

REAL ACADEMIA DE NOBLES Y BELLAS ARTES DE SAN LUIS

**LA IMAGEN ROMANICA DE LA VIRGEN-TRONO
EN TIERRAS DE ARAGÓN**

Discurso leído por el
EXCMO. SEÑOR DON DOMINGO J. BUESA CONDE,

en el acto de su recepción académica
del día 1 de diciembre de 2000

y contestación al mismo por el

ILMO. SEÑOR DON WIFREDO RINCÓN GARCIA

Zaragoza, 2000

Excelentísimo Señor Presidente,
Excelentísimos e Ilustrísimos Señores Académicos,
Señoras y Señores.

Con la sinceridad que demanda un acto académico de esta magnitud, quiero iniciar estas palabras haciéndoles llegar mi gratitud por haberme recibido en el seno de esta Real Academia de Nobles y Bellas Artes. Les aseguro que tengo por un alto e inmerecido honor el formar parte de esta docta corporación, que ha tenido en sus sillones a la mayoría de las personas que han guiado el mundo de la cultura aragonesa en los dos últimos siglos, además de contar hoy día con los ilustres profesionales y profesores que componen todas sus secciones.

En la esperanza de poder ser útil al cumplimiento de sus fines fundacionales, vengo a cumplir con la nueva normativa que rige el vivir diario de esta corporación y que aconseja a los académicos la lectura pública de su Discurso de ingreso. Y lo hago con la satisfacción de no verme obligado a recordar la trayectoria vital de un compañero fallecido, puesto que mi ingreso se produjo al quedar vacante un sillón por promoción de su titular, Excmo. Señor don Federico Torralba, a la dirección de la Academia.

Doble alegría pues para este momento, en el que les quiero agradecer su presencia ofreciéndoles el resultado de varios años de investigación sobre la imaginería medieval en Aragón, aunque en esta ocasión me circunscriba -por la dimensión aconsejada de un discurso de ingreso- al mundo del románico. Un trabajo del que ustedes conocerán ahora sus reflexiones generales, pero que podrán completar con el inventario de las tallas que forman la segunda parte de la publicación, con la que esta Real Academia les obsequia al concluir el acto.

- I -

MARIA EN LA IMAGINERIA ROMANICA ARAGONESA

Dos cuestiones previas me gustaría marcar. Primero la ausencia de estudios específicos sobre este mundo de la imaginería altomedieval, quizás provocada tanto por las dificultades que encierra su datación cronológica - insegura a causa del fuerte tradicionalismo de sus tipos-, como por la acción devastadora -tanto destructiva como de movilidad- a la que se han visto sometidas sus obras en los últimos siglos. En segundo lugar, es conveniente recordar el protagonismo que adquirió la imagen de María como trono divino, en un largo período que abarcó desde el siglo XI al XIII, marco cronológico en el que nos vamos a mover puesto que -a pesar de la pervivencia de tipologías

en siglos posteriores- podemos considerarlo como el espacio propio de ese modelo devocional de la Virgen.

Será objeto de estudio en esta ocasión ese conjunto de imágenes de la Virgen María, originarias de las actuales tierras aragonesas, que pueden ser encuadradas en los rasgos estilísticos del mundo románico. No entraremos en la imaginería gótica por razones obvias de tiempo, además de entender que ha sido contemplada en importantes estudios realizados por el recordado profesor americano R. Steven Yanke y por la ilustre profesora zaragozana doña Maria del Carmen Lacarra.

1. APROXIMACION BIBLIOGRAFICA.

El estudio de la investigación del tema es breve, en función de lo señalado antes. Si utilizamos los completos corpus bibliográficos, publicados por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza¹, sólo podemos destacar una escueta nota de don Ricardo del Arco sobre una Virgen románica hallada en la Casa Consistorial de Huesca². Y de este autor es el único intento realizado para ofrecer, con referencias gráficas de una docena de imágenes, una breve *Iconología mariana en la provincia de Huesca*³, que constituyó en su momento una importante llamada de atención -para el mundo científico y erudito- hacia una serie de piezas que eran objeto de un comercio que las canalizaba tanto a las importantes colecciones burguesas como hacia los museos eclesiásticos, entidades que estaban naciendo en el mundo catalán desde las últimas décadas del siglo XIX⁴, razón por la cual todavía permanecen en ese territorio notables ejemplares de nuestro arte medieval.

La tarea iniciada por Del Arco, con continuas alusiones a tallas de la Virgen en sus guías de la provincia de Huesca⁵, no tendrá continuación inmediata -salvo esporádicas referencias- por lo que habrá que esperar a que los profesores Walter William Spencer Cook y José Gudiol Ricart publiquen el capítulo "*Aragón, Navarra y Vascongadas*" en su trabajo sobre la *Pintura e imaginería románicas*⁶, que vio la luz en 1950. En sus páginas aparecen ya descritas un buen conjunto de estas tallas y se plantea clasificarlas en escuelas.

1. *Bibliografía de Arte Aragonés*, pp. 76-85, y *Libros sobre Arte Aragonés, 1982-1992*, pp. 22-24.

2 "Una efigie notable" en *Argensola*, 21 (1955), pp. 71-72.

3 *Museum. Revista mensual de arte español, antiguo y moderno y de la vida artística contemporánea*, volumen III (Barcelona, 1913), pp. 419-428.

4 Ver mi trabajo "El patrimonio artístico altoaragonés. Emigraciones y destrucción" publicado en *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón medieval*, (Huesca, 1993), pp. 31 a 46; en especial páginas 36 a 41.

5 Sobre todo es interesante consultar su *Catálogo monumental de España. Huesca* (Madrid, 1942), en donde hay referencias a múltiples obras que él ha visto, o de las que tiene noticia como existentes antes de la guerra de 1936.

6 En especial páginas 313 a 322 del Vol. VI de *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*, editorial Plus-Ultra y del que hay en el mercado una segunda edición actualizada (Madrid, 1980).

Pocos años después don Francisco Abbad Ríos publicaba su *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*⁷ en cuyo segundo tomo, dedicado a la parte gráfica, presentaba una amplia serie de imágenes marianas ubicadas en la provincia de Zaragoza. Para las tierras de Teruel nos tenemos que remitir a las obras de don Santiago Sebastián, quien hace muy válidas referencias al mundo de la imaginería altomedieval desde 1959 y a la que, en 1972, dedicó unas interesantes páginas en su magnífico libro sobre *La expresión artística turolense*⁸. A estos clásicos trabajos vendrán a añadirse las guías y los inventarios publicados en las últimas décadas⁹ y, de manera muy especial, los textos de las exposiciones realizadas, en los que se incluyen los primeros estudios monográficos de las imágenes más notables¹⁰.

Posteriormente (1994) se publicó mi estudio sobre algo más de un centenar de imágenes medievales que se encuentran en nuestro territorio. Titulado *La Virgen en el Reino de Aragón. Rostros e imágenes medievales*, es la primera obra en la que se ofrece globalmente un corpus de las mismas, planteándose un estado de la cuestión desde el que se proponen algunas propuestas para construir el catálogo definitivo del tema. El amplio elenco fotográfico, realizado por don José Antonio Duce, es un testimonio del mal estado generalizado en el que se encuentran las tallas aragonesas.

A este quehacer hay que añadir los estudios realizados en los territorios fronterizos con Aragón. Son punto de obligada referencia los catálogos editados por las instituciones y por los coleccionistas catalanes, en las cuales nos encontramos con abundantes piezas de origen aragonés. De todos ellos me gustaría destacar dos: el *Catàleg d'escultura i pintura medievals* del Museo Frederic Marès¹¹, en la ciudad de Barcelona, y el catálogo de la colección de

⁷(Madrid, 1957).

⁸ (Zaragoza, 1972). Ver también *Teruel y su provincia* (Barcelona, 1959), su Catálogo monumental del partido de Albaracín (revista *Teruel*, 44, 1970) y sobre todo su *Inventario artístico de Teruel y provincia* (Madrid, 1974).

⁹ Antonio DURÁN GUDIOL y Domingo J. BUESA CONDE, *Guía monumental y artística del Serrablo* (Madrid, 1978). Antonio y Joaquín NAVAL MAS publicaron el *Inventario artístico de Huesca y su provincia* (Madrid, 1980), 2 Vols. Un equipo dirigido por Gonzalo BORRAS GUALIS hace el *Inventario artístico de Zaragoza y su provincia* (Madrid, 1991) y bajo la dirección de Manuel GARCIA GUATAS se realiza el tercer tomo (referente al partido judicial de Boltaña) del *Inventario artístico de Huesca y su provincia* (Madrid, 1992). Como muestra de lo hecho puede ser suficiente.

¹⁰Un ejemplo singular es la publicación realizada con ocasión de El Espejo de nuestra Historia (Zaragoza, 1992), en la que yo mismo analizo algunas obras, al igual que hago en *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón medieval* (Huesca, 1993), catálogo en el que también estudian otras imágenes marianas M^a Gloria Campo, Enma Liaño o Francisca Español.

¹¹ Dirigido por Francisca ESPAÑOL y Joaquín YARZA (Barcelona, 1991), tomo 1 del catálogo de los fondos que edita el Ayuntamiento de Barcelona. Ver en especial páginas 102 a 104. Es fundamental acudir a la bibliografía indicada en este catálogo para poder construir el estado de la cuestión en esta materia en Cataluña. Allí hay referencia a los trabajos de Jordi CAMPS I SORIA o Francesc-Xavier MINGORANCE I RICART (Barcelona, 1988) referentes a imágenes del Museo de Arte de Gerona ("*Marededéu*") en la *Catalunya Romànica*, volumen XXIII. También se puede ver de Maties DELCOR su *Les Verges romàniques de la Cerdanya i el Conflent en la Historia i en l'Art* (Barcelona, 1970). No hay que

escultura de don Francisco Godia¹², ubicada en El Conventet de Pedralbes. Aunque me centro en estos dos ejemplos, no cabe duda que es bueno remitir al estudioso a otros repertorios informativos de primer orden, entre los que deberán estar algunas publicaciones realizadas con motivo de la celebración de magnas exposiciones¹³ catalanas.

En el otro extremo, al occidente del reino de Aragón se extiende el territorio pamplonés que ha estado histórica y fuertemente vinculado -tanto política como culturalmente- al reino pirenaico. Para este espacio -dotado de una rica cultura- contamos con el trabajo modélico de la Tesis doctoral de doña Clara Fernández-Ladreda (1985) en cuyas páginas se puede encontrar todo el aporte bibliográfico para acercarse al tema de la *Imaginería medieval mariana en Navarra*¹⁴, además del estudio detallado de cómo va evolucionando la imaginería medieval desde mediados del siglo XII hasta finales del siglo XV. Trabajos globales de este tipo, que encierren un análisis más completo, abundan muy poco en la bibliografía española¹⁵, pues lo más frecuente es publicar el estudio puntual de alguna imagen concreta.

Por último, como complemento a la escueta reseña bibliográfica de lo que hay, conviene hacer referencia a algunos estudios que por su antigüedad ya pueden ser considerados textos documentales o informativos. Sin duda el libro que más claramente cumple con éste requisito es el de fray Roque Alberto Faci, un carmelita que escribió *Aragón, Reyno de Christo, y Dote de María Santíssima. Fundado sobre la Columna Inmobil de Nuestra Señora en su Ciudad de Zaragoza*, editado en esta capital el año 1739 y completado con un segundo tomo en 1750¹⁶.

olvidar que Joan AINAUD DE LASARTE publicó su *Art Romànic. Guia. Museu d'Art de Catalunya* (Barcelona, 1973).

¹² *El Conventet. Colección de escultura*, tomo II (Barcelona, 1972). Tiene un amplio preámbulo realizado por Luis MONREAL AGUSTÍ, hijo de Luis MONREAL Y TEJADA que publicó el catálogo (Barcelona, 1955) de la *Imaginería medieval en la colección de escultura Ricart*.

¹³ Del año 1961 es la publicación *El Arte románico. Catálogo* (Barcelona-Santiago de Compostela, 1961) que realizó el Gobierno español bajo los auspicios del Consejo de Europa. Para 1988 ver *L'època de les catedrals. Romanic/Gòtic. Tresors del Museu d'Art de Catalunya* (Gerona, 1988). Posteriores son *Millenvm. Història i Art de l'Església Catalana* (Barcelona, 1989) y *Catalunya Medieval* (Barcelona, 1992).

¹⁴ La publicación de la tesis es posterior (Pamplona, 1988) y en ella están las referencias al trabajo de J. CLAVERIA sobre *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, dos tomos (Madrid, c. 1941 y 1944); al de J. F. URANGA *Cien imágenes navarras de la Virgen* (Pamplona, 1972), o al de J. F. URANGA y Francisco IÑIGUEZ sobre *Arte medieval navarro* (Pamplona, 1973), que hablan brevemente del tema que nos ocupa al final de los volúmenes tercero y quinto de esta obra.

