII (fig. 25) plasman imágenes estereotipadas de la Virgen: baste comparar la insignia de Villasirga con otra proveniente de Toulouse (fig. 26), que a buen seguro tendría rasgos particulares, pero que igualmente se la representa con el Niño en su brazo izquierdo con los pies en el regazo de María coronada y sosteniendo con el brazo derecho un cetro rematado en flor de lis.⁶⁹

Abordamos ahora la supuesta relación de las imágenes medievales de María analizadas con el prototipo cuyos rasgos hemos esbozado. En relación a la imagen del retablo, Gutiérrez Baños ha observado que el soporte pétreo al que se adosa el relieve de María debió de ser adecuado, más allá de su mera funcionalidad práctica (soportar los ángeles) para ser colocado en alguna estructura arquitectónica,⁷⁰ posiblemente en alguna puerta para recibir a los peregrinos con una reproducción de la imagen guardada en el templo. Quizás, basándonos en la majestad que la inunda y que le aporta hieratismo o rigidez,⁷¹ podríamos efectivamente datarla en el reinado de Alfonso X (1252-1284), pero teniéndola como la más primitiva de las dos esculturas de la Virgen descritas en la iglesia, confirmando la cronología vista. En lo que se refiere a la adscripción de la Virgen del retablo a algún taller catedralicio Ara Gil ha propuesto su atribución a un discípulo poco hábil del “Maestro de las Jambas” que ya Franco Mata formuló para la portada meridional de la catedral de León.⁷² En relación a la escultura de la capilla de Santiago, Sánchez

⁶⁶ Grau Lobo 2019, 210.

⁶⁷ Sobre el tipo, vd. Martínez Martínez 2021, 125.

⁶⁸ Gutiérrez Baños 1997, 120.

⁶⁹ Sobre la insignia de Huntingdon vd. Spencer 1985a, 319. Sobre la insignia de Toulouse, vd. Spencer 1985b, 318.

⁷⁰ Gutiérrez Baños 2020, 245.

⁷¹ Puente 2001, 27.

⁷² Ara Gil 1994, 254, defiende una atribución que también acepta Fernández-Ladreda 2019, 181, aunque quien define la personalidad del “Maestro de las Jambas” es Franco Mata 1976, 360.

Ameijeiras ha lanzado la hipótesis de que el infante Felipe, quien según esta investigadora la encargó, habría querido para su recinto funerario una Virgen al modo de la escultura que en Sevilla presidía la Capilla Real donde estaban los restos de su padre el rey Fernando III, como podemos comprobar en un sello conservado de la época (fig. 27). En consecuencia, don Felipe emularía la Capilla Real de Sevilla en Villalcázar de Sirga con una Virgen que pertenece a un templo vinculado con él se han visto símbolos templarios en su sepulcro (fig. 28),⁷³ como templario es el origen dado para la iglesia de Villalcázar.⁷⁴ Esta Virgen sería la más tardía de las dos imágenes (el infante Felipe muere en 1274), confirmando la cronología vista.

A modo de corolario, presentamos la posibilidad que aportan Manso Porto, Sánchez Ameijeiras y Fernández-Ladreda de que la Virgen que se halla hoy en la portería del convento de Belvís, en Santiago de Compostela, con ángeles turiferarios a ambos lados, fuese una imagen influida por la devoción que de la Virgen de Villasirga se transmitió a través del Camino de Santiago (fig. 29).⁷⁵ Sin embargo, para ser prudentes al respecto, deberíamos analizar primero la disposición de las Vírgenes con ángeles que están en las portadas gallegas para comprobar si es algo aislado dentro de la historia de la escultura de Galicia o no. El análisis revela que tiene bastante semejanza con las imágenes de otros conjuntos que tienen como precedente la escultura mencionada de la iglesia de Santa María Salomé, como el tímpano del sepulcro de doña Leonor González en la catedral de Santiago de Compostela, datado de hacia 1323 (fig. 30); la Virgen hallada en el lecho del río Sar en junio de 2021, de la que se piensa que data del segundo o tercer cuarto del siglo XIV (fig. 31),⁷⁶ la Virgen del tímpano de la Epifanía de la iglesia de Santa María a Nova de Noya, la Virgen del tímpano de la Epifanía del santuario de Nuestra Señora de Belén, cerca de Santiago, ambas datadas en el siglo XIV... y especialmente con la Virgen del convento de Bonaval, también en Santiago, del siglo XIV (fig. 32).⁷⁷

⁷³ Lampérez y Romea 1919, 391.

⁷⁴ Sánchez Ameijeiras 2004, 249-50.

⁷⁵ Manso Porto 1993, 587; Sánchez Ameijeiras 2010, 72; Fernández-Ladreda 2019, 178-9.

⁷⁶ Lo poco que se conoce de esta Virgen son notas de prensa y páginas especializadas, vd. Galantiqua Arte y Antigüedades, s.a.

⁷⁷ Para una aproximación hacia estos tímpanos, vd. Manso Porto 2006-7, 77-97.

4.2- LA VIRGEN DE SALAS DEL SANTUARIO DE SALAS (HUESCA)

En el retablo del altar mayor del santuario de Salas, que se emplaza al sureste de la ciudad de Huesca, encontramos dos esculturas de la Virgen. A mano izquierda está la imagen que nos interesa: la Virgen de Salas (fig. 33); a mano derecha, la Virgen de Huerta, una efigie forrada en plata del siglo XIV donada por Pedro IV de Aragón.⁷⁸

La Virgen de Salas está realizada en madera y muestra a la Virgen sedente con el Niño. María viste túnica y manto, el cual se tuerce al caer de la rodilla en diagonal, de derecha a izquierda. También lleva corona rematada con palmetas, velo y ceñidor de correa con hebilla sobre la túnica. La Virgen sujeta al Niño agarrándolo con su mano izquierda a la altura de su talle, siendo por este motivo una imagen que se clasifica, según la metodología propuesta por Fernández-Ladreda para las Vírgenes góticas sedentes, como “sustentantes”.⁷⁹ Con la mano derecha, sostiene un objeto que se asimila con la poma mística que avala a María como redentora de la humanidad.⁸⁰ Jesús está sentado curiosamente sobre el regazo de la Virgen pero está desplazado hacia la rodilla izquierda de su madre.⁸¹ Según Liaño Martínez, esta inusitada disposición se encuentra en la lauda de Pedro Pérez (†1295) en el claustro de la catedral de Huesca (fig. 34).⁸² Con su mano izquierda, el Niño agarra un pequeño orbe constriñéndolo contra su rodilla izquierda. Con su mano derecha, bendice. La iconografía de este conjunto de la Virgen con el Niño es la de la *Theotokós*, extendida en el Imperio Romano de Oriente y de Occidente.⁸³ No obstante, como es propio de Occidente a partir del siglo XIII, en la imagen oscense el Niño se encuentra desplazado en vez de centrado, como en la “Virgen Trono” bizantina.⁸⁴

La mayoría de los estudiosos de la Virgen de Salas sitúan su datación a principios del siglo XIII.⁸⁵ Tres son los criterios principales para hacerlo. El primero, que el santuario fue fundado por Sancha, esposa de Alfonso II de Aragón, en 1200 en honor a la Virgen

⁷⁸ Arco y Garay 1942, 128.

⁷⁹ Fernández-Ladreda 1989, 34.

⁸⁰ Balaguer Sánchez 1957, 229.

⁸¹ Fernández-Ladreda 2016, 185.

⁸² Liaño Martínez 1993, 372.

⁸³ Azcárate Luxán y González Hernando 2008, 35.

⁸⁴ Fernández-Ladreda 2009, 332.

⁸⁵ Aguado Bleye 1916, 15 (dice que data de los primeros años del siglo XIII); Balaguer Sánchez 1957, 229 (dice que alcanza por lo menos los últimos años del siglo XII); Janke 1993, 167 (la data a mediados del siglo XIII); Fernández-Ladreda 2016, 188 (apunta que se debió de labrar dentro del primer tercio del siglo XIII).

que había volado milagrosamente hasta ese lugar procedente de la localidad de Salas Altas, cerca de Basbastro, desplazando la imagen de la Virgen de Huerta que allí se veneraba.⁸⁶ Esto nos indicaría que la imagen de la Virgen de Salas es cuando menos anterior a 1200.⁸⁷ De hecho, la primera donación de las muchas que se hacen al monasterio data de 1206, lo que demuestra que la imagen ya estaba allí y suscitaba devoción.⁸⁸ El segundo criterio nos revela que la escultura se hizo antes de 1249. Esto se deduce de la cantiga 164 de la monumental obra del rey Alfonso X el Sabio las *Cantigas de Santa María*. En esta cantiga aparece un personaje histórico, el infante Fernando (1190-1249), hijo de Alfonso II de Aragón, que fue abad en Montearagón de 1205 a 1249. Según la cantiga, durante su estancia en Salas, sucedió un episodio en el cual el infante reprendió al prior del santuario, acusado falsamente de batir moneda. Como consecuencia, la Virgen dio un grito y mudó su color, perdiendo su hermosura, lo que explicaría el aspecto de la imagen medieval.⁸⁹ El tercer criterio que nos asegura una cronología temprana es la interpretación de las formas: como hemos dicho, se observa en la imagen el fenómeno del desplazamiento del Niño hacia la rodilla izquierda de su madre, ocurriendo esto a partir del siglo XIII.

La Virgen de Salas fue objeto de 22 cantigas compuestas supuestamente por el rey Alfonso X el Sabio.⁹⁰ Las *Cantigas de Santa María*, aparte de informarnos sobre las preferencias devocionales del rey Sabio, constituyen una importante fuente primaria acerca de la devoción popular que en ese momento suscitaban las distintas imágenes cantadas, puesto que una buena parte de ellas son narrativas, es decir, relatan milagros realizados por ellas dirigidos a sus devotos.⁹¹ En la mayoría de las cantigas relacionadas con la Virgen de Salas, María revive a niños nacidos muertos.⁹² En otras ocasiones, cura las patologías de sus devotos.⁹³ También salva las cosechas de los campesinos de las inclemencias del tiempo, como ocurre en la cantiga 161, en que la Virgen salva las tierras

⁸⁶ Antonio García Omedes, s.a.

⁸⁷ Aguado Bleye 1916, 12.

⁸⁸ Aguado Bleye 1916, 12.

⁸⁹ Aguado Bleye 1916, 9.

⁹⁰ El número varía según el estudio que se consulte. Así, Aguado Bleye 1916, 5, dice 17; Arco y Garay 1946, 114, dice 17; Alfonso X 1986 (que es la edición crítica de Walter Mettmann de las *Cantigas de Santa María*, dice 19); Fernández-Ladreda 1989, 324 (dice, sin embargo, que se hicieron 17 cantigas). El recuento más exhaustivo se debe a Ubieto Arteta 1989, 615-22, que señala 22: las cantigas 43, 44, 109, 114, 118, 129, 161, 163, 164, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 176, 177, 178, 179, 189, 247 y 408.

⁹¹ Fernández Fernández 2011, 46.

⁹² Se trata de las cantigas 43, 118, 167, 168.

⁹³ Se trata de las cantigas 114, 129, 166, 173, 179, 189, 247, 408.

de un labrador del pedrisco. Es interesante poner de relieve esta cantiga, como ya hizo Gutiérrez Baños,⁹⁴ porque en la narrativa visual que ofrece el “Códice Rico”, donde se ilustra esta cantiga, podemos ver cómo el labrador se lleva una pequeña reproducción de la Virgen de Salas en una chapa metálica (fig. 35) al estilo de la que se conoce de la Virgen de Villalcázar de Sirga y de otros santuarios europeos medievales europeos de la más variada advocación.⁹⁵ Para Fernández-Ladreda es lógico pensar que las imágenes medievales más devotas eran susceptibles de ser copiadas, sobre todo porque la mayoría (no así la de Salas) son de pequeño tamaño, de precio asequible y con rasgos fáciles de imitar por talleres locales.⁹⁶ Podríamos hablar así de “devociones viajeras” que explicarían ciertos fenómenos, como el hecho de que en Estella se encontrase una Virgen conocida como “de Salas” que podría explicar la difusión del tipo iconográfico de la Virgen oscense en Navarra que pasaremos a comentar después. Sin embargo, la actual talla de Estella es “de tipo burgalés” y por ello la certeza que tenemos en cuanto al establecimiento de conexiones entre Huesca y Navarra no es total.⁹⁷

Sea como fuere, en las fuentes secundarias que tendrían que tratar las copias que se han hecho a buen seguro de esta Virgen tan principal (el rey de Aragón Jaime I creó un salvoconducto para aquellos que quisieran peregrinar a Salas y Pedro IV creó un estudio general en Huesca en honor a ella) no encontramos la palabra que nos esperamos: “copia”.⁹⁸ Nos encontramos con las palabras “testimonio”,⁹⁹ “inspiración”,¹⁰⁰ o “ascendiente” en lo que a relaciones formales entre Vírgenes se refiere, pero en ningún caso aparece la palabra “copia”.¹⁰¹ Es posible que esto se deba a la generalización, como indican algunos autores, de rasgos comunes tanto en la geografía oscense como en la navarra que impiden hablar de contactos específicos con Salas sino de una “escuela de Huesca”.¹⁰² Dicha escuela, según Emma Liaño, culminaría en la Virgen de Cillas (fig. 36) y en la Virgen de Marcuello (fig. 37).¹⁰³ De todos modos, nosotros preferiremos hablar de “copias” al comparar los rasgos más diferenciadores de las Vírgenes y también

⁹⁴ Gutiérrez Baños 2011b, 392.

⁹⁵ Spencer 1985a, 318, y Spencer 1985b, 319.

⁹⁶ Fernández-Ladreda, 2016, 173.

⁹⁷ Fernández-Ladreda 2008, 91.

⁹⁸ Janke 1993, 167.

⁹⁹ Cook y Gudiol Ricard 1950, 343.

¹⁰⁰ Fernández-Ladreda 2016, 173.

¹⁰¹ Fernández-Ladreda 2016 187.

¹⁰² Liaño Martínez 1993, 372.

¹⁰³ Liaño Martínez 1993, 372.

al calor de la evidencia de este fenómeno en la Edad Media, como ya hemos dicho, reforzado por las palabras de Francisco de Asís García García:

la copia no pasa necesariamente por la mimesis para evocar un referente, sino también por enriquecer y alterar el modelo en el proceso de emulación alumbrando obras novedosas, e incluso el papel motriz de la copia en la confirmación estilística.¹⁰⁴

Clara Fernández-Ladreda es la que de manera más sintética establece las posibles copias de la Virgen de Salas en su trabajo “Arquetipos y tallas derivadas en la imaginería. El ejemplo de las vírgenes aragonesas”.¹⁰⁵ Asimismo, es la que habla propiamente de imagen “tipo”, que vendría a ser la Virgen de Salas, y de imagen “derivada”, que vendría a ser la “copia”, que inevitablemente, en general, añade algún rasgo distinto al de la imagen “tipo”.¹⁰⁶ R. Steven Janke ya había notado similitudes entre la Virgen de Agüero (fig. 38) y la Virgen de Salas.¹⁰⁷ Fernández-Ladreda enumerará como Vírgenes aragonesas influidas por la de Salas las de Foces (fig. 39), Fanlo (fig. 40), Liesa (fig. 41), Estet (fig. 42), Ordás (fig. 43) y Selgua.¹⁰⁸ De todas ellas, las más antiguas serían las de Foces, Fanlo, Liesa, Agüero, Ordás y Selgua, con una cronología establecida por los autores del siglo XIII, aunque las dataciones que ofrecen adolecen de una justificación científica, de ahí que la horquilla que se llega a establecer para datar estas Vírgenes es de los siglos XIII a XIV.¹⁰⁹ La más moderna de todas ellas sería la de Estet, fechada hacia 1300 por Liaño Martínez.¹¹⁰ Como rasgos diferenciadores entre las más antiguas y las más modernas, son muy ajustadas y claras las palabras de esta autora: “el cuidado de las proporciones, la expresión serena y bondadosa, la disposición del manto y el ritmo armonioso de los pliegues”.¹¹¹ Todas estas “variantes” tendrían en común con la de Salas, en general, “las coincidencias en la postura de Jesús, la forma y disposición de los pliegues de la indumentaria mariana y el tratamiento del ceñidor con la hebilla bien visible

¹⁰⁴ García García 2016, 48.

¹⁰⁵ Fernández-Ladreda 2016, 187.

¹⁰⁶ Fernández-Ladreda 1989, 34.

¹⁰⁷ Janke 1993, 167.

¹⁰⁸ Fernández-Ladreda 2016, 187.

¹⁰⁹ Sobre la Virgen de Fanlo, vd. Naval Mas y Antonio Naval Mas 1980, 154 (dicen que es una imagen románica desfigurada por la tradición), Arco Garay 1942a, 275 (dice que es de los siglos XIII- XIV). De Liesa, vd. Arco y Garay 1942a, 170 (dice que es del siglo XIII); Fernández-Ladreda 2009, 323 (establece que Foces y Liesa se datan torno a 1300).

