

[Recepción del artículo: 03/09/2012]
[Aceptación del artículo revisado: 11/12/2012]

LAS IMÁGENES DEVOCIONALES COMO FUENTE DE INSPIRACIÓN ARTÍSTICA **DEVOTIONAL IMAGES AS A SOURCE OF ARTISTIC INSPIRATION**

CLARA FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ
Universidad de Navarra
cladreda@unav.es

RESUMEN

Se hace una aplicación del esquema de análisis modelo-derivados y de sus posibilidades a la imaginería. En el primer caso, a través de un grupo de crucificados de Salamanca, se localiza su modelo, una talla del Museum of Art-Rhode Island School of Design. En el segundo, partiendo de un conjunto de imágenes de la Virgen con el Niño muy abundantes en Castilla, País Vasco, La Rioja y Navarra, se identifica como prototipo la desaparecida titular de la catedral de Burgos, realizada h. 1260. En los dos últimos se analiza la repercusión de dos esculturas marianas de Gil de Siloé sobre la imaginería burgalesa y de los territorios vecinos, Cantabria, La Rioja y Navarra.

PALABRAS CLAVE: estatuas de culto, modelo, derivados, Salamanca, Burgos.

ABSTRACT

The derived-model analysis scheme and its possibilities are applied to a series of images. In the first case, the model for a group of various Salamanca crucifixes is shown to be a crucifix on display at the Rhode Island School of Design Museum of Art. In the second case, the prototype of an extensive group of Virgin and Child images found in the Spanish provinces of Castile, Basque Country, Rioja and Navarra, is identified as the now lost painting of the patron saint of the Cathedral of Burgos, painted in 1260. In the two final cases, the analyses demonstrate the influence of two sculpted Marian images by Gil de Siloé on the imagery of the province of Burgos and the neighboring territories of Cantabria, Rioja, and Navarra.

KEY WORDS: Devotional images model, inspired by, Salamanca, Burgos

El análisis de las obras de arte en general a partir del binomio modelo-derivados ha sido una constante en la investigación artística desde sus inicios. Después de todo, la idea de que una obra relevante sirviera de fuente de inspiración para otras es algo de sentido común y su plasmación práctica relativamente fácil de percibir: basta pensar, por ejemplo, en el Pórtico de la Gloria del maestro Mateo y sus secuelas, o en el claustro de Silos y sus derivados.

En el campo de la estatuaria exenta de culto, en España, esta línea de trabajo se ha explotado de manera muy parca hasta fechas recientes, aunque hay ejemplos¹. Sin embargo, en pocos casos el método es más adecuado al objeto y su aplicación produce resultados más fructíferos. En efecto, por una parte, hay que tener en cuenta la frecuencia del proceso, ya que fue bastante usual que las imágenes de culto que gozaron de una especial devoción y/o pertenecieron a instituciones eclesiásticas destacadas se emplearon como modelos para otras esculturas normalmente del entorno, pero, a veces, muy lejanas. Por otra, el hecho de que estas obras tengan un esquema compositivo relativamente sencillo, pues están integradas normalmente por una figura –Crucificados o santos– o por dos –Vírgenes con Niño–, lo que facilita extraordinariamente el establecimiento de paralelos convincentes y la llegada a conclusiones relativamente sólidas.

En general, tales estudios suelen hacerse en la dirección modelo-derivados: es decir, se identifica la talla que sirvió de prototipo y, a partir de ella, se localizan las derivadas. Pero, a veces, el análisis puede y aún debe hacerse en sentido inverso: es decir, la observación de las secuelas debe llevarnos a concluir la existencia de un modelo común y a identificarlo o, al menos, intentarlo. Esto es de aplicación cuando la existencia del arquetipo ha pasado desapercibida o hemos sido incapaces de reconocerlo, bien porque ha desaparecido, bien porque está totalmente descontextualizado. Este enfoque de la investigación plantea más dificultades que el anterior, pero sus consecuencias resultan más interesantes, por menos obvias y más sorprendentes.

Vamos a ver a continuación algunos ejemplos, elegidos de modo que cubran todo el arco cronológico de la Edad Media desde el siglo XII hasta el XV.

CRUCIFICADOS ROMÁNICOS

El primero gira en torno a un grupo de crucificados salmantinos, que ya fue localizado e identificado como tal por Cook en 1950 en el volumen de *Ars Hispaniae* correspondiente a la pintura e imaginería románicas. Dentro de él incluyó los de las iglesias de San Cristóbal y San Juan de Bárbalos y el de las Batallas de la catedral nueva, todos ellos en la capital charra, más uno perteneciente al Museo Arqueológico Nacional² (Fig.1) Podríamos añadir el Cristo de

¹ Para la imaginería mariana podríamos citar como ejemplos de este enfoque dos publicaciones, una de FRANCO MATA, A., “La Madonna di Trapanni y su repercusión en España”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 49 (1983), pp. 267-286 y otra de ESPAÑOL I BERTRÁN, F., “Les imatges marianes: prototips, rèpliques i devocio”, *Lambard*, 15 (2002), pp. 87-109. Más frecuente ha sido su empleo en el caso de los crucificados góticos, en especial por Franco Mata.

² COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imaginería románicas en Ars Hispaniae*, Madrid, 1950, vol. VI, p. 379 y figs. 423 –Museo Arqueológico– y 424 –Cristo de las Batallas–. Menciona también uno en la iglesia de Sancti Spiritus, pero es el mismo de San Cristóbal.

Sobre estos cristos puede consultarse la bibliografía que indicamos a continuación. Para el de San Cristóbal: GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid, 1967, Texto, p. 173 y Láminas,



Fig. 1. a) San Cristóbal (Salamanca). b) San Juan de Barbalos (Salamanca). c) Museo Arqueológico (Madrid)

Cabrera, desolado a unos 30 kms. de Salamanca, puesto posteriormente en relación con los de San Cristóbal y San Juan³.

