

Algunos prototipos iconográficos de la Virgen María en la escultura en metal del siglo XIV

M.^a Luisa Martín Ansón

Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XIV, 2002

RESUMEN

Con frecuencia los estudios de escultura medieval toman como punto de partida obras insertas en un marco arquitectónico que, más o menos restauradas, se conservan in situ, para establecer una evolución artística e iconográfica. Sólo, en ocasiones puntuales, se tiene en cuenta el empleo de otros materiales que, más ricos y costosos, han sido objeto de fusiones, pérdidas o destrucción. Sin embargo, el análisis de una serie de esculturas con la imagen de María, realizadas en metal, permite observar que las normas de representación, tanto en el ámbito estilístico como iconográfico, son las mismas, con independencia del material empleado.

ABSTRACT

Usually, medieval sculpture's studies, that establish artistic and iconographic evolution, are based in the architectural context where the sculpture, more or less restored, is inserted. These studies rarely take into account sculptures made of wealthy materials, since they have been often melted or simply destroyed. The research on a group of metal sculptures with the image of Mary, proves that her iconographic and stylistic representation doesn't have to do with the material these sculptures are made of.

Después del análisis realizado de algunas imágenes de la Virgen más significativas de la orfebrería y, teniendo en cuenta su inserción en la escultura contemporánea, podemos observar que tanto en el ámbito estilístico como iconográfico las normas de representación son similares, independientemente del material que se utilice. El período de tiempo que media entre la segunda mitad del siglo XIII y la segunda mitad del siglo XIV asiste a una evolución artística dominada por la idea unitaria de la catedral. El punto de partida corresponde a la época de Luis IX. El centro será París, desde donde irradiará al resto de Europa, mezclándose con influencias locales. Sin olvidar Inglaterra, las regiones del Mosa y el Rin van cobrando protagonismo, gracias en parte a la

construcción de la catedral de Colonia. Junto a ellos, centros básicos serán Aix la Chapelle o Lieja.

Durante el siglo XIII y hasta bien avanzado el siglo XIV perdura un tipo de imagen *Theotokos*, que aparece ya en portadas como Chartres (1140) y en esculturas realizadas en los más diversos materiales y que, en su lógica evolución, va adquiriendo mayor libertad. Asimismo, la influencia o la relación con la escultura de Reims es patente hacia 1220-1230. En el siglo XIV domina una tipología de Virgen Madre, vinculada a la escultura francesa y derivada, tal vez, de la Virgen Dorada de Amiens, que marcará la escultura devocional de la centuria. A su difusión contribuirán, de forma especial, los marfiles. La imagen adquiere gracia y ternura pero sus caracteres,

poco a poco, se irán acentuando hasta llegar al amaneramiento. Los ropajes en vez de caer en pliegues naturales se complicaran en combinaciones de escalones y volutas, al mismo tiempo que se forzaría la amable curvatura de su cuerpo llegando al desequilibrio.

En un primer momento, los modelos franceses, fruto de importantes talleres reales parisinos, se copiaron servilmente, pero, en torno a 1300, se dan interpretaciones más originales, uniendo armónicamente monumentalidad y elegancia. Concepciones estéticas, comunes a una gran parte de Europa, en la que Francia desempeña un papel preponderante, se interpretan de forma distinta y original en diversos ámbitos. En la primera mitad del siglo XIV las proporciones son relativamente alargadas y la cadera ligeramente dislocada. El ropaje se ahueca hacia el lado derecho y subraya una composición todavía verticalizante. La difusión de la orla oblicua sobre el pecho, el conocido *delantal*, corresponderá a la segunda mitad del siglo XIV y se prolongará al primer cuarto del siglo XV. La corriente innovadora posterior simplificará el ropaje para subrayar los grandes ejes de la composición. La escultura volverá a encontrar una monumentalidad que se había atenuado en la primera mitad del siglo XIV en favor de una preciosa elegancia.

Es siempre difícil saber si la orfebrería precede a la escultura monumental o si, por el contrario, los orfebres se inspiran en ella. La primera hipótesis es verosímil para el período en torno a 1200, comprendiendo a Nicolas de Verdun, mientras la segunda, en líneas generales, parece ser de aplicación para el período posterior. No obstante, al lado de ejemplos excepcionales, cabe preguntarse cuántos prototipos de obras maestras han desaparecido. La selección operada por el tiempo es arbitraria, máxime cuando se trata de obras realizadas en materiales ricos. Por ello, la evolución estilística así como la incorporación de temas iconográficos novedosos, no puede seguirse en todos sus extremos más que de una manera problemática.

Hay que tener en cuenta que, habitualmente, las esculturas que se utilizan como pieza clave para un punto de partida estilístico o iconográfico, por lo general, son obras insertas en un marco arquitectónico que, más o menos restauradas o recompuestas, permanecen *in situ*. En el caso del empleo de otros materiales, las pérdidas, las fusiones, etc., a la luz de los inventarios conocidos, han sido cuantiosas. Sin embargo, en numerosas ocasiones, las descripciones de esos inventarios, aún cuando la pieza no se conserve, son suficientemente elocuentes como para deducir que nos hallamos ante auténticas novedades. Por ello, si escogemos una serie de obras claves, más o menos bien documentadas, para establecer unos modelos que permitan trazar una línea evolutiva, tenemos necesariamente que volver la vista a la orfebrería. Los escasos ejemplos que se conservan fechados, sin

duda, suponen el anticipo en unos casos y la constatación en otros, de su papel innovador.

El abandono paulatino de los amplios programas iconográficos de las portadas debido a diversas causas, algunas de ellas económicas, pero no menos importantes las derivadas de un profundo cambio de espiritualidad, conduce al triunfo de una escultura devocional que tiene una de sus representaciones más significativas en las imágenes de Vírgenes con Niño, en cuya producción y difusión Francia tendrá el papel estelar. Esta escultura, aislada del monumento, se desarrolla, sin embargo, paralela a la escultura monumental y, en ocasiones, por los mismos artistas. A este respecto y, aunque no se pueda en ningún caso establecer como norma, por ejemplo, se sabe que a principios del siglo XIV, en Toulouse, Jean de Lobres no sólo dibujo los planos de los Agustinos sino que proporcionó los dibujos de las vidrieras, de los altares y de los diferentes objetos de culto. No obstante, otros documentos, como el contrato para la arqueta de Nivelles, confirman que el modelo se debió a un monje orfebre y la ejecución a dos orfebres laicos¹.

La escultura recurre a nuevos materiales de expresión que dan un aspecto particular a unas obras demandadas también por una clientela especial. Los materiales son variados pero tienden a emplearse los que contribuyen más a un refinamiento propio del arte cortesano, que se va a desarrollar en estos momentos. Asistimos sin duda al triunfo de la orfebrería y el marfil de modo que incluso, frecuentemente, se intenta dar calidad de orfebrería a obras en piedra como ocurre, por ejemplo, en los Apóstoles del coro de la catedral de Colonia (S. Juan y Judas Tadeo, antes de 1322). La policromía que recubre la imagen de la Virgen de pie con el Niño (hacia 1270) del Musée des Arts Anciens du Namurois simula, en algunos lugares, la pedrería, mientras el borde del manto en su decoración de entrelazos evoca el arte de la filigrana, alternando con placas cuya decoración imita piedras. La corona se realza con cabujones de cristal de roca, al igual que los vestidos.

Como se puede observar no sólo la policromía simula materiales ricos sino que las propias esculturas de piedra se enriquecen con apliques de orfebrería como cinturones, broches, etc. tal es el caso de la Virgen de la catedral de Sens. Un ejemplo de imagen sentada de grandes dimensiones (1,85m.), correspondiente al siglo XIV que, según la tradición, fue donada en 1334 por el canónigo Manuel de Jaulness para adornar el altar de la capilla que se acababa de construir. Estaba dorada e iba decorada con placas de vidrio historiadas y cabujones, sin duda simulando metal y esmaltes. Además, el cinturón de cuero está recubierto por placas de orfebrería remachadas y en mitad del pecho se fija un broche en forma de losange, tan finamente labrado por el escultor que habría podido hacerlo un experto orfebre. El manto se sujeta en



Fig. 1. *Virgen con el Niño. Tesoro de la catedral de Aix la Chapelle. Hacia 1280*

los hombros por dos cadenas de orfebrería². De esta forma, se va produciendo una integración de lo que hoy consideramos distintas manifestaciones artísticas, que hay que encuadrar globalmente como imaginería, independientemente del material en que estén ejecutadas.

