UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Facultad de Filosofía y Letras

| TESIS DOCTORAL |

PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS AVANZADOS EN HUMANIDADES

LAS IMÁGENES MARIANAS CONCEPTUALES EN LA ESCULTURA MEDIEVAL DEVOCIONAL DE ANDALUCÍA Y SU VARIABILIDAD VISUAL Y SIMBÓLICA DURANTE LA EDAD MODERNA

| Francisco Jesús Flores Matute |

DIRECTORA: DRA. Dª. DOLORES REYES ESCALERA PÉREZ

MÁLAGA 2024

MINISTERIO DE CIENCIA E INNOVACIÓN
AGENCIA ESTATAL DE INVESTIGACIÓN

Proyecto PID2019-104433GB100

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

AUTOR: Francisco Jesús Flores Matute

https://orcid.org/0000-0002-1667-6481

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña FRANCISCO JESÚS FLORES MATUTE
Estudiante del programa de doctorado ESTUDIOS AVANZADOS EN HUMANIDADES de la Universidad de Málaga, autor/a de la tesis, presentada para la obtención del título de doctor por la Universidad de Málaga, titulada: "LAS IMÁGENES MARIANAS CONCEPTUALES EN LA ESCULTURA MEDIEVAL DEVOCIONAL DE ANDALUCÍA Y SU VARIABILIDAD VISUAL Y SIMBÓLICA DURANTE LA EDAD MODERNA".

Realizada bajo la tutorización de DRA. Dª DOLORES REYES ESCALERA PÉREZ y dirección de DRA. Dª DOLORES REYES ESCALERA PÉREZ (si tuviera varios directores deberá hacer constar el nombre de todos)

DECLARO QUE:

La tesis presentada es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, conforme al ordenamiento jurídico vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo.

Igualmente asumo, ante a la Universidad de Málaga y ante cualquier otra instancia, la responsabilidad que pudiera derivarse en caso de plagio de contenidos en la tesis presentada, conforme al ordenamiento jurídico vigente.

En Málaga, a 10 de ENERO de 2024

Fdo.: FRANCISCO JESÚS FLORES MATUTE Doctorando/a	Fdo.: REYES ESCALERA PÉREZ Tutor/a

Edificio Pabellón de Gobierno. Campus El Ejido. 29071
Tel.: 952 13 10 28 / 952 13 14 61 / 952 13 71 10
E-mail: doctorado@uma.es

Fdo.: REYES ESCALERA PÉREZ

Director/es de tesis

Edificio Pabellón de Gobierno. Campus El Ejido. 29071
Tel.: 952 13 10 28 / 952 13 14 61 / 952 13 71 10
E-mail: doctorado@uma.es

DOLORES REYES ESCALERA PÉREZ, CATEDRÁTICA DE HISTORIA DEL ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

HACE CONSTAR

Que FRANCISCO JESÚS FLORES MATUTE, con DNI es estudiante del Programa de Doctorado ESTUDIOS AVANZADOS EN HUMANIDADES de la Universidad de Málaga, con matrícula activa, y que ha realizado bajo mi dirección la Tesis Doctoral titulada

"LAS IMÁGENES MARIANAS CONCEPTUALES EN LA ESCULTURA MEDIEVAL DEVOCIONAL DE ANDALUCÍA Y SU VARIABILIDAD VISUAL Y SIMBÓLICA DURANTE LA EDAD MODERNA".

Revisado el presente trabajo estimo que reúne los requisitos establecidos según la normativa vigente, incluyendo que las publicaciones que avalan la tesis no han sido utilizadas en tesis anteriores. Por lo que AUTORIZO la admisión a trámite y defensa pública de este Tesis Doctoral para optar al grado de Doctor en la Universidad de Málaga.

Y para que conste, lo firmo en Málaga a 10 de enero de 2024.

Fdo. Dolores Reyes Escalera Pérez

Campus Universitario de Teatinos, s/n
29071 Málaga
Tel.: 952 13 1690 - **Fax:** 952 13 3441

A mis padres, hermana, abuelos y tía abuela.

A Dios y su Santísima Madre.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

AGRADECIMIENTOS

Son muchas las personas e instituciones a las que debo agradecer la realización y término de esta tesis doctoral, si bien debo destacar a algunas pocas de las primeras por su cercanía durante todo el proceso: Antes de todo, a mi profesora y maestra, tutora y directora de esta investigación, la Dra. Reyes Escalera Pérez, la cual me ha brindado su excepcional apoyo, conocimientos y seguimiento en esta larga pero bonita andadura, no solo en el doctorado, sino también en el máster y desde que la conociera en sus clases del Grado en Historia del Arte. Su cariño, cercanía, predisposición y meritoria labor ha sido (y es) impagable.

En segundo lugar, a mis padres, que han sido mi sostén en absolutamente todo proyecto que me embarcara, así como siempre facilitándome la vida a la hora de poder realizarlos, incluyendo esta tesis doctoral. Bien sabe todo aquel que se embarca en el mundo de la investigación que el trabajo se lleva a cuestas a casa y en eso está también, al pie del cañón, la familia.

Igualmente, debo agradecerle a mis profesores Dr. Juan Antonio Sánchez López y Dra. Sonia Ríos Moyano, que, asimismo, también me han brindado su absoluto apoyo, ayuda, cariño y conocimientos y me hicieron amar profundamente el ser historiador del Arte.

Gracias a todas aquellas entidades religiosas y culturales, así como personas que me han ofrecido desinteresadamente su ayuda y colaboración en esta investigación. Instituciones como la Hermandad de Ntra. Sra. del Valle de Écija, de la Ntra. Sra. de Escardiel de Castilblanco de los Arroyos, la de Ntra. Sra. de Valme de Dos Hermanas; la Orden Seglar de Siervos de María de Carmona, la Hermandad de Ntra. Sra. de los Milagros de El Puerto de Santa María, la de Ntra. Sra. de los Remedios de Villarrasa, la de la Virgen de la Bella de Lepe, la de Ntra. Sra. de los Ángeles de Alájar, la de Ntro. Padre Jesús Cautivo de San Juan del Puerto, la de Ntra. Sra. de la Sierra y la de Jesús de las Necesidades, ambas en Cabra; la Hermandad de Ntra. Sra. del Collado de Santisteban del Puerto, la de la Virgen del Tíscar de Quesada, la de la Virgen de la Fuensanta, tanto la de Huelma como la de Villanueva del Arzobispo, la Hermandad de Ntra. Sra. del Mar de Almería, la Fraternidad Franciscana del Santuario de Ntra. Sra. de Regla de Chipiona, el Guadalinfo de Segura de la Sierra o el Museo Casa de los Tiros de Granada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Asimismo, mi recuerdo y agradecimiento por su generosidad con su tiempo, conocimiento y disponibilidad a D. Alberto Jesús Palomo Cruz, Dª María del Valle Rodríguez Lucena, D. José Miguel Travieso Alonso, D. Jesús López Alfonso, D. Ángel Francisco Urbano Rosa, Dª Esther Hernández Briones y Dª. María José Molina Sierra, por no hablar de todas aquellas personas, amigos y/o conocidos, que me ofrecieron sus valiosas fotografías e, igualmente, conocimiento sobre alguna imagen que les pareciera medieval, tales como D. José Francisco Gallardo Gómez y D. Francisco de Asís Márquez Pacheco, D. Jesús Burgos Ruiz, D. Alejandro Morante Hernández, D. Álvaro Fernández García-Gordillo y D. José Leiva Aldea. Mi agradecimiento también para todas aquellas personas que, por olvido más no por omisión, también hicieron posible, en el modo que fuera, la consecución de esta tesis.

Por último una reflexión: por desgracia, han sido también una gran cantidad de hermandades o personas responsables del ámbito eclesiástico las que han negado el acceso al estudio de ciertas imágenes escultóricas contenidas en esta tesis o se han mostrado completamente indiferentes a la hora de permitir acceder a sus archivos o facilitar alguna fotografía que, nos consta, existía dentro de los mismos –por ejemplo, cuando la imagen de nuestro interés fue destruida durante la Guerra Civil en 1936 o cuando la imagen se encuentra revestida permanentemente pero conserva parte de su talla primigenia y fue documentada en el pasado sin ningún complejo, al contrario de lo que ocurre en la actualidad-. Ojalá llegue el momento, esperemos más pronto que tarde, que estas instituciones, custodias de tesoros que nuestros antepasados nos legaron, permitan avanzar el conocimiento científico sobre las mismas, para mayor orgullo de sus pueblos y conocimiento del Arte de nuestra comunidad andaluza.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN……...5

A) Presentación y estructura de la tesis…….7

B) Justificación, objetivos e hipótesis de trabajo…….10

C) Estado de la cuestión……...14

D) Metodología investigadora…….18

BLOQUE I: TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LAS IMÁGENES CONCEPTUALES MARIANAS…….....21

-1.1. La Virgen María, la Theotokos y sus principales tipos iconográficos conceptuales…….23

1.1. María, Trono de Sabiduría…….25

1.2. *Hodegetria*…….49

1.3. *Eleusa*……61

1.4. *Galaktotrophousa*……..71

1.5. Virgen de la Humildad……..84

BLOQUE II: ESTUDIO FORMAL E ICONOGRÁFICO DE LA ESCULTURA MARIANA MEDIEVAL EN ANDALUCÍA…….95

-2.1. Datación y análisis formal, estético y estilístico de las imágenes escultóricas de la Virgen en Andalucía……97

2.1.1. Imágenes castellanas, imágenes extranjeras ¿Imágenes andaluzas? De los siglos XIII y XIV……98

2.1.2. Imágenes del estilo gótico languedociano (s. XIV)……..109

2.1.3. El s. XV y la presencia de escultores establecidos en Andalucía: Lorenzo Mercadante de Bretaña, Pedro Millán, Jorge Fernández Alemán, Huberto Alemán y sus círculos de seguidores……...122

2.1.3.1. Lorenzo Mercadante de Bretaña, su taller y seguidores de su estilo……122

2.1.3.2. Pedro Millán y su círculo……...129

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.1.3.3. Jorge Fernández Alemán, su taller y seguidores de su estilo……...136
2.1.3.4. Huberto Alemán…….143
2.1.4. Imágenes flamencas, extranjeras de estética flamenca e hispanoflamencas……...149
2.1.5. Imágenes del s. XV sin círculo escultórico o datación definible…..165
-2.2. Los tipos iconográficos conceptuales de María en Andalucía……..167
2.2.1. *Sedes Sapientiae*……...167
2.2.2. *Hodegetria*……168
2.2.3. *Eleusa*……...171
2.2.4. Virgen nutricia (*Galaktotrophousa* y de la Humildad)……173
2.2.5. Virgen Reina…….178
2.2.6. La Virgen como la Mujer del Apocalipsis……180

BLOQUE III: LA CONSTRUCCIÓN ICÓNICA DE LAS IMÁGENES MARIANAS MEDIEVALES DURANTE LA EDAD MODERNA: TRANSMUTACIÓN ICONOGRÁFICA, VARIACIONES SIMBÓLICAS Y NUEVAS VISUALIDADES FORMALES……..193
-3.1. Consideraciones sobre la imagen cristiana: su sacralidad, teurgia, usos prácticos y su impacto sobre la sociedad……...195
3.1.1. La consideración sagrada de la imagen medieval……196
3.1.2. La manifestación de la sacralidad en la imagen: milagros e invenciones…….201
3.1.3. Funcionalidad de la imagen sagrada y su impacto en la sociedad…213
-3.2. Hierofanías marianas en Andalucía……..217
3.2.1. Los orígenes legendarios de la imagen mariana en Andalucía…….217
3.2.2. Explicación de algunos clichés simbólicos y narrativos en la *Inventio* medieval andaluza……..223
3.2.3. Motivaciones sociales y políticas de la invención mariana en Andalucía……...226
-3.3. La construcción icónica de las imágenes marianas medievales en Andalucía……..240

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3.1. El revestimiento recamado……..….243
3.3.1.1. Retórica visual del revestimiento recamado en Andalucía. Variaciones y localismos…….255
3.3.2. Los atributos “resignificadores”……...280
3.3.3. La Virgen-reliquia: la particularidad formal crea nuevas visualidades……286
3.3.4. La Virgen negra……293
3.3.4.1. La Virgen Negra ¿una cualidad polícroma de origen y pensamiento medieval?.....294
3.3.4.2. La negritud de la Virgen como atributo icónico, producto de la modernidad……298
3.3.5. Reactualización de la escultura a través de la policromía, los postizos y los añadidos volumétricos: entre el mantenimiento de la impronta original y la búsqueda de verosimilitud…….302