¹¹⁰ Liaño Martínez 1993, 372-373.

¹¹¹ Liaño Martínez 1993, 372.

y la larga prolongación del cabo [...] que son más visibles en Nueno y cuyas huellas aún se aprecian en Fanlo”.¹¹²

En lo que respecta a las Vírgenes navarras influidas por la de Salas, Fernández-Ladreda enumera nuevamente de manera muy sintética las imágenes de Zurucáin (fig. 44), Luquin (fig. 45) y Morentin (fig. 46), sin proponer ninguna otra imagen en otros trabajos.¹¹³ Harto difícil es establecer cuál de estas tallas es la más temprana y cuál la más moderna.¹¹⁴ La razón de esta dificultad puede ser la existencia nuevamente de una forma de hacer “tradicionalista”, si recuperamos la expresión de Buesa Conde,¹¹⁵ en una zona concreta a partir de un “tipo”, que podría ser la desaparecida imagen primigenia de la Virgen de Salas de Estella, que habría dado lugar a una “escuela local” que imitara Virgen tan devota. En palabras de Fernández-Ladreda, todas estas “variantes” tendrían en común en general con la de Salas “las coincidencias en la postura de Jesús, la forma y disposición de los pliegues de la indumentaria mariana y el tratamiento del ceñidor con la hebilla bien visible y la larga prolongación del cabo (...)”, apuntando esta que “particularmente resulta interesante la de Zurucáin, debido a que la forma de la cabeza de María y sus facciones se acercan bastante a la del arquetipo, lo que no es frecuente”.¹¹⁶

¹¹² Fernández-Ladreda 2016, 187.

¹¹³ Fernández-Ladreda 2016, 187.

¹¹⁴ Azanza López 2017, 32 (dice que la Virgen de Luquin data del segundo tercio del siglo XIII, aunque tiene resabios románicos); Clavería Arangua 1942a, 151 (dice que la Virgen de Luquin data del siglo XIII); García Gainza (dir.) 1983, 323 (dice que la Virgen de Zurucáin data del segundo tercio del siglo XIII. También apunta que E. Uranga ya había datado la Virgen de Morentin del siglo XIV).

¹¹⁵ Buesa Conde 2000, 2.

¹¹⁶ Fernández-Ladreda 2016, 187.

4.3- LA VIRGEN BLANCA DE LA CATEDRAL DE TOLEDO

Al penetrar en el coro de la catedral de Toledo se advierte una escultura situada sobre el altar: es la Virgen Blanca. La pieza está realizada en alabastro y muestra a María sosteniendo al Niño (fig. 47). Lo sostiene con ambas manos y le hace reposar sobre su lado izquierdo. Con su brazo derecho, la Virgen constriñe un flanco del manto sobre su cuerpo, de tal forma que se deja ver el cinturón. El Niño mira a María con cariño y acaricia su barbilla, sonriéndole ella a su vez. Es llamativo además que sea una representación de la Virgen de pie. Ara Gil, en su libro *Escultura gótica en Valladolid y provincia*, señala que este tipo de Vírgenes aparecen a finales del siglo XIII en el parteluz de las portadas de algunas catedrales y en las miniaturas, pero serán más frecuentes en el siglo XIV.¹¹⁷ Desde el punto de vista de la relación entre madre e hijo, la imagen toledana corresponde a las imágenes de la “Virgen de la ternura” que tiene su origen en el Imperio Romano de Oriente, pero que llega a Occidente desde los primeros siglos altomedievales.¹¹⁸ En cualquier caso, se trata de una iconografía que florece en los siglos del gótico, insertándose así la imagen toledana en el contexto histórico medieval.

La mayoría de los estudiosos datan la obra en el siglo XIII,¹¹⁹ refiriéndose por otra parte a la cuestión sobre su procedencia y lugar de realización como un debate abierto. No descartan, por el origen del tipo iconográfico y el avanzado naturalismo de la imagen, un origen y realización franceses, en consonancia con las obras que abandonan el hieratismo que se pueden encontrar desde mediados del siglo XIII en la Isla de Francia y alrededores. Estas serían posibles fuentes de inspiración para la imagen, aunque los estudiosos tampoco descartan que la pieza haya sido realizada en Castilla, inspirándose en un modelo francés.

Aquellos que consideran la Virgen Blanca como obra importada proponen el mismo ejemplo para justificar que el modelo más inmediato de la talla se encuentra en la Isla de

¹¹⁷ Ara Gil 1977, 128.

¹¹⁸ Sauerländer sitúa uno de los primeros ejemplos en las puertas de San Miguel de Hildesheim, del siglo X, vd. Sauerländer 1992, 451.

¹¹⁹ López de Ayala y Álvarez de Toledo 1919b, 179 (dice que es de finales del siglo XIII, posiblemente importada); Ainaud de Lasarte y Durán Sampere 1956, 67 (indica que es de finales del siglo XIII y sigue el tipo de las Vírgenes parisinas); Yarza Luaces 1980, 323-324 (dice que es de principios del siglo XIV, posiblemente importada); Revuelta Tubino 1989b, 139 (dice que es trasunto de las imágenes francesas de mediados del siglo XIV); Azcárate Ristori 1990, 207-8 (señala que pertenece al siglo XIV, siguiendo modelos franceses); Pérez Higuera 1997, 41 (apunta que es de finales del siglo XIII e importada de Francia); Pérez Higuera 1998, 67 (apunta que es de finales del siglo XIII y característica de los talleres parisinos).

Francia y alrededores: se trata de la Virgen de Marle (Aisne) (fig. 48).¹²⁰ Esta, datada a mediados del siglo XIV, presenta el mismo aprisionamiento del flanco del manto que la Virgen Blanca de Toledo, además del ligero *hanchement* que tiene también la Virgen toledana, así como la misma sonrisa y ojos que se achinan al sonreír. Sin embargo, no muestra su cinturón y el Niño no acaricia su barbilla. Si bien la Virgen de Marle es un ejemplo de las corrientes estilísticas del gótico francés en su periodo radiante, no podemos dejar de mencionar, como precedentes y probablemente como modelos, las pequeñas estatuas de marfil que circularon en el entorno de la corte de Luis IX, como la conservada en el Louvre (fig. 49).¹²¹ Para Sauerländer, la Virgen toledana podría datarse hacia 1270, indicando su sincronía con las corrientes estilísticas del gótico francés.¹²² Tom Nickson propone una fecha muy cercana a la de Sauerländer en relación a la entrada de la pieza en la catedral de Toledo. El motivo del ingreso sería para él el enlace por poderes del infante Fernando de la Cerda con Blanca de Francia el 26 de julio de 1269 en la *Dives Toletana*, y el emisor había sido el rey Luis IX de Francia, quien habría mandado una Virgen francesa como presente.¹²³

El Conde de Cedillo es uno de los primeros estudiosos que abogan por una producción autóctona de la obra. En su *Catálogo monumental y artístico de la ciudad de Toledo* de 1919 indica que en la iglesia de San Cipriano de Toledo existía una imagen de marfil del siglo XIII que podría considerarse el modelo de la de la catedral.¹²⁴ También Ángela Franco le supone un origen toledano a partir de la crítica que hace del estudio de Sauerländer, vinculando los talleres que trabajaron en el tímpano y jambas de la puerta del Reloj de la catedral, formados en la catedral de París, con “la Blanca”. Esta opción podría ser válida si comparamos la Virgen Blanca con otras esculturas de fines del siglo XIII que se conservan en Toledo contemporáneas de la puerta del Reloj y salidas supuestamente de su taller, como la conservada en el Museo de Textiles de la ciudad (fig. 50) y que recuerdan a las de la portada norte de la catedral parisina (fig. 51) y de Marle.

Sabemos que los arzobispos de Toledo se enterraban desde la segunda mitad del siglo XIII en el coro, que por tanto debía de ser el primitivo que se supone que existió en la

¹²⁰ Weise 1927, 71; Franco Mata 1994a, 330; Vasallo Toranzo 1999, 76 .

¹²¹ Musée du Louvre s.a.

¹²² Franco Mata 1994b, 190.

¹²³ Nickson 2015, 139.

¹²⁴ López de Ayala y Álvarez de Toledo 1919b, 179.

catedral antes del que Pedro Tenorio, quien ejerció su obispado entre 1377 y 1399, mandase realizar en el mismo emplazamiento actual a finales del siglo XIV.¹²⁵ Tal y como expone Español, la “Blanca” debía de presidir el coro de Toledo hacia 1288 cuando dictó Testamento Gonzalo Pérez de Gudiel y eligió enterrarse a sus pies, al igual que los arzobispos Gutierre Gómez, Gonzalo de Aguilar o Gómez Manrique.¹²⁶

Las fuentes primarias no nos describen cómo era la titular que estuvo en el altar desde un principio, por lo que no podemos descartar que fuera otra talla de la Virgen distinta de la que hemos estado analizando. Pero en el caso del arzobispo Blas Fernández (1295-1362), Vasallo y Nickson encuentran evidente que la imagen de la Virgen a la que está haciendo referencia es ciertamente nuestra Virgen Blanca.¹²⁷ Estos autores fundamentan esta hipótesis teniendo en cuenta que Blas Fernández había sido con anterioridad obispo de Palencia, concretamente entre 1343 y 1353,¹²⁸ y que en la capilla de la Virgen Blanca de la catedral de Palencia, datada en el siglo XIV,¹²⁹ existe una imagen copia de “la Blanca” toledana. La explicación que dan para establecer relaciones históricas y artísticas entre Palencia y Toledo recae en don Blas, de manera que suele concebirse la imagen de la Virgen Blanca de la catedral de Palencia como un exvoto que el arzobispo (quien lo fue de la archidiócesis entre 1353-1362),¹³⁰ quiso hacer para la catedral de la que había ejercido con anterioridad obispado, representando a “la Blanca” (fig. 52). Otro indicio de que la talla de finales del siglo XIII del coro es “la Blanca” reside en la descripción que Pedro López de Ayala, en su *Rimado de Palacio*, hace de una Virgen a la que tenía devoción y a la que había prometido ir a visitar en cuanto saliera de la cárcel.¹³¹ Algunos versos que ilustran esta devoción dicen así: *Señora mía muy franca / por ti cuidado ir muy çedo / servir tu imagen blanca / de la iglesia de Toledo.*¹³² La imagen siempre estuvo dentro del templo y parece que no tuvo modificaciones pues en ninguna de las fuentes que hemos consultado se hace referencia a ninguna mutilación o cambio de función.

¹²⁵ Franco Mata 2010-1, 115.

¹²⁶ Español i Bertran 2013, 123.

¹²⁷ Vasallo Toranzo 1999, 76; Nickson 2015, 140.

¹²⁸ González Ruiz, s.a.b.

¹²⁹ Martínez González 1988, 58-9.

¹³⁰ González Ruiz, s.a.b.

¹³¹ Nickson 2015, 139.

¹³² López de Ayala, 267.

En cualquier caso, lo que nos interesa analizar es que, con motivo de esta devoción hacia “la Blanca”, se llegaron a realizar de la la pieza al menos ocho copias, tal y como recopila Español en su trabajo “El milagro y su instrumento icónico. La fortuna de las imágenes sagradas en el ámbito peninsular”, que son, además de la de Palencia, la Virgen del museo de la catedral de Toledo (fig. 53), otra que está en el Museu Marès (fig. 54), la Virgen del Perdón, de la catedral de Plasencia (fig. 55), otra que está en la iglesia de Santo Tomás de Toledo (fig. 56), otra que está en el convento de la Concepción de Illescas (fig. 57), una figura que está en el convento carmelita de San José de la capital de Castilla- la Mancha (fig. 58), y otra que está en paradero desconocido (fig. 59).¹³³ De esta enumeración, la más tardía sería la del Museu Marès, y la más temprana sería la del Convento de San José (muy parecida a la Virgen del Museo de Textiles). El aspecto que seguramente también pudo motivar la copia y que resulta válido para las imágenes de la iglesia de Santo Tomás de Toledo, también conocida como Virgen de la Sonrisa y la del convento franciscano de la Concepción de Illescas, también conocida como Virgen de la Vega, es la devoción que sabemos con certeza que suscitó la imagen en el ámbito de la archidiócesis toledana.¹³⁴ Otro aspecto que puede justificar las copias es que la imagen haya supuesto un referente estético, sobre todo en lo referente a María, que es pulcra tanto de alma como de cuerpo, además de la tierna gracia inocente de su sonrisa (la confirmación estaría en la devoción que le profesaba Pedro López de Ayala y que hemos mencionado ya). Weise y Vasallo a este respecto, han señalado un pequeño detalle que sugeriría, a pesar de que no tenemos documentos de la época que lo testifiquen, la existencia de un taller de producción “en serie” de copias, con sede en Toledo.¹³⁵ Se trata de una fractura que se halla en el bloque de las tallas de Palencia e Illescas. En ambas se aprecia la diferencia de calidad con respecto a la de Toledo, sobre todo en lo referente al trabajo de los paños, que se hacen más esquemáticos y con caída menos natural que la de la *Dives Toletana*. Juzgamos que este taller entonces se debió de agotar a mediados del siglo XIV porque las imágenes producidas por este taller carecen de la fractura que tenían las otras Vírgenes, lo cual se puede apreciar en el aspecto de otras copias a partir de entonces, como la que se halla en el Museu Marès de Barcelona, de mediados del siglo XIV (a este respecto Español i Bertran indica también muy agudamente que se podrían diferenciar dos grupos de copias

¹³³ Español i Bertran 2013, 126-7.

¹³⁴ Español i Bertran 2013, 124. Dice concretamente “su área inmediatea”.

¹³⁵ Weise 1917, 71; Vasallo Toranzo 1999, 76.

de la Virgen Blanca).¹³⁶ En estas piezas desaparece la mano del Niño que acaricia la barbilla de su madre y la pose de la Virgen es más frontal, con distinta disposición de paños, pero sin perderse de vista el cinturón, pareciéndose las más modernas no tanto a la Virgen del coro de Toledo sino a la escultura que Juan Alemán hace en el siglo XV para el mainel de la puerta del Reloj (fig. 60),¹³⁷ que podemos relacionar por la cercanía del supuesto referente con la Virgen Blanca del coro, pero sin ser enteramente una copia de esta. Pertencerán a este tipo las imágenes que están en el museo de la catedral y la que está en Plasencia.

¹³⁶ Español i Bertrán 2013, 125-6.

¹³⁷ Colomina Torner 2002, 34.

4.4- LA VIRGEN DE LA CALVA DE LA CATEDRAL DE ZAMORA

En la capilla absidal del lado del Evangelio de la catedral de Zamora se encuentra un retablo en el que se sitúa la imagen de la Virgen de la Majestad, más conocida como Virgen de la Calva (fig. 61). La pieza está realizada en piedra arenisca y muestra a la Virgen sentada con el Niño. María porta una diadema que ciñe su velo, el cual deja ver su cabello ondulado y enmarca su rostro sereno, redondeado, con pequeños ojos almendrados y frente despejada, que explica su sobrenombre.¹³⁸ María viste manto que se desparrama sobre su rodilla izquierda, terciándose de derecha a izquierda y también viste túnica, de la que asoman los pies, que hollan una criatura identificada con el dragón que se acerca a la mujer vestida de sol del Apocalipsis descrita por Juan, el Evangelista (Ap 12:4),¹³⁹ aunque también esto se puede entender como una metáfora de María como nueva Eva,¹⁴⁰ entre otras. La mano derecha de la Virgen se apoya sobre el hombro del Niño, respondiendo a la clasificación de las imágenes de la Virgen con el Niño establecida por Fernández-Ladreda como “Virgen de apoyo”.¹⁴¹ La mano izquierda, en cambio, ha perdido el objeto que sostenía, aunque, si observamos su disposición, parece que en origen sostenía un cetro que avala su advocación como Virgen de la Majestad.¹⁴² Jesús, apoyado en la cadera izquierda de la Virgen, sostiene con su mano izquierda un pequeño orbe,¹⁴³ el símbolo de los dominios sobre los que gobierna, mientras que los dedos de la mano derecha se han perdido, por lo que no podemos asegurar si en origen bendecía o sostenía algún otro objeto. El Niño está vuelto hacia su madre, y parece dispuesto a incorporarse para caminar hacia ella. El tipo iconográfico corresponde a las imágenes de María *Theotokós* o en Majestad, el cual tiene su origen en las catacumbas de los primeros cristianos y fue muy usado tanto en el Imperio Romano de Oriente como de Occidente.¹⁴⁴ Según la metodología de clasificación de las Vírgenes sedentes vallisoletanas que Ara Gil hace en su trabajo *Escultura gótica en Valladolid y provincia*, estaríamos, en el caso de la pieza zamorana, ante una Virgen “de tipo 3”, es decir, esculturas en las que la Virgen apoya su mano izquierda sobre el hombro del Niño, sentado en su rodilla izquierda pero

¹³⁸ Fernández Mateos y Pérez Martín 2015a, 85.