En todos los casos se trata de crucificados de cuatro clavos, con los brazos en horizontal, y cuerpo y piernas verticales, éstas últimas paralelas. La cabeza, erguida y frontal, presenta los ojos abiertos –aunque en algunos casos quedan parcialmente ocultos por los párpados– y facciones impasibles. La cabellera cae por delante de los hombros, dividiéndose cada lateral en tres mechones⁴.

Sin embargo estas características son comunes a muchos cristos románicos, por lo que tales coincidencias resultan poco significativas de cara a demostrar que estamos ante un grupo homogéneo. Más válidos en este sentido son los paralelismos anatómicos en el tratamiento del torso, que es muy similar en tres de ellos –San Cristóbal, San Juan de Barbalos y Cabrera–, con la articulación del cuello muy visible, el esternón bien marcado a base de pequeñas ondulaciones paralelas con un curioso remate inferior en forma de proyección curva o triangular, y las costillas bastante resaltadas.

136, y HUERTA HUERTA, P. L., “Iglesia de San Cristóbal”, en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Salamanca*, Aguilar de Campoo, 2002, p. 309. Para el de San Juan de Bárbalos: GÓMEZ MORENO, *Catálogo*, Texto, p. 176 y Láminas, 137 y NUÑO GONZÁLEZ, J., “Iglesia de San Juan de Barbalos”, en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Salamanca*, p. 330. Sobre el del Museo Arqueológico: FRANCO MATA, A., “Panorama general del románico español a través de los fondos de Museo Arqueológico Nacional”, en *Enciclopedia del Románico en Madrid*, Aguilar de Campoo, 2008, p. 190, donde se atribuye con interrogantes a Oña, pero haciendo gala de honestidad científica se menciona que en la ficha antigua se recogían ambas posibles procedencias: Salamanca y Oña (Burgos); la duda me fue, amablemente corroborada por la autora –a la que agradezco su amabilidad y sinceridad– en conversación personal. Sobre el de las Batallas: GÓMEZ MORENO, *Catálogo*, Texto, p. 202 y Láminas, 175.

³ NUÑO, “Iglesia de San Juan de Barbalos”, p. 330. Sobre este cristo, TORMO, E., “El Cristo de Cabrera y los Crucifijos Románicos y Góticos de la provincia de Salamanca”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LIII (1949), pp. 239-243 y SÁNCHEZ VÁQUERO, J., *Santo Cristo de Cabrera. Historia y novena*, Salamanca, 1997, especialmente pp. 13, 24 y 27-28.

⁴ En el ejemplar del Museo los mechones se reducen a dos y en el de las Batallas se han suprimido las caídas del cabello, pero en el caso del primero hay que tener en cuenta que parece restaurado y en el del segundo que la cabeza ha sido objeto de manipulaciones, como demuestra su extraña corona.

Pero lo realmente significativo de cara a establecer la pertenencia a un mismo grupo son las coincidencias del paño de pureza. En todos se prolonga desde la cadera hasta las rodillas, y va sujeto con un cinto cuyo nudo se sitúa justo en el centro y del que penden dos cabos que caen en diagonal en direcciones opuestas. Por encima de este cinturón asoman sendas prolongaciones de tela de forma triangular⁵. El plegado se organiza a base de grupos de pliegues tubulares verticales que alternan con otros en uve dispuestos en cascada. El borde inferior se inscribe en una horizontal, pero adopta una configuración ondulada en función de los dos tipos de pliegues (Fig. 2).

Cuestión difícil es determinar si en origen tuvieron corona real o carecieron de ella. En general los autores anteriores piensan que si la llevaba, pero que fue eliminada para ponerle corona de espinas y aún peluca.

Antes de proseguir, conviene hacer un pequeño inciso aclaratorio sobre la escultura del Arqueológico para evitar dudas que puedan surgir. La ficha antigua del Museo le adjudicaba dos posibles procedencias: Salamanca o el monasterio burgalés de Oña. Como ya indicamos, Cook la vinculó al grupo salmantino, pero más tarde se atribuyó al monasterio de Oña⁶, atribución que ha persistido hasta hoy, aunque con reservas⁷. Sin embargo, teniendo en cuenta las coincidencias con los ejemplares pertenecientes a los templos salmantinos, parece que debemos aceptar la tesis de Cook sobre el origen salmanticense. Esta procedencia salmanticense se vería reforzada por el hecho de que perteneció al anticuario Ignacio Martínez Hernández, zamorano pero muy activo en Salamanca —puede verse foto en "Colección Ignacio Martínez" (foto Vicente Moreno). Instituto del Patrimonio Histórico Español, cliché n° 18735-B—. Agradezco profundamente al profesor Gerardo Boto su amabilidad al proporcionarme todas estas referencias. Además, aunque este argumento no sea decisivo, no deja de ser significativo que la abacial de Oña cuente con un magnífico Cristo también románico, llamado de santa Tigridia, conservado *in situ*.

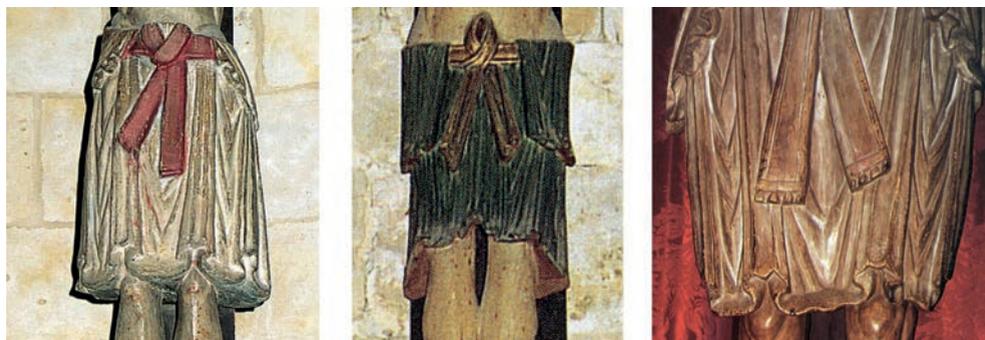


Fig. 2. a) San Cristóbal (Salamanca), paño de pureza. b) San Juan de Barbalos (Salamanca), paño de pureza. c) Cabrera (Salamanca), paño de pureza

⁵ Excepto en el caso del Museo, en que tienden al rectángulo.