¹⁵ Por ejemplo están los trabajos de J. LIZARRALDE *Ensayo iconográfico, legendario e histórico: Andra Mari, reseña histórica del culto de la Virgen santísima en la provincia de Guipúzcoa* (Bilbao, 1926), el de G. LOPEZ *Andra Mari en Álava. Iconografía mariana de la diócesis de Vitoria* (Vitoria, 1967), el de Máximo GÓMEZ RASCON sobre la *Theotòkos Museo Catedralicio Diocesano. León* (León, 1987) y las múltiples publicaciones realizadas con ocasión del año mariano de 1988.

¹⁶ *Aragón, Reyno de Christo, y dote de María Santíssima, exaltado por la Columna Inmobil de Nuestra Señora del Pilar, y favorecido con los Santísimos Misterios de Jesús sacramentado, reliquias de la Santa Cruz, y otras; con las Santísimas Imágenes de Nuestra Señora, Apariciones, y Patrocinio de muchos Santos*. El padre Faci vivió entre 1684 y 1744. Hay una edición facsímil de la D.G.A. (Zaragoza, 1979) que presenta juntos los dos libros.

La importancia de este trabajo sólo nos la puede indicar el conjunto de imágenes y advocaciones que son objeto de su estudio: 382 en el primer tomo y 65 en el segundo. Un amplio elenco que se decidió a componer y escribir cuando -después de que llevaba muchos años recopilando noticias- le causó un enorme disgusto un extranjero que se encontraba de visita en la biblioteca del Colegio de San José de Zaragoza, en concreto cuando le pidió si podía consultar alguna "*Historia de las Imágenes de N. S^a. veneradas en Aragón*". El rubor que le produjo no poder facilitarle ninguna publicación sobre el tema y la conciencia de que en Cataluña este trabajo ya lo había realizado el padre Narciso Camos, fueron el punto de partida de su tarea. Como él mismo dice, en aquel momento la necesidad y la vergüenza "*me inflamó de nuevo*" para acometer la escritura de ese compendio.

En el curioso relato que hace de los variados trabajos que desarrolló después, nos aporta noticias de la existencia de otros estudios¹⁷, entre los que debe ser citado el realizado por el cronista real don Juan Francisco Andrés de Uztarroz (1606-1653). Tenía como título el de *Cronología de las imágenes de Nuestra Señora* y en sus páginas debía haber importantes noticias sobre un conjunto de más de veinticinco imágenes. Era además un libro en el que se explicaba -con gran acierto- que estos trabajos sobre la imaginería religiosa "*no se deben censurar rigurosamente porque en los tiempos, en los que se escribió, faltaban las Noticias que oy tenemos, y no cuidavan entonces tanto de Historias como de las Armas*"¹⁸. Esta idea de la necesidad de investigar más,

¹⁷ Habla de que existían pequeñas historias particulares de algunas imágenes que no tenían gran difusión pues "*como libros devotos y pequeños, casi todos acaban en manos de niños y de mugeres*". Y añade: "*D. Vincencio Blasco de La Nuza en sus Historias Eclesiásticas de Aragón escribió de algunas, y dexó esse estudio, porque, como dize el mismo en varias partes, no querian administrarle las Noticias, los interesados, bien hallados en su descuido: D. Juan Francisco Andrés y Uztarroz ilustró su certamen de N. Señora de Cogullada con un resumen de las mismas SS. Imágenes, que avia publicado D. Vincencio Blasco de La Nuza, y añadió alguna...*". El padre FACI hace también referencia a otros autores como Fernando RODRIGUEZ, canónigo de Santa María de Calatayud que se contentó con escribir un Resumen de algunas imágenes (publicado en Roma), o como el jesuita padre Valerio PIQUER que dejó su obra manuscrita *Noticias Sagradas de Aragón* e incluso como el dominico fray Miguel NAVARRO Y SORIA.

¹⁸ Lo indica así en el Prólogo del primer tomo, obra ya citada. En la página 4 da, en el margen, otro título más completo para este trabajo de Uztarroz: "*Chronol. de las Imágenes Aparecidas de Nuestra S. en Aragón*". Y FACI, en la página 150 del primer tomo, explica que en el ejemplar que tiene del trabajo manuscrito está cosida una carta escrita a don Vincencio Lastanosa de Huesca. Podemos señalar que el trabajo de UZTARROZ lo utilizó mucho el padre FACI en la segunda parte del primer tomo y que acabada esta primera entrega de imágenes no lo utiliza más que una sola vez, como si fuera de anotaciones suyas anteriores. Desconocemos las causas de ello, pero sí sabemos de algunas imágenes que fueron objeto del estudio de UZTARROZ, en concreto imágenes como la del Pilar (pág. 3 y ss.), la de Cogullada (pág. 15), de la Sagrada de Monzalbarba (pág. 22), de Tobed (pág. 23), de Nuestra Señora de la Peña en Calatayud y de la Virgen de Jaraba (pág. 26), de la de Cigüela en Torralba (pág. 27), del Pueyo de Barbastro (pág. 28), de la del Portillo (pág. 30), de Villarroya de la Sierra (pág. 34), de Nuestra Señora de Sijena (pág. 39), de las de Salas y de La Huerta (pág. 41), de la imagen del Olivar de Zaragoza (pág. 43), de Magallón en Leciñena (pág. 53), de la Virgen del Prado en Bibel de la Sierra (pág. 56), la Virgen del Campo en Camarillas (pág. 57), de la de la Zarza en Aliaga (pág. 59), de Monserrate en Fórnoles (pág. 60), de la Sierra en Herrera (pág. 61), de Nuestra Señora del Monte Santo en Villarlengu (pág. 62), la Virgen de la Carrasca en Bordón (pág. 65), de Nuestra Señora de Sancho Abarca en Tauste (pág. 66), de

de contrastar cuidadosamente las historias sobre fuentes documentales, será asumida por el fraile carmelita y será válida para los siglos posteriores, en los cuales los métodos de investigación se preocuparán de ir limpiando los relatos de ribetes legendarios y de afirmaciones absurdas que fueron tan del gusto de la población. La tarea que se imponía era la de aplicar las técnicas de la investigación a la revisión documental de todo ese ingente patrimonio cultural, diversificado desde el arte al folklore, que tenía como protagonista a María de Nazaret.

2. LA DEVOCION A MARIA EN EL REINO DE ARAGON.

Es precisamente en un documento carolingio, fechado en la primavera del año 833, donde nos encontramos la mención más antigua a "*Santa María virgen y madre de Dios*"¹⁹, aunque debe quedar claro que el uso del antropónimo María lo tenemos documentado epigráficamente en el siglo IV, en el cementerio oscense del Monte Cillas²⁰. A pesar de estas referencias escritas y de las representaciones de la Virgen, por ejemplo en el sarcófago de Castiliscar donde aparece en la Epifanía del Señor, parece claro que los inicios de la eclosión de la devoción mariana en tierras aragonesas no podemos llevarla más allá del siglo IX.

Precisamente, es en esta centuria cuando aparecen las primeras referencias documentales al culto de María en Zaragoza, ciudad en donde según la Venerable Tradición (que se convierte en texto escrito en el siglo XIII) estuvo la Virgen en carne mortal en la madrugada del día 2 de enero del año 40 de nuestra Era. Ocho siglos después, el año 855, llega a orillas del Ebro un monje francés, conocido como Aimond de Paris²¹, que dejará escrita una noticia de vital importancia sobre la "*Iglesia de la bienaventurada Virgen María*", que estaba considerada en Zaragoza como "*la madre de todas las de la ciudad*", epíteto que bien puede ser entendido como evidente indicio de antigüedad. Circunstancia que no sería extraña de aceptar, aunque no tengamos ninguna referencia de este templo en la abundante literatura

Nuestra Señora de Lagunas de Cariñena o de la del Espino en Alcalá de la Selva (pág. 67), de Nuestra Señora de Tremedal (pág. 68), de Bon-Astre de Quinto (pág. 69). Sirva este elenco como muestra de lo que pudo ser el trabajo del cronista de Felipe IV. Le hace breve bibliografía José Carlos MAINER BAQUÉ, en esa voz ("Uztarroz") de la *Gran Enciclopedia Aragonesa*, tomo XII. pp. 3.299 y 3.300.

¹⁹ Es una donación del conde Galindo Aznárez al monasterio de San Pedro de Siresa y se cita a la Virgen entre los patronos del monasterio. Publica Antonio DURAN GUDIOL *Colección diplomática de la Catedral de Huesca*, tomo I (Zaragoza, 1965), docto. 3. Hay que tener en cuenta que R. AYMARD, en su *Mirada al Aragón cristiano. Hagiotoponimia del Pirineo Aragonés* (s.f., c.1983), pág. 92, anota que el nombre de María está presente desde el año 828.

²⁰ Aparece en una lauda que recordó al presbítero Macedonio por voluntad de su viuda María. Es un mosaico funerario que cubría la tumba de un presbítero, decorado con la figura del Buen Pastor y con la inscripción "*María adornó este sepulcro para su marido el presbítero Macedonio*". Se encontró en la necrópolis de Monte Cillas, Ayuntamiento de Coscojuela de Fantova. Ver mi *El Alto Aragón. Historia de una convivencia* (Huesca, 1993) y de Francisco BELTRÁN *Los primeros cristianos en Aragón* (Zaragoza, 2000), pág. 71.

²¹ Ver mi "La diócesis de Zaragoza. Aproximación a su historia" en el catálogo *El Espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos* (Zaragoza, 1991).

visigótica. Una época en la que se constata la devoción a María, especialmente desde el siglo VI; un tiempo en el que el calendario hispano conoce la celebración de la Fiesta de la Asunción de la Virgen, por lo menos desde el siglo VII para algunas zonas y totalmente generalizada desde el siglo IX²² para el resto de la península ibérica.

En esta apuesta por entender que la iglesia mariana de Zaragoza cuenta con el prestigio de su propia historia, hay otras fuentes que pueden ser interpretadas en la misma línea. Como la donación que hace el barcelonés Mucio -el 26 de junio del año 987- y sobre todo la carta escrita por el obispo Pedro Librana en 1118. En esta epístola, el que fuera primer obispo de la Zaragoza cristiana, escribe que "*la iglesia de la bienaventurada Virgen María*" es considerada como templo "*de antigua nombradía de santidad y dignidad*", historia que justifica el que esté "*en estado ruinoso por la falta de reparaciones durante el largo cautiverio*" musulmán²³.

Hecha la salvedad de la existencia del templo zaragozano, parece aconsejable aceptar que la advocación de santa María se populariza en la segunda mitad del siglo IX y por casi toda la franja pirenaica²⁴, quizás por decisión de los poderes indígenas, aunque no cabe duda que debemos reconocer que especialmente fue por voluntad de la corte pamplonesa²⁵. No parece que podamos aceptar que esta difusión se deba a la influencia carolingia que -en esta tierra pirenaica- se ha inclinado por divulgar la devoción a san Pedro y sobre todo a san Martín. Además, sabemos que en el mundo carolingio se había apostado por rechazar las imágenes, explicando que no son objetos de devoción sino creaciones humanas. Impuesta a la iglesia occidental desde los círculos del poder carolingio en los que nació, esta tesis sobre la imagen como instrumento que sólo sirve al conocimiento²⁶ será la causante de

22 M. GORDILLO así se manifiesta en su trabajo sobre *La Asunción de María* (Madrid, 1922), pp. 10 y 11. Ver también el capítulo III, en especial pp. 191 y 192, de *María en la Liturgia Hispana* (Pamplona, 1975), de Javier IBÁÑEZ y Fernando MENDOZA. En la época visigoda se difunde el culto a María después de la conversión de Recaredo, a finales del siglo VI (c. 590), momento en el que conocemos alguna consagración de iglesias castellanas a María, por ejemplo la de Mijangos, al norte de Burgos, por inscripciones ("*Fue consagrado este lugar de santa María... por mandato del gloriosísimo señor Recaredo*"). Ver *Las Edades del Hombre. Libros y documentos en la iglesia de Castilla y León* (Burgos, 1990), ficha 29, pág. 90.

23 *La Virgen en el Reino de Aragón*, pp. 436-437.

24 Manuel IGLESIAS COSTA, en su trabajo sobre *Obarra* (Jaca, 1975), pág. 9 dice que la advocación de santa María se divulga a principios del siglo IX. J. LEMOINE, en su *Toponimie du Languedoc et de la Gascogne* (Paris, 1975), pág. 76, opina que son los monjes de Monte Cassino los que han vulgarizado la devoción marial y que el nombre de María se utiliza desde la reconquista carolingia del Languedoc, bajo influencia benedictina. Por ello, concluye afirmando que no se puede retraer más allá del siglo IX la eclosión de la devoción mariana en tierras aragonesas.