¹³⁹ Apocalipsis 12:14: “[...] El Dragón se puso delante de la mujer en trance de dar a luz, para devorar al hijo tan pronto como le diera a luz”.

¹⁴⁰ Trens 1947, 33-5.

¹⁴¹ Fernández-Ladreda 1989, 34.

¹⁴² Gómez-Moreno Martínez 1927, 112.

¹⁴³ Fernández Mateos y Pérez Martín 2015a, 85.

¹⁴⁴ Azcárate Luxán y González Hernando 2008, 35.

con desplazamiento de los pies de Jesús hacia la pierna derecha de la Virgen.¹⁴⁵ La Virgen sedente será también un tipo iconográfico con fortuna en Zamora hasta bien entrado el siglo XIV en comparación con las imágenes de pie.¹⁴⁶ De todos modos, no todas las Vírgenes sedentes van a mantener la rigidez correspondiente con el periodo románico, sino que avanzan en el naturalismo, como prueba esta imagen en la que el Niño se diría que juega y requiere la atención de su madre.

La mayoría de los estudiosos datan la obra en las postrimerías del siglo XIII, atribuyéndole unánimemente un origen hispano.¹⁴⁷ Es en este momento cuando talleres franceses e hispanos trabajan en la decoración escultórica de la catedral de León, moviéndose algunos de los integrantes, según Fernández Mateos y Pérez Martín, a Zamora.¹⁴⁸ Estos sitúan este fenómeno en el periodo de relaciones estrechas del obispo de Zamora Suero Pérez (1255-1286) con la ciudad de León en tanto que notario mayor del rey de Castilla y de León (1254-1259).¹⁴⁹ De resultas, tenemos esta Virgen cuyo rostro tendría reminiscencias de la Virgen de la Esperanza del grupo de la Anunciación de la catedral de León (fig. 62) en tanto en cuanto el velo se ciñe con una diadema que sustituye a la corona. También debe nuestra Virgen su postura y disposición de los pliegues a los de la Virgen de la portada de San Juan de la seo leonesa (1275-1285) (fig. 63),¹⁵⁰ aunque no tanto la posición del Niño, de la cual se observa una idéntica por ejemplo en el sepulcro del arcediano de Triacastela Miguel Domínguez (fig. 64), si bien este data de 1335, lo que ha llevado a Fernández Mateos y Pérez Martín a valorar la posibilidad de que fuera el “Maestro de la Calva” quien realizara bien entrado el siglo la Virgen de este sepulcro inspirándose en su obra magna.¹⁵¹

¹⁴⁵ Ara Gil 2001, 138.

¹⁴⁶ Fernández Mateos y Pérez Martín 2015b, 26.

¹⁴⁷ Gómez-Moreno Martínez 1927, 112 (señala que se realiza a finales del siglo XIII y la atribuye a talleres leoneses); Ramos de Castro 1982, 211 (dice que es anterior a 1374 pues ya ante ella se celebraba la Misa de Alba, no establece filiaciones pero sí enumera las piezas zamoranas, salmantinas y leonesas con las que hermana); Ara Gil 2001, 488-9 (anota que es muy probable que se realizara a finales del siglo XIII y señala sus concomitancias con otras obras zamoranas); Yarza Luaces 1980, 324 (dice de ella que es del siglo XIV y que se relaciona con la catedral de León); Fernández Mateos y Pérez Martín 2015a, 83 (apuntan que se realiza alrededor de 1300 por algún maestro proveniente de León).

¹⁴⁸ Fernández Mateos y Pérez Martín 2015a, 82.

¹⁴⁹ Fernández Mateos y Pérez Martín 2015a, 81.

¹⁵⁰ Fernández Mateos y Pérez Martín 2015a, 86.

¹⁵¹ Fernández Mateos y Pérez Martín 2015a, 86. Otra posibilidad que plantean es que el “Maestro de la Calva” tomara como referencia una imagen perdida que ya presentara esta posición en la catedral de León.

Fernández Mateos y Pérez Martín denominan precisamente “Maestro de la Calva” al escultor que encabeza un taller que produce Vírgenes (en algunos casos contextualizadas en la escena de la Anunciación) que tienen similares características a las de la imagen de la seo zamorana, en especial su ancha frente y delicadeza. Sostienen que la Virgen de la Calva sería la primera de este grupo de esculturas de la que derivarían por tanto el resto de piezas dado el éxito que la obra zamorana debió de suponer desde el punto de vista estético y devocional.¹⁵²

Sabemos al respecto que la Virgen de la Calva gozó de mucha devoción, la cual se inició poco después de la realización de la pieza, tal y como recoge Ramos de Castro en *La catedral de Zamora*.¹⁵³ Para el periodo medieval, Ramos de Castro dice concretamente que en el siglo XIV ya existía una Misa de Alba que se oficiaba ante la imagen.¹⁵⁴ En ese mismo siglo se producirían las donaciones del obispo de Zamora Alfonso de Ejea (1383-1395).¹⁵⁵ A finales del siglo siguiente, Diego de Camarasa pidió en su testamento (1500) que se dijese tres misas cada semana ante la imagen del “Maestro de la Virgen de la Calva”.¹⁵⁶ Ya en la Edad Moderna, la imagen continuó siendo objeto de atención y veneración. Ramos de Castro apunta, entre otros hechos, que en 1523 y 1577 hubo fundaciones para que se oficiasen misas ante la imagen, se repolicromó en 1586 y se instituyó que se rezase ante ella el rosario en 1663.¹⁵⁷ En cualquier caso, como resultado de este proceso histórico tenemos una imagen que, dada la pericia en el tratamiento realista de los paños del manto, el dinamismo del Niño y la idealización de los rostros y expresiones hace pensar en una cronología más avanzada, siendo en realidad obra como hemos dicho que está a caballo entre los siglos XIII y XIV.¹⁵⁸

No todas las obras producidas por el “Maestro de la Calva” se pueden considerar copias fieles de la misma. Según Ramos de Castro hermanan con la Virgen de la Calva las Vírgenes de la portada e interior del santuario zamorano de La Hiniesta, los grupos de la Anunciación de Benavente y Toro (fig. 65), otra Virgen que está en la iglesia de San Juan de Bamba y otra pieza que representa a María y el Niño en el monasterio de Carrizo.¹⁵⁹

¹⁵² Fernández Mateos y Pérez Martín 2015a, 104.

¹⁵³ Ramos de Castro 1982.

¹⁵⁴ Ramos de Castro 1982, 211.

¹⁵⁵ Ramos de Castro 1982, 211.

¹⁵⁶ Ramos de Castro 1982, 211.

¹⁵⁷ Ramos de Castro 1982, 215.

¹⁵⁸ Ara Gil 2001, 448-9.

¹⁵⁹ Ramos de Castro 1982, 214.

Fernández Mateos y Pérez Martín en su estudio “El Maestro de la Calva: un escultor/taller al servicio de la monarquía castellanoleonesa y del alto clero de Zamora” citan como salidas del taller del maestro existiendo también otra talla derivada, la Virgen de los Ángeles de la catedral de Ciudad Rodrigo, las imágenes de la Anunciación de Benavente y Toro, la Virgen del Hospital de Sotelo en Zamora, la Virgen con el Niño de La Hiniesta y dos que están en dudas, la Virgen del Viso de Bamba y la Virgen del Canto de Toro.¹⁶⁰ De estas propuestas, solo serían estrictamente copias de la Virgen de la Calva las imágenes de la Virgen de los Ángeles de la catedral mirobrigense (fig. 66) y la Virgen del Canto en su santuario de Toro (fig. 67) en tanto que están sentadas (al contrario que otras mencionadas anteriormente) y pisan el áspid, aunque se distinguen por llevar corona.¹⁶¹ Todas estas imágenes hermanas, lógicamente, se datan a partir de 1300, fecha en que se ha fijado, como hemos indicado, la realización de la imagen de la Virgen de la Calva.

No nos encontramos ahora en condiciones de establecer cuál de estas copias es más antigua y cuál es más moderna sobre todo porque una de ellas, la Virgen del Canto, ofrece problemas en tanto que el aspecto que hoy vemos es fruto de la restauración de Felix Granda de 1941, que alteró su fisonomía original.¹⁶² En lo que se refiere a los aspectos formales de esta, Fernández Mateos y Pérez Gil atribuyen la Virgen del Canto a un escultor que, movido por la devoción que había suscitado la Virgen de Zamora, quiso imitarla en Toro al hilo de la devoción que también había nacido en la villa hacia una Virgen que se le había aparecido a un pastor que trabajaba cerca de unos cantos, extramuros de Toro, y que había designado ella misma la erección de un santuario en el lugar donde había aparecido.¹⁶³ Fernández Mateos y Pérez Martín fundamentan su veredicto de consideración de copia de la imagen de la Virgen del Canto, igualmente realizada en piedra arenisca, en el hecho de que tiene rasgos similares con la Virgen de la Calva, como la disposición de los plegados, la postura del Niño y la presencia del dragón a sus pies, pero tienen sus reservas debido a la gran alteración de la fisonomía de la Virgen que dejó la restauración.¹⁶⁴ La bibliografía tradicional, nacida al calor de la devoción que siempre han profesado los toresanos hacia su patrona, ofrecen una datación vaga de la

¹⁶⁰ Fernández Mateos y Pérez Martín 2015b, 212.

¹⁶¹ Lahoz Gutiérrez 2006a, 250.

¹⁶² Navarro Talegón 1980, 26.

¹⁶³ Casas y Ruiz del Árbol 1952, 22.

¹⁶⁴ Fernández Mateos y Pérez Martín 2015a, 105.

imagen, incluso retrotrayéndola al siglo XII,¹⁶⁵ que sin duda carece de la cientificidad que tienen las puestas al día sobre el tema; entre ellas, el trabajo antes citado de Fernández Mateos y Pérez Martín. En lo que se refiere a la Virgen de los Ángeles, estaríamos igualmente ante una imagen realizada en piedra arenisca que hoy está en el claustro de la seo civitatense, un lugar en el que Lahoz Gutiérrez también la sitúa originariamente (otros autores dicen simplemente que proveniente de la capilla “de los hierros”).¹⁶⁶

Se ha querido ver en la difusión de la misma forma de componer las Vírgenes la mediación de la reina María de Molina, señora de Toro desde su matrimonio en 1282 con el todavía infante Sancho, hijo de Alfonso X el Sabio, quien era una monarca con gran ascendiente sobre la diócesis civitatense.¹⁶⁷ Con respecto a Toro, Navarro Talegón deja constancia de la fundación de la iglesia de San Juan de la Puebla en la villa impulsada por la reina, quien mandó establecer una puebla en torno al lugar.¹⁶⁸ Ahora bien, si la influencia de María de Molina fuese cierta en ambas imágenes, todo respondería a una campaña de restauración de la imagen de los reyes, degradada tras el matrimonio no aprobado por el papa de doña María y don Sancho. Dicha legitimidad se quiso proyectar, según el artículo de Sánchez Ameijeiras “Cultura visual en tiempos de María de Molina” impulsando fundaciones piadosas y la promoción de imágenes de santos probos en virtudes a través de las órdenes mendicantes.¹⁶⁹

¹⁶⁵ Casas y Ruiz del Árbol 1952, 86; Álvarez Pérez 1973, 55.

¹⁶⁶ Lahoz Gutiérrez 2006b, 195. Sobre su proveniencia de la capilla “de los hierros”, vd. Hernández Vegas 1935, 152 y Martín Benito 2006, 179.

¹⁶⁷ Lahoz Gutiérrez 2006a, 251.

¹⁶⁸ Navarro Talegón 1980, 14.

¹⁶⁹ Se trata del artículo citado como Sánchez Ameijeiras 2005.

4.5- LA VIRGEN DE TRAPANI DEL SANTUARIO DE LA ANUNCIADA DE TRAPANI (SICILIA, ITALIA)

Detrás del altar mayor del santuario de la Anunciada de Trapani, en Sicilia, se encuentra una Virgen con el Niño realizada en mármol griego (fig. 68). María está erguida sobre un plinto y está girada levemente hacia su izquierda. Está coronada y lleva un velo sobre su cabeza. La Virgen viste túnica y porta manto, el cual pasa por debajo de su brazo derecho, del que penden las llaves de la ciudad de Trapani. Las puntas del manto se atan en la cadera izquierda de María, generándose la consecuente cascada de pliegues. Con su mano izquierda, sostiene al Niño por su parte inferior y, con su mano derecha, coge la mano izquierda de este. Además, la Virgen porta unas flores realizadas en plata. El Niño, que está girado hacia su madre, también está coronado y viste túnica, bajo la cual asoman los pies, que penden a distintas alturas. Con su mano derecha toca el velo de María, situando la mano sobre su pecho.¹⁷⁰ Las coronas son elementos que no pertenecen a la imagen medieval, al igual que las flores y las llaves. A diferencia de estas últimas, se conoce con exactitud cuándo se colocaron las coronas, siendo en 1935 a instancias de Pío XII.¹⁷¹

Según Ara Gil, las representaciones de pie de María, como la de Trapani, se generalizan por la repercusión de la escultura monumental de los parteluces de los templos franceses, apareciendo ya en imaginería a finales del siglo XIII.¹⁷² A esta influencia se uniría la realización en Francia desde la segunda mitad del siglo XIII de esculturas de la Virgen con el Niño de pequeño tamaño en materiales preciosos para servir presumiblemente como imágenes de devoción privada. Un ejemplo de estas esculturas es la pieza que perteneció a la reina Juana de Évreux, datada entre 1324 y 1339 (fig. 69).¹⁷³ Bottari resalta la importancia de conocer la escultura francesa para comprender la italiana.¹⁷⁴ Según Paul Williamson, la influencia francesa entra en Italia a partir del siglo XII.¹⁷⁵ No de otro modo se podría explicar el *hanchement* de la Virgen de marfil realizada por Giovanni Pisano hacia 1299 (fig. 70),¹⁷⁶ heredándolo otros escultores italianos del Trecento y Quattrocento como Nino Pisano, supuesto realizador de la imagen de

¹⁷⁰ Cabello Díaz 2011, 680-2.

¹⁷¹ Diocesi de Trapani. Il portale de la chiesa trapanese. s.a.

¹⁷² Ara Gil 1977, 146.

¹⁷³ Musée du Louvre, s.a.

¹⁷⁴ Citado por Bosque 1968, 429.

¹⁷⁵ Williamson 1997, 357.

¹⁷⁶ White 1989, 154.

Trapani.¹⁷⁷ Este escultor, activo, que sepamos, en Florencia, Pisa, Cerdeña, Orvieto, Venecia y Sicilia y documentado entre 1349 y 1368,¹⁷⁸ se impregna asimismo de la expresión dulce y risueña de las esculturas francesas de María con su Hijo, como, por ejemplo, la de la portada meridional del transepto de la catedral de Amiens, que data de mediados del siglo XIII (fig. 71). Lo demuestra en esculturas consideradas predecesoras de la Virgen de Trapani como la Virgen de la Rosa de la iglesia de Santa María de la Espina de Pisa (fig. 72),¹⁷⁹ además de continuar la tradición clásica añadiendo “suavidad y ritmo” a la escultura, como hacen otros escultores que florecieron en el siglo XIV como Tino di Camaino (1280-1337) (fig. 73).¹⁸⁰

Como es habitual en las imágenes de devoción de masas, conocemos relatos sobre su origen, el personaje que supuestamente encargó la Virgen de Trapani y leyendas milagrosas asociadas a ella. En relación a su origen, según la lectura que Orlandini realizó de la inscripción del manto de María, la Virgen de Trapani se realizó en el año 730 de la era mahometana para un sacerdote de Indithet, ciudad de Chipre.¹⁸¹ La traducción a la era cristiana de tal fecha es 1352, que concuerda con la época en la que Nino Pisano realiza sus producciones.¹⁸² A partir de aquí se trazan varias versiones de la leyenda del porqué de la presencia de la imagen en Trapani. Una versión dice que, procedente de Pisa con destino a Chipre, el barco que transportaba la imagen se detuvo en las costas de Trapani porque había una gran tormenta. Al verla los trapaneses expresaron su deseo de quedársela, mientras que los pisanos reclamaban su pertenencia. Para resolver la cuestión, tanto pisanos como trapaneses acordaron que la imagen, montada sobre un carro de bueyes, decidiera por sí misma adónde ir, eligiendo esta finalmente el convento carmelita de Trapani.¹⁸³ Otra versión dice que la imagen, elaborada por un discípulo de Andrea Pisano y procedente de Chipre, se detuvo en Trapani debido a una tormenta, obrándose

¹⁷⁷ Franco Mata, s.a. dice que, a su juicio, la Virgen de Trapani fue realizada por Nino Pisano o por un discípulo suyo. En Franco Mata 1986, 5, leemos que las opiniones de Kreytenberg, Burrelli y Scuderi coinciden en parte con las de la investigadora, pues la atribuyen solo a Nino, aunque hay otras voces totalmente disidentes como la de Maria Pia Sibila Consentino, quien la atribuye a Giovanni Pisano (Cabello Díaz 2011, 681), o Venturi, quien la atribuye a Tino di Camaino (Franco Mata 1983, 267). En lo sucesivo, para facilitar la lectura, hablaremos de Nino Pisano como su realizador dado que se piensa mayoritariamente que fue él quien esculpió la escultura de la Virgen de Trapani.