⁶ *Silos y su época*, Monasterio de Silos julio-agosto-septiembre 1973, n° 32.

⁷ Vid. lo dicho en nota 2.

Tras lo expuesto, creemos que puede sostenerse que las cinco tallas citadas deben encuadrarse en un mismo grupo, muy homogéneo, y que éste puede adscribirse a Salamanca, dado que tres de ellas pertenecen a la capital y una a la provincia⁸. A partir de ahí, resulta lógico pensar que derivan de un modelo común⁹ y que este debe buscarse en el área salmantina¹⁰. Pero las pesquisas en esa dirección han resultado infructuosas.

Sin embargo, el Museum of Art-Rhode Island School of Design en Providence (Estados Unidos) tiene entre sus fondos un impresionante Crucificado románico sobre cuya procedencia se carece de noticias, lo que ha dado pie a las hipótesis más variadas. Inicialmente, fue catalogado por Cook, en 1950 en el volumen de *Ars Hispaniae* correspondiente a la pintura e imaginería románicas, como de origen hispánico, siendo incluido en el capítulo dedicado a Castilla, León y Galicia, en el apartado titulado “Imágenes de procedencia insegura”¹¹. Pero, cuatro años más tarde, en la exposición sobre arte medieval español celebrada en el Metropolitan Museum of Nueva York, precisamente en honor a Cook, se adscribió a Cataluña¹². Actualmente figura en la página web del Museo como proveniente del Pirineo aragonés (Fig. 3).

A pesar de su condición de pieza excepcional, el ejemplar de Rhode Island cuenta con un hermano gemelo en el esplendido Cristo perteneciente al monasterio de San Juan Bautista de Corias (Asturias), como perspicazmente advirtió un especialista anterior¹³. Por desgracia,

⁸ He intentado localizar ejemplos en otras provincias castellano-leonesas, sin éxito. Los más similares, pero sin resultar lo suficientemente convincentes como para incluirlos en el grupo, son uno leonés procedente de Vallejo, actualmente en el Museo Diocesano Catedralicio de León: GÓMEZ RASCÓN, M., *Pantocrator y Siervo. Iconografía Cristológica Medieval en la Diócesis de León*, León, 2003, p. 227 y GRAU LOBO, L. A., “Museo de León”, en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, León, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 609-610; y otro zamorano procedente de Gema del Vino actualmente en el Museo Catedralicio de Zamora: RAMOS DE CASTRO, G., *El arte románico en la provincia de Zamora*, Zamora, 1977, pp. 412 y 414; *Las Edades del Hombre. Remembranza*, Zamora, 2001, pp. 612-613; y HUERTA HUERTA, P. L., “Museo catedralicio. Crucificado”, en *Enciclopedia del Románico en Castilla y León*, Zamora, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 560-561. Un listado de los crucificados románicos en Castilla con indicación de la bibliografía en MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imaginería románica: una manifestación de la espiritualidad medieval”, *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 23 (2008), p. 325. Pueden consultarse además para Burgos ARA GIL, C. J., “La imaginería y la escultura funeraria en el románico burgalés”, en *El Arte románico en territorio burgalés*, Burgos, 2004, pp. 235-242; para Soria, HERNÁNDEZ ÁLVARO, M. R., *Imaginería medieval en la provincia de Soria*, Soria, 1977, pp. 55-57; para León, GÓMEZ RASCÓN, *Pantocrator*; para Castilla-León en general, todos los catálogos de las exposiciones *Las Edades del Hombre*.

⁹ Ciertamente cabría pensar que el modelo es uno de ellos, pero no parece muy plausible. El ejemplar de la catedral, que *a priori* sería el que tendría más posibilidades, debe descartarse porque curiosamente es justo el de calidad inferior. El de Cabrera tampoco parece susceptible de entrar en liza, dada la escasa importancia del lugar, que de hecho quedó abandonado hace tiempo, aunque actualmente tiene anejo un monasterio de monjas carmelitas, pero de fecha reciente, pues se fundó en 1950. De los dos restantes que permanecen en Salamanca, el que tiene más argumentos a su favor es el de la iglesia de San Cristóbal, que es cualitativamente mejor que el de San Juan, pero no parece lógico que el Cristo de una simple iglesia parroquial fuera imitado por un ejemplar catedralicio.

¹⁰ Esto no supone descartar de entrada taxativamente que hubiera sido realizado en otro centro. Simplemente queremos decir que ya desde el principio debió destinarse a una iglesia salmantina, pues solo así se explica la difusión que tuvo el modelo en el área ya desde época románica.

¹¹ COOK, GUDIOL, *Pintura e imaginería*, p. 363, fig. 405.

¹² *Spanish Medieval Art. Loan Exhibition in honor Dr. Walter W. S. Cook*, The Cloisters, New York, December 15, 1954-January 30, 1955, n° 38.

¹³ RAMALLO ASENSIO, G., “Imaginería medieval en la zona suroccidental asturiana”, *Asturiensia Medievalia*, 4 (1981), pp. 245-248, concretamente sobre la relación con el Rhode Island p. 247. Además de esta publicación puede consul-



Fig. 3. a) Museum of Art Rhode Island School of Design (Providence, EE. UU). b) Corias (Asturias). c) San Cristóbal (Salamanca)

se desconoce también la procedencia de la talla asturiana, que ciertamente no es una obra autóctona, sino importada de Castilla, más concretamente de León o Palencia, según supone el mismo autor¹⁴. El propio especialista lamenta la ignorancia sobre el origen de la escultura del museo estadounidense, pues hubiera servido para determinar el de la imagen de Corias: en suma, nos encontramos ante una auténtica “petición de principio”. En cualquier caso la supuesta procedencia castellano-leonesa del ejemplar del cenobio asturiano entraría en conflicto con el origen catalán o aragonés atribuido al Cristo del museo norteamericano.