25 Clara FERNANDEZ-LADREDA refiere la devoción que tenía a la Virgen el rey Sancho Garcés I. Ver pág. 19 de *Salve. 700 años de arte y devoción mariana en Navarra* (Pamplona, 1994)

26 Eso es lo que defienden también los bizantinos. Así lo apunta André GRABAR en *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (Madrid, 1985), pág. 169. Es frecuente la existencia de clérigos, en la Alta Edad Media, que no permiten -o se escandalizan- al ver esculturas de santos. Por otra parte, hay que apuntar que el Papa Gregorio el Grande -a finales del siglo VI- había definido ya el papel de la imagen

la escasa existencia de tallas marianas en el Occidente altomedieval. Por eso, los autores se inclinan por considerar que la imaginería mariana exenta arranca en la imagen que se hace -el año 946- para la catedral de Clermont-Ferrand, representación volumétrica de María que -como veremos después- está vinculada al papel de relicario²⁷.

Volviendo al siglo IX y al siglo X, parece documentarse que esa difusión del culto mariano no tiene imágenes (ciertamente no aparece en la documentación la palabra *imago*) en las que apoyarse, por lo que se concreta en la fundación de varios monasterios que presentan "*una iglesia dedicada a santa María*", tal como ocurre en el monasterio de Santa María de Fuenfría erigido el año 860 por el rey pamplonés García Iñiguez²⁸. Y también en la edificación de iglesias propias ya en el siglo X, momento en el que desde el año 947²⁹ es frecuente la mención a la bendición y consagración de abundantes iglesias a Santa María³⁰, a las que los fieles del entorno entregan donativos para que los clérigos que residen en ellas recen por ellos y por las almas de su linaje.

Pero, aunque no haya imágenes, está claro que en el siglo XI pervive esta escasa y testimonial devoción a la Virgen en las tierras del naciente reino aragonés. No se puede hablar más que de algunos altares de Santa María, ante los que presentan ofrendas algunos fieles ribagorzanos³¹. Altares que irán aumentando en número y en valor taumatúrgico hasta ser algo habitual en las iglesias del siglo XII que, como en la catedral de Zaragoza el año 1169, tienen lámparas de sebo que arden permanentemente "*ante el altar de Santa María*"³².

Sobre estos altares arden varias lámparas y luminarias, pero sobre su mesa solamente debía de estar la Cruz, tal y como vemos en una escena del

cristiana como medio del conocimiento de las cosas de la fe y, por tanto, un medio de enseñar la religión y sus misterios.

²⁷ L. BREHIER "Les origines de la sculpture romane" en *Revue des deux mondes*, t. LXXXII (1912), pág. 892.

²⁸ Antonio DURÁN GUDIOL habla de ello en *Los condados de Aragón y Sobrarbe*, (Zaragoza, 1988), pp. 114 y ss. Lo fundan el rey García Iñiguez de Pamplona, el obispo Wilesando de Pamplona y el abad Fortuño de Leyre, que "*estos tres hicieron la regla y monasterio llamado Fuenfría y edificaron la iglesia de Santa María*".

²⁹ En *Los condados de Aragón y Sobrarbe*, pág. 229, se recuerda que la reina Toda de Pamplona donó al monasterio de Ciella, el año 947, la villa de Ardenes y los derechos episcopales de su iglesia de Santa María de Ardenes.

³⁰ El obispo Odesindo de Roda consagró las iglesias de Santa María de Axén (año 959) y la de Santa María de Pedruy (977) entre otras. Para comparar, en tierras leonesas podemos documentar epigráficamente esta devoción en el siglo X, cuando se construye el oratorio de Santa Cruz de Montes de Valdeuza (902) "*En honor de la santa Cruz, de santa María, de san Juan Bautista, de Santiago, de san Mateo, de san Clemente*". Ver *Las Edades del Hombre. Libros y documentos en la iglesia de Castilla y León*, ficha 24, pp. 85-86.

³¹ Ver GALTIER, *Ribagorza, condado independiente. desde los orígenes hasta 1025* (Zaragoza, 1981), pág. 282. Son los hermanos García y Guillermo de Güell haciendo ofrendas por el alma de su hermano.

³² Ver Luis RUBIO *Los Documentos del Pilar*, (Zaragoza, 1971), nº118.

frontal de San Vicente, fechable hacia 1250. El problema está en dilucidar si sobre la mesa (o en torno a ella) estaría también alguna imagen de María, cosa que parece bastante improbable aunque los documentos nos confunden y nos producen importantes dudas, sobre todo cuando hablan de cómo unos fieles señalan que hacen unas donaciones a unos monjes "*para que recéis en este templo de Santa María y esta Santa María interceda por nosotros ante el Señor, de manera que éste nos perdone*"³³.

Volviendo a los inicios de todo este proceso, cuando nos inclinábamos por valorar el papel evangelizador de la dinastía real pamplonesa, luego también condal de Aragón, conviene recordar junto a la activa difusión de esa piedad popular, el papel de los gobernantes cuando pasemos el año mil. Es curioso ver como la familia real pamplonesa y luego sus herederos aragoneses, tienen especial tendencia a referirse a la Virgen como intercesora. El rey García Sánchez II y su esposa doña Jimena se preocupan -en el año 1004- del monasterio de Fuenfría "*para que santa María, madre de nuestro Señor Jesucristo, sufrague por nuestros pecados*"³⁴.

Aparte de esta noticia, poco más sabemos para la primera mitad del siglo XI. Será ya en los tiempos del gobierno de la dinastía aragonesa de los Ramírez cuando nos nuevamente hablen los documentos de su devoción mariana, citando incluso una "*casulla de Santa María*" que, en 1077, se hará a partir de un cobertor de cama del difunto rey Ramiro I ³⁵. Son tiempos muy activos, en los que también se bautiza con el nombre de María³⁶, a alguna de las hijas de los musulmanes colaboracionistas que permiten la conquista de fortalezas árabes a los ejércitos aragoneses. Tampoco debemos dejar de mencionar que es el momento en el que se escribe el nombre abreviado de la Virgen (MAR), haciendo referencia al capítulo XII del Apocalipsis, en el tímpano de la iglesia de Luzás³⁷. Estos datos que se han indicado, la existencia de nuevas iglesias de esta advocación (en lugares tan distantes como Iguácel de Garcipollera o Monzón) y alguna mención suelta a mujeres que llevan su nombre, son los preámbulos de la gran eclosión de la devoción mariana que acontece a finales del siglo XI, justo en el momento en el que el rey Sancho Ramírez decide dedicar a su hijo Ramiro al servicio de Dios.

³³ La noticia se data a mitad del siglo X y se refiere a una familia que entrega un alodio a los monjes de Lavaix. Ramón D' ABADAL, *Els Comtats*, nº 585. Ver Fernando GALTIER, pp. 381-382, nota 343.

³⁴ En *Los condados de Aragón y Sobrarbe*, pág.364, documento 67. No debe fecharse en 1005, ni pertenece al rey Sancho Garcés III, pues el escriba cometió un error al copiar el texto, seguramente al rehacer uno de dos o más noticias.

³⁵ Antonio UBIETO ARTETA, *Cartulario de Santa Cruz de la Serós* (Valencia, 1966), documento 7. La infanta Urraca dispone de sus bienes y cita "*una almozalla grezisca que habuit de parte de meo patre, sedeat casulla de sancta María*".

³⁶ Ver en José María LACARRA Y DE MIGUEL *Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del valle del Ebro*, I, edición de ANUBAR (Zaragoza, 1982), doctos nos. 4 (1081) y 15 (1095) referido a María "hija de Alcambiel".

³⁷ Lo estudia Juan Francisco ESTEBAN en "La Iglesia de San Cristóbal de Luzás, finales del siglo XI" en *Lux Ripacurtiae II. Arte sacro medieval* (Huesca, 1998), pp. 64 a 66

Como vamos a ver, pienso que estamos ante una fecha clave para los inicios de la imaginería mariana en Aragón, razón por la cual esta acción real es interesante analizarla con más detalle. Ocurría en mayo del año 1093 y en esta decisión tienen parte importante tanto el rey como su hermana la condesa doña Sancha, persona que pudo tener notable influencia en la difusión de la devoción a María. El monarca entrega al monasterio francés de San Ponce de Tomeras a su hijo menor, de poco más de siete años, con la "*intención de que sea monje según la regla de san Benito en el citado cenobio*". En esa ocasión, da bienes al "*muy clemente Dios y a la Madre de Dios, María*", e incluso señala que entrega su hijo "*a Dios y a la muy gloriosa Virgen María*". En ese mismo año 1093 el rey entrega al monasterio de Santa Cruz de la Serós una pensión anual, para atender la manutención y el vestido de sus monjas, señalando que lo hace para que "*intercedan por mí ante la santa Madre de Dios*"³⁸.

Este es el tránsito del siglo XI al XII, el tiempo en el que los reyes aragoneses comienzan a vincular su devoción a la figura de la Virgen, como madre de Dios. En este momento los monjes benedictinos ya han abandonado esa antigua misoginia, que les llevó a considerar a la mujer como instrumento del diablo, y están situándose bajo la protección de la Virgen, de la nueva Eva. Atrás han quedado los modos de vida de los benedictinos de la reforma de Cluny y se inauguran los tiempos de los benedictinos de la reforma del Cister. Un camino que llevará a estos cistercienses, consagrados a María por san Bernardo, a colocar en sus propias armas y símbolos heráldicos la imagen de la Virgen protegiendo bajo su manto a los monjes de hábito blanco.

Pero será el entorno de un monje benedictino, de la reforma de los cluniacenses, el que parece ser que potencia el culto a la Virgen en el reino de Aragón. Un monje que llegará a reinar con el nombre de Ramiro II y del que no hace falta señalar su profunda religiosidad mariana³⁹. En su época, mediados del siglo XII, comienzan a ser habituales las mujeres que son bautizadas con el nombre de María, en concreto desde el año 1134⁴⁰, y bajo su tutela se establecen los primeros contactos con los benedictinos cistercienses, contactos

³⁸ Ver mi libro *Sancho Ramírez, rey de aragoneses y pamploneses* (Zaragoza, 1996), pp. 59 y 245 y ss. Para la donación a Santa Cruz de la Serós ver página 253, documento 18 del apéndice. En él apunta también que les da 400 sueldos "*porque en el presente no puedo devolver a Dios y a la Virgen María...*".

³⁹ Ver LACARRA, *Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del valle del Ebro*, doc. 349, del año 1134. En él dice que da "*a Dios y a Santa María para luminaria la parte que me corresponde en Guasillo... para que Dios y santa María me ayuden*". Antonio UBIETO ARTETA *Documentos de Ramiro II de Aragón* (Zaragoza, 1988), doc 78 "Sancta Maria illa novella de Oscha". En tiempos de este monarca documentamos iglesias dedicadas a Santa María en Alquézar, Fuenfría, Biel, Buesa, Iguácel, Huesca, Orriós, Osín, La Peña, Tierrantona, Uncastillo, etc.

⁴⁰ LACARRA, *Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del valle del Ebro*, habla de María, esposa de Lope Garcés (1120) o de María de Zaragoza (1125). Pero los ejemplos son abundantes y podemos verlos en la *Colección diplomática de Ramiro II*, editada por Antonio UBIETO ARTETA, 39, 107, 122, en los casos de María de López (1134), María de Fañanás (1136) o María de Pedro (1153). Del mismo autor es la obra *Documentos de Santa Cruz de la Serós* (Zaragoza, 1966), 57, 58, 62, 64, 65, 69, 82, 87, 89, en donde está María de Pardo (1138), María de Rada (1138), María de Domingo, María de Ramón de Jaca, la abadesa María de Bahón (1172). María de Vidal de Jaca (1198), María de Asna Morta (1200).

que continuarán en el reinado de su hija Petronila y que culminarán en el de su nieto Alfonso II, el primer rey de la Corona de Aragón.

Mientras hablamos de las generaciones que gobiernan Aragón los dos últimos tercios del siglo XII, de esos devotos Ramiro II, Petronila y Alfonso II, no podemos olvidar que en las tierras de su reino patrimonial se van asentando tres comunidades de monjes cistercienses: Santa María de Veruela (fundación iniciada en 1146 y concluida en 1171), Santa María de Rueda (iniciada en 1152 y concluida en 1182) y Nuestra Señora de Piedra (iniciada en 1164 y concluida en 1195)⁴¹.