¹⁷⁸ Franco Mata 1983, 269-70.

¹⁷⁹ Franco Mata 1992, 73.

¹⁸⁰ Pope-Hennessy 1955, 16.

¹⁸¹ Franco Mata 1983, 272.

¹⁸² Franco Mata 1992, 75.

¹⁸³ Cabello Díaz 2011, 681.

el milagro referido.¹⁸⁴ La leyenda tiene parte de verdad, porque nos habla la expansión de la orden carmelita por Europa tras la completa conquista musulmana de Tierra Santa en 1291, donde estaban sus primeras casas y donde se constituyó como orden en 1252 con el objetivo principal de “alabar y glorificar” a la Virgen, que se erigió en patrona de sus templos.¹⁸⁵ De los dos milagros conocidos de la imagen, el más antiguo se obró en la persona de Vito Smaccara, según Antonio Mongitore, en 1340. Este autor nos dice que Vito recuperó el habla por intercesión de la Virgen de Trapani.¹⁸⁶ Como hemos tenido oportunidad de ver, la fecha de supuesta realización de la imagen (1352) es contradictoria con la del milagro de Vito Smaccara (término *ante quem* de 1340, cuando aún no tenemos noticia de Nino Pisano): realmente no sabemos en qué fecha concreta se realizó la Virgen de Trapani. El otro milagro tuvo lugar en la Edad Moderna, bajo el virreinato de Diego Enríquez Guzmán (1585-1592) en Sicilia: pasando una procesión de la Virgen de Trapani delante de un tullido, este recuperó la movilidad de sus miembros.¹⁸⁷ Franco Mata expresa que el fervor que despertó esta Virgen fue tal que trascendió los siglos bajomedievales: es más, en el siglo XX se seguían haciendo copias de la misma.¹⁸⁸ Según Hidalgo Sánchez, la principal explicación de su devoción es, “la ternura de los gestos y la belleza formal de la imagen, tan cercanas a la sensibilidad popular”.¹⁸⁹

Si bien Francesco Laurana o Domenico Gaggini realizaron a finales del siglo XV variantes sobre el original trecentista, como las Vírgenes de la iglesia del Hospital de la Sangre de Mallorca,¹⁹⁰ la creación de Nino Pisano es la que se tomó como modelo de imitación desde el siglo XVI, según constata Hidalgo Sánchez, haciéndose pequeñas réplicas de la misma para ejercicio de la devoción privada emergente.¹⁹¹ Nosotros, para ceñirnos al objetivo de nuestro trabajo, proporcionaremos información sobre las copias de época medieval más cercanas al prototipo, que son las que Ángela Franco denomina “grupo A” y lista en su artículo “Hacia un corpus de la Madonna de Trapani de tipo A (España)”.¹⁹² Relacionadas de más antigua a más moderna son: Virgen de Trapani de

¹⁸⁴ Ara Gil 1977, 149.

¹⁸⁵ Martínez Carretero 1996, 33.

¹⁸⁶ Franco Mata 1983, 271.

¹⁸⁷ Cabello Díaz 2011, 681.

¹⁸⁸ Franco Mata 1984, 29.

¹⁸⁹ Hidalgo Sánchez, s.a.

¹⁹⁰ Azcárate Ristori 1958, 23.

¹⁹¹ Hidalgo Sánchez, s.a.

¹⁹² Franco Mata 1992, 75.

Medina de Pomar, datada unánimemente en el siglo XIV –fig. 74–,¹⁹³ Virgen de Trapani de La Santa Espina (sobre su datación hay divergencia, mientras que Martín González dice que es gótica italiana, García Chico dice que se atribuye a Domenico Gaggini, activo en San Mauro Castelverde y Palermo y documentado en 1480 en la primera ciudad) –fig. 75–,¹⁹⁴ Virgen del museo episcopal de Vic, datada en la segunda mitad del siglo XV (fig. 76),¹⁹⁵ Virgen de Trapani del MNAC, datada hacia 1470-1490 (fig. 77),¹⁹⁶ y Virgen del Museo Camón Aznar de Zaragoza, datada en 1500 (fig. 78).¹⁹⁷ Consecuentemente, la copia más temprana es la de Medina de Pomar y las más modernas son las que se datan en las postrimerías del siglo XV, localizadas en la Corona de Aragón, además de, posiblemente, la de La Santa Espina, en la Corona de Castilla.

Pocos son los estudios recientes que se han centrado en la imagen de Medina de Pomar, quizás por la falta de devoción que tiene la misma en la comunidad de monjas del Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar.¹⁹⁸ No se sabe tampoco cómo pieza tan antigua, situada en el coro de las monjas,¹⁹⁹ pudo entrar en el cenobio fundado por Sancho Sánchez de Velasco en 1313,²⁰⁰ así que solo se pueden dar especulaciones. Creemos probable al respecto que el descendiente de Sancho, el Condestable de Castilla Juan Fernández de Velasco y Tovar (1550-1613) la hubiera donado. Este, como gobernador de Milán y embajador en Portugal, Francia, Flandes e Inglaterra,²⁰¹ pudo aprovechar algún viaje para adquirir la pieza, de acuerdo con el gusto del momento por las “antigüedades” italianas, según se desprende del estudio de las colecciones más importantes de la época, como la que reunió en la sevillana Casa de Pilatos Per Afán de Ribera y Portocarrero, quien fue virrey de Nápoles entre 1559 y 1571.²⁰² Las únicas pistas que podrían orientarnos sobre esta posible procedencia las encontramos en las aseveraciones de las fuentes secundarias, que nos informan que “don Juan donó la mayoría de los valiosos objetos que componen el museo”,²⁰³ o que “sus misiones explican el acopio de una rica

¹⁹³ Sobre la Virgen de Medina de Pomar, vd. Bouza 2004, 10 y Cadiñanos Bardeci 1978, 128. Sobre la Virgen de La Santa Espina, vd. Martín González 1970, 154 y vd. García Chico 1959, 34.

¹⁹⁴ Franco Mata 1983, 273.

¹⁹⁵ Bracons i Clapès 1983, 89.

¹⁹⁶ Catálogo del Museo Nacional de Arte de Cataluña, s.a.

¹⁹⁷ Franco Mata 1986, 11 e Instituto Camón Aznar 1979, 12.

¹⁹⁸ Agradezco esta última información a la comunidad del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar.

¹⁹⁹ Bouza 2004, 10.

²⁰⁰ Ayerbe Iribar y Hermanas Clarisas de Medina de Pomar 2000, 5.

²⁰¹ Cadiñanos Bardeci 2004, 199.

²⁰² Fundación Casa Ducal de Medinaceli, s.a.

²⁰³ Silva y Velasco 2004, 162.

colección de objetos de arte”.²⁰⁴ El ingreso en el monasterio de la pieza pudo deberse a doña Leonor, hermana de don Juan, nombrada “abadesa perpetua del monasterio” en ausencia de su hermano,²⁰⁵ vinculando de esta manera las nuevas adquisiciones de la familia nobiliaria al monasterio.

En La Santa Espina la imagen de la Virgen de Trapani está en la capilla de San Rafael.²⁰⁶ Desde el monasterio nos dicen que ingresó por voluntad del promotor de la capilla, don Rafael Cavestany,²⁰⁷ ministro de agricultura entre 1951 y 1957 y fundador de la localidad de La Santa Espina en su política de extensión y aprovechamiento agrario.²⁰⁸ Nos consta que el ministro hizo viajes al extranjero por motivos de trabajo,²⁰⁹ pero no hay registros del patrimonio artístico que pudo poseer o de su interés por el arte.

A diferencia de la Corona de Castilla, en la Corona de Aragón hemos conservado bastantes documentos con los nombres de los artistas y sus encargos y, mediando el tiempo, sobre donaciones de la burguesía adinerada, sobre todo catalana, a los museos. En la Baja Edad Media aragonesa, los puertos de Valencia y Barcelona descollaron por su actividad comercial, constituyendo el punto de partida de intercambios artísticos con Sicilia (integrada en la Corona de Aragón en 1313) y Nápoles (integrada en la Corona de Aragón bajo el reinado de Alfonso V).²¹⁰ En las ciudades levantinas citadas debieron de existir colonias de artistas extranjeros a la luz de una noticia que aporta Bosque, según la cual un banquero pisano establecido en la ciudad condal gestionó la entrega de una obra que había realizado Gaggini.²¹¹ En base a esto resulta probable que Pietro da Bonitate, el autor de la Virgen de Trapani que está en el MNAC (pieza donada por el industrial Enrique Batlló i Batlló),²¹² pudiera haber tenido una estancia en Barcelona. En esta imagen del MNAC, seguramente por su pequeño tamaño destinada a oración privada, el giro de la cabeza de la Virgen no es exactamente el que tiene la imagen original, concordando en este aspecto con la Virgen del Museo Camón Aznar. De la Virgen del Museo Camón Aznar no tenemos pistas de su origen, pudiendo intuir que la Virgen del

²⁰⁴ Cadiñanos Bardeci 2004, 199.

²⁰⁵ Ayerbe Iríbar y Hermanas Clarisas de Medina de Pomar 2000, 5.

²⁰⁶ San José Negro 2002, 80.

²⁰⁷ Agradezco la información a la comunidad del monasterio de La Santa Espina.

²⁰⁸ Barciela López, s.a.

²⁰⁹ Barciela López, s.a.

²¹⁰ Bosque 1968, 24.

²¹¹ Bosque 1986, 430.

²¹² Catálogo del Museo Nacional de Arte de Cataluña, s.a.

museo de Vic entró en las colecciones de la ciudad barcelonesa por las relaciones que el museo tuvo con el Colegio Español de Roma, en contacto con las antigüedades italianas.²¹³

²¹³ Velasco González y Sureda Jubany 2017, 93.

4.6- LA VIRGEN DE LA ANTIGUA DE LA CATEDRAL DE SEVILLA

Según se entra por la puerta de San Cristóbal de la catedral de Sevilla, se encuentra a nuestra izquierda la capilla de la Virgen de la Antigua (fig. 79). Está presidida por un retablo realizado entre 1734 y 1738 por Pedro Duque Cornejo y Juan Fernández Iglesias que aloja en su hueco principal la imagen de la Virgen con el Niño cuya advocación da nombre a la capilla (fig. 81).²¹⁴ Se trata de una pintura mural realizada originalmente sobre uno de los pilares de la mezquita aljama de Sevilla, convertida en catedral a raíz de la conquista de la ciudad entre 1247 y 1248.²¹⁵ Cuando el edificio fue derribado para dar paso a la actual fábrica gótica, el pilar sobre el que estaba pintada se conservó y finalmente, tras una compleja obra de ingeniería dirigida por Alonso de Maeda, fue instalado en su posición actual en 1578 (fig. 80).²¹⁶

La Virgen aparece de pie sobre fondo dorado, girada ligeramente hacia su izquierda, mirando al espectador. Sostiene al Niño por su parte inferior con su brazo izquierdo y con su mano derecha porta un rosa, símbolo de la pureza inmaculada.²¹⁷ Se cubre con un manto dorado con brocados al modo de los *maphoria* bizantinos, que lleva sobre una túnica dorada asimismo con brocados que evocan motivos vegetales. El forro del manto es oscuro y posee franjas doradas horizontales. El Niño, que mira a su madre, viste un manto oscuro con brocados que también siguen patrones vegetales. Con su mano izquierda, sostiene un jilguero que simboliza el alma del pecador refugiada en manos de Cristo, aunque también se interpreta como una prefiguración de la pasión,²¹⁸ al igual que la rosa con espinas de la Virgen. Con su mano derecha, bendice. Tanto al Niño como a la Virgen se los representa con su dignidad real: mientras que Jesús tiene ya la corona, la Virgen se halla en el momento de su coronación, que efectúan dos ángeles, uno a cada lado de María. Un tercer ángel situado sobre la corona de la Virgen con alas extendidas y portando una cartela cierra la composición. A los pies de la Madre de Dios aparece una mujer orante cuya identidad no ha podido ser precisada.²¹⁹ El aspecto que presenta

²¹⁴ Guerrero Lovillo 1952, 52.

²¹⁵ Poleró 1896, 57.

²¹⁶ Medianero Hernández 2008, 59.

²¹⁷ Medianero Hernández 2008, 47-8.

²¹⁸ Medianero Hernández 2008, 48-50.

²¹⁹ A Gabriel de Aranda, que identifica la mujer como Leonor de Albuquerque, esposa del infante Fernando de Antequera, a raíz de la fundación por parte de este de la Orden de la Jarra y el Grifo en la iglesia de Santa María la Antigua de Medina del Campo (1403), se le opone Gutiérrez Baños, quien se basa en la nula evidencia documental al respecto, vd. Gutiérrez Baños 2011a, 393-7

actualmente la imagen que hemos descrito es fruto de repintes y añadidos sobre la pintura medieval a lo largo de los siglos. Así, entre los años 1547 y 1548, Antón Pérez añadió el ángel de la parte superior de la obra y retocó los otros ángeles.²²⁰ Entre 1734 y 1738 se especula que Domingo Martínez, quien llevó a cabo en esas fechas las pinturas que decoran la capilla con la historia de la Virgen de la Antigua, repintó a la manera murillesca los ángeles que coronan a la Virgen.²²¹ En 1929, finalmente, se incrustaron las coronas de la Virgen y del Niño con motivo de la Exposición Iberoamericana.²²²

La imagen de la Virgen de la Antigua responde al tipo iconográfico bizantino de la *Hodegetria*. Aunque realmente María no está señalando con su mano derecha al Niño, el giro leve de su cuerpo hacia la izquierda y la mirada que ella dirige al espectador recuerda a los iconos de la Virgen conductora u *Hodegetria*. En este tipo iconográfico se concede más protagonismo a María, pues, aunque la lectura teológica recae en el “camino” que ella enseña, el hecho que el Niño se desplace hacia uno de los brazos de su madre y la mirada que en esta pintura concretamente dirige hacia ella nos hacen prestar más atención a la figura de María. El conocimiento de este tipo iconográfico en los reinos peninsulares está avalado por numerosos testimonios figurativos: en la cantiga 29 de las *Cantigas de Santa María*, justificada por el contexto oriental donde tiene lugar el milagro narrado en ella, aparece una imagen *acheropita* (no hecha por mano humana) de la Virgen de pie con su Hijo de tipo *Hodegetria* (fig. 82).²²³ El conocimiento de la *Hodegetria* en la Península Ibérica no solo está atestiguado por la cantiga 29; de hecho, Gutiérrez Baños afirma que “casi todos los iconos representados en el “Códice Rico” corresponden al tipo *Hodegetria*”.²²⁴ En Valencia la presencia del tipo iconográfico también la justifican varios iconos llegados a ella vía comercial procedentes de Italia, como por ejemplo la Virgen de la Seo de la catedral de Valencia o la Virgen de Gracia de la iglesia de San Agustín de la misma ciudad (fig. 83).²²⁵

La cronología de la Virgen de la Antigua de Sevilla ha sido fijada sin unanimidad en un rango que, dejando a un lado las dataciones más excéntricas, comprende desde mediados

²²⁰ Medianero Hernández 2008, 59.

²²¹ Medianero Hernández 2008, 59.

²²² Medianero Hernández 2008, 59.

²²³ Pereda Espeso 2007, 170-3.

²²⁴ Gutiérrez Baños 2011a, 394. Se encuentran representaciones de iconos de este tipo en las cantigas 9, 29, 34 y 46.