Otro aspecto importante a tener en cuenta son los modelos y la dependencia que se supone para la escultura preciosista de la de mayor formato. Sin embargo, la difusión de tipos y estilos en el siglo XIV se efectuó sin tener en cuenta los materiales. Probablemente resultó de la movilidad de los escultores así como de las obras y de la distribución general de pequeñas estatuillas en marfil o metal que pudieron servir de modelos. Seguramente, debido a la riqueza de materiales, muchas de estas piezas, en particular imágenes de la Virgen con el Niño que van a centrar nuestra atención, no se han conservado, pero su producción debió ser, según se deduce de los inventarios, al menos tan intensa como las realizadas en piedra.



Fig. 2. *Virgen de Rocamadour. Parroquia de Santa María de Sangüesa. Fines del siglo XIII-principios del siglo XIV*

Después de su análisis tal vez podríamos decir que unas y otras, cuya producción se desarrolla, especialmente en Francia, a lo largo del siglo XIV, aunque todavía en la centuria siguiente encontramos ejemplos notables, derivan de la escultura monumental de las portadas. En general, obedecen a unos prototipos, pero en ellas se constatan variantes geográficas que imprimen un carácter específico según determinadas regiones. Sin duda París y los talleres reales fueron el centro máximo de atracción y ejercieron su influencia en otras provincias que, no obstante, tuvieron su propia personalidad³. De modo muy especial, la Europa del Norte participa asimismo, desde fines del siglo XIII, en la producción de estas obras en metal. Ejemplos menos numerosos encontramos en Portugal o en España

Los temas son poco variados y, en general, ensalzan las relaciones humanas de la Madre con su Hijo, incidiendo en su sentimiento de ternura. Sin embargo, participan profundamente de una dimensión teologal a través



Fig. 3. *María Lactans*. Paris. Museo del Louvre. Siglo XIII

del valor simbólico de los emblemas que portan, que no sólo sirven de diversión al Niño, como la flor de lis (evocadora de la concepción virginal de Jesús), el tallo de Jessé, la vid que anuncia el sacrificio de la Pasión y la misa, el pájaro que significa el Espíritu Santo convertido en paloma o la corona que destaca su papel de reina soberana, reina de los cielos, como la han cantado poetas y místicos⁴. Los modelos también son limitados. La Virgen sentada o, con más frecuencia, de pie, sostiene en brazos a su Hijo en unas interpretaciones que parecen derivar de dos o tres tipos, repetidos al infinito, como ya señalara Lasteyrie⁵. Sólo la excepcionalidad de escultores y orfebres hacen sobresalir algunas de un mediocre anonimato.

De este modo, las esculturas en metal poco tendrán que envidiar a las devocionales en otros materiales, así como a las de los pórticos y tímpanos, añadiendo además, con frecuencia, su carácter funcional de relicario. Significativa en este sentido es, por ejemplo, la Virgen con el Niño del tesoro de la catedral de Aix la Chapelle,



Fig. 4. *María Lactans*. Walcourt. Colegial de Saint Martene. Mitad del siglo XIII

hacia 1280, en plata dorada y repujada. Impresionante por su severa frontalidad, que no permite comunicación entre Madre e Hijo, se levanta sobre un pedestal poligonal (reaprovechado) apoyado en pequeños leones. En la mano derecha, con la que sujeta el manto que cruza en diagonal el cuerpo, lleva una flor, mientras en la izquierda sostiene al Niño que bendice y porta el orbe. Desde el punto de vista tipológico se aproxima a la Virgen del parteruz del pórtico occidental de la catedral de Reims y estilísticamente se relaciona con el tercer taller de la propia catedral⁶.

En el ámbito iconográfico se sigue la misma línea, de forma que las producciones de orfebrería, tanto en cobre como en otros metales ricos, oro y plata sobredorada, ilustran la importancia del culto marial que se desarrolló



Fig. 5. *María Lactans (pudorosa)*. Roncesvalles. Colegiata. Principios s. XIV



Fig. 6. *Maternidad Gozosa*. Roncesvalles. Museo de la Colegiata. Segunda mitad del siglo XIV

desde fines del siglo XII y se sitúan en el contexto de la emergencia de la escultura gótica. Desde fines del siglo XIII la Virgen como “Trono de Salomón”, puro pensamiento divino, deja paso a una expresión de sentimiento y ternura, en la que domina la idea de la Virgen como Madre del Niño Dios. No obstante, el modelo de **Virgen Theotokos** desarrollado a lo largo del siglo XIII, se mantiene hasta bien entrada la centuria siguiente⁷. La Virgen está sentada con el Niño centrado en su regazo o apoyado sobre su rodilla izquierda. Como atributo María suele llevar el cetro o la manzana, mientras el Niño bendice y sujeta el libro o el orbe. Un ejemplo de este modelo avanzado de *Theotokos* lo encontramos en la Virgen de Rocamador (Parroquia de Santa María de Sangüesa) de fines del siglo XIII- principios del XIV. Una imagen de madera enchapada de plata, en actitud frontal, coronada, con el Niño en el brazo izquierdo. Las manos derechas de los dos están rehechas por lo que desconocemos el atributo que portaba la Virgen, mientras el Niño, en ori-

gen sin coronar, que sujeta con la izquierda el libro abierto, tal vez bendeciría con la derecha en la que hoy lleva la esfera⁸.

La comunicación entre Madre e Hijo, la complicidad entre ambos, el sentimiento materno-filial son manifestaciones que, tradicionalmente, se identifican con la Virgen gótica, pero el origen de éstas expresiones hay que buscarlo, sin duda, en el arte bizantino. Probablemente el icono de la Virgen de Vladimir es una de las primeras variantes del tipo de Vírgenes *Oumilienie*, que es la *Eleusa* de los griegos, la Virgen de la Compasión o la Ternura. La Virgen está representada en busto, teniendo al Niño sentado sobre su brazo derecho. Este, con un gesto cariñoso, apoya su mejilla contra la de su Madre⁹. Ya en ejemplos muy anteriores como la Virgen de Essen se perfilan algunos de los rasgos que se van a consolidar posteriormente.

El Niño, con frecuencia, de cabeza grande, cabellos rizados, fisonomía envejecida, responde a la idea de los



Fig. 7. *Maternidad Dolorosa. Paris. Museo del Louvre. 1339*

escultores de dar al rostro viril un cuerpo minúsculo para traducir la enseñanza teológica que afirma que el Niño Dios, desde su nacimiento, había poseído en toda su plenitud las facultades de la edad madura¹⁰. El grosor de las cabezas de la Virgen y el Niño encuentra su explicación en algunas doctrinas de la época. La cabeza, siendo la sede del alma, puede suministrarle una morada de una extensión variable y el desarrollo intelectual puede medirse sobre la extensión del lugar reservado a la inteligencia. Esta doctrina, extendida por algunos autores, sólo tuvo en la Edad Media una influencia pasajera. Más tarde, San Buenaventura formulará una nueva regla que llevará a la representación más reducida de la cabeza; la disposición de las partes cuyo conjunto forma el cuerpo humano, ofrece numerosas variedades, que interpretadas con arte, parecen corresponder a las diversas disposiciones del alma. El grosor de la cabeza, cuando es desmesurado, es un indicio ordinario de estupidez; la pequeñez extrema arrastra la ausencia de juicio y de memoria