A su vez la talla de Corias ha sido vinculada con otra procedente de Santa Clara de Astudillo (Palencia), actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York¹⁵. A partir de ahí, dadas las estrechas semejanzas entre las esculturas del monasterio asturiano y del Metropolitan, cabría extender la relación al Crucificado de Rhode Island. Pero los lazos entre las imágenes de Astudillo y de Corias –y, por ende, de Rhode Island– sin que puedan descartarse resultan bastante más problemáticos que los apreciables entre los ejemplares de Corias y Rhode Island. Ciñéndonos al paño de pureza, el elemento más sencillo de enjuiciar, nos encontramos con que en Astudillo no solo faltan los dos cabos pendientes del nudo –que pudieron existir y haber sido eliminados, pues se aprecia cierta manipulación en esa zona–, sino que también el esquema del plegado es sensiblemente distinto –con la ausencia de los pliegues en “U” dispuestos en cascada que alternan con los tubulares–, como lo es la configuración del borde –con una considerable reducción del número de ondas– y el tratamiento de la caída de tela sobre el costado izquierdo –más simplificado–. Sin embargo, aunque admitiéramos la existencia de una conexión entre las tallas de Rhode Island y Corias –por una parte– y la del Metropolitan –por otra–, tampoco esto nos proporcionaría una información válida sobre la procedencia de las primeras, ya que –como advirtieron autores anteriores– el convento de

tarse DÍAZ GARCÍA, J., “246. Cristo del monasterio de San Juan de Corias” en *Orígenes. Arte y cultura en Asturias, siglos VII-XV*, Oviedo, 1993, p. 383 y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M. S., *El Románico en Asturias*, Gijón, 1999, pp. 248-249.

¹⁴ RAMALLO, “Imaginería medieval”, p. 148. En el caso de León, cita como referencia el ejemplar del Calvario de Corullón (actualmente en el Museo Diocesano de León), señalando la existencia de parecidos en el faldellín y el cabello, pero reconoce las diferencias cualitativas.

¹⁵ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, *El Románico en Asturias*, p. 249.

Santa Clara de Astudillo fue fundado en 1354, por lo que el Cristo no puede ser originario de él sino que tuvo que venir de otro lugar¹⁶.

Ahora bien, si cotejamos los crucificados de Rhode Island y Corias con las esculturas salmantinas, el parecido habla por sí solo, particularmente en el caso de los imágenes de Cabrera y San Juan de Bárbalos. La misma disposición del cuerpo con cuatro clavos, brazos en horizontal, y cuerpo y piernas verticales y paralelas. Iguales cabezas frontales –si bien ligeramente inclinadas a la derecha– con los ojos abiertos y las facciones serenas. Igual modelo de peinado con la melena cayendo por delante de los hombros, dividiéndose cada lateral en tres mechones. También la configuración del torso es idéntico –al menos en el caso de Rhode Island–, con la articulación del cuello perfectamente visible, el esternón bien marcado con sus pequeñas ondas y su remate inferior en una proyección curva o triangular muy destacada, el arco condral elíptico y las costillas resaltadas. Pero, de nuevo, lo más significativo a la hora de vincular las tallas de Rhode Island y Corias con las de Salamanca son las concordancias en el tratamiento del paño de pureza: la misma longitud –desde la cadera hasta las rodillas–, idéntica cinta con nudo central y sendos cabos cayendo en diagonal en direcciones opuestas, iguales prolongaciones triangulares sobre los costados, la misma organización del plegado a base de grupos de pliegues tubulares verticales que alternan con otros en uve dispuestos en cascada e idéntico borde inferior inscrito en una horizontal, con configuración ondulada consecuencia de los diferentes formatos de plegado. En el caso de Cabrera se da además una coincidencia muy significativa por lo nimia e insólita: la presencia de unos pinjantes en forma circular que adornan los extremos de los cabos del ceñidor (Fig. 4).

Ante este panorama no parece disparatado plantearse el origen salmantino de los ejemplares de Rhode Island y Corias. Además, su excepcional calidad, muy superior al de las esculturas salmantinas –con todo y no ser estas desdeñables–, hace pensar que estamos ante las tallas-modelo. De los dos, el que encaja más en el papel es el Cristo de Rhode Island, que

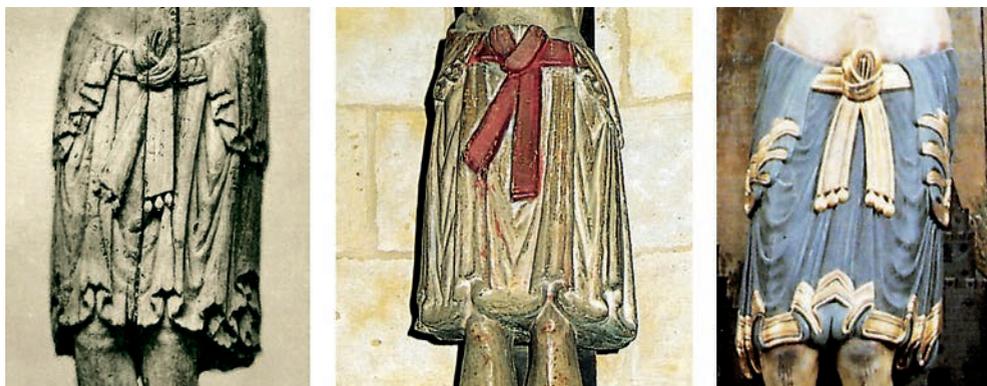


Fig. 4. a) Museum of Art Rhode Island School of Design (Providence, EE. UU), paño de pureza. b) San Cristóbal (Salamanca), paño de pureza. c) Corias (Asturias), paño de pureza

¹⁶ J. M. (MANN, J.), “102. Crucifix”, en *The Art in medieval Spain, 500-1250*, New York, 1993, pp. 222-223.

debió emigrar a Estados Unidos en fecha relativamente reciente, pudiendo perfectamente hasta entonces haber estado en algún templo salmanticense desde el que hubiera ejercido su ascendiente sobre las otras imágenes de la zona. Para el caso de Corias parece lógico pensar que partió tempranamente con destino al monasterio asturiano y quizás fue incluso encargado para él.