²²⁵ Sobre la Virgen de Gracia, vd. Brosell Gavilá 2000, 17.

del siglo XIV hasta principios del siglo XV, ateniéndose a los rasgos formales y, en algunos casos, a la identificación de la donante como doña Leonor de Alburquerque,²²⁶ aunque lo cierto es que tenemos noticias de enterramientos a sus pies a finales del siglo XIV.²²⁷ Desde el punto de vista del estilo, en la Virgen de la Antigua podemos observar influencias francesas (el que María esté de pie y el ligero *hanchement* de la figura), elementos propiamente hispanos (fondo dorado con incisiones y repetición del mismo patrón vegetal en los brocados) y también influencias italianas (idealización del rostro de María y de Jesús, con el aporte del lirismo sienés).²²⁸ El arte italiano que podemos observar aquí es importante, porque es el que canaliza, junto con el arte cretense, las influencias bizantinas y es el que anima a fechar la imagen cuando menos en la cronología vista,²²⁹ a tenor de la bien conocida entrada vía mediterránea de elementos italogóticos en el arte de la Corona de Aragón y en Toledo, jugando Andalucía un importante papel pues, para Gutiérrez Baños, sería el “foco pionero” en la recepción de estos rasgos.²³⁰

Debemos pensar que la creencia en los milagros de esta Virgen y consecuentemente la devoción hacia ella debieron de comenzar al menos desde principios del siglo XV: es entonces cuando, una vez tomada la decisión de derribar la mezquita aljama, se decidió preservar el pilar sobre el que estaba pintada la imagen, perteneciente a la catedral vieja, para liberar espacio para el templo gótico que iba a sustituir a aquella, cuyas obras empezaron en 1433.²³¹ Esto lo debemos unir a la casi total seguridad que tenemos de que a finales de la Edad Media, como apunta Laguna Paúl, ya se asociaba la imagen al rey reconquistador Fernando III, a quien la Virgen de la Antigua le habría otorgado supuestamente la rendición de Sevilla, tenido ya como santo.²³² El carisma especial de esta Virgen hizo que en la Edad Moderna muchos escritores produjeran literatura piadosa

²²⁶ Mayer 1911, 11, cita a Passavant, quien dice que data del siglo XIII, y a Bertaux, quien la data en el siglo XIV; Gudiol Ricart 1955, 158, dice que data de principios del siglo XV, razonando sobre la fecha en que don Fernando de Antequera tomó Antequera, encomendando la empresa a la Virgen de la Antigua; Azcárate Ristori 1990, 313, dice que data de hacia 1400; Laguna Paúl 1997, 65, dice que data de mediados del siglo XIV; Medianero Hernández 2008, 57, dice que es del segundo cuarto del siglo XIV; Gutiérrez Baños 2011a, 392, dice que es del último tercio del siglo XIV.

²²⁷ Laguna Paúl 2013, 135, dice que el deán don Pedro Manuel (†1393) fue enterrado delante del altar de la Virgen de la Antigua.

²²⁸ Medianero Hernández 2008, 52-4.

²²⁹ Blaya Estrada 2000, 16.

²³⁰ Gutiérrez Baños 2011, 391.

²³¹ Rodríguez Estévez 1996, 54.

²³² Laguna Paúl 2020, 299.

en torno a la imagen especulando sobre su origen de manera en absoluto científica,²³³ recogiendo su milagros (como aquel en el que la Virgen salva a un niño en su caída desde un balcón o el realizado por San Diego de Alcalá por mediación de la Virgen) y también la fervorosa devoción que despertaba,²³⁴ una devoción de la que participaron reyes (Isabel I de Castilla y Carlos I de España, entre otros) y los marineros que desde finales del siglo XV partían desde el “puerto de Indias”, los cuales dejaron exvotos en la capilla de la Virgen de la Antigua y extendieron la devoción de esta Virgen en América e incluso Asia.²³⁵

Es lógico que toda esta devoción que hemos ido desgranando hacia la Virgen de la Antigua tuviera como consecuencia, al menos desde el último siglo de la Baja Edad Media (en el que nos vamos a centrar), la realización de copias de menor tamaño que la original en un soporte mueble, encargadas por particulares para que pudieran proyectar su fe en obras que, a la vista de todos, demostraran para la eternidad tanto su poder adquisitivo como sus preferencias devocionales. Para ello, en estas pinturas se sustituye la mujer orante de la imagen sevillana por el personaje que encargó la obra. Pereda Espeso lista las copias en su libro *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos: Virgen de la Antigua con personaje femenino*, en propiedad de don Manuel López de Ayala (fig. 84) obra de Francisco de Burgos, cuyo florecimiento se da a mediados del siglo XV;²³⁶ Virgen de la Antigua con clérigo como donante del Museo de Bellas Artes de Sevilla (fig. 85) –que dataría del tercer tercio del siglo XV– y Virgen de la Antigua con el obispo Juan Rodríguez de Fonseca como su donante en la catedral de Badajoz (fig. 86).²³⁷ Sobre la cronología de esta última obra podemos establecer una horquilla segura y exacta de realización entre 1495 y 1499. Esto es así porque Juan Rodríguez de Fonseca ejerció su obispado en Badajoz en dichas fechas, habiendo sido previamente arcediano en la catedral de Sevilla.²³⁸ La comparación del

²³³ Recoge Pereda Espeso 2007, 50, que, entre otros, Luis de Peraza (s. XVI) pensaba que tenía orígenes celestiales; Alonso Morgado (s. XVI) la retrotrae a época de los godos y Gabriel de Aranda (S. XVII), al siglo I d. C.

²³⁴ Sobre el milagro de la Virgen de la Antigua y el milagro de San Diego de Alcalá, vd. Medianero Hernández 2008, 31.

²³⁵ Sobre la devoción de Isabel I, vd. Laguna Paúl 2020, 304. Sobre la devoción de Carlos I, vd. Carrillo y Aguilar 1762, 29, que dice que los padres Aranda y Villafañe mencionaban que el rey-emperador llevaba una copia de ella en sus estandartes en su lucha contra los herejes. Sobre la proyección de la Virgen de la Antigua, vd. Medianero Hernández 2008, 16.

²³⁶ Poleró 1896, 58.

²³⁷ Sobre la Virgen del Museo de Bellas Artes de Sevilla, vd. Izquierdo y Muñoz 1990, 17.

²³⁸ Camacho García 2007, 155.

retrato de Fonseca de la copia pacense con el que tenemos en la tabla central del *Tríptico de Nuestra Señora de la Compasión* del trascoro de la catedral de Palencia (fig. 87), de la que Fonseca fue obispo entre 1505 y 1515, avala la identificación del personaje que tenemos arrodillado en Badajoz.²³⁹ A la lista ya mencionada, Fraga González añade la Virgen de la Antigua que se encuentra en la prioral de Carmona (fig. 88), que tiene a un Quintanilla como donante a juzgar por la heráldica, y dice de ellas que se realizó a finales del siglo XV.²⁴⁰ En conclusión, según la cronología que los estudiosos dan a las obras vistas, la copia más temprana sería la que Poleró vio en casa de don Manuel López de Ayala y la más moderna sería la copia de Badajoz.

Hay que precisar que la copia de Badajoz fue copiada a su vez entre 1632 y 1633 por Antonio Monreal dado el mal estado de la original.²⁴¹ En lo que se refiere a Carmona, otra fuente que se refiere a ella, el *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, refrenda la cronología dada por Fraga González y apunta que existe un documento en el archivo parroquial que indica que don Antonio Quintanilla había tenido pleitos por la propiedad de la capilla de la Virgen de la Antigua pero sin aportar cronología de este pleito,²⁴² lo cual hubiera sido interesante para poder ratificar definitivamente la fecha de ejecución de la imagen de la Virgen de la Antigua, sobre todo porque la existencia de un tercer ángel en la parte superior de la pintura nos lleva o bien a cuestionarnos la tesis de Fraga y del *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, obligándonos a situar la cronología a partir de 1547 y obligándonos a retrotraer la imagen a la que se refiere el pleito a una anterior perdida, o bien nos lleva a tener por cierta la tesis de Fraga y del *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla* pero matizando que debió de ser repintada a mediados del siglo XVI, tras la intervención de Antón Pérez en la imagen original de la catedral de Sevilla.

²³⁹ Alcocer y Martínez 1926, 23.

²⁴⁰ Fraga González 1996, 22.

²⁴¹ Tejada Vizueté 2007, 403.

²⁴² Sobre el pleito, vd. Collantes Terán, Hernández Díaz y Sancho Corbacho 1943, 131.

CONCLUSIÓN

El análisis que se ha hecho en las monografías de las seis imágenes seleccionadas y su puesta en relación con las utilidades de la imagen y la copia revela que la mayoría de las reproducciones de prototipos correspondientes a la Plena Edad Media (ss. XI-XIII) sirvieron para difundir el fervor religioso en la colectividad desde el epicentro devocional, normalmente ligado a una sede episcopal (como se ha visto en la Virgen Blanca de Toledo y en la Virgen de la Majestad de Zamora) o bien desde un santuario devoto (como se ha visto en la Virgen de Salas o Villalcázar de Sirga). Ahora bien, a medida que nos acercamos a la Baja Edad Media (ss. XIV-XV), un periodo de emergencia del individuo, se incrementa la realización de reproducciones de un prototipo a requerimiento de un particular para saciar su devoción: de los personajes citados, el que más tempranamente habría encargado una imagen sería el obispo Fernández de Toledo, quien ya en el siglo XIV habría querido un remedo de la Virgen Blanca de Toledo para la seo palentina. En el siglo XV hemos visto a Rodríguez de Fonseca hacer lo propio para Badajoz. El pequeño tamaño de las muestras de la Virgen de Trapani que tenemos mayormente en el Levante también se relaciona con las devociones privadas. Será ya en los albores de la Edad Moderna cuando, con objeto de cristianizar Granada, la reproducción de imágenes a través del molde y la imprenta sirve para consagrar en el menor tiempo posible los templos y evangelizar a los nuevos fieles. En definitiva, la copia se revela como una herramienta al servicio de la cohesión social y religiosa por medio de la devoción y la evangelización.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguado Bleye, Pedro. 1916. *Santa María de Salas en el siglo XIII*. Bilbao: Garmendia y Compañía.
- Ainaud de Lasarte, Joan y Agustín Durán Sanpere. 1956. *Escultura gótica*. Col. Ars Hispaniae, 8. Madrid: Plus Ultra.
- Alcocer y Martínez, Mariano. 1926. *Don Juan Rodríguez de Fonseca: estudio crítico-biográfico*. Valladolid: Imprenta de la Casa Social Católica a cargo de Valentín Franco.
- Alfonso X. *Cantigas de Santa María*, ed. Walter Mettmann, 3 vols. Madrid: Castalia.
- Alonso Fernández, Pedro A. 1991. *Valencia de Don Juan*. Valencia de Don Juan: Ayuntamiento de Valencia de don Juan.
- Alonso González, Eulogio. 1959. *Guía artística de Valencia de Don Juan (Coyanza)*. Valladolid: Imp. Agustiniana.
- Álvarez Pérez, José. 1973. *Toro: Conjunto monumental histórico-artístico*. Valladolid: Miñón.
- Amengual i Batle, Josep. 1997. *Guía para visitar los santuarios marianos de Baleares*. Madrid: Encuentro.
- Andrés Ordax, Salvador. 1993. *Villalcázar de Sirga: Iglesia de Santa María*. Palencia: Diputación de Palencia.
- Antolín Fernández, José E. 1971. Villasilrga. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses* 30: 157-223.
- Ara Gil, Clementina Julia. 1977. *Escultura gótica en Valladolid y provincia*. Valladolid: Instituto Simancas.
- Ara Gil, Clementina Julia. 1991. "Santa María de Villasilrga" En *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León* [catálogo de exposición], coords. Juan José Martín González y María Antonia Virgili Blanquet, 62-4. San Bernardo: Fundación Edades del Hombre.
- Ara Gil, Clementina Julia. 1994. "Escultura". En *Historia del arte de Castilla y León*, vol. III, coords. Simón Marchán Fiz, Francisco Javier de la Plaza Santiago y Javier Rivera Blanco, 219-329. Valladolid: Ámbito.
- Ara Gil, Clementina Julia. 2001. "Nuestra Señora de la Majestad o Virgen de la Calva". En *Las Edades del Hombre. Remembranza* [catálogo de exposición], com. Antonio Ignacio Meléndez Alonso, 498-9. San Bernardo: Fundación Edades del Hombre.
- Arco y Garay, Ricardo del. 1942a. *Huesca. Texto*, vol. I. Madrid: Instituto Diego Velazquez
- Arco y Garay, Ricardo del. 1942b. *Huesca. Láminas*, vol. 2. Madrid: Instituto Diego Velazquez.
- Ayerbe Iríbar, María Rosa y Hermanas Clarisas de Medina de Pomar. 2000. *Catálogo documental del Archivo del Monasterio de Santa Clara, Medina de Pomar (Burgos) (1313-1968)*. Burgos: Diputación Provincial de Burgos.
- Azanza López, José Javier. 2017. "Arquitectura de coplillas y gozos: santuarios marianos en Tierra Estella". En *Montes y valles. Santuarios en Tierra Estella*, coord. Román Felones Morrás, 28-39. Estella: Cofradía de Nuestra Señora de Codés.
- Azcárate Luxán, Matilde e Irene González Hernando. 2008. "La Virgen trono en el Occidente Medieval". En *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, eds. José Javier Vélez Chaurri, Pedro Luis Echeverría Goñi y Felicitas Martínez de Salinas Ocio, 35-44. Álava: Diputación Foral de Álava.

- Azcárate Ristori, José María de. 1958. *Escultura del siglo XVI*. Col. Ars Hispaniae, 13. Madrid: Plus Ultra.
- Azcárate Ristori, José María de. 1990. *Arte gótico en España*. Madrid: Cátedra.
- Balaguer Sánchez, Federico. 1957. Santa María de Salas: sus problemas históricos. *Argensola* 31: 203-32.
- Belting, Hans. *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte*, trads. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Madrid: Akal.
- Bernardo de Claraval. 1953. *Obras completas de San Bernardo*, ed. Gregorio Díez Ramos, t.1. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Blaya Estrada, Nuria. 2000. "Oriente en Occidente". En *Oriente en Occidente: antiguos iconos valencianos* [catálogo de exposición], com. Nuria Blaya Estrada, 13-40. Valencia: Fundación Bancaja.
- Bosque, Andrée de. 1968. *Artisti italiani in Spagna dal XIV° secolo ai Re Cattolici*. Milano: Alfieri & Lacroix.
- Bouza, Antonio L. 2004. "Museo Condestables de Castilla". En *El Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar: "Fundación y Patronazgo de la Casa de Velasco"*, coords. Emilio González Terán y Nicolás López Martínez, 277-92. Medina de Pomar: Asociación de Amigos del Monasterio de Santa Clara.
- Bracons i Clapès, Josep. 1983. *Catàleg de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*. Vic: Patronat d'Estudis Ausonencs.
- Brosell Gavilá, José. 2000. "Roma Onde María è romana. Iconos marianos en la Ciudad Eterna". En *Oriente en Occidente: antiguos iconos valencianos* [catálogo de exposición], com. Nuria Blaya Estrada, 79-99. Valencia: Fundación Bancaja.
- Buesa Conde, Domingo J. 2000. *La imagen románica de la Virgen Trono en Tierras de Aragón*. [discurso de ingreso]. Zaragoza: Real Academia de Bellas Artes de San Luis.
- Caamaño Martínez, Jesús María. 1988. "El maestro de Sirga en la pintura hispano-flamenca palentina". En *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*, coord. Juan José Martín González, 87-95. Palencia: Diputación de Palencia.
- Cabello Díaz, María Encarnación. 2011. "Intercambio de cultura popular: las cofradías del mar en Trápani y Málaga". En *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, 665-87. Málaga: Universidad de Málaga.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio. 1978. *Frías y Medina de Pomar: historia y arte*. Burgos: Institución Fernán González.
- Cadiñanos Bardeci, Inocencio. 2004. "Obras, sepulcros y legados artísticos de los Velasco a través de sus testamentos". En *El Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar: "Fundación y Patronazgo de la Casa de Velasco"*, coords. Nicolás López Martínez, Emilio González Terán, 177-206.
- Camacho García, Aquilino. 2007. "Episcopado pacense". En: *La catedral de Badajoz, 1255-2005*, dir. Francisco Tejada Vizuete, 145-75. Badajoz: Tecnigraf.
- Carrillo y Aguilar, Alonso. 1762. *Noticia del origen de la milagrosa imagen de Nuestra Señora de la Antigua, de la Santa Metropolitana, y Patriarchal Iglesia de Seuilla, descripcion del nuevo adorno de su magnífica capilla, relacion de las solemnes fiestas ...* Sevilla: Imprenta de Don Florencio Joseph de Blàs y Quesada.
- Casas y Ruiz del Árbol, Francisco. 1952. *La Santísima Virgen del Canto, patrona de Toro y su tierra*. Zamora: Imprenta Provincial.