A partir de este momento, la eclosión de la devoción mariana es general y, en cada territorio conquistado, se irá estableciendo una advocación concreta que se cuidará de dotarla con su correspondiente leyenda, con esa dimensión devocional que inflama los sentimientos de la población. Al margen de todas ellas, avalada por la Tradición, la más notable y la más antigua será la de Santa María de Zaragoza. Santa María la Mayor será además una advocación apoyada por algunos papas como Inocencio II que -en 1141- puso el templo del Pilar bajo su directa y pontificia protección⁴². Con Zaragoza como referente oficial litúrgico y con algunos santuarios como espacios devocionales, todo estaba preparado para la proliferación de las tallas representando a la Virgen.

3. LOS ANTECEDENTES DE LA IMAGINERÍA ROMÁNICA.

María, la transcripción latina del nombre hebreo *Miriam*, será en el mundo del medievo asimilada -por un artificio de los teólogos- a la Pasión de Cristo y en consecuencia será susceptible de culto como los santos. Este fue el punto de partida para que los fieles le atribuyeran milagros póstumos, los que evidentemente no hizo en vida, y que por ello le profesasen encendido amor. En ese momento, María ha encarnado la personificación de la Iglesia. Sobre todo desde que el concilio de Éfeso (431) la proclamó santa y desarrolló su culto como madre de Dios, es decir *Theotókos*. Por esta razón, en la imaginería altomedieval la Virgen siempre estará en compañía de su Hijo, al que presenta de acuerdo con el pensamiento eclesial que define a María en su relación con Dios y con los fieles⁴³.

⁴¹ Ver de Federico TORRALBA SORIANO su obra *Monasterios de Veruela, Rueda y Piedra*, (León, 1975).

⁴² Demetrio MANSILLA, *La documentación pontificia hasta Inocencio III. 965-1216* (Roma, 1955), pp. 93-94.

⁴³ Es conveniente repasar lo que indica Louis RÉAU en la *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento* (Barcelona, 1996), Sección II, en especial pág. 62. Además san Juan Damasceno escribe "El mero nombre de la *Theotókos*, la madre de Dios, contiene todo el Misterio de la economía de la Salvación". Ver pág. 222 del *Nuevo Diccionario de Mariología* (Madrid, 1988). Y la página 224 para lo referente al título de Santa María que se relaciona con el griego de *Theotókos*, como pone de manifiesto la inscripción sobre el ambón de Santa María Antigua que mandó hacer Juan VII (705-707) y que decía: +IOHANNES SERVUS SCAE MARIAE / +IOHANNOU DOULOU TES THEOTOKOU. El título de *Theotókos* lo confirmará el Concilio de Calcedonia (451), momento a partir del cual la imagen de la Virgen expresó el dogma de la Maternidad divina. Ver un buen resumen de todo este proceso histórico en

En esta misma dimensión teológica, el origen de la imagen de María hay que buscarlo en las representaciones del mundo paleofunerario, en donde la Virgen configura Epifanías, mostrando el Niño a los Magos de Oriente. Ejemplo de ello son escenas conservadas en las catacumbas (como en la de Priscila) y en el friso del sarcófago conservado en Castiliscar, notable ejemplar de la escultura tardorromana fechable en el siglo IV. La imagen de María sentada en el trono, recordando las efigies monetarias de las emperatrices romanas⁴⁴, se irá independizando y consolidando como una imagen-signo muy sencilla, tan asequible que preserva a las comunidades de riesgos de confusión, tan evidente que nadie puede dejar de entender. Madre e hijo. María y Jesús.

A esa sencilla iconografía pronto se le vieron muchas ventajas, al mismo tiempo que la cercanía de la representación (básicamente: la madre y el hijo) provocaba mayores cauces de relación entre el fiel y la Madre por excelencia⁴⁵ de todos los cristianos. A partir de aquí, fue imposible parar toda una teoría de acciones rituales que permitieron canalizar la enorme afectividad del indefenso ser humano ante su madre protectora. Sirvan de ejemplo la tendencia a colocarle luminarias como si se tratara de una representación familiar, e incluso la invitación a celebrar solemnes procesiones, patrocinadas por el mismo clero rural que consintió tácita y gozosamente -al margen de la opinión contraria de la jerarquía eclesial- que algunas imágenes fueran consideradas taumatúrgicas.

Por encima de todo el ciclo cristológico se impone la imagen de María con el Niño -aislada de la escena de la Epifanía-, para recordar la Encarnación del Salvador como origen de la salvación de los fieles⁴⁶. Pero además, la Virgen sentada en el trono es ella misma el trono de Dios, ("*templo del Verbo encarnado*" ⁴⁷), y está presentada a la veneración de los fieles en una imagen que se ha ido separando (desde el siglo VII) de sus primitivas fuentes narrativas y que se ha esquematizado transformándose en un arquetipo convencional a lo largo del siglo XI.

el trabajo de Lourdes DIEGO BARRADO, "De María *Ajeiropoieta* a *María Regina*. Los más antiguos iconos marianos", en *María, Fiel al Espíritu* (Zaragoza, 1998). Para el concilio de Efeso, momento en el que triunfa la consideración de María como madre de Dios, ver R. TEJA, *La "Tragedia" de Efeso (431). Herejía y poder en la Antigüedad Tardía* (Santander, 1995), en especial, pp. 56 y ss.

⁴⁴ Así lo apunta André GRABAR en *Las vías de la creación en la iconografía cristiana* (Madrid, 1985). Ver fundamentalmente las pp. 65-88.

⁴⁵ Algún autor habla de una religión fundamentalmente maternalista. Ver Juan Francisco ESTEBAN LORENTE *Tratado de Iconografía* (Madrid, 1990), pág. 211.

⁴⁶ Es interesante observar las representaciones, no muy abundantes, de María con el Niño en los códices hispanos del siglo X. Por ejemplo en el Beato de Gerona o en el códice riojano de Roda, en el que hay una Adoración de los Magos en la que la Virgen sujeta al Niño con las dos manos. Ver en *El Mozárabe*, Vol. 10 de *La España románica* (Madrid, 1978) de Jacques FONTAINE la referencia a la Biblia de la catedral de León (año 920) en el que se representa a María con gesto acogedor, extendiendo los brazos paralelos al frente. Ver pág. 358, il. 117.

⁴⁷ Así la ha denominado M. VLOBERG en su "Type romain de la Vierge Reine" en *Art Sacré* (1938), pág. 142. De este mismo autor ver "Les types iconographiques de la Mère de Dieu", en *María II* (1952), pp. 403 a 443.

El modelo iconográfico resultante no encierra ninguna concesión a la vieja tradición del legendario retrato de la Virgen, según los autores de la antigüedad hecho por san Lucas, que fue descrito por Epifanio cuando cuenta que "*la Virgen no era de alta estatura*", tenía "*rubios los cabellos, vivos los ojos, un tanto aceitunada la pupila. Las cejas arqueadas y negras; la nariz un poco alargada; los labios, rojos y llenos de suavidad al hablar. El rostro ni redondeado ni agudo, sino ligeramente ovalado; las manos y los dedos delgados*"⁴⁸.

Tenemos numerosas representaciones en relieves y en pinturas, incluidos los ejemplos del vistoso arte musivario, pero la gran incógnita es saber cuándo comenzamos a tener imágenes de María en bulto redondo. Es asunto muy complejo de concretar, pues ya se ha escrito que estamos en un lenguaje abierto a todas las iniciativas, pero en todo caso debemos mantener, a la espera de nuevas averiguaciones, que no es antes del siglo XI. De esa centuria debió ser el conjunto de estatuas relicarios de Auvernia, relacionadas con la referida imagen exenta de la Virgen -en oro macizo- que hizo hacer el obispo Esteban II de Clermont, en el año 946⁴⁹.

Pero si para las tierras ultra pirenaicas es el siglo X el punto de referencia, para las tierras de Aragón el momento de documentar las primeras tallas de la Virgen está en los últimos años del siglo XI, cuando ha alcanzado un notable auge el Camino de Santiago y el rey Sancho Ramírez ha entregado su hijo Ramiro a la vida monacal. Será precisamente en el valle del Aragón, el gran camino que surca el reino y su primera capital, donde aparecerá la primera imagen de María: la Virgen de Villanúa, una talla que muy posiblemente tenemos que fechar en la década del año 1090, siendo por ello la muestra más antigua que conservamos de esta iconografía.

En las cercanas tierras pamplonesas -vinculadas y sometidas al trono aragonés hasta 1134- tampoco se acepta últimamente la existencia de imágenes anteriores a la segunda mitad del siglo XII⁵⁰ y en las zonas catalanas de ningún modo se mantienen cronologías inferiores al año 1100⁵¹. En esta línea, Cook y Gudiol ya apuntaron que no existen ejemplos en la imaginería mariana de nuestro país a los que podamos atribuir con seguridad una

⁴⁸ Ver *Nuevo Diccionario de Mariología*, pág. 882. Refiere la descripción que hace el autor griego Nicéforo Calixto, en el siglo XIV. Conviene no olvidar que Pietro AMATO publicó el libro *De vera effigie Mariæ. Antiche icone romane* (Milán-Roma, 1998), con ocasión de la gran exposición realizada en la Basílica de Santa María la Mayor de Roma en el Año Mariano.

⁴⁹ Así se manifiesta Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, pág. 101. Afirma que las vírgenes de los tímpanos de Chartres (hacia 1150), París (hacia 1170) y Reims (hacia 1175) se parecen a las estatuas relicario de Auvernia.

⁵⁰ FERNANDEZ-LADREDA, pág. 30.

⁵¹ M. DELCOR en *Les verges romàniques de la Cerdanya i el Conflent en la Historia i en l'Art* (Barcelona, 1970), pp. 87 a 91, atribuye algunas tallas de Bell-Lloc al siglo XI, aunque estas tallas de Bell-Lloc son consideradas posteriores al año 1200 por Ilene H. FORSYTH en su fundamental trabajo *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in romanesque France* (Princeton, 1972), pág. 184.

cronología anterior al año 1100 ⁵². Con esta fecha como referente, podemos comenzar el intento de describir la forma de manifestarse que adquirirá la Virgen, de acuerdo con la evolución de los gustos y de la sensibilidad de los hombres y mujeres del medievo.

4. LOS TIPOS ICONOGRAFICOS

A lo largo del mundo medieval, María será sucesivamente presentada como Trono de Dios y como Madre de Dios, dos prototipos que se encuadran en otras dos series que podemos definir como Vírgenes de Majestad y Vírgenes de Ternura. Aunque la segunda es un tipo de Virgen más humana, razón por la cual pueda ser más propia de la concepción estética del gótico, no dejaremos de tener presente que también se da en el mundo románico, justo en esa transición hacia el estilo gótico.

Después de los tanteos del siglo XII, en el siglo XIII se abre un mundo complejo en el que se irán gestando tipologías nuevas, nacidas de los diferentes ademanes –siempre de protección– que mantiene la madre con su hijo, y que han sido bautizadas por la profesora Fernández-Ladreda como Virgen del manto, Virgen del apoyo y Virgen sustentante. Es también el momento en el que la imagen románica de la madre de Dios se irá transformando en la gótica de la madre de Jesús, en un tiempo para que convivan con la tradicional Virgen sedente las nuevas imágenes erguidas.

De casi todas ellas tenemos ejemplos en el mundo del románico, sobre todo desde que la sociedad feudal entendió la necesidad de concretar en una imagen material (al alcance de una sociedad iletrada) una dimensión espiritual y benéfica. En las viejas Epifanías sólo eran los Reyes los que estaban ante el Niño, ahora también los hombres del siglo XII están invitados a la adoración del Niño y de su Madre, que se presenta sentada en un trono que materializa algunas ideas, como soberanía, victoria o poder de intercesión. En realidad, asistimos a la modificación que producen factores de índole cultural haciendo que el misterio ceda progresivamente a una representación visual del relato, con la prioridad de lo descriptivo y de lo anecdótico, de lo maravilloso y de lo alegórico, de lo escénico⁵³.

Es también el tiempo en el que debemos vincular estas tallas románicas con algunas fiestas litúrgicas, en las que se escenificaban pasajes del Nuevo Testamento, relativos al nacimiento y adoración del Niño. Estas representaciones, auténticos dramas litúrgicos, estaban ejecutadas por clérigos y personas del entorno eclesial y en ellas se incorporaban algunas imágenes de la Virgen presentando al Niño. Esta cuestión nos ofrece un campo de grandes posibilidades para delimitar el papel jugado por estas tallas en madera,

⁵² *Pintura e imaginería románicas*, pág. 306.

⁵³ Así analiza acertadamente este aspecto Francisco MARTINEZ GARCIA en su *La Fe católica. María en el Misterio de Cristo* (Zaragoza, 1996), pág. 8, al hacer el estudio del proceso histórico de la inserción de María en el año litúrgico y en el culto a la Virgen que sería entendido "de forma autónoma e independiente" avanzados los siglos del cristianismo. Ver pág. 5 del citado trabajo.

ocultas por cortinas que se descorren en el momento de mayor intensidad de la escenificación litúrgica.