VÍRGENES CON NIÑO DE LOS SIGLOS XIII Y XIV

El segundo ejemplo viene dado por una tipología de Vírgenes con Niño góticas, excepcionalmente abundante¹⁷.

Las esculturas de este grupo repiten con un grado de mimetismo sorprendente los mismos rasgos. María está sedente y frontal, normalmente apoya su mano izquierda en el hombro o brazo de Jesús –excepcionalmente lo coge por la parte inferior– y en la diestra, elevada, muestra un atributo. El Niño se encuentra sedente sobre la rodilla izquierda de la madre, pero rompe la frontalidad, pues aparece ligeramente girado hacia la derecha, de modo que apoya ambos pies –o al menos uno de ellos– en el regazo materno o en la pierna derecha de su madre, con la diestra bendice a los fieles y en la izquierda ostenta un atributo (Fig. 5).

Sin embargo, el elemento más característico y en el que las coincidencias resultan más significativas es el vestuario. En el caso de Virgen se compone de velo, camisa, túnica y manto. El velo, corto, cae sobre los hombros y la espalda. La túnica, larga y amplia, presenta un escote ancho que se cierra en torno al cuello mediante un broche circular –que en ocasiones adopta la forma de flor– y se ajusta a la cintura con un ceñidor de correa. La camisa normalmente resulta imperceptible, pero en ocasiones sobresale del escote o las bocamangas de la túnica. El manto, que es una capa de cuerda provista de fiador que adopta una forma triangular –más o menos suavizada según los casos–, se ajusta al brazo derecho y cae suelto sobre el izquierdo, mientras su extremo inferior derecho se tercia en diagonal y el izquierdo cae en vertical, aunque dejando siempre visible parte del halda de la túnica. Por su parte la indumentaria de Jesús consta de túnica y manto, éste último dotado también de fiador (Fig. 6).

En lo referente a los atributos, María luce siempre corona y ostenta en la diestra la flor o poma simbólicas, mientras que la figura del Niño carece de corona y muestra en la izquierda un libro o, más raramente, una esfera.

A partir de estas notas comunes se aprecian pequeñas diferencias que permiten distinguir tres variantes dentro del tipo.

¹⁷ La existencia de esta tipología fue dada a conocer por WEISE, G., *Spanische plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1927, band II text, pp. 83-85 y COOK, GUDIOL, *Pintura e imaginería románicas*, p. 354. Pero el primero en dedicarle un estudio monográfico será RANDALL, R. H., “A spanish Virgin and child”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XIII (1954), pp. 137-143. También es destacable la aportación de ARA GIL, C. J., *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 138-141.

Un estudio sistemático de la tipología, aunque centrado en ejemplos navarros, en FERNÁNDEZ-LADREDA, C., *Imaginería medieval mariana (en Navarra)*, Pamplona, 1989, pp. 141-210. Ya con carácter general FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano”, en YARZA LUACES, J., HERRAIZ ORTEGA, M. V. y BOTO VARELA, G. (eds.), en *Congreso Internacional “La Catedral de León en la Edad Media”*, León, 7-11 de abril de 2003, León, 2004, pp. 623-636, y FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, C., “La Virgen como imagen de devoción”, en *Alfonso X el Sabio*, Sala San Esteban, Murcia, 27 de octubre de 2009-31 de enero de 2010, pp. 324-325.



Fig. 5. a) Tauste (Zaragoza). b) Sos del Rey Católico (Zaragoza). c) Yequeda (Huesca), destruida



Fig. 6. a) Ribafrecha (Rioja). b) Fitero (Navarra). c) Tuesta (Álava)

El área de expansión de este grupo de tallas resulta insólitamente extensa y, además, ha sido objeto de sucesivas revisiones y ampliaciones a medida que el avance de las investigaciones ha permitido detectar nuevos casos. En la actualidad tenemos localizadas imágenes en La Rioja, Navarra y País Vasco –particularmente en Álava–¹⁸; en Castilla-León: concretamente en Palencia, Burgos, Valladolid, Soria, Segovia y León –en especial en las dos primeras–¹⁹; en Cantabria²⁰, Aragón –Huesca y Zaragoza–²¹, Cataluña –Lérida y Barcelona–²² y Madrid²³ (Fig. 7).



Fig. 7. a) Cañas (Rioja). b) Los Arcos (Navarra). c) Alegría (Álava), hoy en el Museo Marés (Barcelona)

¹⁸ Para un conocimiento de los ejemplares existentes en estos territorios puede consultarse la bibliografía citada en FERNÁNDEZ-LADREDA, “Algunas reflexiones”, notas 11, 12, 13 y 31. A la que cabe añadir para La Rioja MARTIARENA LASA, X., “La aparición de una bella sonrisa, Virgen de la Rosa de Nájera”, *Berceo*, 140 (2001), pp. 213-240.

¹⁹ Un listado de los ejemplos pertenecientes a estas provincias con la bibliografía correspondiente en FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ “Algunas reflexiones”, pp. 628-629. A ellos pueden añadirse una serie de esculturas burgalesas publicadas por MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. J., “Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XV: clasificación tipológica”, *Biblioteca: Estudio e investigación*, 17 (2002), pp. 208-221 e Idem, “La imaginería gótica burgalesa: más allá de la devoción”, en *El arte gótico en territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 260-261.