CONCLUSIONES……...307

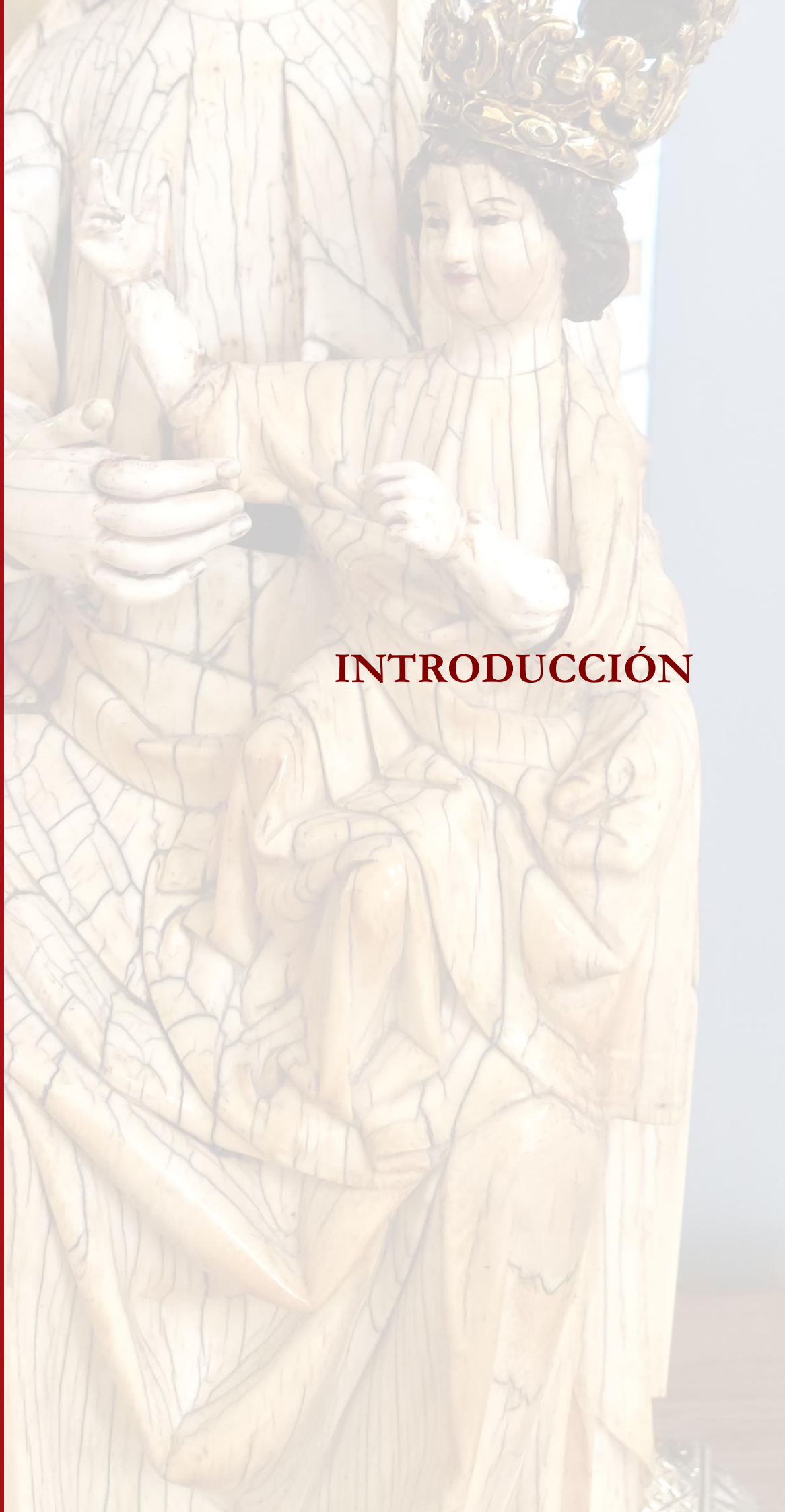
BIBLIOGRAFÍA……319

CATÁLOGO……....345
-Provincia de Sevilla……..347
-Provincia de Cádiz……...397
-Provincia de Huelva……413
-Provincia de Córdoba……...430
-Provincia de Jaén……..452
-Provincia de Málaga……468
-Provincia de Granada……...481
-Provincia de Almería……488

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS……489

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



INTRODUCCIÓN

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

INTRODUCCIÓN

A) Presentación y estructura de la tesis

Esta tesis doctoral es una aproximación a las imágenes escultóricas medievales de la Virgen presentes en la actual comunidad autónoma de Andalucía, a través de su estudio formal y estilístico, de los diversos tipos iconográficos conceptuales que las identifican y de la construcción icónica que las mismas tuvieron a lo largo de toda la Edad Moderna, que provocará unas nuevas visualidades formales y ostentación de tipos conceptuales novedosos o diferentes de las que las referidas imágenes medievales ostentaran en el momento de su misma génesis y puesta al culto en el contexto de su época. Y es que, en la mayoría de los casos, dichas imágenes necesitan de una revisión y catalogación científica, habida cuenta de la escasa consideración que hasta el momento han tenido por parte de la historiografía.

¿Qué son las imágenes conceptuales diana? Según Rafael García Mahíques en su segundo volumen de *Iconografía e Iconología,* son aquellas que cristalizan ideas cuyo modelo es el propio mundo sensible, oponiéndose a las narrativas, que son las que se insertan dentro de un contexto descriptivo/narrativo, es decir, dentro de una historia, aun cuando podrían coincidir con estas[1]. El interés, por nuestra parte, en los tipos iconográficos conceptuales -sin obviar las referencias a los de índole narrativo si fuera el caso- viene dado por lo complejas que son, a pesar de que, aparentemente, sean sencillas de identificar. Esto es debido, sin duda, a la enorme riqueza existente de tipologías, que llegarán a mezclarse y que dificultarán enormemente las catalogaciones, habiendo de aproximarse a cada una de las obras teniendo en cuenta el más ínfimo detalle para descubrir su posible filiación iconográfica.

Ya de por sí, el alcance temporal y geográfico de esta tesis es amplio pero, al no contar con apenas referencias sobre las imágenes medievales andaluzas, y mucho menos con estudios específicos sobre iconografía conceptual medieval en esta región, merece la pena acometerla de forma general y minuciosa a fin de que la misma sirva como inicio seguro para futuras investigaciones cuya temática sea el arte medieval en Andalucía.

Estableciendo los límites geográficos y temporales de esta investigación, podemos decir del primero que tendremos en cuenta a todas aquellas imágenes marianas

[1] García Mahíques, 2009: 69-74.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conceptuales escultóricas que se veneran en lo que actualmente conforman Andalucía y que, en el pasado, llegó a ser constituida por varios reinos o divisiones territoriales: el Reino de Sevilla (conformado por las actuales provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz), el Reino de Córdoba, el Reino de Jaén y el Reino de Granada (constituido por las actuales Málaga, Granada y Almería). Decimos que se veneran y no se encuentran porque entendemos que las primeras son tallas que llevan siglos existiendo desde su llegada a sus respectivas localidades y, por lo tanto, han incidido de alguna forma en las sociedades que las conservan. Mientras que el otro término (se hallan o encuentran) haría referencia a toda aquella imagen conceptual que actualmente se localiza en alguno de los territorios que conforman Andalucía pero que, no obstante, no implica que hubieran llegado en el momento de la conquista de estas tierras –o poco después- por parte de las tropas cristianas castellanas, sino que pueden provenir de otras regiones y en siglos posteriores a la propia Edad Media. Es decir, no tendremos en cuenta, por ejemplo, a aquellas imágenes medievales que se guardan en museos y que, estilística, formal e, incluso tal vez, iconográficamente, nada tienen que ver con lo que llegó en el momento contemporáneo de la conquista o conformación cristiana de las poblaciones durante la Edad Media y, por tanto, no influyeron en la deriva estética y sociológica de Andalucía.

En cuanto a la horquilla temporal de este trabajo, partimos de todas aquellas obras surgidas en el mismo momento de la conquista cristiana de las localidades en las que, desde entonces, se siguen venerando. Es decir, obras que pueden situarse cronológicamente en el XIII. El límite lo pondríamos en las primeras décadas del s. XVI, ya en plena Edad Moderna, pues, aunque empiecen a aparecer imágenes renacentistas, como en toda transición, aún encontraremos numerosas imágenes tardogóticas o con resabios góticos/medievales, tanto formal como iconográficamente, que serán de nuestro interés en tanto su apariencia formal y estilística implican una estructura de pensamiento claramente ligadas a la época anterior a los inicios del Humanismo, *ergo*, su simbolismo inherente es claramente medieval y por tanto de nuestro interés a la hora de desentrañar el significado último de estas imágenes retardatarias.

Igualmente, no solo nos interesará el tipo iconográfico original o auténtico, -si se prefiere el término-, de las esculturas marianas medievales, sino que también será objeto de nuestro estudio las diversas transformaciones que estas imágenes sufrieron -sobre todo las escultóricas- a lo largo de los siglos, principalmente durante la Edad Moderna,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

con el objetivo claro de actualizarlas y perpetuarlas en unos años en que habían dejado de estar de moda y no se comprendían completamente, a pesar de lo cual, el prestigio que atesoraban por múltiples razones impuso su mantenimiento sobre el gusto, para lo cual fue necesario resignificarlas y cambiar su apariencia -su visualidad formal- para prestigiarlas aún más.

Estructuralmente, la tesis está conformada por tres grandes bloques cuyo contenido se divide tal que así: comenzando por esta introducción, donde desarrollamos los objetivos, metodología empleada y el estado de la cuestión, partimos hacia el primer bloque donde desplegamos la génesis, continuidad y variaciones de los principales tipos iconográficos conceptuales de la Virgen María presentes durante toda la Edad Media y, posteriormente, perviviendo en algunos casos, en etapas históricas posteriores. Dichos tipos son el de la *Sedes Sapientiae* (trono de sabiduría), *Hodegetria* (Virgen Conductora), *Eleusa* (Virgen de la Ternura), *Galaktotrophousa* (Virgen de la Leche) y Virgen de la Humildad. Existen otros tipos marianos, como el de la Virgen Reina o la Virgen Apocalíptica, no desarrollados en este primer bloque por cuanto su impacto en el ámbito geográfico de nuestra investigación –esto es, Andalucía- es sumamente escaso, por lo cual no nos interesa desarrollar aquí en demasía su génesis e ideas simbólicas que permitieron su concreción visual, así como su continuidad y variaciones a lo largo del tiempo.

El segundo bloque atañe a la escultura mariana medieval devocional localizada en Andalucía, dentro del propio contexto de su época por lo que, para ello, se dividirá en dos capítulos. El primero analizará las imágenes en su vertiente formal, estética y estilística, concretando posibles procedencias geográficas, influencias de talleres extranjeros, la conformación de otros tantos en Andalucía o la importación de obras extranjeras. El segundo tratará sobre los tipos conceptuales que ostentan las referidas esculturas marianas y las diversas variaciones que de los mismos presentan algunas de ellas. Igualmente, en este capítulo sí hablamos brevemente de los tipos de la Virgen Reina y la Virgen Apocalíptica para contextualizar mejor los pocos ejemplos que, de los mismos, han sido localizados en Andalucía.

El tercer bloque desarrolla el proceso de construcción icónica de las imágenes marianas medievales andaluzas. Para ello, se hablará primeramente de la consideración antropológica de las imágenes –su concreción sagrada, usos y funciones- seguida de la cuestión de las mariofanías, intentando concretar sus motivaciones a través de diversos ejemplos y terminando con el desarrollo icónico propiamente dicho de las imágenes de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nuestra investigación, explicando las nuevas visualidades formales y tipos iconográficos surgidos que darán lugar al nacimiento de la imagen-icono a finales de la Edad Moderna.

Por último, esta tesis terminará con las conclusiones y un catálogo general de todas las esculturas marianas medievales, de ámbito devocional, localizadas y estudiadas en esta investigación tras un largo proceso de trabajo de campo que actualizará el desconocido panorama medieval que, hasta la presente, creemos que existía.