Una compilación atribuida a Hugo de San Víctor en el



Fig. 8. *Maternidad Dolorosa. Paris. Museo del Louvre. 1339*

segundo cuarto del siglo XII, resume los diversos textos aplicados a la Virgen que nos van a dar la clave para la interpretación de algunas representaciones en su valor de símbolo. La Bienaventurada Virgen fue pobre, humilde, obediente, tranquila, modesta, sencilla, sabia, anunciada por el ángel, santificada antes de su nacimiento, se unió a Dios, su esposo, por el voto de la virginidad. Es la Madre del Señor, la reina de los ángeles, la estrella del mar, la tierra que ha germinado el Salvador, la tierra de la que fue formado el verdadero Adán, la tierra de donde salió la verdad, la tierra de donde fue sacado el pan verdadero, la que ha dado su fruto, que el Señor ha bendecido y de quien se dice: la simiente ha sido recibida en buena tierra. Abunda en leche y miel, es el arca de la alianza, la estrella salida de Jacob, la urna que guarda el maná, el trono de Salomón, la casa de la salvación, la puerta cerrada, el lecho del esposo, el templo de Salomón, la vara de Aarón, la túnica del Soberano Pontífice, la casa de las siete columnas, el jardín cerrado, la fuente guardada, el arca de Noé; bella como la luna,



Fig. 9. Variante de la Virgen del Tintero. Paradero actual desconocido. Mitad del siglo XIV



Fig. 10. Variante de la Virgen del Tintero. Paradero actual desconocido. Mitad del siglo XIV

brillante como el sol, es una aurora naciente¹¹. Toda una serie de imágenes que se reflejan, especialmente, a través de las conocidas Letanías.

El aspecto maternal de María, uno de los más entrañables, se subraya de modo muy especial cuando se representa como **Maria Lactans**. Habitualmente, manteniendo su posición de imagen sentada, la Virgen se dispone a dar el pecho al Niño Jesús. Con frecuencia, mediante una escotadura de la túnica, el pecho queda al descubierto tapándose, a veces, pudorosamente con un extremo del velo. En algún ejemplo como la imagen de latón dorado del Museo del Louvre, correspondiente al siglo XIII, la Virgen, sin perder la rigidez y frontalidad propia de una Majestad, sujeta con su mano el pecho que ofrece al Niño, mientras Este coge su brazo para facilitar el acercamiento¹².

En conjuntos posteriores, la inexpresividad de la Virgen da paso a una relación de ternura y acercamiento al Niño al que ofrece el pecho, tal como puede apreciarse, por ejemplo, en la imagen del relicario de Isabel de

Hungría (1320-1340, New York, The Cloisters Museum) o en la Virgen del Cabello (1331-1340, Monasterio de San Juan de Quejana)¹³.

En ocasiones, la acción no queda plasmada de modo explícito sino mediante la posición del Niño que, sentado en su regazo, busca el pecho de su Madre y pone la mano en el borde del escote de la túnica. El gesto supone una fórmula pudorosa de la representación de la Virgen de la leche, que llega a sustituir al acto del amantamiento¹⁴. De excepcional podemos calificar la Virgen de la Colegial de Saint Martene en Walcourt, sin duda una de las más bellas, vinculada al estilo parisino en torno a 1250-60. El Niño, sentado sobre su rodilla izquierda, extiende la mano derecha hacia el hombro de María mientras en la otra sujeta un pajarito. El zafiro en cabujón sobre el pecho de la Virgen se explica por la veneración y el culto a la "leche de María"¹⁵. La escasez de reliquias que pueden relacionarse con la Virgen hace que éstas sean muy puntuales, de pequeñas dimensiones en general y estén alojadas en distintas partes de la ima-

gen relicario, en el pecho, gotas de leche; en la flor de lis sostenida en la mano, cabellos, etc., dispuestas en pequeños huecos donde se ven a través de cristales o situadas bajo cabujones o piedras preciosas.

La idea de insinuar la lactancia podemos observarla, entre otras, en obras como la Virgen de la Colegiata de Roncesvalles, donde el Niño pone la mano derecha sobre el pecho de María, si bien es cierto que incluye otros matices adicionales. Esta actitud del Niño, que trata de ponerse de pie sobre la pierna izquierda de su Madre, se ha interpretado como la búsqueda de un punto de apoyo para conseguir su objetivo¹⁶ o el intento de acercarse al rostro de María para besarlo¹⁷ Además, la inserción de unos relieves en el trono viene a completar la iconografía del conjunto¹⁸. La inscripción atestigua la ejecución en Toulouse poco después de 1300¹⁹.

Entre los temas más significativos de este momento debemos resaltar las *Maternidades* en que la Virgen muestra su aspecto más humano, estableciendo una relación materno-filial de diferentes modos. Las escenas que, en ocasiones, acompañan a la imagen, facilitan la interpretación, permitiendo considerar maternidades sonrientes o gozosas y maternidades dolorosas. Las primeras se acompañan de episodios gratos en torno al grupo formado por la Virgen y el Niño. Probablemente como ejemplo podemos considerar la Virgencita del Tesoro del Museo de la Colegiata de Roncesvalles. Una imagen de madera, forrada de plata, que se sitúa en la segunda mitad del siglo XIV. La Virgen, que iba coronada, está sentada y sostiene al Niño sobre su rodilla mientras en la mano derecha lleva un ramo de flores (al parecer, no el primitivo). El trono, cubierto con un cojín, inserta en sus lados unos relieves con los temas de la Visitación y la Natividad en el dorso y la Anunciación y la Epifanía en los laterales. Esta última escena, que incluye sólo a los tres Magos, el primero de ellos arrodillándose, se completa con la propia escultura. El Niño, que bendecía con su mano derecha mientras en la izquierda lleva la esfera, está girado con las dos piernas flexionadas, ligeramente inclinado hacia afuera como si estuviera esperando la visita de los Reyes.

Más frecuentes son las maternidades dolorosas en las que la expresión de María es grave, preocupada, previniendo los dolores futuros. El Niño acaricia el rostro de su madre, le sonrío, y le tiende los brazos como si quisiera alegrarla. Con frecuencia murmura al oído de la Virgen en una actitud de *santa conversación* como en el icono de Vladimir. Seguramente, fueron las obras plásticas las que desataron la sensibilidad y el sentimentalismo de autores como el Pseudo-Buenaventura que escribe *Las Meditaciones sobre la vida de Cristo* a petición de una monja de Santa Clara y sabe muy bien que lo quiere despertar sus emociones. En ellas se dice: *El Niño recostado sobre su pecho, llevaba la manita a la*

*boca y al rostro de su madre, y así parecía rogarle que no llorara más*²⁰.

Esta es exactamente la actitud que muestra una de las más bellas estatuas relicario del siglo XIV, la Virgen que Juana d' Evreux regaló a la abadía de Saint Denis en 1339 (Museo del Louvre) que, sin duda, podemos tomar como prototipo de una serie bastante numerosa. La Virgen, con ambas manos ocupadas, sólo puede responder a la actitud cariñosa del Niño con una media sonrisa y una mirada. Se trata de una imagen de devoción salida de talleres parisinos, pero pertenece también al tipo de relicario puesto que las reliquias (cabellos de la Virgen) están encerradas en la flor de lis que tiene en su mano²¹. Está realizada en plata dorada, esmaltes traslúcidos y opacos, oro, cristal, perlas, granates y vidrios azules. La Virgen, de pie, sostiene al Niño en su brazo y Este alarga la mano para tocarle el rostro. En la primera mitad del siglo XIV la indumentaria del Niño, que muestra el pecho desnudo, prepara el camino al gusto por el desnudo integral de los siglos XV y XVI. La Virgen acentúa la esbeltez de su silueta por los plegados en pisos del velo y del manto corto, dispuesto transversalmente en la cintura, así como por la caída de los pliegues en trompetilla dentro de los rasgos característicos del arte de la primera mitad del siglo XIV. El basamento apoya en pequeños leones e incluye una serie de escenas de la Infancia y Pasión de Cristo realizadas en bellísimos esmaltes. Escenas que, sin duda, pasan por la mente de María y, al ver el futuro de su Hijo, producen en su rostro esa delicada melancolía. La inscripción nos da conocer que fue una donación de Juana d' Evreux, reina de Francia y Navarra, mujer del rey Carlos el día 28 de abril de 1339²².