²⁰ Una enumeración de ejemplos con la bibliografía correspondiente en FERNÁNDEZ-LADREDA, “Algunas reflexiones”, p. 630.

²¹ Un listado de ejemplos con la bibliografía correspondiente en Ibidem, p. 630. En el caso de Zaragoza, a las obras citadas en dicha publicación, hay que sumar una imagen perteneciente a la iglesia parroquial de Tauste (GARCÍA LASHERAS, S., “Escultura medieval”, en LACARRA DUCAY, M. C., MORTE GARCÍA, C. y GARCÍA LASHERAS, S., *Tesoros Artísticos de la villa de Tauste*, Zaragoza, 2003, pp. 22-25).

²² Una enumeración de los ejemplares con la bibliografía correspondiente en FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ “Algunas reflexiones”, p. 630. Hay que señalar la incorporación de una talla de la catedral de Barcelona, de la que teníamos conocimiento, pero que no habíamos incluido en el tipo por falta de datos, que puede verse en AINAUD, J., GUDIOL, J. y VERRIÉ, F-P., *Catálogo Monumental de España. La ciudad de Barcelona*, Madrid, 1947, texto, p. 87 y láminas, fig. 573.

²³ Sobre el ejemplar de Madrid vid. bibliografía citada en FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, “Algunas reflexiones”, nota 16.

Con cierta lógica, tradicionalmente los investigadores trataron de identificar el lugar de origen del grupo con el territorio más rico en ejemplos, que coincidiría con el área integrada por el País Vasco –en especial Álava–, La Rioja y el suroeste de Navarra²⁴. En un primer momento mi postura se movió en la misma línea²⁵. Sin embargo, Yarza, basándose en razones formales, lo vinculó con la escuela escultórica burgo-leonesa –surgida al calor de las respectivas canterías catedralicias–, inclinándose más bien por Burgos, desde donde se habría difundido a Navarra, La Rioja y País Vasco²⁶.

Tras algunas dudas²⁷, acepté la teoría de Yarza, apoyándome en una serie de argumentos²⁸. En primer lugar, la salida a la luz de una serie de tallas pertenecientes a Burgos y la vecina Palencia, puso de manifiesto que, si bien la superioridad numérica de la zona de Navarra, La Rioja y Álava era innegable, no lo era tanto la paupérrima situación de las provincias castellanas. Por añadidura, no hay que olvidar que, por desgracia, pocas regiones han sufrido un expolio tan considerable de su patrimonio artístico como Castilla, con lo que no sería de extrañar que bastantes obras pertenecientes a museos o colecciones particulares, de procedencia desconocida, que se han adjudicado al área vasco-navarro-riojana, por sus semejanzas con estatuas de la región, más difundidas por la investigación, sean en realidad castellanas²⁹. Por último las circunstancias histórico-artísticas justifican esa curiosa y aparentemente contradictoria supremacía numérica del área de expansión –Álava, La Rioja y Navarra– con relación al foco creador –Burgos–. Ciertamente, si bien el tipo debió crearse durante las últimas décadas del XIII, su difusión tendría lugar a partir de fines de esta centuria y durante la primera mitad de la siguiente, etapa en la que el reino castellano vive una situación de crisis que afecta también al arte y de la que queda exceptuada Álava, que contrasta igualmente con la tranquilidad de la que goza Navarra, reflejada asimismo en una eclosión de la producción artística³⁰ (Fig. 8).

Por lo demás, ya tempranamente y en base precisamente a la estrecha semejanza existente entre estas imágenes se planteó su derivación de un modelo común, si bien simultáneamente se advirtió la dificultad de identificarlo. En un primer momento, se citó como tal la talla de la titular de la catedral vieja de Vitoria, conocida como Nuestra Señora de la Esclavitud³¹. Posteriormente, aunque con reservas, se apuntó la posibilidad de que el prototipo fuera una

²⁴ WEISE, *Spanische plastik*, pp. 84-85 cita el País Vasco, pero concreta el origen en Vitoria. RANDALL, “A spanish Virgin”, pp. 142-142, aunque no se expresa con total claridad, parece situarlo en los territorios limítrofes de Álava, La Rioja y Navarra, dentro de un área que incluiría las ciudades de Vitoria, Logroño y Estella.

²⁵ FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería medieval*, pp. 149-150 venía a coincidir Randall, aunque planteaba la hipótesis de concretar el origen en La Rioja.

²⁶ YARZA, J., “187. Mare de Deu amb el Nen”, en *Fons del Museu Frederic Marès/1. Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona, 1991, pp. 238-239.

²⁷ FERNÁNDEZ-LADREDA, C. y GARCÍA GAINZA, M. C., *Salve, 700 años de arte y devoción mariana*, Pamplona, 1994, p. 61, nota 5.

²⁸ FERNÁNDEZ-LADREDA, “Algunas reflexiones”, pp. 631-632.

²⁹ Pienso por ejemplo en alguna de las esculturas pertenecientes al Museo Marès –*Fons del Museu*, nº 397, 398, 399, 406 y 407–.

³⁰ No hay que olvidar que por estos años se levanta en claustro y las dependencias canónicas de la catedral de Pamplona, y florece la gran escuela de pintura mural navarra que gira en torno a Juan Oliver.

³¹ WEISE, *Spanische plastik*, p. 84.



Fig. 8. a) Castrojeriz (Burgos). b) Aranda de Duero (Burgos). c) Aguilar de Campoo (Palencia)

imagen perdida, que habría gozado de gran veneración, quizás forrada de plata, basándose en que muchos ejemplos ostentaban un manto de ese color³². Más tarde se planteó la posible relación de esta tipología de vírgenes con miniaturas que representan estatuas marianas de las *Cántigas de Santa María*, inicialmente con matices³³ y *a posteriori* presentándolas ya de modo claro como derivadas de las mismas y designándolas como tales³⁴. Por su parte, Yarza sostuvo que el prototipo debió localizarse en Burgos³⁵ (Fig. 9).