B) Justificación, objetivos e hipótesis de trabajo

El presente trabajo tiene varias metas principales, entre la que primeramente se encuentra catalogar debidamente y estudiar formal, estética y estilísticamente las diversas esculturas marianas medievales presentes en la comunidad autónoma, con objeto de descubrir sus probables dataciones y su procedencia geográfica (o la de su anónimo autor o taller) más ajustadas, ya que esto suministra datos de interés tales como la antigüedad de su culto devocional en las diversas poblaciones andaluzas según avanza la conquista del territorio por los ejércitos castellanos, la presencia de focos escultóricos autóctonos y extranjeros y la influencia que las imágenes realizadas por los artistas foráneos, ya sea por sí mismas o su estilo y estética, tendría en los escultores castellanos y, especialmente, en aquellos establecidos en Andalucía.

En definitiva se trata de aclarar y superar, en algunos casos, estudios desfasados sobre algunas imágenes marianas, atribuciones y dataciones erróneas por basarse en leyendas y no realizar un análisis más pormenorizado de algunas de ellas; descubrir posibles procedencias e influencias desconocidas de ciertos conjuntos escultóricos y aumentar el catálogo de obras –en este caso específicamente marianas- de ciertos escultores tardogóticos, algunos ya conocidos y estudiados, pero siempre con posibilidad de aumentar su propio catálogo, y otros no totalmente estudiados o con débitos documentales que hacen difícil todavía una aproximación más certera a su figura y poética particular.

Otro objetivo de esta tesis es aclarar los alcances culturales que tuvieron las imágenes escultóricas conceptuales marianas en las sociedades que vivieron en los territorios que actualmente conforman Andalucía, en tanto que los mismos vienen dados por la materialidad de las obras, que, a su vez, conformarían la elección de un

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

determinado tipo iconográfico a fin de que la imagen fuera válida para el uso al que iba a ser destinada.

Igualmente, tenemos por objetivo de nuestro estudio ofrecer una exhaustiva catalogación de todas estas imágenes que existen en Andalucía, asignándolas a su más próximo tipo iconográfico -llegado el caso- debido, sobre todo, a que podemos constatar cómo en los pocos estudios al respecto que existen sobre estas imágenes no se tiene en cuenta su adscripción iconográfica, y por lo tanto, no se ahonda en su verdadero sentido y simbología, que ayudarían a comprender mejor la función de esa determinada imagen dentro del culto y la sociedad en la que se inscriben.

Por otro lado, también es de nuestro interés conformar un relato en torno al porqué de las pervivencias y mutabilidades que sufren, a nivel iconográfico, e incluso morfológico, numerosísimas imágenes medievales -sobre todo si hablamos de las marianas, desde los inicios de la Edad Moderna hasta nuestros días. Es decir, se nos antoja sumamente interesante estudiar y establecer, también, los cambios simbólicos y formales y, por tanto, las nuevas tipologías iconográficas y visualidades resultantes que sufrieron numerosas tallas medievales en Andalucía por mor de reactualizarlas a los nuevos gustos o de renovarlas a nivel significativo para que sirvieran para los últimos propósitos que se tenían establecidos para las mismas. Por no hablar de aquellos cambios referentes a su visualidad que fueron destinados, más que a renovar las susodichas imágenes, a preservarlas debido a los diferentes valores que de por sí atesoraban ya las mismas, ya fuera por sus atribuidos poderes taumatúrgicos, por tradición histórica, etc.

En cuanto a las hipótesis que sustentan nuestra tesis se basan, en primer lugar, en confirmar la presencia de esculturas del círculo castellano en gran parte de la Andalucía occidental, mientras que en la oriental se prefirió la escultura de importación o de estética extranjera, así como desmentir la creencia generalizada perpetuada por estudios que han indagado poco en el análisis de las piezas escultóricas, repitiendo informaciones ya dadas en el pasado, por la cual se sostiene que sobrevive en Andalucía numerosas imágenes del s. XIII, sobre todo en la parte occidental de la comunidad, mientras que en la oriental apenas hay obras que puedan ser consideradas medievales.

En segundo lugar, también sostenemos como hipótesis la cuestión por la cual numerosos estudios iconográficos al respecto de las imágenes principales del cristianismo, que en este trabajo pretendemos abordar, no suelen atender a la propia materialidad de la obra, por cuanto podría considerarse algo muy secundario a la hora

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de descifrar su simbolismo según sus características y atributos. Sin embargo, nosotros consideramos que, precisamente, la materialidad de la obra es un rasgo más a tener en cuenta a la hora de abordar el estudio iconológico de las imágenes conceptuales, al menos en lo que respecta a Andalucía, y podríamos aseverar que también en gran parte de España. Precisamente, el medio en el que las imágenes se encuentran realizadas ha resuelto, en numerosos casos, la trascendencia y la fama de las mismas.

Podríamos decir que los soportes de las imágenes (es decir, su materia) son los "culpables" directos de las variables en una representación e incluso de su elección iconográfica por parte de sus autores (y aquí nos referimos a todos los individuos que tomaron parte en la realización de una determinada imagen, ya fueran los ideólogos -seguramente clérigos- ya fueran los propios artistas que llevaron a cabo las pretensiones de los comitentes a la realidad material). Se hace evidente, por ejemplo, que no tenían el mismo destino ni contexto las imágenes conceptuales escultóricas que las pictóricas. Aunque en ambos tipos de soporte la cualidad de objeto sagrado (por cuanto tiene o tenía rasgos taumatúrgicos) se hace patente en varios ejemplos, no es menos cierto que, en el caso andaluz, y al igual que en gran parte de España, las imágenes escultóricas son las que reúnen mayor entidad a dicho respecto, en tanto que gran parte de las mismas concentran mayor veneración por tenerlas como milagrosas, ante lo cual esto mismo les generó una leyenda determinada que las emponderaba (o quizás la imagen fuera producto directo de estas leyendas…). Por supuesto, existen imágenes pictóricas (iconos, generalmente marianos) con cualidad sagrada y/o taumatúrgica, aunque esto es más propio de otras zonas y tradiciones de Europa y Extremo Oriente. En Andalucía, precisamente, encontraremos imágenes conceptuales pictóricas que han alcanzado dicho rango de icono, lo cual las equiparaba en funcionalidad con las imágenes escultóricas. No obstante, muchas de estas imágenes pictóricas "iconizadas" -podríamos decir- fueron elevadas a dicho rango en las postrimerías de la Edad Media, generalmente por contener un valor histórico y/o legitimador muy potente y efectivo frente al mundo islámico que aún se mantenía en estas tierras. Así pues, estas imágenes bidimensionales pasaban a convertirse en imágenes devocionales, habiendo sido concebidas, en varios casos y seguramente, como de mero culto o, incluso, adorno, con funciones catequéticas o simbólicas. Pongamos por caso el de la patrona de Archidona (Málaga), la *Virgen de Gracia*, que de ser un estandarte, pasó a recibir culto y devoción. Esta Virgen, así, pasó de ser un mero símbolo cristiano a convertirse en un icono milagroso, orgullo de su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pueblo. Por sus valores legitimadores cristianos, de mero objeto militar fue convertida en un objeto digno de recibir veneración y de obrar milagros a través del mismo.

En cuestión de importancia, verdaderamente y no obstante, serán las imágenes escultóricas las auténticas triunfantes en esta cuestión, debido a que su tridimensionalidad, precisamente, las hacía más atrayentes frente a las bidimensionales. Entre otras cosas, gracias a dicha cualidad numerosas esculturas han llegado hasta nuestros días, frente a las imágenes pictóricas, caídas en desgracia por modas, reformas o su condición de imágenes de mero culto, que las hizo desaparecer mediados los siglos.

Pero, sobre todo, las esculturas, por su corporeidad y cercanía eventual con su modelo real (Cristo y la Virgen) triunfaron sobre el resto de representaciones por sus cualidades móviles. A través de las ellas, según las tradiciones cristianas, Dios obraba sus milagros de forma directa al punto que otorgaba hálito de vida en sus representaciones. Lo podemos ver en las famosas *Cantigas* de Alfonso X el Sabio. En la 59, la imagen de un Cristo crucificado le inflige un castigo a una monja que iba a pecar, o en la 51 la imagen de la Virgen mueve un brazo para proteger del impacto de un proyectil al protagonista del milagro. En *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo, también se describe en el milagro XXIII cómo un crucificado habla en favor de un cristiano sobre una deuda que le debía a un judío. En otros casos, las imágenes ya de por sí eran convertidas en autómatas. Tenemos el caso de la patrona de Sevilla, la *Virgen de los Reyes*, el de la imagen de *Santiago* del monasterio de las Huelgas (ambas del S. XIII) o el de numerosos crucificados góticos con brazos móviles y postizos varios para representar la ceremonia del Descendimiento, donde el ejemplo más famoso es el *Cristo de Burgos*.

Por otro lado, esta corporeidad de las imágenes escultóricas no solo permitió su pervivencia a lo largo de los siglos, como hemos comentado, sino que también provocó que fueran manipuladas y transformadas, eliminando sus simbologías medievales primigenias e implementando otras de muy diverso modo. Es por esto también que, aunque las imágenes pictóricas han llegado en mucho menor número, las que lo han hecho se encuentran prácticamente intactas en su tipo iconográfico y visualidad formal original. Esta problemática afectó sobremanera a las esculturas marianas, ya que su versatilidad ideológica permitió obrar numerosos cambios en las mismas, al punto de ser incluso mutiladas. En la actualidad, muchas imágenes marianas medievales no pueden entenderse sin sus “formatos” visuales añadidos durante la Edad Moderna y hasta nuestros días, ya sea porque se encuentran mutiladas de tal forma que su

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

adscripción a un determinado tipo conceptual medieval, aunque pudiera sobreentenderse, está desaparecida, ya sea porque han sido reconvertidas de tal manera que la imagen abandonó los valores medievales para adoptar valores simbólicos propios de épocas posteriores. De todo esto deriva nuestro interés por estudiar dichas imágenes conceptuales medievales en sus nuevas visualidades y tipos iconográficos, como ya hemos comentado anteriormente.

C) Estado de la cuestión

Muchas de las imágenes medievales que veremos en este trabajo han resultado ser de importancia capital para las poblaciones en que se incardinan, llegando, incluso, a ser nombradas como patronas y protectoras de las mismas. Sin embargo, toda esta importancia para sus respectivas comunidades no se ha reflejado en unos estudios suficientemente profundos y completos de las mismas. A lo sumo, se encuentran textos de carácter piadoso que, aunque sí nos servirán para conocer sus leyendas y otros datos documentales de interés (ya que sus autores suelen afanarse en transcribir cualquier detalle documental de la imagen de su devoción de la que tratan, por lo que pueden aportar valiosa información documental de la que adolecerán otros estudios más serios), no atinan en ahondar en los estilemas artísticos de la imagen sobre la que versan (como mucho, los refieren de forma superficial), mucho menos en su simbología y/o tipo iconográfico.

Sobre trabajos científicos que traten la problemática de la imagen medieval andaluza en su conformación escultórica existen pocos que vayan más allá del aspecto estilístico de la obra, pero serán de nuestro más absoluto interés por cuanto dichos trabajos conformarán nuestra punta de lanza sobre la que apoyarnos en diversas ocasiones, sin cuestionar, en principio, sus conclusiones en relación a lo formal o estilístico de la pieza. Así, de imágenes de la zona occidental de Andalucía tenemos el libro de Juan Miguel González Gómez y Manuel Jesús Carrasco Terriza, publicado en 1981, *Escultura mariana onubense* y diversas fichas catalográficas referidas a ciertas imágenes marianas medievales sevillanas escritas por Teresa Laguna Paúl en *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía* de 2001. De esta misma autora es también el artículo “Devociones reales e imagen pública en Sevilla”, publicado en *Anales de Historia del Arte* en 2013, versando sobre la Virgen de los Reyes de Sevilla (entre otras).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Existen también dos excelentes artículos referentes a la Virgen de los Milagros del Puerto de Santa María y la Virgen de Regla de Chipiona, ambas gaditanas, publicados por Manuel Moreno Puppo en la revista *Estudios sobre patrimonio, cultura y ciencias medievales* (2002) y Rafael Lazcano en las actas del Congreso *Advocaciones marianas de Gloria* (2012), respectivamente. De las imágenes medievales presentes en Jerez de la Frontera escribirá David Caramazana Malia el artículo "Mariologías de la Baja Edad Media e inicios de la Edad Moderna en Jerez de la Frontera. Una nueva aproximación desde la historia del arte", publicado en 2020 en la revista *Bajo Guadalquivir y Mundos Atlánticos* y sobre la Virgen del Castillo de Lebrija, Juan Cordero Ruiz realizará un completo estudio en la revista *Temas de estética y arte* con el título "Nuestra Señora la Virgen del Castillo, patrona de Lebrija" en 2009.