A la orfebrería parisina pertenecía también, probablemente, la imagen de la Virgen, cuyo paradero actual desconozco que, en su día, fue ofrecida para su compra al Instituto Valencia de D. Juan, en Madrid. Su inclusión aquí tiene un especial interés ya que pone de manifiesto un ejemplo temprano de una variante iconográfica de la denominada **Virgen del tintero**. La fotografía, conservada en el citado Museo, permite reconocer una obra de bellísima factura y, la documentación encontrada al respecto, especialmente una carta de J.J. Marquet de Vasselot, aporta otros datos de interés como su altura (0,50 m.)²³. Aunque el análisis a través de una fotografía no puede ser tan preciso como nos gustaría, la Virgen, de pie, muestra numerosos puntos de contacto con la imagen d'Evreux y, como ella, quizás se levantara también sobre un basamento, según se puede deducir de la disposición de las telas ocultando totalmente los pies. Va ataviada con túnica, manto recogido en la cadera y un velo que cubre su cabeza dejando al descubierto parte del cabello. Las marcas indican que iba coronada. Su mano derecha, inclinada hacia abajo, sostiene un tallo de flores



Fig. 11. Variante de la Virgen del Tintero. Paradero actual desconocido. Mitad del siglo XIV

o tal vez el cálamo. La cabeza, ligeramente girada, le permite observar atentamente al Niño, que lleva en su brazo izquierdo, al que mira con una expresión ciertamente melancólica. Con la mano sostiene un libro abierto en el que el Niño, siguiendo los renglones con los dedos, parece leer. Este, de formas regordetas y cabello ensortijado, muestra desnudo el torso, mientras la parte inferior del cuerpo está envuelta en una tela que forma un dobladillo horizontal sobre el vientre. Transmite perfectamente el carácter infantil.

Sin duda, nos encontramos ante una temprana representación de una variación iconográfica de las imágenes de la Virgen con el Niño en cuyo origen e interpretación no todos los autores coinciden. Se trata de la Virgen con el tintero y el Niño leyendo o escribiendo. Parkhurst sitúa su aparición hacia 1380 en los Países Bajos, probablemente en Hainaut, desde donde penetraría rápidamente en casi toda la Europa Septentrional²⁴. Para Squilbeck, el tema es algo más antiguo, hacia 1360²⁵. Según



Fig. 12. Variante de la Virgen del Tintero. Florencia. Museo Nacional de Florencia. Col. Carrand . 1380-90

Verdier²⁶, cuando el tema del Niño que escribe aparece por primera vez en estatuas de pie de la Virgen de la escuela de Tournai, a principios del último cuarto del siglo XIV, escribe en un libro²⁷. La banderola reemplaza poco después al libro. Wixom localiza la iconografía en el ambiente de la corte franco-flamenca en torno a 1400²⁸.

Algunos detalles a la hora de plasmar el tema son variables, como la inclusión de un tintero, uno de las más habituales (la imagen para el relicario Goldene Tafel en Lüneburg); el Niño leyendo y escribiendo (Virgen de Arbois, Virgen de Hal); la acción ocasional y simultánea del Niño amamantándose o cogiendo el manto de la Virgen (Virgen, en Soignies; estatua de marfil, Museo del Louvre, Paris); el Niño que escribe con un clavo y tiene los otros clavos de la Crucifixión (Madonna de la Korbasse, Mainz), tal vez en relación con la oración a las cinco llagas de Cristo recitada en la región de Mayence; el Niño que tiene un jilguero, pájaro asociado



Fig. 13. *Virgen con comitente. Aix-la-Chapelle, catedral. Hacia 1360*



Fig. 14. *Virgen con comitente. Aix-la-Chapelle, catedral. Hacia 1360*

por una leyenda al camino de la cruz, que lleva en su pico el rótulo (Iglesia de los Carmelitas, Mayence, hacia 1390); etc.

Una cuestión importante es saber qué escribe el Niño. Frecuentemente el texto es indescifrable y sólo algunos son aún legibles. Las cinco inscripciones descifradas por Parkhurst²⁹ aluden a Cristo Maestro, lo que ha llevado a plantear diversas teorías que buscan su origen en textos de los místicos dominicos y franciscanos, como *Las*

Meditaciones sobre la vida de Cristo del Pseudobuenaventura, místicos flamencos o sencillamente fragmentos de los Evangelios y Epístolas. En opinión bastante difundida, la Virgen del tintero dicta a su Hijo la lista de los redimidos por su intercesión. En general se destaca el papel de María como mediadora a través de distintos signos que interpretan, probablemente bajo la influencia franciscana, una ternura humana hacia Cristo y su Madre. A menudo, las Vírgenes con el tintero son Inmaculadas Concepciones lo que parece reforzar la idea de que María ha destruido el acta que estaba escrita contra nosotros (San Pablo a los Colosenses, cap. II, v. 14). Ella, escapando al pecado original, habría preparado la liberación del género humano llevada a cabo por el Redentor. En estas ocasiones, frecuentemente, el Niño sostiene un pergamino sin que una pluma o un tintero evoque la acción de escribir, pero no existe el gesto simbólico de romperlo.

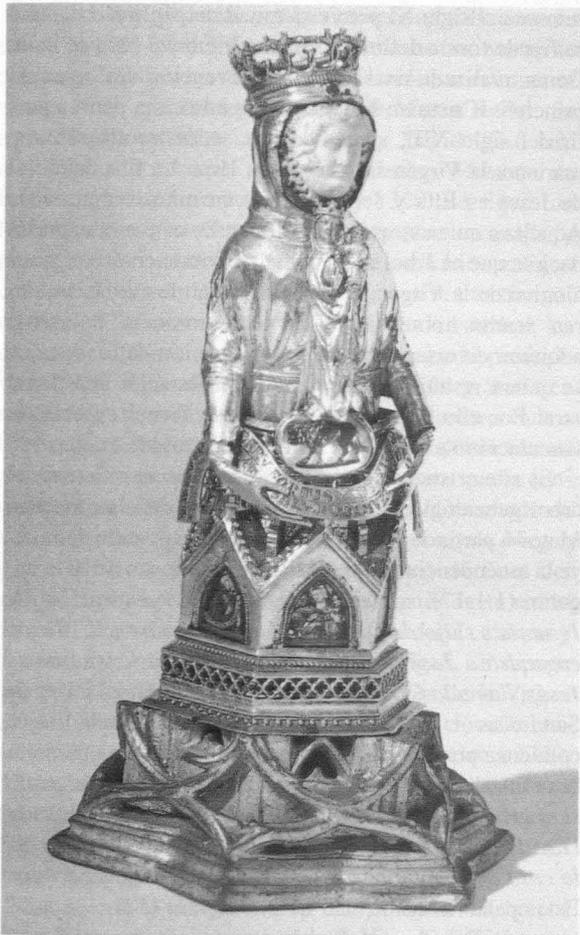


Fig. 15. *Rey David y María Reina. Basilea. Historisches Museum . 1280 y 1320.*

En el caso de la imagen que nos ocupa, el Niño lee en el libro que sostiene la Virgen, en una actitud similar a la imagen de boj procedente de la antigua Colección Carrand (Museo Nacional de Florencia)³⁰, que se sitúa hacia 1380- 1390 y, por su elegancia, recuerda las Vírgenes refinadas de la primera mitad del siglo XIV. Tal vez la representación tenga que ver con la educación del Niño y su aprendizaje en la lectura y escritura.

Es sobradamente conocido que las devociones ocuparon un lugar muy especial en el ámbito religioso, sobre todo a partir de un período avanzado del mundo bajo medieval, pero no lo es menos la ambivalencia de algunas piezas pues, con mucha frecuencia, la obra devocional lleva implícita la reliquia por lo que adquiere también la consideración de relicario. Esta doble función está presente en la mayoría de las obras y sin duda, en buena medida, la admiración que suscitaban en el pasado estaba vinculada a su capacidad milagrosa. Las capillas par-



Fig. 16. *Rey David y María Reina. Basilea. Historisches Museum . 1280 y 1320.*

ticulares se generalizaron entre la realeza y la nobleza y, además del mobiliario habitual, se llenaron de objetos de culto y devoción. Los talleres de orfebrería y esmaltería germánicos, parisinos, italianos, etc. produjeron obras de gran calidad en que la mayoría de las escenas referencian ciclos cristológicos, Infancia, Vida pública, Pasión y Resurrección, habitualmente presididos por la imagen de María. Esta imaginería está imbuida de las oraciones de la jornada litúrgica al uso entre devotos laicos. Está próxima a la que ilustran los Libros de Horas, Breviarios, Salterios, etc. Como en estos libros, los actos y pasiones de los santos desaparecen en beneficio de invocaciones a su patronazgo aislado.