Ahora bien, la hipótesis de que el modelo fuera la titular de la catedral alavesa debe descartarse, pues el análisis formal lleva a considerarla como perteneciente a una modalidad tardía dentro del tipo. Igualmente parece que debe desecharse la derivación de las miniaturas de las Cantigas básicamente por dos razones. Por un lado, dichas miniaturas carecen de los rasgos considerados como más característicos del tipo relativos a la indumentaria, como el broche circular y el fiador del manto, y su parecido no pasa de ser genérico. Por otro, parece lógico suponer que como en todo lo demás –arquitectura, mobiliario, vestuario, herramientas etc.– los miniaturistas se limitaron a copiar la realidad material de lo que veían, es decir que las estatuas marianas figuradas en las cantigas se limitaron a reproducir esculturas de culto coetáneas y no al revés.

³² RANDALL, “A spanish Virgin”, p. 143.

³³ ARA GIL, *Escultura gótica*, pp. 130-140. Idem, “185. Mare de Deu amb el Nen”, *Fons del Museu*, p. 237.

³⁴ MARTÍNEZ MARTÍNEZ, “Imágenes góticas exentas”, pp. 215 y 216. Idem, “La imaginería gótica burgalesa”, p. 260.

³⁵ YARZA, “187. Mare de Deu amb el Nen”, pp. 238-239.



Fig. 9. a) Vitoria, catedral vieja (Álava). b) Burgos, catedral, capilla del Corpus Christi

Personalmente creo y lo planteo hace algún tiempo –ahondando en la teoría de Yarza³⁶– que el modelo habría que buscarlo en la catedral de la *caput Castellae*. Al lado de los argumentos genéricos a favor de esta hipótesis, como el reconocido ascendente de escultura catedralicia burgalesa sobre la de la zona de implantación por excelencia del grupo –Castilla, Álava y La Rioja–, podríamos citar otros más concretos. De una parte, entre las estatuas del claustro de la catedral de Burgos encontramos algunas, como la Sibila³⁷, que parecen auténticas versio-

³⁶ FERNÁNDEZ-LADREDA, “Algunas reflexiones”, pp. 634-636.

³⁷ MAHN, H., *Kathedralplastik in Spanien. Die monumentale Figuralskulptur in Alt-Kastilien, Leon und Navarra, zwischen 1230 und 1380*, Reutlingen, 1931, Tafeln, abb. 68.

nes erguidas y sin Niño de estas imágenes. De otra, dentro de la plástica castellana y alavesa localizamos una serie de Vírgenes con Niño presidiendo maineles de portadas –San Miguel de Palencia, catedral de Ávila, San Miguel y San Pedro de Vitoria, San Juan de Laguardia–, probablemente derivadas de una Virgen de parteluz existente en alguna de las desaparecidas portadas occidentales de la catedral de burgalesa, que son auténticos trasuntos en pie de las tallas aquí analizadas.

Puestos a concretar más, ninguna escultura de la catedral de Burgos estaría en mejores condiciones para desempeñar el papel de modelo que la titular que sin duda debió hacerse a raíz de la consagración del templo gótico en 1260 en armonía con el estilo del mismo, desaparecida al ser sustituida por la actual en 1460. Como refuerzo de esta hipótesis cabría señalar que resulta plausible que, del mismo modo que la escultura de las portadas occidentales de la catedral de Vitoria se inspiró en sus equivalentes burgalesas, la imagen titular vitoriana –Nuestra Señora de la Esclavitud– derivara de la burgalesa y da la casualidad de que, como ya vimos, se trata precisamente de un ejemplar del tipo. Además, aún hoy la catedral de Burgos posee varias tallas de ese tipo³⁸, aunque por distintas razones no creemos que ninguno deba identificarse con la desaparecida titular.

VÍRGENES CON NIÑO TARDOGÓTICAS

Para terminar de cerrar el arco cronológico, mostraré un par de ejemplos de finales del xv y el entorno del 1500, si bien debo advertir que aquí se ha seguido la dirección inversa, la más usual: a partir de la identificación del modelo se han localizado los derivados.

En ambos casos el prototipo se encuentra en Burgos, en el entorno del escultor Gil de Siloé, algo bastante lógico, habida cuenta del florecimiento del foco burgalés por esos años y la estima en que fue tenido el artista. Pero sus secuelas rebasan ampliamente el territorio burgalés

El primer ejemplo tiene como modelo la Virgen de la Leche del sepulcro de Juan II en la Cartuja de Miraflores, llevado a cabo por el artista con ayuda de sus colaboradores entre 1489 y 1493³⁹

De ella parece derivar la imagen conocida como Nuestra Señora de los Ángeles, titular de la iglesia de Santa María de Briviesca (Burgos), que, tras cerrarse ésta al culto, ha sido trasladada a la de San Martín en la misma localidad⁴⁰ (Fig. 10).

Las coincidencias son elocuentes, siendo de destacar las relativas a los ademanes de María cuya diestra sujeta al Niño por la parte inferior en tanto que con la izquierda le coge un pie, al tipo de túnica que viste provista de una gran abertura delantera destinada a facilitar

³⁸ Dos conservados respectivamente en las capillas claustrales de Santa Catalina y del Corpus Christi y un tercero en un tabernáculo emplazado al oeste de la puerta del Sarmental, conocido bajo la advocación de Virgen de la Alegría.

³⁹ WETHEY, H., *Gil de Siloé and his school. A study of late gothic sculpture in Burgos*, Cambridge-Massachusetts, 1936, pp. 33-34 y plate 11, y YARZA LUACES, J., “Los sepulcros reales de la Cartuja de Miraflores”, en *La Cartuja de Miraflores I. Los sepulcros*, Madrid, 2007, p. 40.