En cuanto a la zona oriental de Andalucía, encontramos algunos estudios particulares, como el capítulo del libro *El conde de Tendilla y su tiempo*, publicado en 2018 y escrito por Antonio Rafael Fernández Paradas "La escultura antequerana en los tiempos del segundo conde de Tendilla" en el cual se habla de las imágenes bajomedievales conservadas en Antequera; algunas fichas catalográficas referentes a la Virgen de la Esperanza de Santo Domingo y la de Guía, ambas de Granada, escritas por Manuel García Luque y María Josefa Tarifa Castilla en el libro *"Aquende et allende". Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna (siglos XV-XVIII)*, publicado en 2014 y los estudios de José Luis Romero Torres y Juan Antonio Sánchez López sobre la Virgen de la Victoria de Málaga publicados en el libro *Los mínimos en Andalucía* (2006) y *Speculum Sine Macula* (2008), respectivamente. De este último autor tenemos, además, el completísimo libro, publicado en 2021, *Santa María de la Victoria. La construcción de la imagen icónica de la patrona de Málaga*, donde se realiza un pormenorizado análisis de la construcción icónica de la imagen, como el mismo título refleja.

En cuanto a publicaciones donde se estudie a ciertos autores bajomedievales que actuaron en Andalucía, encontramos el libro de Salvador Hernández González *La escultura en madera del gótico final en Sevilla: la sillería del coro de la catedral de Sevilla* (2014), el de Florentino Pérez-Embid, *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla* (1973), el capítulo del libro *Lorenzo Mercadante de Bretaña. Virgen del Buen Fin* (2016) "The Virgen del Buen Fin in the context of the sculptural oeuvre of Lorenzo Mercadante de Bretaña" escrito por Teresa Laguna Paúl y el interesante libro de Felipe Pereda Espejo *Las imágenes de la discordia. Política y*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos (2007), que trata profundamente, entre otras cuestiones, del escultor Huberto Alemán.

Al respecto de las leyendas, invenciones y su condición de objeto sagrado de algunas imágenes de culto, podemos hacer mención de diversas crónicas que tratan sobre lo dicho. Así tenemos el caso del libro de Juan de Villafañe *Compendio historico, en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imagenes de la Reyna de cielos, y tierra, Maria Santissima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España...* impreso en 1740; el de Gaspar Salcedo de Aguirre, *Relación de algunas cosas insignes que tiene este Reyno y Obispado de Jaén*, publicado en 1614 y el de Gabriel Pascual Orbaneja, *Vida de San Indalecio y Almería ilustrada en su antigüedad, origen y grandeza*, de 1699. Así mismo, son de sumo interés a este respecto los estudios de Salvador Rodríguez Becerra "Las leyendas de apariciones marianas y el imaginario colectivo" (2014) en la revista *Etnicex* y "Santuarios y leyendas de apariciones de la Virgen María en el antiguo Reino de Jaén" (2016) como capítulo del libro *Perspectivas antropológicas transculturales: Latinoamérica y Andalucía*. Igualmente, muy completo en ejemplos es el capítulo del libro *En la España medieval* escrito por Andrea Mariana Navarro en 2013: "Leyendas marianas e imágenes milagrosas en la historia de la religiosidad popular de Andalucía (siglos XII-XVIII)".

Por la gran cantidad de materias que hay que dominar en la fase iconológica (en base a la metodología que usaremos en la realización de nuestro trabajo, de la que trataremos más adelante), nos será de nuestro interés diversos estudios realizados sobre cultura visual, historia o antropología, ya sean de forma general o relacionadas con nuestro ámbito geográfico de estudio o algunos otros cercanos al mismo. De entre todos, debemos destacar como libro de referencia el de David Freedberg *El poder de las imágenes. Estudios en la historia y Teoría de la respuesta*, por constituirse en uno de los puntales sobre los que comprender la influencia psicológica de las imágenes artísticas en el ser humano. En cuanto al ámbito de estudio que nos atañe, podemos comenzar con los artículos que nos ayudan a comprender el contexto cultural en el que se insertan las imágenes o la devoción a las mismas, tales como el artículo "Magi and Magesty: a Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", de Ilene Forsyth, publicado en *The Art Bulletin* en 1963 y los de Alejandro García Avilés: "Imágenes vivientes. Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio" (2007), "Imagen y ritual. Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media" (2010) y "Transitus. Actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval", del mismo año

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que el anterior y aparecido en el catálogo *Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección El Coventet*.

También son dignos de reseñar el libro ensayístico-antropológico de Jacques Huynen *El enigma de las Vírgenes negras* aparecido en 1977 o el artículo "Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII", de Joaquín Yarza Luaces publicado en la revista *Lambard. Estudis d'Art Medieval* en 2002-2003. En referencia a los cambios icónicos de las imágenes marianas a través de las vestimentas y la añadidura de nuevos atributos, tenemos el libro de José Ignacio Sánchez Rico, Antonio Bejarano Ruiz y Jesús López-Alfonso *Imago Mariae. El arte de vestir vírgenes* (2005) y sobre la moda bajomedieval existente en las imágenes marianas de la época encontramos el artículo de María José Martínez Martínez, "La indumentaria y la moda como método de aproximación cronológica a esculturas góticas indocumentadas burgalesas", publicado en la revista *Biblioteca: estudio e investigación* (2019) o el artículo "Panorama de la indumentaria en los siglos XIII y XIV" publicado en *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales* (2006) y escrito por Arantza Platero y Mónica Moreno García.

Finalmente, contamos con diversos trabajos que aplican el método iconográfico-iconológico. En general, son estudios que han tratado imágenes foráneas, pero cuyos resultados son perfectamente aplicables con los casos andaluces que nos interesan. Así, tenemos una serie de estudios históricos cuyas conclusiones y resultados siguen siendo plenamente vigentes, tales como el de Marion Lawrence, "Maria Regina", aparecido en 1925, el de Georgiana King, "The Virgin of Humility", publicado en 1935, el de Millar Meiss, "The Madonna of Humility", de 1936 y el de Victor Lasareff, "Studies in the Iconography of the Virgin", publicado en 1938. Todos estos artículos verían la luz en la revista *The Art Bulletin*. Más adelante en el tiempo aparecerán "L'Hodigitria et L'Eléousa", en *L'art paléochretien et l'art Byzantin. Recueil d'études* y publicado en 1979 por parte de André Grabar y "The Earliest Eleousa. A Coptic Ivory in the Walters Art Gallery", de Robert Bergman y aparecido en 1990.

Sobre los trabajos que tratan la iconografía de imágenes españolas o andaluzas que han sido de gran ayuda podemos enumerar, para empezar, el libro de Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español,* de 1946 y el de José Hernández Díaz, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el Antiguo Reino de Sevilla* publicado en 1971. Mucho más actuales son los artículos de Nuria Blaya Estrada, "La Virgen de la Humildad. Origen y significado", aparecido en 1995 y el de Matilde

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Azcárate Luxán e Irene González Hernándo, "La Virgen Trono en el Occidente medieval", de 2008. Por último, capital resultará la tesis doctoral de Elvira Mocholí Martínez *Las imágenes conceptuales de María en la escultura valenciana medieval*, defendida en 2016, por cuanto, a pesar de que su ámbito de estudio se detiene en las esculturas marianas valencianas, ha sido un perfecto modelo sobre el que poder iniciar nuestra propia tesis, extrapolando el ámbito de estudio a Andalucía, amén del exhaustivo y profundamente completo análisis que realiza sobre los distintos tipos iconográficos conceptuales marianos.

D) Metodología investigadora

En nuestra tesis, hacemos uso de diversas metodologías que satisficieran correctamente la búsqueda de los objetivos propuestos. Así, primeramente, nos servimos del método formalista y, sobre todo el conocido como método del conocedor u ojo experto, de cariz más complejo y completo, ya que por las propias circunstancias históricas de las esculturas estudiadas, la ausencia de documentos al respecto de su origen, datación y autoría es prácticamente total. Así pues, la propia obra de arte funciona como documento histórico del que se pueden extraer jugosas informaciones si se tiene el suficiente conocimiento para ello. Dicho conocimiento es adquirido con la inspección de numerosas piezas de similares características y datación, algunas de ellas usadas como obras paradigmáticas o modélicas sobre las que apoyar la hipótesis de "autoría" –en estos casos, mayormente, sería acercarnos a los posibles círculos escultóricos del que procedería la escultura en cuestión y su datación más aproximada-. En otros casos, también sirve el apoyarnos en cuestiones en principio ajenas a la obra analizada, en tanto no analizamos solamente su estética, estilo o formalidad, sino también cuestiones como la moda femenina de la época, de gran ayuda a la hora de poder datar ciertas esculturas erróneamente fechadas precisamente por no tener en cuenta la evolución de la misma a lo largo del periodo gótico hispano y que diversas imágenes marianas emularán según fueron realizadas en un momento u otro de la historia.

También usamos el método iconográfico-iconológico panofskyano y la actualización llevada a cabo por el profesor Rafael García Mahíques en el segundo volumen de su *Iconografía e Iconología*, que, como ya comentamos en la introducción, establece que las imágenes conceptuales son aquellas que cristalizan ideas cuyo modelo

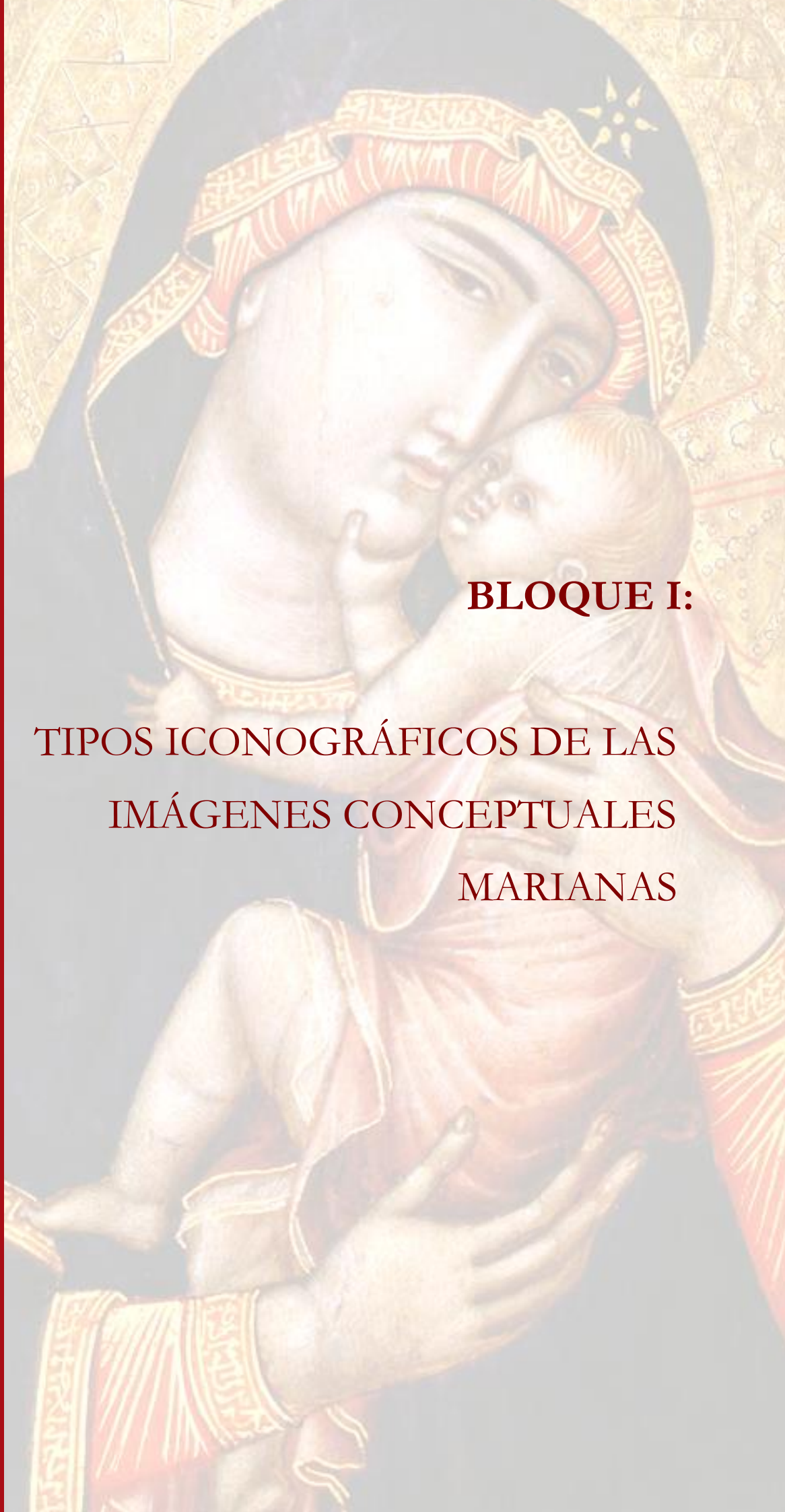
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

es el propio mundo sensible, oponiéndose a las narrativas, aun cuando podrían coincidir con estas. En estos casos, la adscripción de la imagen a la modalidad conceptual dependerá de unas determinadas circunstancias. Es lo que podría ocurrir, por ejemplo, con aquellas escenas narrativas de la Pasión de Cristo que se desvinculan de la misma al convertirse en imágenes de culto, tales como Jesús cargando la cruz a cuestas o Cristo crucificado. Una imagen conceptual será, por tanto, aquella que expresa, como su nombre bien indica, un concepto u idea.