- Castiñeyra Fernández, Patricia. 2019. La Virgen de la Leche. Arquetipo de mujer y madre en la pintura del Renacimiento español. *Panta Rei* 13: 129-60.
- Clavería Arangua, Jacinto. 1942. *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*. Madrid: Graf. Administrativa.
- Collantes Terán, Francisco; José Hernández Díaz y Antonio Sancho Corbacho. 1943. *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, vol. II. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Colomina Torner, Jaime. 2002. Arte escultórico en la catedral de Toledo. *Toletum* 48: 33-48.
- Cook, Walter William Spencer y José Gudiol Ricart. 1950. *Pintura e imaginería románicas*. Col. Ars Hispaniae, 6. Madrid: Plus Ultra.
- Crespo Guijarro, Ana Soledad y Francisco Javier Crespo Muñoz. 2015. Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica. *Archivo Español de Arte* 88, núm. 352: 403-8.
- Enciso Viana, Emilio, Micaela Portilla Vitoria y José Eguía López de Sabando. 1975. *La llanada alavesa*. Vitoria: Caja de Ahorros Provincial de Vitoria.
- Español i Bertran, Francesca. 2013. El milagro y su instrumento icónico. La fortuna de las imágenes sagradas en el ámbito peninsular. *Codex Aquilarensis* 29: 117-34.
- Evangelios Apócrifos. *Los Evangelios Apócrifos*, ed. Aureliano de Santos Otero. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Fernández Fernández, Laura. 2011. “El proyecto de las Cantigas de Santa María en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones”. En *Las Cantigas de Santa María*, Ms. T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, vol. II, dirs. Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruiz Souza, 45-78. Madrid: Testimonio.
- Fernández-Ladreda, Clara. 1989. *Imaginería medieval mariana*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Fernández-Ladreda, Clara. 2008. El gótico navarro en el contexto hispánico europeo. *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte navarro* 3: 87-125.
- Fernández-Ladreda, Clara. 2009. “La Virgen como imagen de devoción”. En *Alfonso X el Sabio* [catálogo de exposición], coords. M^a Teresa López de Guereño Sanz e Isidro Gonzalo Bango Torviso, 322-6. Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo.
- Fernández-Ladreda, Clara. 2016. “Arquetipos y tallas derivadas en la imaginería. El ejemplo de las vírgenes aragonesas”. En *Modelo, copia y evocación en el románico hispano*, coord. Pedro Luis Huerta Huerta, 173- 91. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico.
- Fernández-Ladreda, Clara. 2019. “Sobre milagros y devociones. Imágenes de culto en monasterios medievales hispanos”. En *Instrumentos de publicidad espiritual y material en los monasterios medievales*, 171-200. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico.
- Fernández Mateos, Rubén y Sergio Pérez Martín. 2015a. “El Maestro de la Virgen de la Calva”: un escultor / taller al servicio de la monarquía castellanoleonese y del alto clero de Zamora. *Studia Zamorensia* 14: 79-107.
- Fernández Mateos, Rubén y Sergio Pérez Martín. 2015b. *La imaginería medieval en Zamora: (Siglos XII-XVI)*. Zamora: I.E.Z. Florián de Ocampo.
- Fraga González, María del Carmen. 1996. “Virgen de La Antigua: enlace iconográfico de Sevilla, Canarias

- y América”. En *XI Coloquio de Historia Canario-Americana*, 19-36. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Franco Mata, Ángela. 1976. *Escultura gótica en León*. León: Institución Fray Bernardino de Sahagún.
- Franco Mata, Ángela. 1983. La "Madonna di Trapani" y su repercusión en España. *BSAA* 49: 267-86.
- Franco Mata, Ángela. 1984. *Escultura gótica española en el siglo XIV y sus relaciones con la Italia Trecentista*. Madrid: Fundación Juan March.
- Franco Mata, Ángela. 1986. “Tres copias de la Madonna di Trapani en el Museo “Camón Aznar”. *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* 24: 5-32.
- Franco Mata, Ángela. 1992. Hacia un corpus de las copias de la Madonna de Trapani tipo A (España). *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* 10, núms. 1-2: 73-92.
- Franco Mata, Ángela. 1994a. “Influence française dans la sculpture gothique des cathédrales de Burgos, Léon et Tolède”. En *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12.-13. Text*, vol. I, eds. Herbert Beck y Kerstin Hengevoss-Dürkop, 321-33. Frankfurt am Main: Henrich Velarg.
- Franco Mata, Ángela. 1994b. Localismo e Internacionalidad en el Gótico Toledano. *Toletum* 31: 169-235.
- Franco Mata, Ángela. 2010-2011. El coro de la catedral de Toledo. *Abrente* 42-43: 113-66.
- García Chico, Esteban. 1959. *Partido judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid.
- García Gainza, María Concepción (dir.). *Catálogo Monumental de Navarra*, vol.II. Pamplona: Institución Príncipe de Viana.
- García García, Francisco de Asís. 2016. “Prototipos, réplicas y derivados en la escultura románica de Aragón”. En *Modelo, copia y evocación en el Románico Hispano*, coord. Pedro Luis Huerta Huerta, 45-80. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. 1925. *Catálogo monumental de España. Provincia de León. Texto*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Gómez-Moreno Martínez, Manuel. 1927. *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora. Texto*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.
- Gómez Pérez, Enrique. 2001. *Santa María de Villasirga*. Palencia: Cálamo.
- Gonzalo de Berceo. *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Michael Gerli. Madrid: Cátedra.
- Graef, Hilda. 1968. *María: la mariología y el culto mariano a través de la historia*. Barcelona: Herder.
- Grau Lobo, Luis. 2019. “Protección de la Madre de Dios (Virgen de la Escalera)”. En *Las Edades del Hombre. Angeli*, coord. Gonzalo Jiménez Sánchez, 209-10. San Bernardo: Fundación Edades del Hombre.
- Gudiol Ricart, José. 1955. *Pintura gótica*. Col. Ars Hispaniae, vol. IX. Madrid: Plus-Ultra.
- Guerrero Lovillo, José. 1952. *Guías artísticas de España: Sevilla*. Barcelona: Aries.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 1997. *Las empresas artísticas de Sancho IV*. Valladolid: Junta de Castilla y León.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2005. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León. Precisiones cronológicas y "corpus" de pintura mural y sobre tabla*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2011a. La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de

- Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera. *Artigrama* 26, 381-430.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2011b. "Pintura monumental en tiempos del Códice Rico en las Cantigas de Santa María". En *Las Cantigas de Santa María, Ms. T-I-1 Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, vol. II, dirs. Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruiz Souza, 375-408. Madrid: Testimonio.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2020. Minor or Major? Castilian Tabernacle-Altarpieces and the Monumental Arts. *Medievalia* 23, núm. 1: 231-74.
- Gutiérrez Baños, Fernando. 2021. "Virgen de Oca". En *Lux: Las Edades del Hombre* [catálogo de exposición], coord. Gonzalo Jiménez Sánchez, 160-1. San Bernardo: Fundación Edades del Hombre.
- Hernández Vegas, Mateo. 1935. *Ciudad Rodrigo: la catedral y la ciudad*. Salamanca: Imp. Comercial Salmantina.
- Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico. 2010. *Memoria final de intervención "Virgen de los Remedios". Ermita de Nuestra Señora de los Remedios de Villarasa (Huelva). Ermita de Nuestra Señora de los Remedios. Villarasa (Huelva)*. Sevilla: Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.
- Instituto Camón Aznar. 1979. *Museo Camón Aznar: obra social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja: [catálogo-guía]*. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja.
- Izquierdo, Rocío y Valme Muñoz. 1990. *Museo de Bellas Artes: inventario de pinturas*. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Janke, R. Steven. 1993. "Escultura gótica en el Alto Aragón". En *Signos arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, [catálogo de exposición], coord. Teresa Luesma. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 167-74.
- Laguna Paúl, Teresa. 1997. Notas de pintura gótica sevillana: el testimonio de Lucas Valdés. *Laboratorio de Arte* 10: 63-80.
- Laguna Paúl, Teresa. 2013. Devociones reales e imagen pública en Sevilla. *Anales de historia del arte* 2 (nº extra): 127-57.
- Laguna Paúl, Teresa. 2020. El tabernáculo de la Virgen de los Reyes y la memoria documental de otros tabernáculos góticos de la catedral de Sevilla. *Medievalia* 23, núm.1: 275-329.
- Lahoz Gutiérrez, María Lucía. 2006a. "Sobre galerías, portadas e imágenes: la escultura monumental en la catedral de Ciudad Rodrigo". En *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos: visiones y revisiones*, coords. Eduardo Azofra Agustín y Joaquín Yarza Luaces, 195-252. Salamanca: Diputación de Salamanca.
- Lahoz Gutiérrez, María Lucía. 2006b. "Virgen con el Niño". En *Las Edades del Hombre. Kyrios*, com. José Ángel García de las Heras, 194-6. San Bernardo: Fundación Las Edades del Hombre.
- Lampérez y Romea, Vicente. 1919. Iglesia parroquial de Santa María de Villalcázar de Sirga. *Boletín de la Real Academia de la Historia* 75: 387-93.
- Liaño Martínez, Emma. 1993. "Virgen de Estet". En *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, [catálogo de exposición], coord. Teresa Luesma, 372-3. Zaragoza: Gobierno de Aragón
- López de Ayala, Pedro. *Libro Rimado de Palacio*, ed. Kenneth Adams. Madrid: Cátedra.
- López de Ayala y Álvarez de Toledo del Hierro, Jerónimo. 1919. *Catálogo monumental y artístico de la provincia de Toledo: catálogo monumental y artístico de la ciudad de Toledo*, vol.IV. Toledo: Diputación Provincial de Toledo. (Revisado por Juan Antonio Gaya Nuño).

- Manso Porto, Carmen. 1993. *Arte gótico en Galicia: los dominicos*, vol. II. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Manso Porto, Carmen. 2006-7. Un tímpano singular vinculado al Arzobispo Fray Berenguel de Landoria (1317-1330) en Santa Cristina de Fecha (Santiago de Compostela). *Abrente* 38-9: 75-116.
- Martín Benito, José Ignacio. 2006. "Historiografía de la catedral de Ciudad Rodrigo". En *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos: visiones y revisiones*, 61-108. Salamanca: diputación de Salamanca.
- Martín González, Juan José (dir.) 1970. *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes.
- Martínez Carretero, Ismael. 1996. *Los carmelitas: historia de la Orden del Carmen. Figuras del Carmelo*, vol. VI. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Martínez González, Rafael Ángel. 1988. *La Catedral de Palencia: Historia y Arquitectura*. Palencia: Imprenta Merino.
- Martínez Martínez, María José. 2021. *La imaginería gótica burgalesa de los siglos XIII y XIV al sur del Camino de Santiago: un rico y singular patrimonio escultórico*. Burgos: Diputación de Burgos.
- Mayer, August L. 1911. *Die Sevillaner Malerschule, Beiträge zu ihrer Geschichte*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
- Medianero Hernández, Jose María. 2008. *Nuestra Señora de la Antigua, la Virgen "decana" de Sevilla*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Naval Mas, Joaquín y Antonio Naval Mas. 1980. *Inventario artístico de Huesca y provincia*. Madrid: Centro Nacional de Investigación de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.
- Navarro Talegón, José. 1980. *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*. Zamora: Caja de Ahorros provincial de Zamora.
- Nickson, Tom. 2015. *Toledo Cathedral: Building Histories in Medieval Castile*. Pensilvania: Penn State University Press.
- Pereda Espeso, Felipe. 2007. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons.
- Pérez Higuera, María Teresa. 1988. "Toledo". En *Castilla la-Mancha: Toledo, Guadalajara y Madrid*, vol. II. Col. España Gótica, 13, coord. Áurea de la Morena Bartolomé, 11-157. Madrid: Encuentro.
- Pérez Higuera, María Teresa. 1997. "La escultura". En *Castilla-La Mancha: Cuenca, Ciudad Real y Albacete*, vol. 1. Col. España Gótica, 13, coord. Áurea de la Morena Bartolomé, 39-57. Madrid: Encuentro.
- Pérez Ruiz, Alberto. 2002. *El sur de León: La comarca de Valencia de don Juan y Valderas*. León: Imagen M.A.S.
- Poleró, Vicente. 1896. Nuestra Señora de la Antigua. Sección de Ciencias históricas. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 4, núm. 40: 57-8.
- Pope-Hennessy, John. 1955. *Italian Gothic Sculpture*. London: Phaidon Press.
- Puente, Ricardo. 2001. *Santa María de Villasirga, el templo gótico de Villalcázar de Sirga*. León: Albanega.

- Ramos de Castro, Guadalupe . 1982. *La Catedral de Zamora*. Zamora: Fundación Ramos de Castro.
- Réau, Louis. 1996. *Iconografía de la Biblia. Nuevo testamento*, vol. II; 1. Barcelona: Serbal.
- Reuelta Tubino, Matilde, dir. 1989a. *Inventario artístico de Toledo: la ciudad*, vol.I. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- Reuelta Tubino, Matilde, dir. 1989b. *Inventario artístico de Toledo: la catedral primada*, vol.II. Madrid: Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente. 1996. Los canteros de la obra gótica de la Catedral de Sevilla (1433-1528). *Laboratorio de Arte* 9: 49-71.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. 2002. “Ymagines sanctae: fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las Cantigas de Santa María”. En *Homenaje a José García Oro*, eds. Miguel Romaní Martínez y María Ángeles Novoa Gómez, 511-26. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. 2004. “Mui de coraçon rogava a Santa María: culpas irredentas y reivindicación política en Villasirga”. En *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios*. Homenaje al Prof. Dr.Seraffín Moralejo Álvarez, coord. y dir. Ángela Franco Mata, 241-52. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. 2005. “Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina”. En *El conocimiento del pasado: una herramienta para la igualdad*, coord. María del Carmen Sevillano San José, 295-328. Madrid: Plaza Universitaria.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. 2010. “Rosa das rosas, flor das flores: la imagen de la Virgen en la Galicia de hacia 1400”. En *O retablo de Belvís e a arte e a cultura do seu tempo en Galicia: IX Memorial Filgueira Valverde*, coord. José Carlos Valle Pérez, 69-90. Vigo: Universidade de Vigo.
- San José Negro, Jesús I. 2002. *La Santa Espina: el monasterio y su entorno*. Valladolid: Diputación Provincial.
- Sanz, María Jesús. 1998. Imagen del antiguo tabernáculo de plata, de la Capilla Real de Sevilla, a través de dos sellos medievales. *Laboratorio de Arte* 11: 51-67.
- Sauerländer Willibald. 1992. “Von der Glykophilousa zur «Amie Gracieuse»: Überlegungen und Fraguen zur «Virgen Blanca» in der Kathedrale von Toledo”. En *De la création à la restauration: Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durliat pour son 75e anniversaire*, eds. Marcel Durliat y Violette Fernández, 449-61. Toulouse: Atelier d'histoire de l'art méridional.
- Silva y de Velasco, Josefina de. 2004. “Santa Clara y los Velasco”. En: *El Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar: "Fundación y Patronazgo de la Casa de Velasco"*, coord. Emilio González Terán y Nicolás López Martínez, 125-76. Medina de Pomar: Asociación de Amigos del Monasterio de Santa Clara.
- Spencer, Brian. 1985a. “Insigne de pèlerin: Sainte Marie du Mont Carmel, Toulouse”. En: *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen* [catálogo de exposición], coms. José Carlos Valle Pérez, R. de Roo y J.K. Steepe, 318. Bruselas: Crédit Communal.
- Spencer, Brian. 1985b. “Insigne de pèlerin: Notre Dame de Villalcázar de Sirga”. En: *Santiago de Compostela, 1000 ans de pèlerinage européen* [catálogo de exposición], coms. José Carlos Valle Pérez, R. de Roo y J.K. Steepe, 319. Bruselas: Crédit Communal.

- Tejada Vizuete, Francisco. 2007. "Pintura y escultura". En *La catedral de Badajoz, 1255-2005*, dir. Francisco Tejada Vizuete, 385-493. Badajoz: Tecnigraf.
- Torres Jiménez, Raquel. 2016-7. "La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII". En *Alcanate* 10: 23-59.
- Trens, Manuel. 1946. *María: iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid: Plus ultra.
- Ubieto Arteta, Antonio. 1989. Las "cantigas" de Alfonso X el Sabio relativas a Santa María Salas (Huesca). *Mayurqa* 22: 615-22.
- Vasallo Toranzo, Luis. 1999. "Virgen Blanca". En *Las Edades del Hombre. Memorias y esplendores* [catálogo de exposición], coord. Eloísa Watterberg García, 75-6. San Bernardo: Fundación Edades del Hombre.
- Velasco González, Alberto y Marc Sureda Jubany. 2017. *La formació de col·leccions diocesanes a Catalunya*. Lérida: Universitat de Lleida.
- Yarza Luaces, Joaquín. 1980. *Historia del arte hispánico: la Edad Media*, vol. II. Madrid: Alhambra.
- Weise, George. 1927a. *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten. Text*, vol. I. Reutlingen: Gryphius.
- White, John. 1989. *Arte y arquitectura en Italia 1250-1400*. Madrid: Cátedra.
- Williamson, Paul. 1997. *Escultura gótica 1140-1300*. Madrid: Cátedra.