Con los sentimientos a flor de piel se retiraban las cortinas y se descubría la imagen. Incluso en muchos casos hasta se separaba la figura del Niño para ser incorporada como elemento de adoración en esos *Officium Pastorum* en los que se canta la antifona *Puer natus est*, según nos dicen los documentos musicales conservados en nuestras catedrales altoaragonesas. En consecuencia, tenemos los textos de estas representaciones en las iglesias y tenemos las imágenes con las que se coronaba la escenificación. Por citar un ejemplo, está la Virgen de Piñana, procedente de una localidad ribagorzana, que presenta la particularidad de tener al Niño como pieza independiente y separable. Un infante de grandes proporciones que era sacado del regazo de su madre y paseado procesionalmente por el coro de interpretes⁵⁴ en esas largas dramatizaciones litúrgicas.

Dicho lo anterior, que sirve como marco general, podemos iniciar la descripción de los dos tipos o modelos a los que se ajusta la representación de María en el románico.

4.1. SEDES SAPIENTIAE.

"Sede de la Sabiduría" es uno de los títulos con que el pueblo cristiano honra a la madre de Dios, tal y como señalan los mismos formularios litúrgicos de las festividades marianas⁵⁵. Una denominación latina que producirá la italiana de *Madonna in Maestà*, la francesa de *Vierge de Majesté* y la inglesa de *Virgin enthroned*, precisamente cuando Europa se vea inundada por una oleada de devoción a la Virgen que promueven órdenes religiosas como los premostratenses y los cistercienses⁵⁶. Al mismo tiempo que ellos ponen sus monasterios bajo la protección de María, la iglesia secular consagra sus grandes iglesias a Nuestra Señora, que al ser considerada "*puerta del cielo*" irá

⁵⁴ Hablaré de esta imagen en la segunda parte del trabajo. Para la cuestión de las escenificaciones litúrgicas, ver lo que dice FERNÁNDEZ-LADREDA, pág. 56, acudiendo como bibliografía específica a los trabajos de Antonio DURÁN Gudiol sobre "Los manuscritos de la Catedral de Huesca", en *Argensola* IV (Huesca, 1953) o "Los maestros de Capilla de la Catedral de Huesca", en *Argensola* X (Huesca, 1959). Quiero apuntar que quedan algunas tallas con la iconografía del Niño que nos permiten suponer que esta pieza era incorporada a un trono en el desarrollo del acto. Hay una Niño de procedencia desconocida, datado a finales del XIII, que se conserva en el Museo Marès (ficha nº 278 del *Catàleg d'escultura*, pág. 309) y que debe ser considerado en esta línea.

⁵⁵ Ver Diccionario de Mariología, pág. 1.756 (trabajo de A. SERRA sobre "Concepto bíblico de Sabiduría") y pág. 2.053 en donde I. CALABUIG plantea cómo a partir de la teología se identifica al Verbo con la Sabiduría eterna, en el formulario del tiempo ordinario. Plantea que "*se trata de un sabroso formulario en que María de Nazaret es presentada como madre o sede de la Sabiduría encarnada (=realeza materna de María)*". Hay que recordar que L. BOUYER publicó su estudio *Le Trône de la Sagesse. Essai sur le signification du culte marial* (Paris, 1957).

⁵⁶ Al respecto de los cistercienses se puede recordar lo que indica monseñor Pietro AMATO, en el *Nuevo Diccionario de Mariología*, pág. 230, cuando señala que "*San Norberto, para honrar a la Virgen, entrega a sus discípulos, los hijos de Prémontré, el hábito blanco; la orden del Cister pone sus monasterios bajo la protección particular de María*".

colocándose en los espacios centrales de las grandes áreas del discurso narrativo evangelizador, es decir presidiendo las portadas monumentales.

Pero, mucho antes de que las modas caballerescas generalizaran la imagen amable de Nuestra Señora, la representación que -en torno a 1100- monopoliza este impulso devocional es la Virgen-Trono, una imagen mayestática que comienza a ubicarse en torno a la mesa de altar. Esta tipología de María como "*trono de la divina Sabiduría*" pervivirá durante siglos, realizándose tallas a lo largo de todo el medievo y adaptándose a los gustos del gótico. Podemos anotar que, en el siglo XIV, habrá importantes ejemplos de esta familia, entre las que destacan las imágenes de Sarsamarcuello o la de Estet, e incluso pervivirán en el siglo XV en imágenes como la del Santuario de Lagunas en Cariñena⁵⁷.

La clave de esta tipología es la forma en la que María muestra su único Hijo a todos, convertida a la vez en un trono desde el que canaliza hacia la Humanidad su función materna. Este es el momento del simbolismo, el paso desde una realidad que pertenece a la naturaleza a una percepción sensible que pertenece al nivel sobrenatural de la fe⁵⁸. Y no se puede dejar de aceptar que el lenguaje simbólico responde a la religiosidad popular, desde el momento en que el conjunto de los fieles percibe así más fácilmente el mensaje religioso que le es comunicado.

Un mensaje que le llega por medio de unas figuras rígidas, rigurosamente frontales, hieráticas, que han sido concebidas aisladas una de otra, inmersas en su propio mundo. Así lo podemos apreciar en la talla de Villanúa, que puede ser considerada como la más antigua de las conservadas. En ese caso y en los demás, nos encontramos con unas efigies que no están concebidas como seres humanos, la Virgen es un mero asiento y el Niño es la segunda de las personas divinas, es la Suprema Sabiduría.

Por ello, no es de extrañar que la sede sea el primer elemento a tener en cuenta. Además de ser la propia Madre el trono del Hijo, configurando un respaldo protector que se completa con sus brazos extendidos al frente, ésta está situada sobre un asiento que hace referencia al trono de Cristo y que evoca tácitamente esa sede del Señor-Cosmocrátor, que sólo ocupaban los demás por delegación⁵⁹.

Si entendemos por escaño un banco con respaldo, no hay escaños en la imaginería de la *Theotòkos*, como tampoco se presentan en sillas de tijera que

⁵⁷ Para la talla de Sarsamarcuello ver las fichas de Emma LIAÑO, pág. 408 y 372 de *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón medieval* (Huesca, 1993). Para la referencia a la Virgen de Lagunas ver mi estudio sobre *La Virgen en el Reino de Aragón* (1994), pp. 333 y ss.

⁵⁸ Ver en *Nuevo Diccionario de Mariología*, pp. 1.860 a 1.862, el análisis que hace Charles André BERNARD de la imagen simbólica de María. Puede ampliarse la bibliografía sobre este asunto en Mercedes NAVARRO, *María la mujer* (Madrid, 1987) o en el más antiguo (Madrid, 1965) de J. DELGADO sobre *Mariología en símbolos*.

⁵⁹ André Grabar *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, pp. 202 y 203. Hay un importante trabajo de FORSYTH ya citado en la nota 51.

sí aparecen representadas en miniaturas, como asientos dignos de la familia real. Lo que abunda en esta época son los tronos, con gradas en alguna ocasión y sin dosel, además de escabeles -taburetes sin respaldo- y sobre todo sedes o sillas. En algunas tallas esta grada semicircular aparece decorada con dientes de sierra en rojo, en todo su frente, y sugiriendo un cojín en el que apoyar los pies⁶⁰.

En el siglo XII la sede es muy simple y tiene forma de silla, con cuatro elementos verticales de apoyo que se rematan en altura con piezas esféricas que sirven de adorno. Estos vástagos, que constituyen sus cuatro patas, pueden ser de sección circular o cuadrada, siendo la más común a la zona ribagorzana la que tiene forma cilíndrica. Entre los anteriores y los posteriores hay una pequeña elevación, solucionada con un recrecimiento curvo que configura lo que puede ser entendido como la caja del asiento, un cierre que crea generalmente sedes cuadradas y en algún caso asientos de planta semicircular, tal como se ve en la Virgen del Puy de Sos, datable hacia 1160.

Este mueble, que se va aproximando a la configuración tradicional del trono, se cierra en los laterales por travesaños horizontales, situados en los costados y que unen los verticales de dos a dos⁶¹. Además se desarrolla todo un muestrario de decoración cromática, basada en juegos de elementos geométricos ordenados en retículas y ajedrezado, lo que no quita para que en algunos casos se ofrezcan otras decoraciones llegando incluso, en el caso de la Virgen de Agüero, a cubrir el lateral con una representación heráldica de barras rojas y gualdas, símbolo evidente de la familia real que gobierna la Corona de Aragón, en ese momento personificada en Alfonso II.

Conforme avance el siglo, irán creciendo más en altura los vástagos posteriores, dando origen a un auténtico respaldo que ya tenemos visible en las últimas décadas del siglo XII, en concreto en la Virgen del Salz que se fecha hacia 1190. Y al final del siglo, en torno a la década de 1180, se usa un tipo de taburete para sentar a la Virgen de Carcabilla, que está recordando algunos de los asientos en los que está el Pantocrátor, en el frontal de Montgrony o en el ábside de Santa María de Tarrasa⁶².

Otro elemento singular es la corona, que aporta a la imagen de María la confirmación de su título de reina, reconocido por la tradición cristiana desde el siglo IV. Una dimensión que, aunque los teólogos la vieron peligrosa al difuminar los perfiles evangélicos de María, se impuso como reflejo evidente de una concepción sociopolítica feudal. Una tesis que además venía avalada por textos bíblicos que remiten a la Virgen como madre del rey-Mesías, entre los cuales era clave el relato que Mateo hace de la adoración de los Magos:

⁶⁰ Este es el caso de la Virgen de Iguácel y la de Villanúa.

⁶¹ FERNÁNDEZ-LADREDA, pp. 74 y 75 habla de estos asuntos en lo que se refiere a las imágenes navarras con estos tronos de montantes verticales cilíndricos, situándolas en los años iniciales del último cuarto del siglo XII (1175-1185)

⁶² COOK-GUDIOL, *Pintura e imagería románicas*, pp. 131, figura 142 (Montgrony) y pp. 59-60 (Tarrasa).

"entraron en la casa y vieron al Niño con María, su madre, y postrándose lo adoraron"⁶³.

La realeza de María se muestra en la corona que lleva. Corona que se complementa con la de su hijo, y que es una corona que podemos intuir fuera similar a la que llevaban los monarcas en aquellos años. Conviene explicar sobre este punto, que en la imaginería no aparece la corona hasta finales del siglo XII, puesto que las primeras imágenes se presentan con un tocado, de origen evidentemente bizantino, que les cubre la cabeza, el cuello, los hombros y a veces el pecho. Ese tocado, una de las cuestiones más características de la moda románica, lo tenemos en la Virgen de Villanúa, en la de Iguácel o en la de Agüero, todas ellas anteriores a 1180. Este tocado se ciñe extraordinariamente a la cabeza remarcando el excesivo volumen de la misma, puesto que tienen mayor tamaño que el que les correspondería en función de su cuerpo, lo que les provoca un irreal sistema de proporciones.

En la segunda mitad del siglo XII ya tenemos ejemplos de imágenes con diademas, en cuyo desarrollo se intenta simular y reproducir pedrería. Ese es el caso de Nuestra Señora de Carcavilla y el caso de las representaciones pictóricas en algunos frontales catalanes⁶⁴. Pero, sin duda, la talla más notable que presenta diadema es la Virgen Goda de Daroca, tallada posteriormente a 1170, y en la que se nos ofrece una diadema con adornos vegetales - enmarcados en círculos- que se suceden por toda ella. En estos casos, debajo de la corona, la toca continúa ajustándose a la cabeza, aunque cayendo sobre los hombros y provocando en el pecho un abanico de pliegues que enriquece el tratamiento plástico de la imagen.

En los años del cambio de centuria, en torno a 1200, la corona se va enriqueciendo y -manteniendo la base de la diadema- comienza a superponerse florones, o pequeñas terminaciones trilobuladas. Esto ocurre cuando se abre el siglo XIII, momento en el que se comienza a presentar remates flordelisados que enriquecen la prestancia de la misma corona, que no debemos olvidar que es tanto el símbolo de la maternidad divina como del poder real⁶⁵. En algunos casos estos remates trilobulados se convertirán en palmetas, como ocurre con la Virgen de Salas de principios del siglo XIII, pero lo habitual es que se vayan barroquizando sin perder sus perfiles en forma de flor de lis. Así se vinieron a ornamentar las coronas con picos entre zonas curvas y en los extremos de sus cuatro ejes principales.

⁶³ María es la *Guebîrâh* del Nuevo Testamento, la dueña, la reina-madre que goza de la mayor atención regia cuando intercede por los hombres (Jn 2,5). Ver de Stefano de FIORES el análisis de este tema en *Nuevo Diccionario de Mariología*, pp. 1.724-1.725. Sobre este complejo tema ver de J. L. BASTERO sus "Fundamentos cristológicos de la realeza de María", en *Estudios Marianos* 51 (Madrid, 1986), pp. 201 y ss.