Por último, hacemos uso de la antropología a la hora de abordar y entender ciertas imágenes conceptuales -podríamos decir que especiales-, amén de complementar el resto, sobre todo en lo que concierne a la variación iconográfica y visual de muchas de estas, aquí estudiadas, durante la Edad Moderna, ya que, como hemos podido comprobar anteriormente de forma somera y resumida, hay que entender los contextos culturales, sociales, políticos y religiosos para poder explicar el mantenimiento cultual intacto de algunas imágenes medievales, el cambio de otras tantas y la reactualización de otras más. Es decir, proviniendo de los mismos períodos históricos, con su respectivo contexto diferenciado del que se inicia y desarrollará durante la Edad Moderna hasta nuestros días, la antropología nos ofrece la explicación de los diversos caminos que le son adoptados a todas las imágenes conceptuales medievales en nuestro estudio.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



BLOQUE I:

TIPOS ICONOGRÁFICOS DE LAS IMÁGENES CONCEPTUALES MARIANAS

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

1. LA VIRGEN MARÍA, LA *THEOTOKOS* Y SUS PRINCIPALES TIPOS ICONOGRÁFICOS CONCEPTUALES

Son los principios de la maternidad de María y la encarnación de Cristo unos temas donde ya la Biblia ofrece numerosos testimonios a favor de dicha cuestión. Además, también los primeros padres de la Iglesia del s. II se hicieron eco de dichos asuntos afirmándolos, aunque, si bien, y a veces, no de forma explícita. Así por ejemplo, san Ignacio de Antioquía, en su *Carta a los Efesios*, atestiguó que "nuestro Señor Jesucristo fue llevado por María en su seno, conforme al decreto de Dios de que naciera de la descendencia de David, más por obra del Espíritu Santo (Ad Eph. 18, 2)" o San Ireneo de Lyon en su *Epideixis* dijo que "Este Cristo, que como Logos del Padre estaba con el Padre… fue dado a luz por una virgen (Epid. 53)". Así pues, no es de extrañar que la Iglesia ya celebrara desde la primera centuria la festividad de la Concepción de Cristo[2]. Sin embargo, la comprensión y unión de ambos principios –la maternidad de María y la encarnación de Cristo-, es decir, la aceptación de la maternidad divina de la Virgen María, tardaría en llegar algunos siglos más, entrando en dicho proceso la palabra *Theotokos* -entendida como Madre de Dios- para designar a María.

Fue seguramente Orígenes, en el s. III, el primero en usar dicha terminología, aunque por desgracia no se ha conservado, entre sus escritos, la aparición expresa de dicha denominación[3]. Donde sí aparece claramente dicho apelativo es en una de las oraciones más antiguas que se conocen, la que comienza (y así se denomina) como "Bajo tu amparo", surgida en Egipto entre los s. III y IV, aunque probablemente nacida ya a mediados del s. III[4]. Y es que para los cristianos egipcios no debió resultar extraño el uso de esta denominación para María, toda vez que para la pagana diosa Isis el apelativo de madre de dios le era propio como una de sus invocaciones[5]. Así pues, para los egipcios debió resultar natural y nada polémico el trasvase del apelativo, aunque esto no significaba para ellos que María se hubiera convertido en una sustituta de la diosa pagana, es decir, una María deificada. Y, en efecto, según el historiador Sócrates, el propio Orígenes estuvo interesado en explicar el significado de *Theotokos* en su primer tomo de comentarios a la *Carta de San Pablo a los romanos* al conocer el uso de dicho

[2] Katz y Orsi, 2001: 28.
[3] González S.J., 1989: 336-343.
[4] *Ibidem*: 343-344.
[5] Giamberardini, 1974: 97 y 119.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

apelativo entre los egipcios cuando estuvo en Alejandría, con el fin de precisar correctamente el término según la doctrina cristiana[6], ya que seguramente dicha denominación se habría extendido geográficamente y podría dar a equívocos, dadas las sutilezas del lenguaje.

Ciertamente, consta que varios obispos del s. III -como Alejandro de Alejandría, Eusebio de Cesarea, Atanasio, Epifanio o Apolinar de Laodicea- utilizan el término *Theotokos* para referirse a la Virgen María[7] y ya en tiempos del emperador Juliano el Apóstata (332-363) dicho apelativo debió tener un gran bagaje de uso, ya que él mismo reprochará a los cristianos el que invoquen a María como *Theotokos*[8] y, más aún en la primera mitad del s. V, cuando provocará que Nestorio, patriarca de Constantinopla, desestime lo que dicho adjetivo significaba, rechazando a María como madre de Dios al sostener que Cristo, como Dios, solo lo podía ser siendo hijo del Padre y como hombre, de la Virgen María, es decir, separaba las dos naturalezas intrínsecas de Cristo (Dios y hombre a la vez) y le otorgaba a María el papel de ser un mero soporte de la divinidad.

Tal herejía, contraria a la ortodoxia romana que había reconocido en dicho tiempo la existencia de dos naturalezas en Cristo (la divina y la humana) dará lugar a determinar de forma clara y contundente el papel relevante que había tenido María en todo este asunto cuando Cirilo, patriarca de Alejandría y con los apoyos del emperador Teodosio II y el papa Celestino I, llegará a conseguir que se convocara un concilio, el de Éfeso (431) donde se refrendaría la magnitud del término *theotokos* aplicado a la Virgen María: "si alguno no confesare que *Emmanuel* [Cristo] es verdaderamente Dios y que, por tanto, la Santísima Virgen es Madre de Dios (pues dio a luz carnalmente al Verbo de Dios hecho carne), sea anatema"[9]. Así lo refrendaría poco después en algunos sermones Proclo, patriarca de Constantinopla, donde a través de poéticas metáforas corroborará a María como templo de Dios[10] y como libertadora de la maldición que ostentaba el género femenino desde la caída en el pecado por parte de Eva, madre de la humanidad[11].

En Occidente, los primeros padres también se mostraron reticentes a hablar de María como Madre de Dios y no será hasta después del concilio de Éfeso cuando tímidamente se utilice el término de forma directa. Así, san Ambrosio, por ejemplo, solo

[6] Giamberardini, 1969: 350-351.
[7] Ott, 1969: 311.
[8] Cirilo de Alejandría, *Contra Julianum*, 8, PG 76, 901.
[9] Dezinguer, 113.
[10] PG 61, 737.
[11] PG 65, 753.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

utiliza una vez la adjetivación de *Mater Dei* en el capítulo segundo de su tratado *La Virgen María, modelo de las Vírgenes*[12] y en el resto de su obra, aunque a través de descripciones y alabanzas reitera la encarnación divina de Cristo en María y encumbra a esta sobre el resto de personajes sacros poniéndola como ejemplo, no vuelve a utilizar el referido término.

Igualmente, en el arte, la representación de María en su rol de Madre de Cristo será tardía, llegando a aparecer la Virgen separada de su hijo o sin nombrarla como *Theotokos*, sino, simplemente como un personaje más, a través de su nombre, como es el caso de numerosos iconos producidos en Oriente durante el s. VI (*Hagia Maria*). Hasta finales del s. VIII o principios del IX no encontraremos objetos devocionales donde aparezca la Virgen nombrada expresamente como *Theotokos*, tales como en algunas cruces pectorales, coincidiendo este hecho, seguramente, como una revalorización de la figura mariana tras el período iconoclasta que se inició en Oriente y se trasladó, incluso, a Occidente. De hecho, dicha revalorización de la maternidad divina era necesaria para los iconódulos, pues, al fin y al cabo, Cristo podía ser representado debido a su naturaleza humana y su encarnación divina a través de otra humana: María.

En definitiva, las representaciones artísticas de María como *Theotokos/Mater Dei* de forma expresa aparecerán de manera bastante tardía con respecto al bagaje de discusión teológica que tuvo dicha consideración mariana desde los primeros años en que el cristianismo comenzó a andar, y en aquellos casos en los que aparece María sosteniendo a Cristo en sus brazos muy seguramente quisieran representarla más como "portadora" o "exhibidora" de Cristo-Dios que afirmar su relación materno-filial.

1.1. María, Trono de Sabiduría

Este primer tipo iconográfico -seguramente el más extendido y preferido durante toda la Edad Media occidental y oriental- muestra una génesis y evolución ciertamente compleja y se caracteriza, básicamente, por presentar a la Virgen María entronizada o sentada solemnemente, sirviendo como trono o acomodo de su hijo, Jesús, el cual será significado como encarnación de la sabiduría divina, es decir, Él es el *Logos*, de ahí que este tipo también sea ampliamente conocido como *Sedes Sapientiae* (Trono de

[12] PL. 16, 219-223.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Sabiduría) en Occidente. No debemos menospreciar tampoco el que dicho apelativo ya fuera anteriormente expresado en el ámbito bizantino por Germano I, patriarca de Constantinopla[13] o en el Himno *Akathistos*[14].

En las representaciones de los primeros siglos, además, María aparecerá frecuentemente flanqueada o acompañada por diversos personajes (santos, ángeles, reyes o los magos de oriente), lo cual denotará la dependencia narrativa de este tipo al principio de su generación. Igualmente, en otras ocasiones, pero más avanzado en el tiempo (siglos XIII y XIV mayormente), el trono de la Virgen contendrá o será conformado por leones, haciendo referencia de este modo al bíblico trono de Salomón (personaje caracterizado por su extrema sabiduría y con el cual Cristo se emparenta), aunque podemos afirmar que, en estos casos, nos encontraríamos ante una variante del tipo de la *Sedes Sapientiae*.

El origen de este tipo iconográfico podemos encontrarlo por dos vías principales –si no tenemos en cuenta como otra posible fuente el tipo de la *Etimasia*[15] **[1]** las cuales, además, explicarían las variaciones que presentará el susodicho conforme avanza el tiempo y según el contexto geográfico y las fuentes a las que los anónimos artistas acudieran. Por un lado, en Occidente, la ascendencia del tipo la encontramos en las catacumbas romanas de Priscila (s. II) y Domitila (s. III). En la primera encontramos a la Virgen sentada con el Niño Jesús en brazos, siendo acompañada o por Isaías -el cual le señala una estrella que habría de brillar cuando una virgen diera a luz[16] (Is 7,14)- o por Balaam -el cual profetiza el advenimiento de un mesías con una estrella que saldrá de Jacob (Nm, 24,17)[17]-; en la segunda, María entronizada se encuentra rodeada de los magos de oriente, los cuales adoran al Niño Jesús en brazos de la primera. No obstante, la representación de Priscila genera dudas en cuanto a si verdaderamente nos encontramos ante una primerísima Virgen entronizada o simplemente se la representa sentada por ser la postura más natural para dar el pecho al niño[18], mientras que la

[13] "Dios te salve, fuente que mana divinamente, de la que saliendo ríos de la divina sabiduría en purísimas y lindísimas ondas de ortodoxia, dispersan el enjambre de los errores" (Azcárate y González, 2008: 35).
[14] Considerado el Himno por excelencia de la Liturgia oriental griega: "Salve, sagrario de arcana sapiencia, salve despensa de la Providencia. Salve, por ti se confunden los sabios, salve, por ti el orador enmudece, salve, por ti se aturden sutiles doctores". ["Akathistos". Himno en honor a la Santísima Virgen María". En: http://www.corazones.org/diccionario/akathistos.htm (9/9/2022)].
[15] Representación de un trono vacío con símbolos cristíferos que conceptualiza la presencia espiritual de Cristo.
[16] Trens, 1946: 33.
[17] Esta estrella aludida por Balaam fue considerada la que posteriormente guiaría a los Magos de Oriente en su viaje para postrarse ante el Mesías (Azanza López, 2021: 781-783).
[18] Francastel, 1973: 53.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

representación de Domitila se tiene como la verdadera génesis del tipo iconográfico, por cuanto imágenes posteriores demuestran la continuación visual de la escena y la progresiva desvinculación o actitud pasiva de la Virgen y el Niño hacia los magos, hasta la definitiva representación única de lo que conocemos como *Sedes Sapientiae*[19].