Reyes, nobles, gentes de corte o, simplemente con poder adquisitivo, van a encargar obras para sus oratorios particulares y llegarán, incluso, a hacerse representar en oración, arrodillados ante el personaje sagrado. De este modo, encontramos imágenes de la **Virgen con el comitente** que, en ocasiones, son donaciones como expresión de gratitud por algún favor obtenido y, otras

veces, suponen un imperativo representativo y deseo de fama y prestigio. Su situación de inferioridad se manifiesta en el menor tamaño, en el lugar secundario que se encuentra o en la idea de subordinación³¹. En este contexto destacamos la maravillosa Virgen con el Niño del tesoro de la catedral de Aix la Chapelle, en plata parcialmente dorada y enriquecida con piedras preciosas, de hacia 1360. La Virgen de pie lleva en el centro del pecho una gran piedra, probablemente el relicario. El Niño está sentado en su brazo izquierdo en posición frontal pero gira la cabeza y extiende su mano hacia el pecho de la Virgen en esa actitud púdica de la lactancia. María sostiene un cetro en la mano derecha. A sus pies arrodillada, de pequeño tamaño, la figura de un caballero con las manos juntas en actitud de súplica, viste con armadura. Se dice que se trata de un marinero húngaro que fue salvado durante una tempestad en el mar y dio la estatua como agradecimiento al Capítulo de la Iglesia de Aquisgrán durante una peregrinación³² *Die Parler und der Schone Still 1350-1400*, Köln, 1978, p. 136. Su cabeza con cabello en media melena y barba muestra unas facciones del rostro sensiblemente individualizadas que nos hablan, posiblemente, de un retrato o, al menos, de cierta búsqueda de expresión individual fuera de las fórmulas convencionales. Este género se difundió, sobre todo a finales del siglo XIV, gracias a artistas de los Países Bajos que entraron al servicio de Carlos V en París o del duque de Berry. El primer retrato francés reconocido como tal es el del rey Juan el Bueno (Museo del Louvre, París), realizado hacia 1360. Esta pieza se sitúa en torno a esas mismas fechas por lo que estaríamos ante un ejemplo ciertamente temprano de plasmación de rasgos personales.

Dentro de esta selección de prototipos iconográficos no podía faltar la referencia a la genealogía real de Cristo como origen bíblico de la realeza, a través del pasaje del **Árbol de Jessé**. Como es sabido, se basa en la profecía de Isaías (2:1-3) que anuncia el nacimiento del Mesías: *Saldrá un brote del tronco de Jessé y una flor nacerá de sus raíces*. Los Padres de la Iglesia y los Teólogos de la Edad Media interpretan la profecía como que la vara salida de Jessé es la Virgen María y la flor es Jesús. San Jerónimo en sus comentarios a Isaías dice: *Los judíos entienden por la vara y la flor de la raíz de Jessé al mismo Señor, de suerte que en la vara se muestra el poder del que reina y en la flor su hermosura. Mas nosotros entendemos por la vara de la raíz de Jessé a la bienaventurada Virgen María, la cual no tuvo ningún tallo que le estuviese adherido, y de quien se nos ha dicho: He aquí que la Virgen concebirá y dará a luz un Hijo. Y por la flor entendemos a nuestro Salvador, el cual dice en el Cantar de los Cantares: Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles*³³

La representación plástica del tema se cree que se

remonta al siglo XI pero es a mitad del siglo XII cuando se fija de forma definitiva en la vidriera del coro de Saint Denis, realizada en 1144 por intervención de Suger. Al principio, Cristo en Majestad ocupa la cima pero, a partir del siglo XIII, a medida que se desarrolla el culto mariano, la Virgen sustituye a su Hijo. La flor del árbol de Jessé es Ella y Jesús sólo es un niño en brazos de Aquella a quien se quiere glorificar. De este modo, puede decirse que el árbol de Jessé se convierte en árbol genealógico de la Virgen. Es a Ella a quien los artistas quieren rendir homenaje³⁴. La representación del tema adquiere diversas vertientes y, en función de la idea que se quiere resaltar, se elige una manifestación plástica u otra. Por ello, aquí, resaltaremos de forma especial la vinculación del mismo a la figura de David.

El arte cristiano enriqueció este tema ramificando el árbol genealógico, en particular según el relato de San Mateo a partir de David, hijo de Jessé, poniendo de relieve la ascendencia real de Cristo. Al comienzo de su evangelio (1:1-17) se lee: *Libro de la generación de Jesucristo, hijo de David, hijo de Abraham Jacob engendró a José, el esposo de María, de la que nació Jesús, llamado Cristo*. No obstante, a través del relato de San Lucas (1: 32- 32), el Árbol de la Familia de la Virgen comienza por David, porque es el antepasado que nombra el Arcángel en el momento de la Anunciación: *... El será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre, reinará sobre la casa de Jacob por los siglos y su reino no tendrá fin*. Estas palabras confirman que María era la heredera del trono de David, con derechos reales de sucesión que, gracias a su virginidad, pudo transmitirlos a su Hijo y darle una situación jurídica con la que quiso Dios contar para fundar su reino en este mundo. La realeza de Cristo tiene un fundamento jurídico en la realeza que su Madre le confiere por este excepcional nacimiento virginal³⁵. Esta interpretación presupone que María pertenecía a la casa de David, cuando en realidad era José y éste no era el padre natural de Jesús.

Esta exaltación de la Virgen está estrechamente relacionada con la doctrina de la Inmaculada Concepción. El Árbol de Jessé, imagen de la estirpe de los reyes de Judá, del cual surge la Virgen sin mancha, se convertirá en uno de los símbolos preferidos de la Inmaculada³⁶. En el Apocalipsis (12,5) es presentada como la madre de un hijo que debe gobernar todas las naciones con mano de hierro. En palabras de San Bernardo: *Germinará una vara del tocón de Jessé y de su raíz brotará una flor, así deja representada a la Virgen en la vara y a su parto en la flor. En el texto de Isaías debes descubrir al Hijo en la flor y a la Madre en la vara, porque esta floreció sin semilla y la Virgen concibió sin varón. Y si cuando germinó la flor no se quebró la vara, tampoco el parto sagrado lesionó la pureza de la Virgen*³⁷.

Un encanto especial y una rica iconografía tiene la pieza elegida para ilustrar este tema en su vertiente mariana, mediante una representación, ciertamente excepcional, que destaca el papel de **María Reina**. Se trata de una estatua en oro del rey David (21,6 cm. incluyendo la corona), en el Historisches Museum de Basilea, que se sitúa hacia 1280 y 1320. La figura de David, en torso, va envuelta en un manto, coronada, y muestra como rostro un camafeo de sardonice antiguo con una cabeza de Medusa. Parece que en la transformación de 1320, momento de la donación a la catedral, las dos manos fueron forzadas y colocadas en la posición actual, con el fin de sostener la inscripción grabada en mayúsculas de esmalte rojo. La figura fue incorporada a la estructura de torre bajo la que hay una abertura con un mecanismo de cierre, añadido con el tiempo, que la convierte en una estatua relicario. Parece ser el resultado de tres campañas diferentes. La propia figura y la Virgen con el Niño de pie, probablemente datan de fines del siglo XIII. Fue reformada en 1320, después de su entrada en el Tesoro y al siglo XV corresponden la corona y el zócalo de madera esculpido³⁸. En origen, se supone que en la mano derecha llevaba la imagen de la Virgen con el Niño y con la izquierda sostenía el camafeo italiano del siglo XIII, que representa un león. Hacia 1320, la imagen de la Virgen con el Niño fue colocada encima del camafeo con el león. A comienzos del siglo XIV, fue donada a la catedral por Maestro Johannes, médico del duque Leopoldo I de Austria³⁹.