⁴⁰ WEISE, *Spanische plastik*, v. II, p. 89 y v. II fig. 101, que la menciona muy brevemente, pero ofrece foto, la sitúa en Santa María. El traslado debió hacerse no hace demasiado tiempo, pues ANDRÉS ORDAX, S., *Las tierras de Burgos*, Madrid, 1994, p. 20 la cita aún presidiendo el retablo.



Fig. 10. a) Burgos, Cartuja de Miraflores, sepulcro de Juan II. b) Briviesca (Burgos), Santa María, hoy en San Martín. c) San Pedro Manrique (Soria), hoy en Museo Marés (Barcelona)

el amamantamiento que se cierra mediante cordones, y a la disposición y el tratamiento del manto. Ciertamente, con relación al prototipo se ha introducido algún cambio, notoriamente en la figura de Jesús, que no está alimentándose sino que se limita a coger el pecho materno y no luce una camisa abierta sino un simple pañal que deja al desnudo el torso. Pero aún así la relación parece segura. En cualquier caso, la figura de Jesús, tanto en su postura, como en la semidesnudez y el empleo del pañal, y el detalle del velo de la Virgen caído sobre los hombros concuerdan con lo que podemos observar en otra escultura mariana del círculo de Siloé, procedente de San Pedro Manrique (Soria), conservada actualmente en el Museo Marés⁴¹.

A su vez la talla de Briviesca—u otra similar— debió ser el referente de la titular de la parroquia de San Vicente de la Barquera (Santander)⁴².

Los parecidos son de nuevo significativos, en particular en lo referente al Niño, que en ambos casos parece cogiendo el pecho materno, levantado el pie en el aire y con la indumentaria reducida a un pañal que deja al descubierto la parte superior del cuerpo. Las estrechas relaciones entre Burgos y los puertos santanderinos, desde los que se exportaba su lana, explican perfectamente el proceso de llegada del modelo.

El segundo ejemplo gira en torno a la denominada Virgen del Coro, perteneciente a la misma Cartuja y ubicada sobre el tímpano del portal de acceso a la clausura, atribuida unánimemente a Siloé y fechada entre 1489 y 1499, años de su actividad en el monasterio⁴³.

⁴¹ GÓMEZ BÁRCENA, M. J., “245. Mare de Deu amb el Nen”, *Fons del Museu*, pp. 285-286.

⁴² CAMPUZANO, E., *El gótico en Cantabria*, Santander, 1985, p. 462, la relacionó ya con Gil de Siloé, aunque sin indicar el modelo concreto.

⁴³ WHETEY, *Gil de Siloé*, p. 55 y fig. 32.

Corresponde a la modalidad de Virgen educadora, entronizada, con Jesús sedente sobre la rodilla derecha y un libro, del que pasa las hojas con la mano, sobre la izquierda.

En lo que a derivaciones respecta, de entrada, hay que advertir que cuenta con una auténtica “hermana gemela” –algo insólito–, localizada en una colección particular madrileña y que se ha supuesto procedía de la propia Cartuja⁴⁴.

Una u otra debieron servir de modelo para la ejecución de la imagen titular del monasterio del Espino en Santa Gadea del Cid (Burgos)⁴⁵. Si exceptuamos la supresión del elaborado trono, el grado de coincidencia resulta notable, con unas pocas excepciones, como la posición de perfil de las piernas del Niño y el ademán de su mano izquierda colocada sobre el libro, su desnudez o el hecho de que María sujete el volumen en alto con la mano en lugar de apoyarlo sobre la rodilla (Fig. 11).

Con una casi total seguridad puede afirmarse que, a su vez, la Virgen del Espino fue el modelo de una serie de tallas marianas riojanas, como las de Bergasa⁴⁶, La Santa (hoy en el Museo Diocesano de Calahorra)⁴⁷, Azarulla y Treviana⁴⁸, más una navarra, perteneciente a la localidad de Marañón⁴⁹, y otra guipuzcoana localizada en Mondragón⁵⁰. En estos casos la identidad tipológica con el arquetipo es prácticamente total, limitándose las diferencias a la



Fig. 11. a) Burgos, Cartuja de Miraflores, puerta de la clausura. b) Santa Gadea del Cid (Burgos). c) Bergasa (La Rioja). d) Marañón (Navarra)

⁴⁴ R. K. (KASL, R.), “2. Virgen con el Niño”, *Reyes y Mecenas. Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la Casa de Austria en España*, Toledo, Museo de Santa Cruz, 12 de marzo-31 de mayo, 1992, pp. 276-277

⁴⁵ WEISE, *Spanische Plastik*, v. III/1, p. 42 y fig. 87, la relaciona ya con la de la Cartuja.

⁴⁶ MOYA, G. *et alii*, *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, tomo I, Madrid, 1975, pp. 186-187 y lam. 111; *La Virgen en el arte de La Rioja, de los siglos XII-XVIII: la Virgen María en el misterio de Cristo y en la Fe de nuestro pueblo*, Logroño, 1988, n° 84.

⁴⁷ MOYA, G. *et alii*, *Inventario artístico de Logroño*, t. II, p. 269 y lam. 151.

⁴⁸ *La Virgen en el arte de La Rioja*, n° 84, simplemente las cita.

⁴⁹ FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería medieval*, pp. 365-366.

⁵⁰ LIZARRALDE, J., *Ensayo iconográfico, legendario e histórico, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Guipúzcoa*, Bilbao, 1926, pp. 106-107, fot. 55.

introducción de una prenda en el caso del vestuario de Jesús y de un tocado a base de una sucinta cofia y un rolo o *brioche* en el de María.

En la propia Burgos la Virgen del Coro tiene una versión algo más tardía en la Virgen de Rocamador de la iglesia de San Pedro y San Felices⁵¹.

⁵¹ *María, peregrina de la Fe*. Exposición de Arte Sacro en la Casa de la Iglesia, Burgos, mayo-junio 1988, p. 24.