[1] *Etimasia*. Baptisterio Arriano, s. V-VI, Rávena

Por otro lado, en Oriente surge otra variante de origen sirio e influencia copta que, no obstante, también se difundirá ampliamente en Occidente, sobre todo en la actual Italia y que podría tratarse del precedente de lo que, posteriormente, conocemos como el tipo de la *Nikopoia*, surgido ya con seguridad en el s. VI. La misma presenta a la Virgen y el Niño en actitudes hieráticas, muy frontalizadas y simétricas, lo cual, a su vez, recuerda a las representaciones de varias diosas-madre paganas, con lo cual pudieron haber servido como tema de encuadre de las vírgenes entronizadas[20] de esta zona geográfica.

Curiosamente, es en Italia donde se documentó la existencia de dos representaciones de esta variante oriental que habrían de ser las más antiguas

[19] Réau, 1996: 1000; Tradigo, 2004: 166; Francastel, 1973: 67; Azcárate y González, 2008: 37.
[20] Lawrence, 1925: 151; Azcárate y González, 2008: 37.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conservadas, fechándose en el s. V, y además de las primeras representaciones de la Virgen aislada, fuera del contexto narrativo de la Adoración de los magos, aunque en la actualidad se encuentren desaparecidas y solo podemos conocerlas por descripciones y por las representaciones occidentales del siglo siguiente que sí se han conservado y que heredarían las formas representativas de estas precedentes. Una se encontraba presidiendo el ábside de la basílica *Suricorum*, en Santa María de Capua Vetere, donde en la misma aparecería la Virgen con el Niño rodeados ambos de zarcillos de vid. La otra se localizaba en el ábside de la basílica de Santa María Maggiore de Roma, donde aparecía la Virgen con mártires a los lados[21].

La forma en que sería representada la Virgen con el Niño en estas dos basílicas, como decimos, la podemos rastrear en las representaciones del s. VI que sí se han conservado, localizadas en la basílica Eufrasiana de Parenzo[22], en Istria (Croacia) **[2]** y la de San Apolinar el Nuevo de Rávena **[3]** -sentada en un trono, con el Niño en su eje central en el regazo, vestida de púrpura imperial y con los pies sobre un escabel- al ser, necesariamente, las herederas visuales de las susodichas[23]. No obstante, quizás estas dos últimas imágenes hubieran sido reconvertidas como conceptuales en el referido s. VI, encontrándose antes insertas en el pasaje narrativo de la Adoración de los magos. Así lo piensa Schiller para la de Parenzo[24], y aunque por su actitud totalmente frontalizada y simétrica podría no sugerir eso, comprobamos dicha posibilidad gracias a la existencia de un panel tallado en marfil expuesto en el British Museum, de la misma época y procedente de Tesalia, que muestra el pasaje de la Adoración de los magos y donde la Virgen exhibe una actitud totalmente aislada de los mismos, de visión frontalizada y el Niño justo en el centro de su regazo, en igual visión. Por otro lado, la basílica de San Apolinar el Nuevo, construida por el rey arriano Teodorico, fue reconvertida al culto católico por el obispo Agnelo de Rávena, siendo la imagen entronizada de María con el Niño la única imagen arriana de la primitiva decoración conservada/reconstruida por este, por lo que bien pudo tener como origen la consabida representación narrativa de la Adoración de los magos[25], tal y como podría sugerir las posiciones de las manos derechas de los personajes sacros, dirigidos hacia este lado, a pesar de lo cual, la actitud

[21] Andaloro y Romano, 2000: 120-121; Muzj, 2010: 43-44. Ambos citan la obra de Christa Ihm: *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, publicada en 1960, pp. 55 y 66.
[22] Parecida representación tenía el ábside de la iglesia de San Sergio en Gaza, según descripciones del rétor Coricio de Gaza (495-530 d. C.). Muzj, 2010: 44.
[23] Schiller, 1980: 20-21.
[24] *Ibidem*: 21.
[25] Francastel, 1973: 74-76.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de los mismos es estrictamente frontal, lo que nos lleva, de nuevo, a comprobar la influencia oriental de esta imagen.

[2] *Dios coronando a la Virgen*, Ábside de la basílica Eufrasiana, s. VI, Parenzo.
[3] *Adoración de los magos* (detalle), San Apolinar Nuevo, s. VI, Rávena.

Ya en el s. VI encontraremos en Oriente numerosas representaciones de la Virgen sentada con el Niño en actitud totalmente frontal e hierática y ambos en el eje central, siendo sujetado este último por el hombro con la mano derecha de su Madre, y la pierna izquierda del Hijo sujeta con la mano izquierda de la Virgen. Jesús, a su vez, bendice con la diestra y, generalmente, porta un rollo en la mano izquierda. Este cliché posicional y actitudinal de ambos personajes es lo que ha venido a dar lugar al tipo de la *Nikopoia*, como ya dijimos anteriormente, aunque, según algunos autores, la dinámica corporal de la Virgen es la que determinaría su pertenencia a este u otro tipo conceptual, en tanto en cuanto se encontrara sentada o (virtualmente) de pie. No obstante, esta confusión terminológica debiera ser puesta en discusión en cuanto apreciamos que no se tuvo en cuenta las génesis de cada tipo iconográfico o que, incluso, ambos se unificasen en uno solo (es decir, lo que, actualmente, vamos a considerar como el tipo de la *Nikopoia*, con las características ya descritas).

Dicha confusión viene dada por un icono conocido con dicha denominación (la cual significa "que da la victoria"), ya mencionado en el s. VI[26], que en la actualidad se venera en la catedral de San Marcos de Venecia y que provenía de Constantinopla, siendo robado y traído a dicha localidad italiana por los cruzados que conquistaron y

[26] Trens, 1946: 16.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

saquearon la capital bizantina en 1204. En este icono la Virgen no parece mostrarse sentada y es esto lo que llevó a autores como Kirschbaum a considerar que las imágenes que debieran considerarse *Nikopoia* debían mostrar a la Virgen de pie, mientras que, por lo demás, la posición centralizada del Niño y como este era sujetado por la Virgen fuera igual a numerosísimas imágenes conceptuales marianas donde esta se encontraba sentada. Réau, por su parte, se muestra más permisivo, considerando que puede incluirse dentro del tipo de la *Nikopoia* toda imagen que muestre a la Virgen tanto de pie como sentada, mientras se mantenga la referida posición centralizada del Niño y como es sujetado por el hombro y la pierna izquierda[27]. Trens, no obstante, considera que es inexcusable el que toda Virgen *Nikopoia* se encuentre sentada, además de poseer las características posicionales y actitudinales ya descritas[28].

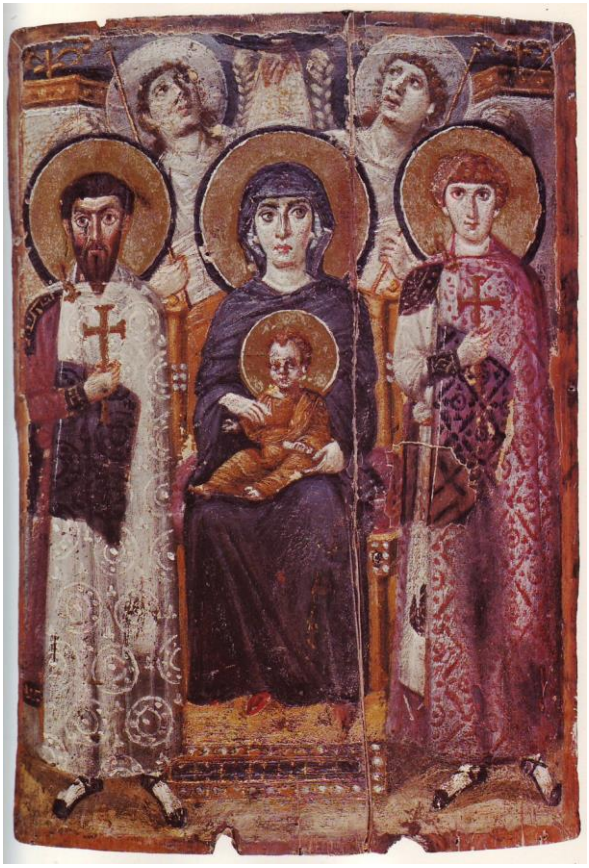
Si el tipo de la *Nikopoia* implicara que la Virgen estuviera de pie, entonces dicho tipo podría haber sido un precedente del más extendido y común de la *Hodegetria*, descartándose el que fuera una variante/precedente de la *Sede Sapientiae*, ya que necesariamente muestra siempre a la Virgen sentada. No obstante, la existencia de numerosos ejemplares de imágenes de la Virgen donde, además de mostrar las consabidas actitudes y posición tanto Ella como su Hijo, la primera se muestra sentada, demostraría que el tipo de la *Nikopoia* es un precedente/variante de la *Sede Sapientiae*, siendo una excepción visual, curiosamente, el referido icono veneciano que le ha dado nombre a este tipo iconográfico, al mostrarse aquí la Virgen, en principio, de pie.

Por su parte, Schiller considera que aquellas imágenes marianas donde la Virgen se muestra de pie (o de medio cuerpo) pero que, por lo demás, muestra al Niño en el eje central, siendo sujetado por el hombro y el pie y este, a su vez, bendiciendo y portando un rollo debieran ser denominadas (y asignadas al tipo de la) *Kyriotissa*[29], el cual, a su vez, sería una sustitución del tipo de la *Nikopoia*, en cuanto este se "diluye" y se va modificando a lo largo del tiempo dando lugar al más general término de *Sedes Sapientiae*. El icono veneciano de la *Nikopoia* sería, por tanto y en realidad, una *Kyriotissa*, como también lo son otros ejemplos como la tristemente desaparecida imagen de la Virgen que presidía la iglesia de la Dormición de Nicea o una de las imágenes musivarias que decoran la basílica de Santa Sofía de Constantinopla, donde la Virgen aparece custodiada por el emperador Juan II y su esposa, la emperatriz Irene.

[27] Réau, 1996: 78.
[28] Trens, 1946: 16.
[29] Schiller, 1980: 24.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En general, las vírgenes *Nikopoia* orientales desde el s. VI aparecerán acompañadas, muy generalmente, de diversos personajes tales como ángeles, santos u oferentes diversos (frecuentemente monarcas). Así las encontramos en el icono del s. VI de la *Virgen entre los santos Teodoro Strilate y Jorge*, del monasterio de Santa Catalina de Sinaí **[4]** o en el interesantísimo tapiz de procedencia egipcia del mismo siglo o quizás de inicios del siguiente que se exhibe actualmente en el Cleveland Museum of Art **[5]**. En este icono la Virgen aparece flanqueada por los arcángeles Miguel y Gabriel tal y como unos epígrafes sobre sus cabezas los señalan. Igualmente, la propia Virgen aparece señalada como "Hagia Maria", lo cual, junto a la representación de Cristo entronizado y divinizado, encerrado en una mandorla y sostenido por dos ángeles, viene a sugerir no solo las dos naturalezas de Jesús (la divina y la humana) sino que también incide en la consideración de María como recipiente de su hijo. Aún pues, este tapiz no muestra totalmente a María en su calidad de madre de Dios.



[4] *Virgen con los santos Teodoro Strilate y Jorge*, Monasterio de Santa Catalina, s. VI, Sinaí.