⁶⁴ COOK-GUDIOL, *Pintura e imaginería románicas*, pág. 137. Se refiere al frontal de la ermita de Vilaseca, de la segunda mitad del siglo XII, conservado en el Museo de Vic.

⁶⁵ Ver los ejemplos del Frontal de Llucà, segunda mitad del siglo XII, que se estudia en Les col.lecciones del Museu Episcopal de Vic (Barcelona, 1922), pp.28-29. y el frontal del priorato del Coll, del siglo XII en *Pintura e imaginería románicas*, pág. 138. Ver en página 163 otra corona del siglo XII, ilustración 189, y la corona representada en el frontal de Betesa, ilustración 196, pág. 168.

Además de la citada corona, la Virgen sostiene en su mano derecha una pequeña esfera, para expresar la grandeza y el poder que se atribuyen los personajes entronizados. La Virgen sostiene esta esfera como signo mayestático de la soberanía de Cristo sobre lo creado. Un signo que ha recibido del hijo que tiene sentado en su regazo, razón por la cual es también frecuente que el Niño sostenga el "*globus mundi*", sobre todo a partir de los últimos años del siglo XII.

Hasta el siglo XIII, lo habitual es que María lleve ese objeto esférico en su diestra (luego veremos que acabará mostrando algunas frutas), mientras Jesús mantiene levantada la mano derecha, con los dedos en actitud de bendecir, y sostiene en su izquierda un libro. En este objeto inanimado, como todos los atributos de esta época románica, se quiere construir un símbolo sagrado, el Libro que contiene escritas todas las profecías que el Hijo de Dios ha venido a cumplir. Este sentido de sometimiento a la voluntad divina, se marca también en las túnicas del niño que son habitualmente rojas, color que como conocían bien las gentes de esas épocas simbolizaba el sacrificio.

Al respecto del libro conviene recordar que se presenta casi siempre cerrado, con sus cubiertas en tonos rojizos, aunque en alguna ocasión se asemeja más a un auténtico Rollo al modo de la ley judía⁶⁶. El libro aparece abierto en alguna de las imágenes del siglo XIII, aunque nos induce a pensar que esto en la mayoría de los casos es producto de repintes muy posteriores. Como se puede ver y no entraremos a desarrollar este asunto, el Niño es pieza clave. Por eso se presenta dignamente, con ese manto dispuesto a la manera de una toga romana.

Completando la descripción de estas imágenes, hay que hacer alguna referencia al modo en que están vestidas; pues es sabido que la representación de María -como antítesis de la representación de Eva- se ofrece con el vestido de salvación en el que fue envuelta. Ya se escribió en el *Antiguo Testamento* una evidente alusión al manto de triunfo con el que sería envuelta María⁶⁷. Pero no sólo tenía carga simbólica el manto, el símbolo del velo es evidente en su relación con la consagración y los esponsales. Y es que por eso, ya lo ha señalado Trens, pervive la indumentaria romana en muchas de estas representaciones de la Virgen. María, al modo de las matronas del Bajo Imperio, lleva túnica, manto y ese velo que -como hemos apuntado- tiene una significación sagrada, al ser impuesto a las doncellas que se consagraban a Dios.

En líneas generales, María va vestida a la moda del momento, dentro de ese traje románico que han generalizado las peregrinaciones y que es deudor tanto del mundo romano como de las modas bizantinas. De estas, como se ha escrito, había heredado la implantación de vestidos largos (de anchas mangas

⁶⁶ Por ejemplo en las tallas de Nuestra Señora de Arraro (Panzano), o en las vírgenes de Casbas y Abay.

⁶⁷ En ISAÍAS 61, 10-11, se dice "*Desbordo de gozo en el Señor y me alegro con mi Dios: porque me ha vestido con un traje de gala y me ha envuelto en un manto de triunfo*".

y con abundante tela), que buscaban procurar a los ademanes de las personas poderosas -que tenían acceso a estos costosos modelos- movimientos reposados y ceremoniosos. Bizantino era igualmente el modo de caer el tocado sobre los hombros y el pecho, además de esas mangas perdidas de gran amplitud que son moda en la primera mitad del siglo XII. Ese mismo origen tendrán también los adornos que orlan el escote -en forma de gran cuello cerrado- y que aparecen avanzado el siglo XII⁶⁸.

María lleva un ajustado velo blanco (frecuentemente insinuado como forrado en tela roja), que cae sobre los hombros en un airoso diseño. Especialmente en el caso de la Virgen de Agüero, donde alcanza gran belleza al explayarse sobre el pecho en un abanico de pliegues. Sobre los hombros lleva un manto, que en ocasiones se sujeta -a modo de capa- por un broche decorado que puede ser circular desarrollado con pétalos (Torreciudad e Iguácel) o rectangular con un elemento vegetal cuadrilobulado, como ocurre en la Virgen de Agüero. Debajo del manto (que suele ser siempre de color azul o azul-verdoso) está la larga túnica y sobre ésta puede haber una sobretúnica, que se adapta como prenda de vestir en el mismo siglo XII.

Fijándonos en el manto podemos definir una tipología de imágenes que se caracterizan -entre otros detalles- por presentar un manto cerrado bajo el cuello y abierto por la parte frontal, lo cual acentúa muchísimo ese sentido geométrico y volumétrico de la figura. Son parte de una tipología situable a finales del siglo XII y localizable estéticamente en los talleres ribagorzanos, en concreto en el círculo de influencia de Roda de Isábena e incluso en el ámbito territorial del valle de Boí⁶⁹. Es un elenco de imágenes que abunda en Cataluña y que han sido definidas como "*tipo pirenaico*" (Noguera y Massa), que se han ubicado espacialmente como "*obras ribagorzanas*" (Teresa Vicens) o de la "*escuela de Taüll*" (Junyent), y que son conocidas como *Marededéus*⁷⁰.

Son tallas que han provocado algunas discusiones y sobre cuyo vestuario se han vertido interpretaciones erróneas. En realidad es un arquetipo cuyos ejemplares son reconocibles por la rigidez con la que se representa el manto cerrado bajo el cuello, que no es un manto circular con capuchón (una *paenula*), sino una *palla* mal interpretada, un manto que cubre con uno de sus extremos la cabeza de la que lo lleva. Ejemplos de imágenes con este tipo de manto también hay en Navarra, caso de las Vírgenes de Pamplona y de Irache, que se sitúan a finales del XII y todas sus derivadas realizadas en el siglo XIII.

⁶⁸ Para las modas utilizamos el trabajo de Carmen BERNIS MADRAZO *Indumentaria medieval española* (Madrid, 1956), en especial pp. 14 a 18.

⁶⁹ Un ejemplo es la Virgen de Roda, fechable a finales del siglo XII.

⁷⁰ Manuel TRENS, María. *Iconografía de la Virgen en el Arte Español* (Madrid, 1946), pp. 615-616. Antonio NOGUERA I MASSA estudia *Les marededéus romàniques de les terres gironines* en *Art Romànic*, 5 (Barcelona, 1977). María Teresa VICENS SOLER publicó la *Iconografía Assumpcionista* (Valencia, 1986), Eduardo JUNYENT I SUBIRÀ revisa la *Catalogne romane* (Abbaye de La-Pierre-qui-Vire, 1960) y Francecs-Xavier MINGORANCE I RICART hace varias monografías sobre imágenes, en el volumen XXIII de la *Catalunya Romànica*, citado ya en la nota 11.

Esta cuestión nos obliga a parar nuestra atención en lo que podría ser una escuela ribagorzana, ubicada en la zona oriental altoaragonesa y que sería consecuencia de ese carácter innovador que tuvo la clerecía de Roda de Isábena desde finales del siglo XI, incluso después de ser trasladada la sede episcopal -en 1149- a la ciudad de Lérida. Este florecimiento artístico está vinculado con la figura del obispo san Ramón del Monte, persona que tuvo una profunda relación con el valle de Boí y que presidió la consagración de las iglesias de San Clemente y Santa María de Taüll, en diciembre de 1123. Dos años después, el santo consagró en la cripta rotense un altar a Santa María, ante el cual sería enterrado el 27 de junio de 1126⁷¹.

Se ha venido afirmando que en este grupo se funden características propias ribagorzananas con el estilo ecléctico de los talleres ilderenses. Y, con buen criterio, se ha señalado que este grupo debió de potenciarse al calor de la fuerte enemistad existente entre las sedes de Roda y de Huesca, sobre todo por el prestigio cultural y el poder económico del obispado ribagorzano. Estas imágenes destacarían por esas capas cerradas que hemos señalado, y que provocan una imagen cargada de espaldas, por la elegancia de su talla, por su concepto plástico, por su sobrio modelado, e incluso por la regularidad y corrección de sus facciones. Pero sobre todo, por el sentido vertical de los pliegues, cuya disposición responde a un esquema claramente racionalizado, y especialmente por esas vestiduras rígidas acanaladas.

La cronología⁷² de esta escuela rotense y de sus grandes maestros se puede fijar con propiedad en el siglo XII, aunque se continúa manteniendo en el XIII la tradición de la misma. En esta ocasión en manos de unos escultores locales, que sólo se ocupan de repetir las viejas fórmulas mientras están más cerca del quehacer artesano que de la creación artística. Se pierde esa frescura en la ejecución y se van difuminando los estilemas propios de la vieja escuela, creada por la amplia inquietud estética de san Ramón y alimentada por el poder de la catedral rotense, en la que continúan atendiendo el culto un conjunto de clérigos empeñados en el trabajo intelectual y en la trasmisión de los conocimientos por medio de su activo escriptorio. No deja de ser curioso que la mayoría de las imágenes de los Crucificados, que tenemos en tierras aragonesas, procedan del Pirineo Oriental y en especial estén relacionados con los talleres ribagorzanos⁷³.

⁷¹ Para este tema es necesario acudir a las obras de Manuel IGLESIAS COSTA, en especial a su trabajo sobre *Roda de Isábena. Historia y Arte* (Huesca, 1989), pp. 86, 100, 105 y 147. No hay que olvidar que san Ramón ha estado en Francia y en Italia, entre 1117 y 1119, y que en Roda vivió un famoso Pedro "carpintero", que debió ser persona importante en la canónica rotense, pues su fallecimiento quedó registrado en el necrologio del claustro.

⁷² Son ejemplares de este grupo las vírgenes de Roda, Graus, Villanueva, Santaliestra y algunas tallas que están actualmente fuera de tierras aragonesas. Por ejemplo las imágenes números 67, 68 y 80 del Catálogo de la Colección Federico Marés.

⁷³ Ángela FRANCO (Signos, pág. 314) así lo considera del Cristo de la catedral de Jaca (finales del siglo XII) y del Cristo de San Lorenzo de Ardisa (Signos, pág. 334) que fecha en la primera mitad del siglo XIII y al que encuentra parentesco estilístico con obras catalanas no lejanas del Pirineo Aragonés. Antonio DURÁN (Signos, pág. 302) y GUDIOL-COOK piensan que el Cristo de la colegiata de Santa María de

4.2. MARIA, MADRE DE DIOS

Estamos ya en el siglo XIII, el tiempo en el que tenemos que volver a mencionar que uno de los puntos claves en la lectura de estas imágenes es el Niño, que protagoniza el grupo de la *Theotòkos* puesto que María es mero engarce precioso en el que se ofrece Cristo. Pero además, su protagonismo será también estético puesto que -en un momento determinado- se ladea, rompe la simetría y todo cambia. Se inicia el camino que nos llevará a las hermosas representaciones del gótico, en las que el niño y la madre se comportarán como tales, con ternura y compartiendo sus miradas. Esta ruptura del aislamiento se manifiesta tanto en las tallas sedentes como en las estantes.

En el punto de partida de esta andadura se sitúa la literatura eclesiástica, en la que los escritores reflexionan teológicamente sobre el concepto de "*madre nuestra*". En esta línea estaban los escolásticos y por supuesto en esa idea ha estado san Bernardo de Claraval, persona clave en la difusión del culto a María, desde que escribió "*la madre de Dios es madre nuestra*"⁷⁴. En todo este itinerario espiritual se ha querido ir diferenciando variantes de cómo se va humanizando la representación mariana. Por ello, la profesora Fernández-Ladreda ha propuesto hablar de tres tipos de imágenes, siempre y cómo es lógico con diferencias en los gestos y ademanes, diferencias nacidas de la relación que se establece entre madre e hijo. Más en concreto, sabemos que son los momentos de la humanización, donde no tenemos diferencias iconográficas sino diferencias de carácter conceptual.