En su estado actual, David cobija, entre sus brazos extendidos, una figura en oro de la Virgen, de pie, coronada, en actitud frontal, que sostiene en su brazo izquierdo al Niño, en su calidad de descendientes de la casa de David. A los pies de la Virgen, el camafeo italiano del siglo XIII, figura un león que simboliza la raíz de David. Entre los títulos mesiánicos citados en el Apocalipsis (5,5) aparecen el León de la Tribu de Judá y el Retoño de David: *Pero uno de los ancianos me dice: < No llores; mira, ha triunfado el León de la tribu de Judá, el Retoño de David; él podrá abrir el libro y sus siete sellos.>* Por debajo, una inscripción, que David sujeta con sus manos, reza: DAVID + REX + MANV+ FORTIS+ ASPECTV +DESIDERABILIS+ ECCE+ STIRPS+ MEA+ ET+ SAL(VS) + MV(N)DI +QUA(M) + DIVINIT(VS) + P(RO)PH(ET)AVI, en traducción literal: *David Rey, poderoso por su mano y deseable/añorado por su aspecto, he aquí mi stirpe y salvación del mundo: que maravillosamente he profetizado.* (Rey David, de fuertes manos, y fortuita visión- declara- He aquí mi descendiente, el Salvador del mundo, que, con divina inspiración Yo he profetizado).

Como puede verse, David presenta a la Virgen y al Niño como miembros de su familia, en calidad de Reyes. De este modo fue profetizada por El, su antepasado, en

el Salmo 44 (10-17), al describir las Bodas del Rey incomparable, es decir el Mesías: ... *Desde palacios de marfil laudes te recrean. Hijas de reyes hay entre tus preferidas; a tu diestra una reina con el oro de Ofir. Escucha, hija, mira y pon atento oído, olvida tu pueblo y la casa de tu padre, y el rey se preñará de tu belleza. El es tu Señor, ¡postrate ante él! La hija de Tiro con presentes, y los más ricos pueblos recrearán tu semblante. Toda espléndida la hija del rey, va adentro, con vestidos en oro recamados; con sus brocados es llevada ante el rey. Vírgenes tras ella, compañeras tuyas, donde él son introducidas; entre alborozo y regocijo avanzan, al entrar en el palacio del rey. En lugar de tus padres, tendrás hijos; príncipes los harás sobre toda la tierra*⁴⁰. Esta Reina, como la esposa del Cantar de los Cantares, en sentido literal y alegórico, representa a la Iglesia y de una manera especial a María, miembro más eminente de la Iglesia.

La realeza de María se encuentra en la Sagrada Escritura y en la Tradición. En el Antiguo Testamento, la Muy Santa Virgen ha sido profetizada y representada como Reina. En el Nuevo Testamento es saludada como Reina. Además, fue prefigurada de una manera especial por Betsabé, madre del rey Salomón, y por Ester, esposa de Asuero (Tercer Libro de los Reyes 2, 19-20). En el siglo VII surgen los panegiristas de la realeza de María, sobre todo con motivo de la fiesta de la Asunción. Entre ellos es, probablemente, San Modesto de Jerusalem (+ hacia 634) el primero que aplica a la Santa Virgen las palabras del Salmo 44: *Adstitit regina a dextris tuis* (v.10) y la llama *Soberana de los mortales, Nuestra Soberana o Soberana, Madre del Señor*⁴¹. Los dos títulos fundamentales de la Realeza de María son su maternidad divina y la corredención. Es Reina porque es la Madre y la Esposa del Rey de reyes.

Sin duda se trata de una interpretación del Árbol de Jessé que busca destacar la naturaleza regia del Mesías, haciéndole descender directamente de la familia real de Israel. Esta idea viene avalada también por la inclusión de otro rey, Ezequías, entre los profetas de la base. Esta, de forma poligonal, se decora con placas de esmalte traslúcido que incluyen a los profetas: Ezequiel, Daniel, Jeremías, Isaías y Eliseo, y, a Ezequías, decimocuarto rey de Judá que, desde su llegada al trono, siguió los consejos de Isaías. Completan la representación en una alusión clara a antepasados que han profetizado la venida de Cristo. Los esmaltes debieron realizarse en Basilea si bien se ha destacado la influencia de Constanza.

Por otra parte, el hecho de que se trate de un regalo del médico de Leopoldo I, a quien, tal vez, hubiera llegado a través del propio emperador, pone de manifiesto la vinculación con el poder real terrenal, algo frecuente desde Saint Denis. Suger, que necesitaba ensalzar la dinastía de los Capetos, para lo que no escatimó recursos, incluyen-

do los literarios, recurre a una *metáfora visual*⁴² y sitúa presidiendo la iglesia panteón de los reyes franceses, desde la capilla dedicada a la Virgen, al Rey de Reyes que bendice a sus representantes políticos en la tierra. Es interesante recordar la naturaleza y el destino del monumento. Una basílica real, símbolo de la monarquía francesa que guardaba los *regalia* y las tumbas de los reyes capetos⁴³.

Ya las letanías de los siglos VIII al XII en los reinos francos, y los cantos litúrgicos, especialmente usados en las ceremonias de coronación, repiten con frecuencia el canto *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*, en el que Cristo es considerado como un conquistador militar victorioso. Desde la época de Carlomagno esta forma litúrgica fue empleada para exaltar al soberano terrenal, al papa, a algunos príncipes y al ejército. Asimismo, en las monedas carolingias aparece la inscripción *XC. VINCIT. XC. REGNAT + KAROLVS MAGNVS IMPERAT*⁴⁴. De forma análoga, tal vez aquí se trate de un referente simbólico a la dinastía reinante ya que la mayoría de las monarquías buscaron una *renovatio* del imperio carolingio

El tema del Árbol de Jessé parece tener sus orígenes en un drama litúrgico, el famoso *Drama de los profetas de Cristo*. De tal modo, el día de Navidad en muchas iglesias, se veía desfilar cierto número de profetas. Venían unos detrás de otros, a anunciar la llegada del Salvador recitando un verso sacado de sus libros. Entre los profetas que aportan testimonio destaca, en todas las versiones, Isaías⁴⁵. No sería de extrañar que el texto que porta la estatuita de David fuera el que figuraba en su filacteria.

Probablemente también el texto de la *Leyenda Dorada* contribuyó a la difusión del tema en su vertiente daviniana. La Iglesia en las siete antifonas que se cantan en los siete días que preceden inmediatamente a la Navidad, alude a las graves enfermedades que Cristo

vino a curar y solicita el remedio para cada una de ellas. En la tercera antifona, se exclama: *O radix Jesse, ¡Oh retoño de Jesse! Ven a liberarnos!, No tardes*. En la cuarta antifona se pide: *O clavis David, ¡Oh llave de David!, Ven y sacanos de esta cárcel en la que permanecemos encerrados, envueltos en sombras y tinieblas de muerte!*⁴⁶

Aunque en proporción notablemente inferior y con menor refinamiento, imágenes de orfebrería de la Virgen con el Niño aparecen fuera del ámbito francés y de la Europa del Norte en otros países como Portugal o España. Un buen ejemplo es la imagen de trabajo portugués o peninsular correspondiente al primer cuarto del siglo XIV, procedente del Monasterio de Santa Clara-a-Velha, en Coimbra (Museo Nacional Machado de Castro, Coimbra), que muestra características similares a la escultura en piedra de la zona. Perteneció a la reina Santa Isabel (nacida en 1270, su testamento es de 1327), esposa de don Dinis e hija de Pedro III el Grande y Constanza, integrante por tanto de la Casa de Aragón, canonizada por Urbano VIII en 1625. La imagen de la Virgen de pie y frontal lleva al Niño sentado en su brazo izquierdo mientras extiende el derecho a lo largo del cuerpo y porta en su mano un tallo donde probablemente iría una flor de lis. La túnica va decorada con rombos dorados que encierran aves y motivos vegetales, similares a los tejidos italianos de la época. En la cintura hay esmaltes con los blasones de Aragón y Portugal. El manto se sujeta por un gran broche con cabujones. El Niño lleva en su mano una paloma y mientras extiende el brazo derecho hacia el pecho de la Virgen, donde una puertecita cierra el relicario. El grupo apoya en una plataforma circular sobre leones. Sus dimensiones son excepcionales, 91,5 cm. y, según la tradición, formaría parte de un grupo de objetos que doña Isabel destino para que fuesen usados por las novias “de su casa” en el día de su boda⁴⁷.