[5] *Nikopoia*, s. VI-VII, Museo de Arte, Cleveland.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una variante interesante del tipo iconográfico de la *Nikopoia* es aquel donde el Niño Jesús aparece rodeado por una mandorla, siendo esta, realmente, la que sujeta la Virgen al modo acostumbrado y ya descrito. Lo llamativo es que muchas de estas imágenes pertenecen al periodo preiconoclasta sufrido en el imperio Bizantino (s. VIII) y tras este, las imágenes *Nikopoia* ya no suelen presentar al Niño embutido en su correspondiente mandorla, por lo que cabe pensar que, quizás, la característica forma de sujetar a Cristo que exhibe la Virgen en este tipo conceptual pudiera ser una consecuencia de lo primero, prescindiendo ya de la referida mandorla. Ejemplos de esta variante lo tenemos en el pequeño fresco conservado en un nicho en la iglesia de Santa María la Antigua de Roma, fechable en el s. VII **[6]**. En este caso, nos encontramos a María en el centro, entronizada y sosteniendo a Cristo rodeado de una mandorla y a los lados a Santa Ana sosteniendo a la propia María de niña (a la derecha de la Virgen) y a su prima Isabel sosteniendo al niño Juan Bautista (a la izquierda), estando ambas representaciones de pie. Puede que, debido a lo críptico de la imagen, al presentar tres figuras maternales es por lo que el anónimo artista considerara circunscribir en una mandorla la figura de Cristo, para acentuar su divinidad e importancia.

Otro ejemplo es una de las miniaturas terminales del *Evangelio de Etchmiadzin*, fechable a finales del s. VI y que se guarda en la actualidad en el Instituto Mashtots de investigaciones sobre los manuscritos antiguos en Ereván, Armenia **[7]**. Dicha miniatura, que representa la *Adoración de los magos*, muestra a la Virgen con el Niño como *Nikopoia*, sosteniendo la primera la mandorla mística que contiene a su Hijo que, a su vez, y a diferencia de las imágenes puramente conceptuales, le ofrece su diestra a uno de los magos oferentes. Por último, otro modelo de esta variante lo encontramos en el ábside de la iglesia catedral de Santa Sofía de Ohrid (Macedonia), llamativo por cuanto fue realizado mucho después del periodo iconoclasta bizantino, en el s. XI, siendo, por tanto, un remanente muy tardío de la citada variante iconográfica **[8]**.

En siglos posteriores, el tipo iconográfico de la *Nikopoia* seguirá invariable en el Oriente bizantino, como demuestran las representaciones de la Virgen con el Niño que localizamos en el ábside de la basílica de Santa Sofía de Estambul (867) **[9]** o, en el mismo templo –en uno de los vestíbulos- una *Nikopoia* acompañada de los emperadores Constantino y Justiniano, siendo datada la imagen en el s. X.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[6] *La Virgen entre su madre Ana y su prima Isabel*, Santa María la Antigua, s. VII, Roma.

[7] *Adoración de los magos-Evangelio de Etchmiadzin*, finales s. VI, Instituto Mashtots, Ereván.

[8] *Nikopoia con mandorla*, catedral de Santa Sofía, s. XI, Ohrid.

[9] *Nikopoia*, basílica de Santa Sofía, 867, Estambul.

Por otro lado, en Occidente y en torno a estos siglos (IX y X) surgirán numerosas representaciones de la Virgen entronizada con el Niño que, no obstante,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tendrán diversos orígenes; en Roma (y seguidamente Italia) se seguirá de cerca el tipo de la *Nikopoia* mientras que en el resto de Occidente tendrá orígenes ambivalentes, pues una minoría seguirá el referido tipo oriental, pero una mayoría le deberá claramente su visualidad a un tema narrativo como es la Adoración de los magos, tal y como la gestualidad de la Virgen y la posición del Niño dejarán entrever. En cualquier caso, todas estas representaciones occidentales de la Virgen entronizada presentarán variaciones, al margen de sus referidos orígenes visuales y/o iconográficos, y por eso mismo es más acertado empezar a hablar del tipo de la *Sede Sapientiae*.

Por ejemplo, el ábside de Santa Maria in Domnica de Roma **[10]**, realizado tempranamente en el s. IX, mostrará una *Nikopoia* rodeada de una corte celestial y con el papa Pascual I, promotor de la obra basilical, arrodillado a sus pies y "coronado" por una aureola cuadrada (lo cual viene a indicar que el personaje se encontraba vivo en el momento de la realización de la obra musivaria). Lo interesante es comprobar cómo dicha *Nikopoia* no sigue al pie de la letra los clichés de su propio tipo iconográfico, pues le tiende su mano derecha al arrodillado papa en vez de mantenerse totalmente ajena a la escena, sujetando a su Hijo por el hombro, como habría sido lo habitual.

[10] *Virgen con el papa Pascual I*, Santa Maria in Domnica, principios del s. IX, Roma.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En otras tantas vírgenes entronizadas italianas de siglos posteriores, como dijimos, encontraremos que siguen de cerca el referente del tipo de la *Nikopoia*, pero con variaciones que nos indican un desarrollo de este partiendo del original bizantino. Así encontramos en el fresco de la cripta de Sant´Urbano alla Caffarella (s. XI) a la Virgen que, custodiada en sus lados por San Urbano y San Juan Evangelista, sujeta a su Hijo por los dos hombros **[11]** o a las Vírgenes que presiden los ábsides de la catedrales de Monreal **[12]** y Trieste **[13]** (ambas del s. XII) que sujetan al Niño sosteniéndolo con la mano derecha sobre su pecho, en vez de sobre su hombro, tal y como también lo hace la Virgen del llamado *Retablo de Pelegrino II* de la catedral de Cividale del Friuli (s. XIII) **[14]**; o ya por último, las que se encuentran en Florencia: una es la del Baptisterio (s. XIII), donde el brazo derecho de la Virgen se apoya en su rodilla y la otra es la conocida como *Virgen de los ojos de cristal* (s. XIII) de Arnolfo di Cambio **[15]**, que presidía la antigua portada de la catedral, en la cual el Niño se encuentra desplazado del eje central, pero la disposición de los brazos de la Virgen sujetándolo y las actitudes propias de ambos personajes denotan el origen iconográfico de la imagen. Interesante destacar cómo las tres primeras imágenes son identificadas ya plenamente con el apelativo de "Madre de Dios".

[11] *Virgen con san Urbano y san Juan Evangelista*, cripta de Sant´Urbano alla Caffarella, s. XI, Roma.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[12] *Virgen sedente en majestad*, catedral, s. XII, Monreal.

[13] *Virgen sedente en majestad*, catedral, s. XII, Trieste.

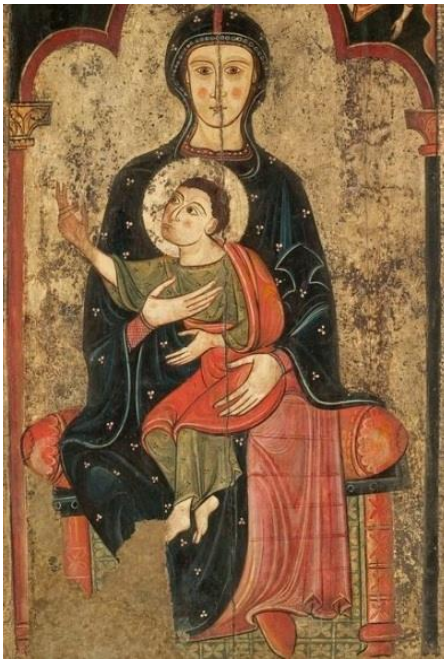
[14] *Retablo de Pelegrino II*, catedral, s. XIII, Cividale del Friuli.

[15] *Virgen de los ojos de cristal*, Arnolfo di Cambio, s. XIII, Museo dell´Opera del Duomo, Florencia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por su parte, en el Occidente no romano y como referimos anteriormente, encontramos algunas vírgenes entronizadas que partirían del tipo de la *Nikopoia*, aunque serán minoría y ya dentro del período gótico, situándose muchas de ellas en Francia, quizás por influencia de modelos italianos que, como hemos visto, parten del modelo bizantino de la *Nikopoia*. Unos ejemplos lo constituyen la Virgen que corona la entrada izquierda de la Portada Real de la catedral de Chartres, la del fragmento pétreo que actualmente se expone en el Louvre y que procede de la iglesia de San Juan Bautista de Carrières-sur-Seine **[16]** o la famosa cristalera conocida como *Notre Dame de la Belle-Verrière* (las tres del s. XII), esta última coronada **[17]**, como será habitual en multitud de imágenes marianas occidentales.

Otro ejemplo interesante lo constituye la Virgen del *Frontal de altar de Santa María de Aviá* **[18]** en España, que se expone en la actualidad en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona), que parece aunar la influencia del tipo de la *Nikopoia* en la Virgen y del propiamente narrativo de la Adoración de los magos en el Niño, pues este se gira, desde el eje central, hacia la derecha, mientras que la Virgen lo sujeta por el pecho con la mano derecha y por la pierna con la izquierda.



[16] *Virgen sedente en majestad*, Museo del Louvre, s. XII, París.

[17] *Notre Dame de la Belle-Verrière*, catedral, s. XII, Chartres.

[18] *Frontal de altar de Santa María de Aviá* (detalle), Museo Nacional de Arte de Cataluña, s. XII, Barcelona.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A pesar de estos ejemplos minoritarios, los orígenes de las vírgenes entronizadas occidentales y su conformación visual hay que rastrearlos tanto en la representación narrativa de la Adoración de los magos como en su muy probable uso en las representaciones teatrales en vivo, en los conocidos Dramas litúrgicos de Navidad. Así parecen atestiguarlo los ejemplares más antiguos de este tipo iconográfico presentes en el arte otoniano, en algunas miniaturas que, aunque narrativas (la Adoración de los magos) presentan a la Virgen entronizada de forma aislada, aunque con sus gestualidades subordinadas a recibir o interactuar, de algún modo, con los magos, como es el caso de dicha escena narrativa presente en las *Perícopas de Enrique II*, de hacia 1007 (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, 39 Clm. 4452).

En el caso de imágenes puramente conceptuales, como la *Virgen de Essen* **[19]** o la *Virgen de Imad* de Paderborn **[20]**, realizadas en los s. X y principios del XI, respectivamente, podemos observar cómo el Niño Jesús se encuentra completamente girado hacia la derecha. Esto es así porque seguramente fueran imágenes concebidas para participar en dramas litúrgicos del ciclo navideño, como tantas otras del mismo tipo y posteriores en el tiempo[30]. Es más, la presencia de cortinajes arropando algunas miniaturas medievales de la Virgen -no necesariamente del tipo iconográfico que nos ocupa- podría ser referencia de las que se usaban en los teatros litúrgicos donde dichas imágenes marianas participaban de forma activa, encontrándose ocultas hasta que eran desplazadas para mostrarla a los actores que hacían el papel de los magos o los pastores[31].

Otras imágenes surgidas en Francia a partir del XI, especialmente en Auvernia, podrían seguir la inspiración oriental en su génesis visual y propiamente estética y técnica, por cuanto, entre otras cosas, mostrarían una gran frontalidad y axialidad, si bien quizás fuera así por seguir a la primera imagen existente en esta región francesa, la cabeza de serie de su tipo conocida como la *Majesté de Sainte Marie* de Clermont-Ferrand **[21]**, realizada en el 946 por el clérigo Alleaume para el obispo Etienne II[32]. Esta escultura, desaparecida durante la Revolución Francesa pero cuyo aspecto conocemos gracias a un dibujo del s. XI, se encontraba realizada en metal con incrustaciones de piedras preciosas y su aspecto debiera haber sido muy parecido al de la conocida como *Santa Fe de Conques*, de la misma época. Como esta última, su

[30] Young, 1932: 47; Forsyth, 1963: 215-222.
[31] González Montañés, 2002: 140-143 y 299-300.
[32] "Virgen en Majestad". En: https://sculpturesmedievales-cluny.fr/notices/notice.php?id=1152 (25/9/2022).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

función era la de servir como relicario y precisamente numerosas imágenes de la Virgen entronizada de Auvernia -y zonas de influencia- también fueron realizadas con dicho propósito. Otras imágenes francesas tempranas (s. XI) de posible inspiración oriental en su visualidad son la *Notre Dame de l'Apport* de Dijon o la que aparece en una pintura mural en la *Chapelle des Grottes de Jonas*, en Saint-Pierre Colamine.