Se habla de "*Virgen sustentante*" cuando María sujeta a Jesús con la mano izquierda por la parte inferior o a media altura de la espalda, como si lo tuviera sostenido. Se les marca como arco cronológico los finales del siglo XII y los años del siglo XIII. En todo caso, convendría valorar el papel de modelo que ejercerá la Virgen de Salas, protagonista de una de las cántigas de Alfonso X⁷⁵, para las imágenes de este grupo. Se refiere a "*Virgenes del apoyo*" cuando María apoya su mano sobre el hombro o en la parte superior del brazo del Niño, en una relación más íntima⁷⁶. Y se cierra el camino de evolución con las "*Virgenes del manto*", cuando María coge la parte inferior del manto y lo levanta como si quisiera proteger a su Hijo.

El camino ha sido claro. Partimos de una madre que no tiene conexión con su hijo y llegamos a una mujer que muestra su necesidad de afecto, acariciando a su hijo. Un proceso que dará lugar a la imagen de Nuestra

Alquézar, segunda mitad del siglo XII, procede del taller de Roda aunque fuera hecho por un escultor distinto del que talló el Cristo de la catedral rotense.

⁷⁴ *María. Études sur la Saint Vierge* (París 1949-1971), Vol. VI, 529.

⁷⁵ FERNANDEZ-LADREDA ha vinculado a este modelo a las imágenes de Zurucuáin, Luquin y Morentín.

⁷⁶ G. RAMOS DE CASTRO en *El arte románico en la provincia de Zamora* (Zamora, 1977) denomina este tipo como la "*Virgen del Don*" y la considera propia de los inicios del gótico.

Señora del Buen Acuerdo, en Gallocanta, que coge con su mano izquierda el pie derecho de su hijo⁷⁷. Estamos en el siglo XIII y vamos camino del XIV.

¿Qué ha pasado?. Sencillamente que María, en un mundo en el que se van asentando los valores de la individualidad y el interés por la Naturaleza, va adquiriendo un total protagonismo y se convierte en interlocutora, intermediaria en el diálogo con Dios. Por ello, crece el interés por María como mujer, al mismo tiempo en el que su plenitud de gracia es entendida como la capacidad de expresar plenamente a la Iglesia, es decir, de convertirse en una perfecta microiglesia⁷⁸.

María ha dejado de ser la Señora que ocupaba un puesto de distinción, símbolo fundamental para reforzar la autoridad de la Iglesia en la tierra⁷⁹, y ha pasado a ser apreciada y venerada como el ser que encarna en sumo grado las virtudes de la humildad y la pobreza, sobre todo por influencia del pensamiento mendicante, especialmente del franciscanismo que llega a estas tierras en la segunda mitad del siglo XIII y que se generaliza en el XIV. En estas centurias, la Virgen ya no lleva sólo en su mano derecha el *mundus*, en muchas ocasiones lo cambia por una manzana (vinculable al papel de nueva Eva) o por una piña y en el siglo XIV incluso por alguna flor⁸⁰.

Recapitulando un poco, antes de seguir adelante con el proceso de evolución, podemos recordar que hemos visto cómo -en la primera mitad del siglo XII- la Virgen se presenta con los brazos en ángulo recto enmarcando al Niño, protegiéndole del entorno, centrando la atención del fiel, como si recordara los primeros intentos de delimitar su valor plástico del resto de una posible escena de la Adoración. Es una imagen simétrica, también conocida como "*Virgen de Majestad*", en la que el Niño está perfectamente centrado en el regazo materno. Una fórmula de leer la Virgen como trono que no es muy abundante en estas tierras, antes bien diría que muy escasa y que se reduce a ejemplares antiguos (como las vírgenes de Villanúa, Torreciudad, Roda, Villanueva o las procedentes de la colección Guillén) y a algunas pervivencias

⁷⁷ Pp. 355 a 358 de *La Virgen en el Reino de Aragón*. Es interesante ver la imagen de Valvanera, Cfr. Eliseo SÁINZ RIPA, *Santa María en la Rioja. Hitos marianos en su geografía y en su historia* (Logroño, 1988), pp. 115-116.

⁷⁸ Es muy valioso el análisis que hace G. GUALERNI en *María espressione della società e della Chiesa. Il compito dell'uomo e del cristiano in una lettura mariologica della storia della salvezza* (Bologna, 1972), especialmente lo que refiere en la pág. 23.

⁷⁹ Así se expresa M. T. BELLENZIER, *Nuevo Diccionario de Mariología*, pág. 1.397, en donde se va remitiendo a la bibliografía específica sobre esta interpretación.

⁸⁰ Manzana llevan las tallas de la Virgen de Lagunas en Cariñena, la de la Villeta en Peracense o la del Tremedal en Orihuela, fechables en torno al año 1300. Una piña lleva la de Astón y una flor debió de llevar la del Castellar. Ver mi *La Virgen en el Reino de Aragón*, pp. 333, 405, 409, 213 y 279. En general y para conocer ejemplos de otras zonas geográficas, ver *Theotòkos (Museo catedralicio Diocesano) León*, (León, 1987), pp. 17-18, de Máximo GÓMEZ RASCÓN. Es de interés para valorar el paralelismo Eva-María, como colaboradora generosa del Redentor, según el Concilio Vaticano II, el trabajo de H. COATHALEM sobre *Il parallelismo fra la Vergine e la Chiesa nella tradizione latina fino alla fine del XII secolo* (Roma, 1954). Para el tema de la corredención está el estudio de R. LAURENTIN "Le titre de Coredemptrice. Étude historique", en *Marianum*, 13 (Roma, 1951), especialmente pp. 439 a 449.

del modelo (como en el caso de la del Salz), pero siempre en el marco cronológico del siglo XII.

A partir de este arquetipo se irán apreciando unas leves evoluciones que acabarán llevándonos a otro modelo de Virgen sedente, en la cual se ha perdido la inicial deshumanización de la escena y la Virgen va dejando de ser un mero sitial o trono. Será el tipo de Majestad asimétrica, en la cual los rasgos de normalización pasan por el lento girar de las manos que, desde su posición de paralelas al niño, acabarán situando la palma derecha hacia arriba (en el último tercio del siglo XII) -dispuesta a sostener atributos- y acercando la mano izquierda hasta entrar en contacto con su Hijo, situación de relación que ya podemos documentar en la segunda mitad del siglo XII⁸¹.

La madre coloca la mano izquierda sujetándolo por el brazo, por la cintura, por la pierna o por el hombro. El recorrido que hace en la imaginería la escultura del Niño hasta situarse en la zona izquierda de la Virgen es muy rápido, al igual que temprano es el momento en el que el Niño se pone de pie sobre la rodilla de la Virgen. El ejemplo más antiguo lo tenemos en la Virgen Goda darocense, hacia finales del XII, y en ella nos encontramos con esta singular manera de presentar a su Hijo, como si estuviera en el aire, en una inexistente sillita apoyada sobre la pierna y el regazo de su madre.

Esta forma peculiar de incorporar al niño en la escena, definida por algunos como el carácter más destacable de una escuela local del entorno de Huesca, la encontramos en un conjunto de imágenes fechables en los siglos XIII y XIV ⁸², siendo concretamente en la segunda mitad de esta centuria cuando el infante se coloca ya de pie sobre las rodillas de su madre⁸³. Estamos exactamente en el momento en el que la Madre va a levantarse, abandonando el trono.

Al provocarse todo este cambio de concepción, producido casi sin ser apreciado por los propios protagonistas del mismo, nos encontramos con una notable evolución en la forma de vestir. Quizás la cuestión más notable es el abandono de esas túnicas que se pegaban al cuerpo, y que era una de las claves de la moda del románico, provocada por la voluntad de ocultar y borrar completamente las formas del cuerpo de la mujer. Una túnica que -por el contrario- en su parte inferior ofrecía una vistosa muestra de plegados, empleando alternativamente plegados verticales (zona central) y elípticos sobre

⁸¹ El presbítero Manuel TREMPS en su clásico trabajo sobre *María*, pág. 399, afirma que los dos tipos (Virgenes simétricas o asimétricas) son simultáneos "y *no hay que creer que el segundo sea una evolución del primero, como tantas veces se ha repetido. Desde la más remota época románica coexisten ambos, acusando en su aspecto un diferente punto de partida*".

⁸² Emma LIAÑO se inclina por esta sugerencia en *Signos*, pág. 408, al hablar de la Virgen de Sarsamarcuello, de mediados del XIV, y refiriéndose también a otras como la de Astón, Liesa o Foces. De principios del XIV es Nuestra Señora de Estet (Roda de Isábena), la Virgen de Pietas (El Frasno), o la de Rañín (Barbastro).

⁸³ Tal es el caso de la Virgen del Castellar (Torres de Berrellén) o Nuestra Señora de los Navarros (Fuentes Claras).

las piernas. La renuncia a esta túnica que impedía el estudio anatómico, es la gran apuesta del momento.

Y es que, a partir del año 1200, el vestuario de estas imágenes, es gótico y de manera especial más sencillo, dando la impresión evidente que los escultores tendieron a simplificar mucho las cosas, aunque utilizando los mismos elementos del vestuario habitual. Se mantienen los velos bajo las coronas, pero no se ajustan tanto a la cabeza para que pueda ser visible el pelo, generalmente rubio y que en torno a 1300 se desarrollará en una orla de pequeños rizos⁸⁴, al gusto francogótico. No hace falta recordar que antes, en el siglo XIII se ha consolidado el velo gótico en el que, además de la separación de la cabeza, aparecieron los pliegues que mueven y adornan los bordes del mismo⁸⁵.

Lo habitual, ya en ese escenario del año 1200, es que las imágenes presenten un manto que funciona como manto-velo, al apoyarse en la cabeza y caerles sobre los hombros para recogerse en el regazo, formando numerosos pliegues que cada vez irán adquiriendo más volumen, conforme quieran imitar la riqueza de las telas. El manto, al caer en amplia curva por el lado derecho, deja muy visible la decorada túnica (habitualmente recordando telas de tonos rojizos), cerrada con escote en caja y con una sucesión de pliegues que le sirven para sugerir su anatomía, al estar recogidos por un cíngulo -en muchos casos dorado- que incluso cae sobre las piernas. No hay sobretúnicas, aunque hay un caso que merece la pena referir.

Me refiero a la imagen de Nuestra Señora de Linares, conservada en Benabarre, que presenta una curiosa prenda conocida con el nombre de "pellote", un traje para colocar "encima" y que tiene dos grandes aberturas laterales, razón por la cual no hay mangas y razón por la que se descubre parte del pecho y de las caderas. Este pellote⁸⁶ que lleva la Virgen es una pieza habitual en el siglo XIII, simula estar realizado en tela azul y le viene bien al escultor para ofrecer una rítmica sucesión de pliegues acanalados, que contrastaban con las túnicas lisas, con esas telas blandas de las túnicas que se pegaban al cuerpo. Esta prenda ha sido recientemente (1998) objeto de una peculiar y dudosa interpretación, que la considera como una sobretúnica

⁸⁴ A principios del siglo XIII la imagen de Nuestra Señora de Linares presenta, enmarcando el rostro, un peinado basado en un trenzado que no tiene nada que ver con los rizos sueltos a que nos referimos, pues responde a fórmulas usadas por las mujeres de la época para recoger con comodidad el pelo bajo los velos. Nuestra Señora de Albella presenta también el pelo trenzado, enmarcando el rostro, y se fecha a finales del siglo XIII. Ver Manuel GARCIA *Inventario artístico de Huesca y su provincia. Partido judicial de Boltaña*, II (Madrid, 1992), Vol. I, pág. 56.

⁸⁵ Para Castilla, Clementina-Julia ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia* (Valladolid, 1977) ha planteado que este tipo de elementos aparecen en el siglo XIII. Ejemplo de este asunto es la imagen de Salas, fechable a principios del siglo XIII y que tuvo una gran influencia en tierras navarras.

⁸⁶ Carmen BERNIS, *Indumentaria medieval española*, pág. 21, afirma que esta prenda fue usada principalmente por los hombres y que "tiene el interés de haber sido una de las prendas originales de la indumentaria gótica española". El pellote podía tener forro de piel o de tela. Apunta también (pág. 26) que este pellote no apareció en Francia hasta el año 1340.

presente en varias tallas ribagorzanas, "sin mangas, a modo de casulla, aspecto que podría resaltar su condición de Madre de la Iglesia"⁸⁷.

Respecto al manto es necesario hacer una importante precisión más, en el sentido de recordar que surge un tipo iconográfico que definimos como "Virgenes del manto", tallas que aparecen en torno a 1200 y que pervivieron durante todo el siglo XIII. Fernández-Ladreda las considera como el último estadio en el camino de la evolución desde la imagen-trono a la imagen-madre. Sería el final de esa travesía, la salida a los dos momentos definidos ya anteriormente: primero la Virgen sustenta a su hijo con la mano izquierda, por la parte inferior o a media altura de la espalda, y después María apoya su mano sobre el hombro o en la parte superior del brazo.