WEBGRAFÍA

- Antonio García Omedes. s.a. "Talla románica de Nuestra Señora de Salas"
<http://www.romanicoaragones.com/colaboraciones/colaboraciones043818salas.htm>. (29-01-2022).
 Breve comentario de la Virgen de Salas con motivo de su exposición en la catedral de Huesca.
- Barciela López, Carlos. s.a. "Rafael Cavestany y Anduaga".
<https://dbe.rah.es/biografias/11869/rafael-cavestany-y-anduaga> (11-04-2022) Breve exposición de la
 carrera ministerial de Rafael Cavestany y Anduaga.
- Catálogo del Museo Nacional de Arte de Cataluña, s.a. "Virgen con el Niño" («Madonna di Trapani»)
<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/virgen-con-el-nino-madonna-di-trapani/pietro-da-bonitate/024683-000> (12-01-2021).Comentario de la pieza que está en el Museo Nacional de Arte de
 Cataluña.
- Diocesi de Trapani. Il portale de la chiesa trapanense. s.a. "La via dei santuari mariani".
<https://www.diocesi.trapani.it/content/view/708/235/> (12-04-2022) Página de divulgación de los
 rasgos principales de las imágenes veneradas en la diócesis de Trapani.
- El camino de Santiago, s.a.: Igrexia de Santa María Salomé.
<https://www.caminodesantiago.gal/es/recurso/3456/igrexia-de-santa-maria-salome>
 (23-03-2022). Página de divulgación sobre los monumentos del Camino de Santiago; entre ellos, la
 iglesia de Santa María Salomé de Santiago de Compostela.
- Franco Mata, Ángela. s.a.. "Virgen con Niño".
[http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Madonna%20di%20Trapani%20\(copia\)&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=9&](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Madonna%20di%20Trapani%20(copia)&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MAN%7C&MuseumsRolSearch=9&) (13-04-2022)
- Fundación Casa Ducal de Medinacelli. s.a. "En su historia".

http://www.fundacionmedinaceli.org/monumentos/pilatos/descubra_historia.aspx (13-04-2022).

Infografía sobre el patrimonio de la Casa de Pilatos y sus artífices.

Galantiqua Arte y Antigüedades, s.a.: A virxe do Sar. <https://www.galantiqua.com/a-virxe-do-sar> (23-03-2022). Página donde está a disposición del público el informe realizado de la pieza hallada en el lecho del río Sar en junio de 2021.

González Ruiz, Ramón. s.a.a. Pedro Tenorio. Real Academia de la Historia. Diccionario Biográfico electrónico. <https://dbe.rah.es/biografias/8599/pedro-tenorio>. (01-12-2021). Referencia acerca de la biografía del arzobispo.

González Ruiz, Ramón. s.a.b. Vasco (o Blas) Fernández de Toledo. Real Academia de la Historia. Diccionario Biográfico electrónico. <https://dbe.rah.es/biografias/25790/vasco-o-blas-fernandez-de-toledo>. (12-01-2022). Referencia acerca de la biografía del arzobispo.

Hidalgo Sánchez, Santiago. s.a. “Virgen de Trapani: pervivencia de un modelo gótico”.

<https://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/aula-abierta/pieza-del-mes/2007/agosto> (13-04-2022)

Breve texto expositivo sobre el origen de la Virgen de Trapani y su devoción.

Musée du Louvre. s.a.a. “Vierge à l’Enfant de la Sainte-Chapelle”.

<https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010109998>. (01-12-2022). Comentario de la talla de la Virgen.

Musée du Louvre. s.a.b. “Vierge à l’Enfant dite de Jeanne d’Evreux”.

<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010096615> (consultado 14-04-2022)

Comentario de la Virgen con el Niño que perteneció a la reina Juana de Evreux

Salvador Miguel, Nicasio, s.a. “Juan Ruiz”. <https://dbe.rah.es/biografias/7678/juan-ruiz> (20-05-2022). Biografía resumida del personaje.

APÉNDICE FOTOGRÁFICO



Fig. 1. Virgen orante del Coemeterium Maius, en la vía Nomentana, en Roma. Esta pintura concretamente data del s. IV. Foto: <https://es.aleteia.org/2017/06/16/en-que-postura-rezaban-los-cristianos-primitivos/>



Fig. 2. Virgen amamantando de las catacumbas de Priscila (Roma). Foto: <http://historiadelartebe.blogspot.com/2011/11/catacumbas.html>



Fig. 3. Virgen entronizada en la escena de la Adoración de los Magos de la catacumba de Domitila (Roma)
Foto: <https://twitter.com/mariacvg/status/1213982532800335872>



Fig. 4. Virgen *Theotokós* (s. IX) del ábside de la antigua basílica de Santa Sofía de Constantinopla, actualmente mezquita de *Ayasofya* de Estambul. Foto: Wikimedia Commons Autor: Myrabella



Fig. 5. Virgen *Galaktrotrophusa* de la colección de iconos del Sinaí,. Foto: Castiñeyra Fernández 2019, 140.



Fig. 6. Virgen *Hodegetria* (s. XII) del museo estatal de Bellas Artes de Moscú. Foto: Pinterest. Autor: Inmaculada Peña



Fig. 7. Virgen de Vladimir (s. XII), en la Galería Tretriakov de Moscú. Foto: Wikimedia Commons
Autor: Desconocido - ГТГ



Fig. 8. Virgen de las Batallas del monasterio de Santa María de Huerta (Soria). Foto: <https://navasdetolosa.wordpress.com/eclesialidad/navas-de-tolosa-la-virgen-de-las-navas/>



Fig. 9. Virgen abridera de Allariz del museo del convento de Santa Clara de Allariz (Orense). Foto: <https://museos.xunta.gal/es/santa-clara>



Fig. 10. Virgen con el Niño de la iglesia de San Andrés en Abay (Huesca). Foto: Antonio García Omedes



Fig. 11. Virgen Blanca o Nuestra Señora de Regla de la Catedral de León. Foto: Wikimedia Commons
Autor: Rodelar



Fig. 12. Virgen del Castillo Viejo en la iglesia de la Virgen del Castillo Viejo de Valencia de don Juan.
Foto: Pérez Ruiz 2002, 44



Fig. 13. Virgen de Oca en la capilla de Santa Catalina de la Catedral de Burgos. Foto: Gutiérrez Baños 2021, 161



Fig. 14. Nuestra Señora la Real y Antigua de Gamonal en la iglesia del mismo nombre del barrio de Gamonal (Burgos). Foto: <https://www.guiasturisticosburgos.com/blog/fiesta-de-las-candelas-gamonal.htm>



Fig. 15. Virgen de Elizmendi en la ermita de la Virgen de Elizmendi de Contrasta (Álava).



Fig. 16. Virgen del Socorro en la iglesia de Nuestra Señora del Carmen de Antequera (Málaga). Foto: Flickr. Autor: Santiago Abella



Fig. 17. Virgen de los Remedios en la emita de Nuestra Señora de los Remedios de Villarasa (Huelva). Foto: Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico 2010 (portada).



Fig. 18. Virgen de la Luz de la iglesia de San Vicente Mártir de Lucena del Puerto (Huelva). Foto: <http://labambalina.blogspot.com/2011/08/especial-virgen-de-la-luz-en-su-paso.html>



Fig. 19. Virgen del Museo de Utrecht. En la foto también se ven los moldes de los que se extrajo la imagen. Foto: Pereda Espeso 2007, 321.



Fig. 20. Virgen Blanca del retablo mayor de la iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga.
Foto: <https://www.viajandoando.es/palencia/villalcazardesirga.html>



Fig. 21. Virgen con el Niño de la capilla de Santiago de la iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga. Foto: Ara Gil 1991, 62.



Fig. 22. Virgen Blanca de la portada sur de la iglesia de Santa María la Blanca de Villalcázar de Sirga.
Foto: Gómez Pérez 2001, 28.



Fig. 23. Virgen con el Niño de la iglesia de Santa María Salomé en Santiago de Compostela). Foto: <https://www.caminodesantiago.gal/es/recurso/3456/igreja-de-santa-maria-salome>

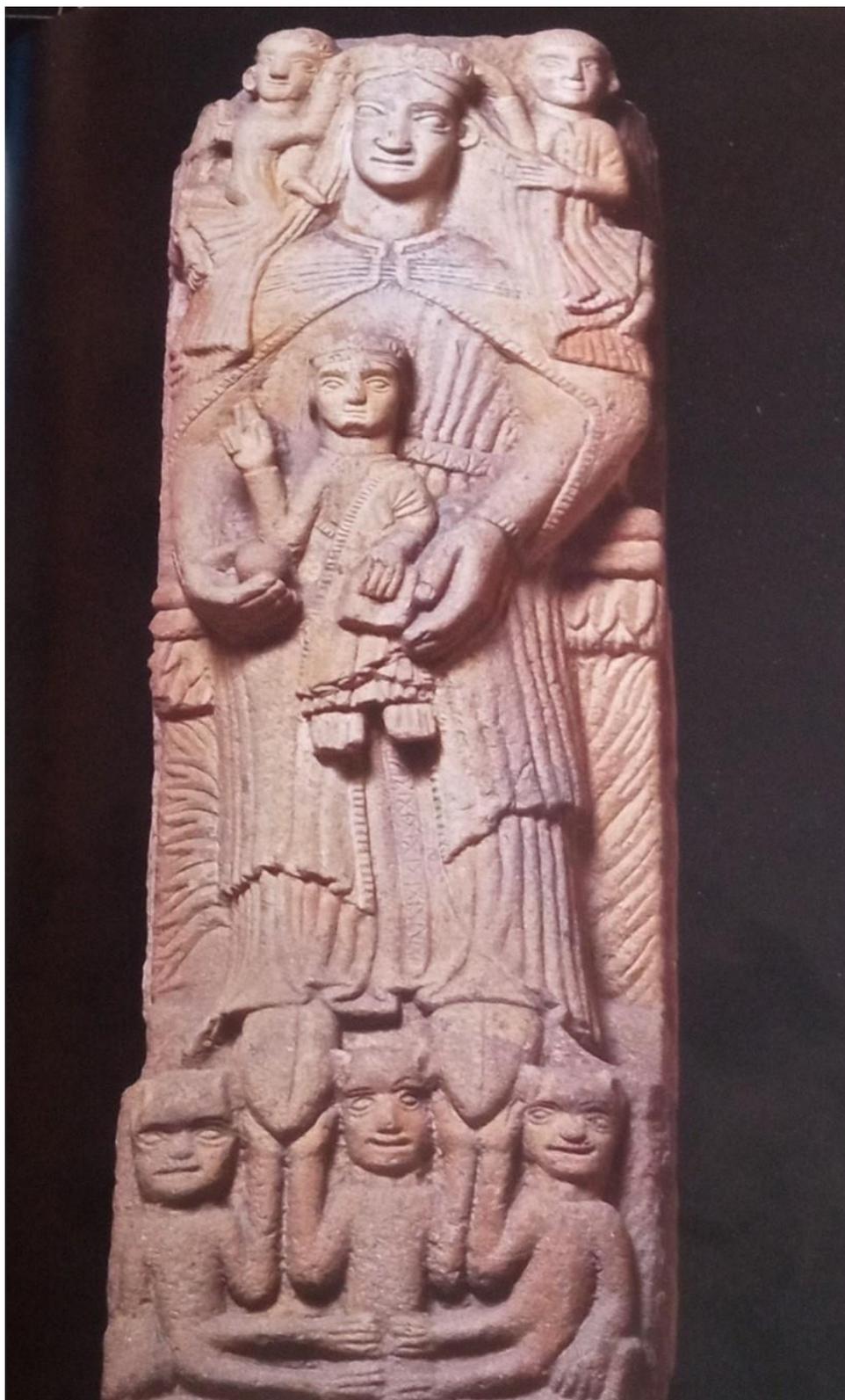


Fig. 24. Virgen de la Escalera del monasterio de San Miguel de las Dueñas, León. Foto: Grau Lobo 2018, 218.



Fig. 25. Insignia de peregrino de Santa María de Villalcázar de Sirga. Foto: Spencer 1985b, 319.



Fig. 26. Insignia de peregrino de Santa María del Monte Carmelo de Toulouse. Foto: Spencer 1985a, 318.



Fig. 27. Impronta de un sello de la Capilla Real de Sevilla (finales del siglo XIII o primer cuarto del XIV).
Foto: Sanz 1998, 62.



Escudos
templarios

Fig. 28. Detalle del sepulcro del infante don Felipe. Heráldica del sepulcro. Foto: <https://viajarconelarte.blogspot.com/2017/02/los-sepulcros-del-infante-don-felipe-de.html>, editada por Sara Sordo Baños



Fig. 29. Virgen con el Niño del convento de Santa María de Belvís en Santiago de Compostela). Foto: Sánchez Ameijeiras 2010, 71.



Fig. 30. Tímpano de la sepultura de Doña Leonor Fernández en la catedral de Santiago de Compostela.
Foto: <https://www.adiantegalicia.es/reportaxes/2020/07/16/zas-y-finisterre-ligados-por-un-linaje-la-casa-de-lamas-y-moscoso.html>



Fig. 31. Virgen hallada en el lecho del río Sar en junio de 2021. Foto: https://www.abc.es/cultura/abci-pescador-halla-virgen-gotica-lecho-202006151224_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F



Fig. 32. Virgen de Bonaval en el convento de Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela. Foto: http://quenindiola.com/es/blog/post/16_parque-de-bonaval.html?page_type=post



Fig. 33. Virgen de Salas en el Santuario de Salas en Huesca. Foto: Antonio García Omedes



Fig. 34. Virgen de la lauda de Pedro Pérez († 1295) del claustro de la catedral de Huesca. Foto: Antonio García Omedes



Fig. 35. *Cantigas de Santa María*. “Códice Rico”. Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial (El Escorial). Cantiga 161, T.1-1. fol. 217 R. Foto: Patrimonio Nacional



Fig. 36. Virgen de Cillas de la ermita de la Virgen de Cillas en Chimillas (Huesca). Foto: Gabriel Ariza



Fig. 37 .Virgen de Marcuello en la iglesia de la Virgen de Marcuello en Sarsamarcuello (Huesca). Foto: Antonio García Omedes



Fig. 38. Virgen del Llano de la ermita de la Virgen del Llano, en Agüero (Huesca). Foto: Antonio García Omedes



Fig. 39. Virgen de Foces de la iglesia de San Miguel de Foces, Ibieca (Huesca). Foto: J. Díez Arnal



Fig. 40. Virgen de Fanlo de la glesia de la Virgen de los Dolores en Fanlo (Huesca). Foto: Arco y Garay 1942b, lám. 686.



Fig. 41. Virgen del Monte de la ermita de Santa María del Monte en Liesa (Huesca). Foto: Arco y Garay 1942b, lám. 326.

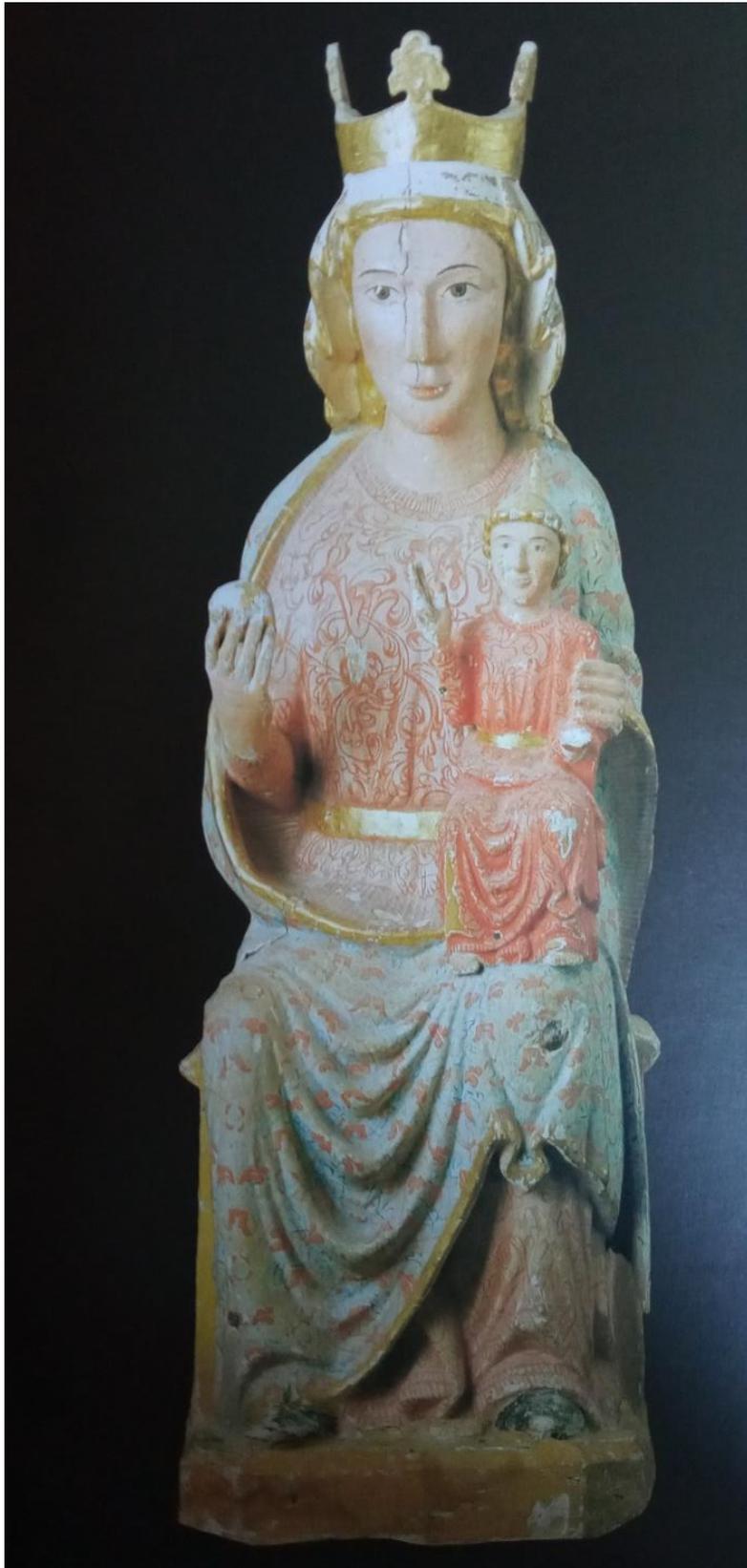


Fig. 42. Virgen de Estet del Museo Diocesano de la catedral de Roda de Isábena, procedente de la ermita de Estet (Huesca). Foto: Liaño Martínez 1993, 373.