NOTAS

1. A.ERLANDE BRANDENBURG, *La Conquête de l'Europe 1260- 1380*. Paris, ed. Gallimard, 1987, p 278
2. E. CHARTRAIRE, “La Vierge de la cathedrale de Sens”, en *Bulletin Archeologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, Paris, 1912, p. 282
3. Ha habido varios intentos de clasificar y ordenar estas imágenes de la Virgen. Entre otros:
L. LEFRANÇOIS- PILLION, “Les statues de la Vierge a l'Enfant dans la sculpture française au XIVe siècle”, en *Gazette des Beaux Arts*, 1935, XIV, pp. 129- 149; 204-223.
W. H. FORSYTH, “ Mediaeval statues of the Virgin in Lorraine related in type to the Saint Dié Virgin”, en *Metropolitan Museum Studies*, vol. V, 1934-36, pp. 235-258
Idem, “A Mediaeval Statue of the Virgin and Child”, en *The Metropolitan Museum of Art. Bulletin*. Nov. 1944, pp. 84-89
Idem, “The Virgin and Child in French fourteenth century Sculpture. A method of classification”, en *The Art Bulletin*, Sept. 1957, pp. 173- 182.
Las variantes analizadas pueden aplicarse a las esculturas en metal pero con la dificultad adicional de la diferencia numérica.

- P. QUARRE, "Les statues de la Vierge a l'enfant des confins burgondo-champenois au debut du XIVe. siècle", en *Gazette des Beaux Arts*, 1968, pp. 193-204
- M. MERAS, "Notes sur la sculpture gothique en el Languedoc, en *Bulletin Archeologique du Comité des Travaux historiques et scientifiques*, 1973, nº 9, pp. 1- 28
4. E. SOLMS. y W. WITTERS, *Virges gothiques et de la premiere Renaissance*. Zodiaque, 1975, p.191.
5. R.de LASTEYRIE, *L'architecture religieuse en France à l'epoque gothique*.Paris, 1927, t. 2, p.415.
6. H.P. HILGER, "L'orfèvrerie et la miniature au 14e. siècle", en *Rhin-Meuse. Art et Civilisation 800-1400*, Cologne-Bruxelles, 1972, p. 389.
7. M^o L. MARTÍN ANSÓN, "La continuidad de imágenes-estatuas de la "Theotokos" en la orfebrería del siglo XIII", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*.Barcelona, 2001, pp. 495-508
8. C. FERNÁNDEZ LADREDA, *Imaginería medieval mariana*, Pamplona, 1988, pp. 210-214.
Idem. "Las imágenes de la Virgen en la escultura" en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*. León, 2001, pp.415-417; 433-434; 436-437.
- C. FERNÁNDEZ LADREDA, y C. GARCÍA GAÍNZA, *Salve. 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*, Pamplona 1994, pp.65-66
- M. de ORBE, en *Orfebrería de Navarra. Edad Media*, Pamplona, 1987, p. 33.
9. ROUËT DE JOURNAL S. J. "Marie et l'icographie russe" en *Maria. Etudes sur la Sainte Vierge*, Paris, 1952, t. II, pp. 458-460
- F. GALVÁN FREILE, "Origen y difusión del modelo iconográfico de la Virgen Eleusa en la Península Ibérica", en *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a J.Yarza Luaces*. Barcelona, 2001, pp.125-137
10. CHARTRAIRE, *op. cit.*, 1912, p.283
11. Abbé TEXIER, "Images de la Sainte Vierge", en *Dictionnaire d'orfèvrerie, de gravure et de ciselure chretiennes*, T. 27 de la Encyclopedie Theologique, 3^a ed. Paris, 1856, col.1042-1045.
12. J. de BORCHGRAVE D'ALTENA, "Madones en Majesté", en *Revue belge d'Archeologie et d'Histoire de l'Art*.t. XXX, 1961, pp.60-63
13. S. MIHALIK, "Problems concerning the altar of Elizabeth, Queen of Hungary", en *Acta Historiae Artium*, X, 3-4, 1964,pp. 247-298
- M^o L. MARTÍN ANSÓN, "El Cardenal D. Pedro Gómez Barroso y el relicario de la Virgen del Cabello", en *Goya*, nº 282, 2001, pp. 145- 155
14. M. TRENS, María. *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1947, pp. 461-474, 607-610.
15. Ver al respecto : E. STEINGRÄBER, "Beiträge zur Gotischen Goldschmiedekunst Frankreichs", en *Pantheon*, XX, 1962, pp.158, 161. L'Europe gothique XII- XIV e. siècles, Paris, 1968, nº 414, 267. Rhin- Meuse. Art et Civilisation 800-1400. Cologne- Bruxelles, 1972, p. 390.
16. J.J. MARQUET DE VASSELOT, "Le Trésor de l'abbaye de Roncevaux", en *Gazette des Beaux Arts*, XVIII, 1897, p.214
17. J. CLAVERIA ARANGUA, *Iconografía y Santuarios de la Virgen en Navarra*, Madrid, 1942, t. I, pp.419-421
18. En los laterales, dos ángeles con grandes candelabros provistos de cirios, como en otras ocasiones, flanquean a la Virgen. En la parte posterior, San Miguel alanceando al dragón reproduce en su escudo las armas de la Orden de Roncesvalles en tanto que la presencia de San Pedro podría explicarse por ser el protector de la Cofradía fundada por el Obispo D. Sancho Larrosa.
19. M.C. HEREDIA, *Orfebrería de Navarra. Edad Media*. Pamplona, 1986, pp. 9-10
- E. TABURET- DELAHAYE, "L' Orfevrerie au poinçon d' Avignon au XIVe. siècle", en *Revue de l' Art*, nº 108, 1995, p. 18
20. E. MALE, *L'Art Religieux du XII au XVIII siècle*. Paris, 1945. Ed. Esp. 1952, p. 106
21. Numerosas iglesias poseían reliquias capilares insertas en imágenes preciosas de plata como Angers, Laon o Toulouse e incluso en oro macizo esmaltado, como una Virgen sentada ofrecida al tesoro de Chartres en 1404 por el Duque de Berry. Un inventario del Tesoro de Notre Dame de Paris, en 1343, menciona la donación de una de estas estatuas, parecida a la de Evreux, por el canónigo Eustache de Conflans,. M. VLOBERG, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, Paris- Grenoble, 1954, p.148
22. GABORIT-CHOPIN, *Le Trésor de Saint Denis au Musée du Louvre*. Paris, 1995, p.71. Ver también; M.M. GAUTHIER, *Emaux du Moyen Age occidental*, Friburgo, 1972, p.256, cat. 206.
23. La documentación encontrada en el Archivo del Instituto Valencia de D.Juan de Madrid además de la fotografía incluye dos cartas. Una de Platón Páramo, diputado provincial de Oropesa (Toledo), de fecha 12 de enero de 1916, a D. Guillermo de Osma. Dice que se trata de una Virgen de plata sobredorada que está en Toledo pero no da el nombre del dueño y dice que pide 50.000 ptas.

La segunda carta es muy interesante ya que corresponde a una autoridad como Marquet de Vasselot quien aporta algunos datos más. Con fecha de 24 de enero de 1916, va dirigida igualmente al Conde de Valencia de D. Juan. Dice que esta Virgen de 0,50 cm. alto le fue aportada en el mes de agosto de 1912 por un comisionista parisino, M. Brunet, que a menudo tiene, en comisión, objetos procedentes de España. Según él perteneció a la capilla de una *fondation* de la provincia de Cádiz y paso por herencia en el siglo XVIII, a la familia del Marqués de Casa la Iglesia. En 1912 pertenecía a D. Emilio Rancés y de la Gandara, marqués de Casalaiglesia, nieto del antiguo embajador en Londres. Pide primero 60.000 ptas., después 35.000 ptas, después mucho menos. Se cuestiona que el Niño este rehecho.