La imagen más clara e importante de este grupo es la de Daroca y en ella vemos cómo María se recoge el manto con la mano derecha levantándolo ligeramente, "como si quisiera proteger a su Hijo". Este modelo provocará la difusión de esta tipología de "virgenes del manto", que está muy presente en toda la geografía del norte peninsular. Del prototipo de la de Daroca se acepta que salieron las populares vírgenes de Grande, Sesma, Zabal o la de Mendaza, que fue la que se inspiró directamente en el modelo aragonés⁸⁸. No cabe duda que la Virgen darocense, conocida como "Virgen Goda" al querer fijar legendariamente su origen en época de los godos, es una pieza clave en la historia de la imaginería medieval, puesto que constituye un evidente modelo para otras muchas de los reinos limítrofes⁸⁹, realizadas a partir del año 1200. En tierras aragonesas tenemos imágenes de esta tipología tanto en Ribagorza como en tierras turolenses⁹⁰; pudiendo recordar cómo la imagen tenida actualmente por representación de santa Elena, procedente de su santuario oscense de Biescas, es realmente una Virgen estante que se sujeta el manto dorado con la mano derecha. Una Virgen que ha perdido la imagen de su Hijo.

Repasada la indumentaria, requiere nuestra atención otro elemento clave que presenta notables innovaciones con respecto al siglo XII. Me refiero al trono que se populariza en la imaginería de principios del siglo XIII y que además consolida un grupo de tallas que podemos identificar como producidas por un taller local oscense, activo ya a finales del siglo XII. Este taller estaría situado, previsiblemente, en la ciudad de Huesca y pudiera estar cercano a los encargos reales, puesto que algunas de las piezas alcanzamos a ver que mantienen profundas vinculaciones con la familia real o con la actividad

⁸⁷ En esta anotación se indica que el uso de esta doble prenda es "común a otras imágenes de la Ribagorza". Ver pág. 130 de *Lux Ripacurtiae II. Arte Sacro medieval* (Graus-Huesca, 1998). Ver el estudio monográfico de la talla que se hace en la segunda parte de este trabajo.

⁸⁸ Clara FERNÁNDEZ-LADREDA pp. 133 a 137. En Zamora las ha documentado Guadalupe RAMOS DE CASTRO en su *El arte románico en la provincia de Zamora*, (Zamora, 1977).

⁸⁹ De ello hablo en la segunda parte, al estudiar monográficamente la imagen darocense.

⁹⁰ La Virgen de La Mola que sujeta el manto con la izquierda, fechada por PEÑA MARIN en el siglo XIII, la de Torrelacárcel de la misma centuria sujeta el manto con la derecha, y la de Monterde, del siglo XIV. En el Museo diocesano de Jaca existe una imagen de esta tipología, la Virgen de Baraguás.

repopladora de monarcas como Alfonso II y sobre todo como Jaime I, en cuyo reinado pudiera darse la mayor difusión de esta tipología⁹¹.

Gudiol y Cook⁹² fueron los que plantearon la posible existencia de este grupo o escuela oscense, cuando escriben que "*en la comarca de la ciudad de Huesca, surge un nuevo tipo de la imagen de la Virgen sentada en elaborado trono, con balaustres torneados, pero conservando la simplicidad del plegado que caracteriza al grupo anterior. A este modelo, probablemente de la segunda mitad del siglo XII, pertenecen la Virgen de la iglesia de la Magdalena, de la ciudad de Huesca (Museo de Huesca), y la de Labata*", alguna de ellas con corona real como indica Gudiol.

Es cierto que estas vírgenes presentan como nexo de relación el elaborado trono, con balaustres torneados. En el caso de la Virgen de la Consolación, procedente del antiguo palacio real de la Aljafería, tiene decoración pictórica en los laterales, simulando los arquillos del mueble, y se ofrece en la base del trono una decoración en barras, que puede inducirnos a pensar que se quiso sugerir que la Virgen estaba sobre un trono cubierto por los paños heráldicos de la monarquía aragonesa, ennoblecido al modo de un trono real por la *Señal* de Aragón. Esta virgen tendría ya presente otro de los elementos propios de este grupo: la simplicidad del plegado y la rizada curvatura que producen⁹³.

Realmente tenemos varios ejemplares que responden a esta tipología, algunos de los cuales nos han llegado con sus balaustradas mutiladas (caso de la de Villalba de los Morales⁹⁴ en Teruel), sobre todo cuando no reposaban en la base de la imagen y lo hacían directamente en el suelo. Concretamente, fuera del escaño en el que apoya la imagen, esa repisa que el padre Faci, en el siglo XVIII, describió en Castellote como "*de palmo y una tercia en alto*", al hablar de los "*pilaricos*" que tenía y de su "*color anaranjado*".

Dentro de este grupo convendrá estudiar con más detalle la Virgen de la Liena, conservada en Murillo de Gállego, que -aunque ha sufrido posteriores reformas- presenta un claro ejemplar de este trono oscense que se generaliza en torno a 1200. Esta hierática talla, con el niño sobre la rodilla siniestra y con

⁹¹El lugar de Burjazud acabó en manos de la orden del Cister en la segunda mitad del siglo XII, quizás por obra de Alfonso II. La imagen de la Consolación pudo ser un regalo de Jaime I y su esposa Teresa a su tía, Ermisenda de Lascellas, que acababa de fundar el convento de las monjas clarisas (vulgo Santa Catalina de Zaragoza). Hay una tradición, mantenida en el propio convento, que explica cómo la Virgen se vino desde el palacio real de la Aljafería. La Virgen del Agua en Castellote puede vincularse al rey Alfonso II y, a partir de 1196, a la Orden militar del Temple hasta 1307. Pero además está clara la atención del rey Jaime a esta población turolense: en 1218 confirmó todos los fueros que tenía la villa y luego -en 1239- les concedió mercado semanal. Ver de *La Virgen en el Reino de Aragón*, las páginas 205-206, 231 y 365.

⁹² *Pintura e imaginería románicas*, pp. 318-319.

⁹³ La estudié en *María en el arte de la diócesis de Zaragoza* (Zaragoza, 1988), pp. 104-105.

⁹⁴ La ha estudiado Santiago SEBASTIAN en *Inventario artístico de Teruel y su provincia* (Madrid, 1974), pág. 481, lám. 119, donde explica que es un mueble próximo a la concepción tradicional del trono, con escaso respaldo y con montantes cuadrados que se debieron rematar en esferas.

un pajarillo en su mano izquierda, presenta algunas singularidades como la liberación del brazo derecho de la Virgen -levantado para presentar la esfera- y sobre todo la acentuación del sentido ascensional hasta extremos no vistos en estos momentos. La esbeltez de la figura es un logro, no sólo de la posición del brazo y del canon, sino sobre todo de esa concepción verticalista del plegado. Razones que nos pueden permitir apuntar su datación hacia los finales del siglo XII, con cierta relación con algunas vírgenes sustentantes pamplonesas como la de Armañanzas, en el mismo momento en el que se van consolidando las fórmulas que definen el grupo oscense.

Este modelo de trono es coincidente con otra formulación, la de un asiento mucho más sencillo, que se irá generalizando entre la imaginería popular que abunda en el siglo XIII. Este trono en el que la imagen se apoya sobre un cojín, presenta sus perfiles con molduras que son una ingenua traslación de esos tronos arquitectónicos que existen ya en el siglo XIII, en concreto una versión popular de los complejos ejemplares que podemos contemplar en las escenas pintadas a principios del siglo XIV⁹⁵. Interesantes ejemplos de estas molduras tenemos en las imágenes de Salas, con pinturas simulando vanos en forma de arquería, o de Astón -que recuerda la airosa formulación de los tronos oscenses de principios del XIII- o en un grupo de imágenes que se realizan en el campo de Jaca y que hoy mayoritariamente se conservan en su Museo Diocesano⁹⁶, aunque quedan algunas en sus lugares de origen como la Virgen de Siresa, conservada en el valle de Echo.

Se ha hablado de la existencia de una escuela de Huesca-Jaca que se justificaría por que *"es de creer que existieron talleres en las ciudades cabeza del obispado, ambas ricas en tradición escultórica"*⁹⁷. A falta de algunos estudios más concretos, seguramente podamos aceptar que existe un grupo de escultores de la madera en la zona occidental pirenaica, gentes que mantienen sus fórmulas de trabajo a través de la transmisión familiar. Gentes que –por otra parte- da la impresión que están mucho más pendientes de lo que acontece en el mundo navarro que en las llanuras de Huesca.

5. LA VIRGEN GOTICA COMO FINAL DEL CAMINO.

Estas gentes que van llenado las ermitas de imágenes, son los mismos escultores que, con el paso del tiempo, acabarían haciendo unas imágenes absolutamente populares, arcaicas, con poco cuerpo y con *"pliegues expresados con gran simplicidad de líneas suaves y volúmenes poco acusados"*. Todas estas imágenes serían realizadas en pleno siglo XIII y, aunque salen de manos muy apegadas a la tradición románica, ya tendrán

⁹⁵ En la silla prioral de Sijena tenemos una representación fechable en 1322, pero en la tabla conservada en la ermita de la Puebla de Castro hay un hermoso ejemplar de 1303. Ver el catálogo de *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón Oriental*, pp. 375 y 393.

⁹⁶ Son por ejemplo las imágenes de Baraguás o Villanovilla, junto a otras que no se indica su procedencia.

⁹⁷ Así lo manifiestan COOK-GUDIOL cuando hablan de la imaginería del siglo XII en *Pintura e imaginería románicas*, pp. 317-318.

algunas concesiones al vanguardismo gótico, que viene a salvar la imaginería de ese agotamiento artístico que padece en los inicios del siglo XIII. Ni siquiera estas gentes artesanas se salvarán de ir humanizando la escena, de endurecer el tratamiento de los paños para que se quiebren en ángulos y contra ángulos, de apostar por las airosas capas con cuerdas que potenciaban la elegancia y la naturalidad.

La vieja *Theotòkos* ha dado paso a la Virgen con su Hijo, los dos evidentes protagonistas de los tímpanos que comienzan a recibir a los fieles que acceden a las grandes catedrales que se construyen en el siglo XIII. En ese momento, en la Corona de Aragón gobierna el rey Jaime I, gran devoto y favorecedor del culto a María, y en la Corona de Castilla está el rey Alfonso X que, además de ser el autor de las hermosas Cántigas a Nuestra Señora, tiene como sello personal la propia imagen de la Virgen con el Niño⁹⁸.

El triunfo de este prototipo es evidente y su monopolio del culto también. La imagen se ha ido consolidando, en todas las iglesias, como devoción cercana y benefactora⁹⁹. La Mariolatría¹⁰⁰ alcanzó un desarrollo tan extraordinario que hasta llegó a inhibir el culto de Cristo, pero ese es asunto de otro tiempo histórico que el que nos ocupa en esta ocasión.

En el camino recorrido por esta querencia en tierras aragonesas, partimos de la representación de María como trono de Dios, no del niño Jesús, en lo que conocemos como la *Sedes sapientiae* y que se extiende por el siglo XII. A partir de finales de esa centuria surge un proceso de humanización que conduce a la representación de María como madre de Jesús, no de Dios, y que va alcanzando esa ternura a través de los ademanes: sujetando a su Hijo en la *Virgen sustentante*, apoyando su mano en la *Virgen del apoyo* o levantando el manto para protegerle en la *Virgen del manto*.

Al final de todo, María muestra su alegría en el rostro mientras se inclina hacia su Hijo. Es la Virgen sedente del gótico, la Virgen que abandonó ese trono que la ha condicionado durante todo el mundo románico. Es la Virgen que ya ha conquistado la realidad humana en la expresión de su rostro y en la naturalidad de sus gestos. Es la Madre que sonrío a su Hijo.

He dicho.

⁹⁸ En una carta al papa Inocencio III, comunicándole la victoria de las Navas de Tolosa, el rey castellano hace referencia al "*vexillo nostro in quo eran Ymago B. Virginis et Filii sui*", pág. 513 de *La Documentación pontificia*. Dice también: "*cumque nos iam pro fide Christi mori constanter eligeremus attendentes crucis Christi et imaginis sue matris ignominiam, quas lapidibus et sagittis irruere inpetebat, in arma furentes aciem illorum infinite multitudini dimissimus*"

⁹⁹ Ver la pastoral de Elías YANES ALVAREZ, *La presencia de María en la Iglesia. Instrucción pastoral* (Zaragoza, 1990).

¹⁰⁰ Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano*, pp. 71-74 hace un análisis breve pero interesante de "*las invasiones del culto de la Virgen*" y de la "*reacción contra la hiperdulía de la Virgen*". Allí hace referencia a la famosa y tremenda sátira *La Disputoison de Dieu et de sa Mère*, de principios del siglo XV.