Fig. 43. Virgen de Ordás. Talla destruida durante la Guerra Civil, antes sita en la ermita de la Virgen de Ordás. Nueno (Huesca). Foto: Arco y Garay 1942b, lám. 361.



Fig. 44. Virgen de Zurucuáin del Museo Diocesano de Pamplona, procedente de la iglesia de la Purificación de Zurucáin (Navarra). Foto: Fernández-Ladreda 1989, 188.



Fig. 45. Virgen de los Remedios de la basílica de los Remedios y del Milagro de Luquin (Navarra). Foto: García Gainza (dir.) 1983, lám. 285.



Fig. 46. Virgen de Leorín de la iglesia de San Andrés de Morentin (Navarra). procedente de la ermita de la Virgen de Leorín. Foto: García Gainza (dir.) 1983, lám. 387.



Fig. 47. Virgen Blanca de la catedral de Toledo. Foto: Rafael Gómez



Fig. 48. Virgen de Marle. Foto: <https://www.ville-marle.com/tourisme/les-vieilles-batisses/l-eglise-notre-dame.html>

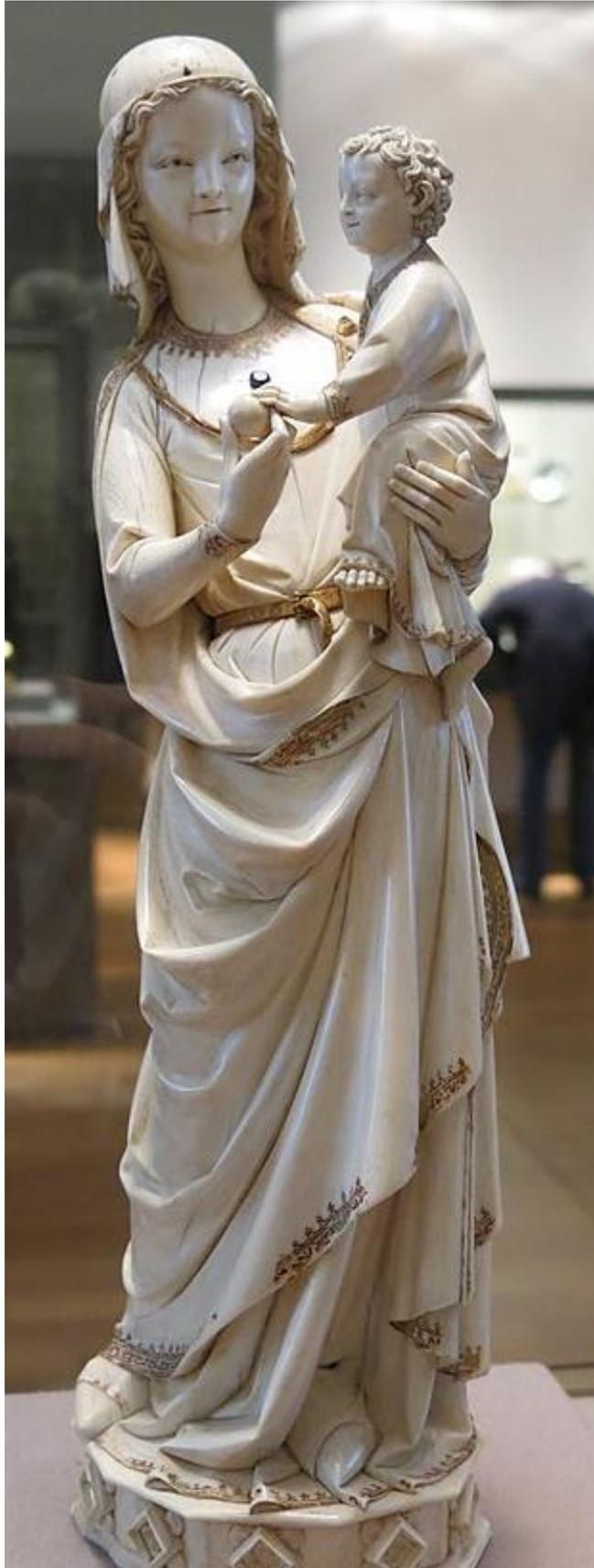


Fig. 49. Virgen del Musée du Louvre. Foto: Wikimedia Commons. Autor: Tangopaso



Fig. 50. Virgen del Museo de Textiles de Toledo. Foto:
http://www.gothicivories.courtauld.ac.uk/images/ivory/6b89addd_af028b45.html



Fig. 51. Virgen del portal septentrional de la catedral de París. Foto: Wikimedia Commons. Autor: Angsthelm christiane



Fig 52. Virgen Blanca de la catedral de Palencia. Foto: J.M. Travieso



Fig. 53. Virgen del museo de la catedral de Toledo.Foto: Revuelta Tubino 1989b, lám. 273.



Fig. 54. Virgen del Museu Frederic Marès. Foto: Español i Bertran 2013, 125.



Fig. 55. Virgen del Perdón de la catedral de Plasencia. Foto: Wikimedia Commons. Autor: JI FilpoC



Fig. 56. Virgen de la Sonrisa de la Iglesia de Santo Tomé de Toledo. Foto: <http://santotome.org/la-iglesia>



Fig. 57. Virgen de la Vega del convento de la Concepción Francisca de Illescas (Toledo). Foto: Español i Bertran 2013, 125.



Fig. 58. Virgen del convento de San José de Toledo. Foto: Revuelta Tubino 1989a, lám.15.



Fig. 59. Virgen en paradero desconocido. Foto: Español Bertran 2013, 125.



Fig. 60. Virgen de la puerta del Reloj de la catedral de Toledo. Foto: Mariano Roda



Fig. 61. Virgen de la Calva de la catedral de Zamora. Foto: Fernández Mateos y Pérez Martín 2015a, 84.



Fig. 62. Detalle de la Virgen de la Esperanza del grupo de la Anunciación de la catedral de León. Foto: Fernández Mateos 2015b, 209.



Fig. 63. Detalle de la Virgen de la puerta de San Juan de la catedral de León. Foto: Franco Mata 1989, lám. 18.



Fig. 64. Virgen del arcediano de Triacastela Miguel Domínguez. Foto: Wikimedia Commons.
Autor: José Luis Filpo Cabana



Fig. 65. Detalle de la Virgen del grupo de la Anunciación de la colegiata de Toro. Foto: Fernández Mateos y Pérez Martín 2015a, 100.



Fig. 66. Virgen de los Ángeles en la catedral de Ciudad Rodrigo. Foto: Wikimedia Commons. Autor: Ángel M. Felicísimo



Fig. 67. Virgen del Canto del santuario de Nuestra Señora del Canto (Toro). Foto: Fernández Mateos y Pérez Martín 2015a, 105.



Fig. 68. Virgen de Trapani del Santuario de la Anunciada en Trapani (Sicilia). Foto: <https://immaculate.one/mary-of-the-day-august-16-our-lady-of-trapani-sicily-italy#.YkHmnhBzb>



Fig. 69. Virgen con el Niño que perteneció a la reina Juana de Évreux. Foto: Museo del Louvre



Fig. 70. Virgen con el Niño de Giovanni Pisano. Foto: White 1989, 154, fig. 73



Fig. 71 .Virgen con el Niño de la portada meridional de la catedral de Amiens. Foto: Wikimedia Commons.
Autor: Thomon



Fig. 72. Virgen de la Rosa, atribuida a Andrea y Nino Pisano, de 1345-7. Foto: Wikimedia Commons.
Autor: Ghosto



Fig. 73. Virgen con el Niño, de 1312, realizada por Tino di Camaino. Foto: Google Arts & Culture



Fig. 74. Virgen de Trapani del monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos). Foto: Hermanas clarisas del Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar



Fig. 75. Virgen de Trapani del monasterio de la Santa Espina. Foto: Sara Sordo Baños



Fig. 76. Virgen de Trapani del Museo Episcopal de Vic. Foto: Bracons i Clapés 1983, 89



Fig. 77. Virgen de Trapani del Museo Nacional de Arte de Cataluña. Foto: Museo Nacional de Arte de Cataluña



Fig. 78. Virgen de Trapani del Museo Camón Aznar. Foto: Franco Mata 1992, 13, fig. 1.

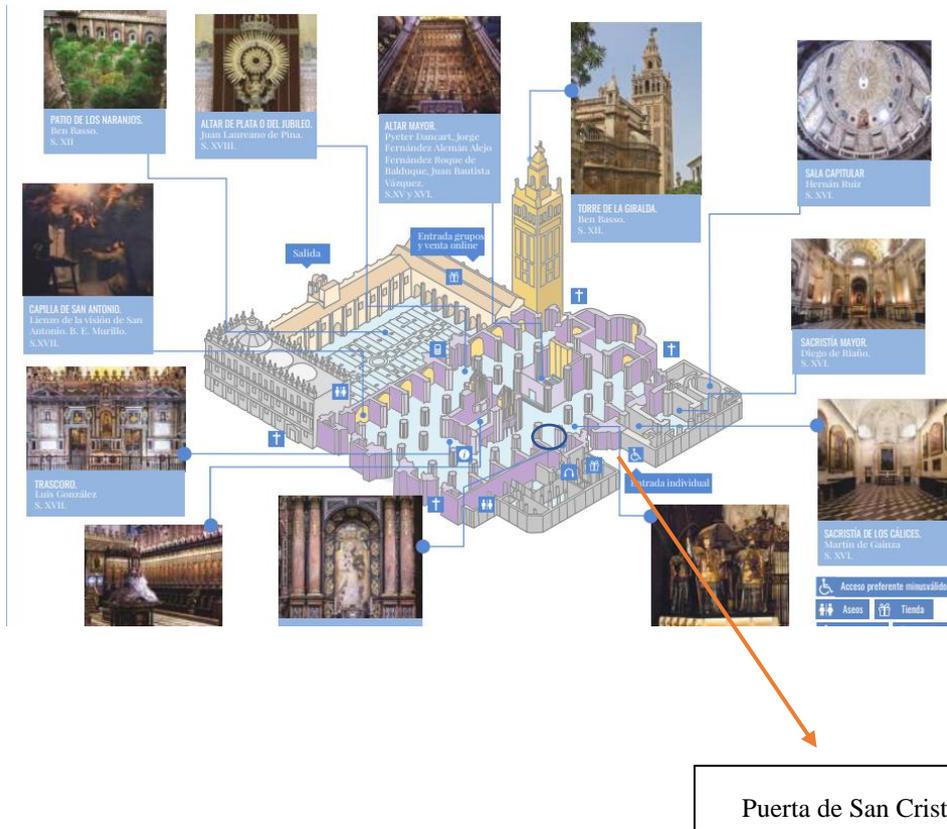


Fig. 79. Infografía de la ubicación de piezas importantes en la catedral de Sevilla, entre ellas, la capilla de la Virgen de la Antigua. Foto: <https://www.lacatedraldesevilla.org/img/mapas/pdf/mapa-catedral-de-sevilla.pdf>. Infografía editada por Sara Sordo Baños.



Fig. 80. Virgen de la Antigua en la capilla de la Virgen de la Antigua de la catedral de Sevilla. Foto: <https://www.catedraldesevilla.es/obras/virgen-de-la-antigua/>

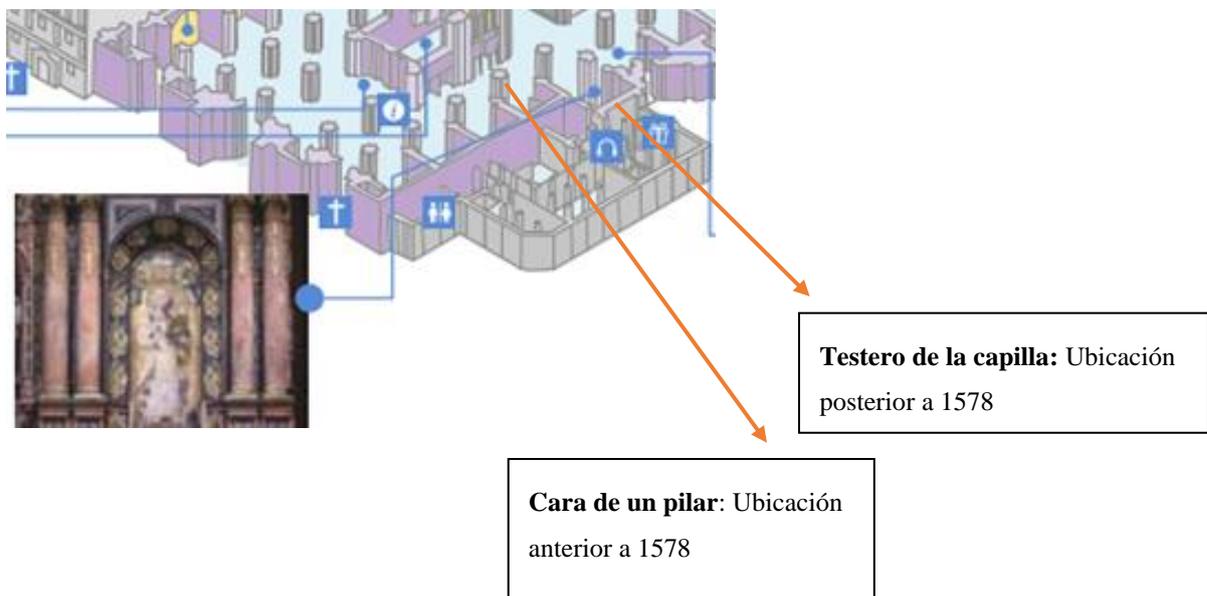


Fig. 81. Infografía de la ubicación anterior a 1578 y después de 1578 de la imagen de la Virgen de la Antigua en la catedral de Sevilla. Foto: <https://www.lacatedraldesevilla.org/img/mapas/pdf/mapa-catedral-de-sevilla.pdf>, editada por Sara Sordo Baños



Fig. 82. *Cantigas de Santa María*. “Códice Rico”. Biblioteca del monasterio de San Lorenzo de El Escorial (El Escorial). Cantiga 29, T.1-1. fol. 44 R. Foto: Patrimonio Nacional



Fig. 83. Virgen de Gracia de la parroquia de San Agustín de Valencia. Foto: https://www.religiondigital.org/baltasar_bueno-corresponsal_en_valencia/Virgen-Gracia-XIII-Patrona-Valencia_7_2341635820.html



Fig. 84. Virgen de la Antigua de la casa de don Manuel López de Ayala. Foto: Poleró 1896, 57.



Fig. 85. Virgen de la Antigua del Museo de Bellas Artes de Sevilla. Foto: [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Hospital%20Central&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=Mbase%7C&MuseumsRolSearch=2&listaMuseos=\[Museo%20de%20Bellas%20Artes%20de%20Sevilla](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Hospital%20Central&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=Mbase%7C&MuseumsRolSearch=2&listaMuseos=[Museo%20de%20Bellas%20Artes%20de%20Sevilla)



Fig. 86. Virgen de la Antigua de la catedral de Badajoz. Foto: Tejada y Vizueté 2007, 154.



Fig. 87. Tabla central del tríptico de Nuestra Señora de la Compasión en la catedral de Palencia. Foto: Wikimedia Commons



Fig. 88. Virgen de la Antigua de la iglesia prioral de la Asunción de Carmona. Foto: http://leyendasde Sevilla.blogspot.com/2014/02/carmona-iglesia-prioral-de-nuestra_24.html