Según los datos consultados, Emilio Rancés de la Gándara, periodista, fue redactor de *El Tiempo* en 1895 y de *La Correspondencia de España* en 1899 y colaborador de la *Revista Teatral*, de Cádiz en 1898. Perteneciente a la *Asociación de la Prensa* desde 1895. Su padre, Guillermo Rancés y Esteban había heredado el título de Marqués de Casa La Iglesia en 1897 (título creado en 1795) y fue uno de los más fieles adictos a la política de Francisco Silvela. Su abuelo, Manuel Rancés y Villanueva (+1897), político y diplomático, ocupó entre otros muchos cargos el gobierno civil de Cádiz y fue embajador en Londres. La relación con D. Guillermo de Osma debió ser importante puesto que una fotografía de D. Manuel se conserva entre las fotos personales de la familia de los Condes de Valencia de D. Juan. Heredó en 1897 el título de Marqués de Casalaiglesia. Fue redactor de *La Epoca*, corresponsal de varios periódicos de las provincias y director de *La Libertad* (1892), vicepresidente de la Asociación de la Prensa subsecretario del Ministerio de Instrucción Pública. Puestos al habla con el descendiente, a quien agradecemos su amabilidad, nos ha manifestado su desconocimiento sobre el paradero de la imagen.

24. CH. PARKHURST, "The Madonna of the writing Christ Child", en *The Art Bulletin*, 1941, pp.290-306. La difusión se produce en dos fases. Hacia 1400 se extienden dos interpretaciones; en la escultura, una Virgen de pie y en la miniatura, una Virgen sentada. Hacia 1450 el tema es conocido en casi toda Europa y se empieza a abandonar a raíz de las prescripciones eclesiásticas inspiradas en el movimiento de la Contra- Reforma. Ha buscado el origen del tema en los escritos de los místicos dominicos.
25. J. SQUILBECK, "La Vierge à l'encrier ou à l'Enfant écrivant", en *Revue Belge d'Archeologie et d'Histoire de l'art*, vol. 19, 1950, pp.125-140. Respecto al origen del tema se gira hacia los místicos flamencos, aunque considera que si bien las meditaciones de los místicos pueden haber suscitado nuevos temas, las leyendas se crean según el proceso inverso, alrededor de una imagen anormal que se trata de explicar por un milagro.
26. Ph. VERDIER, "La Vierge à l'encrier et à l'Enfant qui écrit", en *Gesta*, vol. 20, 1981, pp- 247-256
27. Ver al respecto: R. DIDIER ; M. HENSS ; A. SCHMOLL " Une Vierge tounaisienne a Arbois (Jura) et le problème des Vierges de Hal. Contribution à la chronologie et à la typologie", en *Bulletin Monumental*, 1970, t. 128.1, pp. 93- 113.
28. WIXOM, "An Enthroned Madonna with the Writing Christ Child", en *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 1970, pp.286-302. Señala como la más famosa la representación datable en torno a 1390 en las Trés Belles Heures de Jean de Berry, en Bruselas.
29. PARKHURST, *op.cit.* 1941, p. 304 . Dos corresponden al Padre Nuestro (Mateo 6:9-13) (MS. flamenco, Bruselas, en torno a 1400-1405, Antigua Col. Pouillier- Ketele y MS. Fr.926, Paris Bibl. National, fol.2, fechado en 1406), la tercera reza *Ego sum lux mundi et via veritatis* (Juan 8:12, Roma, Col. Privada), la cuarta da un texto similar en alemán (Berlín, Deutsches Museum, copia según Conrad von Soest, hacia 1420) y la quinta dice *Discite a me, quia mitis sum, et humilis corde...* (Mateo 9; 29, Luis Morales?, London Art Market).
30. "La Collection Carrand au Musée National de Florence", en *Les Arts*, Août 1904, fig. 68
31. J. YARZA LUACES, "El retrato medieval: la presencia del donante", en *El retrato en el Museo del Prado*, Madrid, 1994, p.71
32. F. BOCK, *Karl's des Grossen Pfalzkapelle und Ihre Kunstschätze*. Cöln und Neuss, 1864, p. 48-50. Agradezco a Herta Lepie el envío del texto ERLANDE BRANDENBURG, *op. cit.* Paris, 1987, p. 284
33. TRENS, *op. cit.* 1947, p. 98
34. Ver respecto al tema del Árbol de Jessé entre otros: J. CORBLET, " Étude iconographique sur l'`Arbre de Jessé", en *Revue de l'art chrétien*, t. VI, 1860, pp.49-61; 114-125 y 170-181. E. MALE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, 1922. A. WATSON, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, London- Oxford, 1934.
35. M. TRENS, *Vida y Leyenda de la Virgen a través del arte español*. Barcelona, 1954, p.13
36. L. REAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia*. Paris, 1957. Trad. Madrid, 1996, t.I, vol.2, p.144
37. SAN BERNARDO, "In Laudibus Virginis Matris", en *Obras completas*, edición bilingüe, B.A.C. Madrid, 1983- 1988, t.II, p.621
38. D. EGGENBERGER, "Goldene König David-Figur", en *Ausstellungskatalog: Der BaslerMünsterschatz*. Historisches Museum Basel (Hg). Basel, 2001, pp. 37-42
- S.A. "Statuette of King David", en *Austellungskatalog: The Treasury of Basel Cathedral*.The Metropolitan Museum of Art. New York 2001, pp.101-102
- S.A. "Goldene König David-Figur", en *Die Kunstdenkmäler des Kantons Bassel-Stadt*.Band II. Basler Münsterschatz. Basel, 1933, pp.165-168
- S.A. "Das goldene König-David-Bild" en, *Erlesenes aus dem Basler Münsterschatz*.Schriften des Historischen Museum Basel, Basel, 1990, pp. 50-51
- Agradezco esta información a Nicole Eller del Historisches Museum de Basel.
39. En *Europäische Kunst um 1400*. Wien, 1962, p.418 se relaciona con Leopoldo III y se sitúa antes de 1386, fecha de la muerte de éste en la batalla de Sempach
40. Según algunos, este Salmo sería un canto profano para las bodas de un rey israelita. Salomón, Jeroboam II o Ajab. Pero la traducción judía y cristiana lo interpreta de las bodas del Rey Mesías con Israel (figura de la Iglesia) y la liturgia, a su vez amplía la alegoría aplicándolo a la Virgen María y a las Vírgenes. Anotación hecha al Salmo en la *Nueva Biblia de Jerusalén*.. Bilbao 1978, p.754
41. Ver al respecto: G.M. ROSCHINI, "Royauté de Marie", en *María. Etudes sur la Sainte Vierge*. Paris, 1949, t.I, pp.603-618
42. M. POZA YAGÜE, "Santo Domingo de la Calzada- Silos- Compostela. Las representaciones del Árbol de Jesé en el Tardorrománico Hispano: particularidades iconográficas", en *Archivo Español de Arte*, nº 295, 2001, p. 305
43. M.L. THEREL, "Comment la patrologie peut éclairer l'archéologie. A propos de l' Arbre de Jessé et des statues-colonnes de Saint Denis", en *Cahiers de Civilisation Médiévale Xe- XIIIe siècle*, nº 2, 1963, p. 152.
44. J.R. JOHNSON, "The Tree of Jesse Window of Chartres: *Laudes Regiae*", en *Speculum*, vol. XXXVI, nº 1, 1961, p.4
45. MALE, *op. cit.* 1922, p.171
46. S. de la VORAGINE, *La Leyenda Dorada*, Ed. Madrid, 1982, vol. 1, p. 24
47. L.M. CARDOSO ROSAS, "La Virgen con el Niño" en *Portugal en el Medievo. De los monasterios a la Monarquía*, Madrid, 1992, pp. 216-217