[19] *Virgen de Essen*, catedral, s. X, Essen.

[20] *Virgen de Imad*, Museo Diocesano, principios del s. XI, Paderborn.

[21] *Majestad de Santa María* (desaparecida), 946 (dibujo del s. XI), Clermont-Ferrand.

Precisamente por esta frontalidad y axialidad de probable influencia oriental y contrastando dichas imágenes con otras que sí más claramente siguen la estela del tipo de la *Nikopoia* en Francia, como la comentada anteriormente -entre otras- Virgen de la Portada Real de la catedral de Chartres, Réau se llega a preguntar si realmente todas estas no tienen un mismo origen común[33] en la conformación de su visualidad. No obstante, ya hemos visto cómo son precisamente las diferencias entre ellas (la disposición del Niño o la forma en la que la Virgen lo acoge en su seno y lo sujeta) las que marcan dos orígenes claramente diferenciados: las que se desarrollan a partir de la *Nikopoia* y las que, pudiendo tener cierta influencia en dicho tipo iconográfico, no es un desarrollo del mismo, teniendo su origen en el tema narrativo de la Adoración de los magos y su posterior desarrollo visual con mayor o menor libertad con respecto a los prototipos iniciales de cada zona geográfica.

[33] Réau, 1996, vol. 2: 100.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A partir del s. XII, en pleno Románico, se produce una auténtica eclosión y expansión del tipo aquí expuesto de la *Sedes Sapientiae* en todo Occidente donde la Virgen suele aparecer en una actitud totalmente hierática y frontal, sin mostrar comunicación con su Hijo, el cual, no obstante, comenzará a exhibir algo más de movimiento, tanto en su posición como en su actitud y a portar atributos como un libro (en sustitución del rollo de pergamino) o, más generalmente, un orbe. Quizás el excesivo frontalismo e hieratismo mostrado por la Virgen, que llegará incluso, en algunos casos, a no sujetar en modo alguno a su Hijo, sino a "enmarcarlo" o acogerlo con sus brazos simétricamente dispuestos, venga a representar, de forma más clara aún, que Ella es la sede, el trono o sitial de la sabiduría encarnada, es decir, Cristo. De hecho, en algunas imágenes aparece así descrita, como en la *Virgen de la Gracia* **[22]** del Maestro de Sivignano[34] (finales del s. XII o principios del XIII), expuesta en el Museo Nacional de Abruzzo o en la famosa escultura realizada por el presbítero Martinus, en el Museo Bode de Berlín y proveniente también de Italia, del monasterio de Borgo Sansepolcro **[23]**. Esta última es interesante porque, en sí misma también podría ser considerada un tipo iconográfico distinto como es el de la Virgen como Trono de Salomón, incidiendo aún más en el enfoque de la sabiduría encarnada en el linaje de David (es decir, Cristo). De este tipo o variante del tipo de la *Sedes Sapientiae* hay pocas representaciones y no suelen ser exactamente fieles a la descripción que la Biblia ofrece de dicho objeto (1Re, 18-20)[35], a fin de simbolizarlo de forma esquemática. Es el caso de esta imagen de Martinus, donde dos leones le sirven de escabel a la Virgen, el del altorrelieve pétreo (s. XII) que procedente del Monasterio de San Benito de Sahagún se expone actualmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid, donde este trono se ha simbolizado con dos grandes patas de león aflorando tras la Virgen; el de la curiosa y gran imagen de la Virgen entronizada realizada de pasta de lino prensada procedente del convento de Santa Clara de Vaglia, en la Toscana y expuesta en el MET, donde cuatro cabecitas de león asoman en el respaldo del asiento **[24]** o el de dos pinturas de Margarito D´Arezzo (s. XIII) cuyas patas del asiento de la Virgen son dos

[34] Según Blasone, esta imagen portaría un espejo en su mano derecha, que reflejaría a Cristo en su personificación de la sabiduría divina y que sería convenientemente explicado en una inscripción que aparece a los pies de la imagen: "*In gremio matris fulget sapientia patris* (La sabiduría del Padre brilla en el vientre de la Madre)". El espejo sería un atributo frecuente en la representación bizantina del arcángel Gabriel que vendría a simbolizar que este refleja la sabiduría divina (Blasone, 2008: 16).

[35] "El rey hizo, además, un gran trono de marfil, al que recubrió de oro fino. El trono tenía seis gradas, unas cabezas de toros en la parte posterior, y brazos a ambos lados del asiento; junto a los brazos había dos leones de pie, y otros doce leones de pie sobre las seis gradas, a uno y otro lado. En ningún reino se había hecho nada igual".

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

leones sentados que miran hacia los lados -una es un trozo de retablo o frontal de altar exhibido en la Nacional Gallery de Londres **[25]** y la otra se venera en el Santuario de Ntra. Sra. de Vertighe, en el toscano Monte San Savino **[26]**-. No obstante, algunos ejemplares alemanes sí se atienen a la descripción exacta del trono salomónico, presentando los doce leones descritos. Tal es el caso de la pintura mural de la puerta del refectorio de la abadía cisterciense de Bebenhausen **[27]**, expuesto en la Staatsgalerie de Stuttgart (hacia 1335) o la del retablo del monasterio cisterciense de Wolmeln, exhibido en la Gemäldegalerie de Berlín (hacia 1360), aunque en este caso el trono ha sido transformado más bien en un estrado y la Virgen no aparece sentada sino de pie, siguiendo el tipo de la *Hodegetria* en un claro caso propio ya de esta época y más hacia el s. XV de combinar en una misma imagen características de varios tipos iconográficos anteriores.

[22] *Virgen de la Gracia*, Maestro de Sivignano, s. XII-XIII, Museo Nacional, Abruzzo

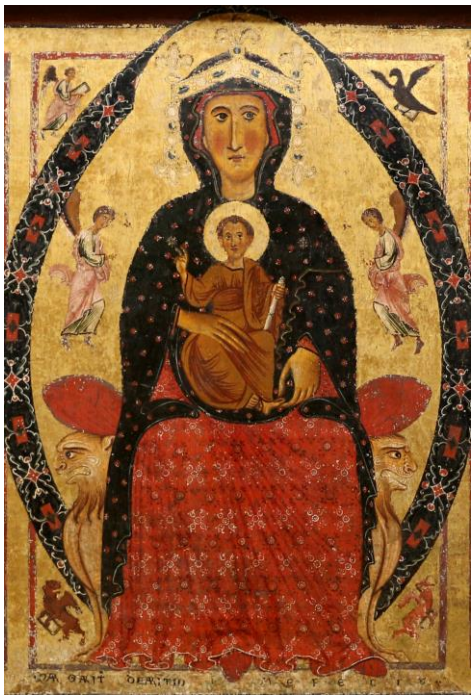
[23] *Virgen como trono de Salomón*, Martinus, 1199, Museo Bode, Berlín.

[24] *Virgen como trono de Salomón*, s. XIV, MET, New York.

En cuanto a esas vírgenes entronizadas cuyas extremidades superiores se disponen de tal forma que no sujetan a su hijo, sino que lo acogen como si fueran los reposabrazos de un asiento, queriendo realzar su condición como trono de la sabiduría

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de forma visual, son poco frecuentes también, pero especialmente en España parece que se dieron varios casos. Así tenemos a la *Virgen de Irache* (s. XII) **[28]**, la del *Tesoro* de la catedral de Toledo (s. XII), la de *Celigüeta* en el Museo Diocesano de Pamplona (s. XII) **[29]** o, ya muy tardíamente, a principios del XVI a *Santa María de la Victoria* de Málaga.



[25] *Frontal de Altar* (detalle), Margarito D´Arezzo, s. XIII, Nacional Gallery, Londres.

[26] *Virgen como trono de Salomón*, Margarito D´Arezzo, s. XIII, iglesia de Santa Maria de Vertighe, Monte San Savino.

[27] *Virgen como trono de Salomón*, 1335, Staatsgalerie, Stuttgart.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[28] *Virgen de Irache*, s. XII, iglesia parroquial de San Emeterio y San Celedonio, Dicastillo.
[29] *Virgen de Celigüeta*, s. XII, Museo Diocesano, Pamplona.

Pero si hay algo que caracteriza enormemente a las vírgenes entronizadas de este siglo y posteriores, así como la de los tipos iconográficos que irán surgiendo también según avance la Edad Media, es la inclusión de atributos, principalmente para la figura de María, pero también para la de su Hijo, por lo que cabe detenernos en ellos y los significados que aportan.

El principal será la esfera que, desde las manos del Niño Jesús -sustituyendo el antiguo rollo de pergamino o libro- en representación de su condición de soberano de todo lo creado, pasará a manos de la Virgen cuando el primero siga manteniendo su tradicional atributo del libro. A veces, incluso, podría verse la esfera en manos de ambos-. En cualquier caso, esta introducción del orbe sostenido por María podría ser interpretada como que esta es también soberana del universo, en tanto en cuanto comparte con su hijo la omnipotencia cósmica simbolizada a través de la consabida esfera[36].

[36] Martín Ansón, 2001: 505; Trens, 1946: 404. Este último autor considera que dicha significación es aplicable a las imágenes románicas y que cuando se estabilice dicha representación en el tiempo dicha consideración del orbe como representación de la creación podría ser interpretada de otras formas, ensalzando valores y/o virtudes propiamente marianas. Sin duda, debiera ser así, debido a que, ya en el s.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Otros autores, no obstante, han querido ver en los orbes marianos la representación de la manzana del árbol del bien y del mal, caso de Schiller en el que sostiene la *Virgen de Essen*, representando a María, pues, como la nueva Eva[37]. No obstante, dicha confrontación entre Eva y la Virgen, que ya se había dado en la literatura desde antiguo -en el *Evangelio armenio de la Infancia* (XI,1)~~,~~ en un himno de San Efrén de Siria[38] o en sermones como los dados por San Agustín[39] o San Ambrosio[40], entre varios ejemplos- no aparecerá de forma clara y plena hasta la Baja Edad Media, en el s. XIII. En efecto, en este siglo encontraremos imágenes que sostienen de forma más evidente un fruto, interpretado como una manzana o un higo[41] generalmente, que harían referencia a la consideración de María como la nueva Eva, en tanto si Cristo es el nuevo Adán que ha venido al mundo a salvar a la Humanidad de la muerte a la que nos condenó el veterotestamentario padre del género humano, María es la nueva Eva que ha posibilitado dicha salvación con su "Sí" al arcángel Gabriel en la Anunciación y la encarnación en su vientre del hijo de Dios. Sería este atributo, pues, un símbolo que viene a denominar a la Virgen como corredentora del género humano junto a su hijo, Jesucristo. En casos más especiales y extraños, la Virgen sostiene en su mano lo que parece un hongo o seta, que podría hacer referencia de nuevo a su consideración de nueva Eva, por cuanto la seta sería un trasunto del fruto prohibido que, recordemos, otorgaba el discernimiento y la sabiduría -tal y como las setas alucinógenas proporcionaban en visiones-. Precisamente como un gran hongo con ramificaciones fúngicas fue representado el árbol del bien y del mal, junto a Adán y Eva, en una pintura mural del s. XII presente en la iglesia de Plaincourault (Francia) **[30]**.

Otros frutos que puede presentar la Virgen sosteniendo son la granada, la pera, la piña conífera o las uvas, aunque estos atributos aparecerán generalmente ya entrado el s. XIV y en adelante, resultado de las nuevas consideraciones que estaba teniendo la figura de la Virgen María en la sociedad bajomedieval desde el nacimiento de órdenes

XIII, el orbe en manos de la Virgen será "transformado", de forma más o menos clara, en otros objetos tales como frutas.

[37] Schiller, 1980: 81.

[38] *De Azymis* 6, 7 (BECK, Edmund (1964): *Des heiligen Ephraem des Syrers Pasclialiymnen (De Azymis, De Crucifixione, De Resurrectione)*. Lovaina: Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, vol. 248, tomo 108.

[39] San Agustín, *Sermo CXXIII in natali Domini, VII,* en Migne P.L., XXXIX, 1991.

[40] San Ambrosio, *Sermo XLV de primo Adam et secundo,* en Migne, P.L. XVII, 692.

[41] Tras comer el fruto prohibido, Adán y Eva sintieron vergüenza de su desnudez y se taparon los genitales rápidamente con las hojas de una higuera (Gn 3,7). Tal rapidez en escoger dichas hojas denotaría que lo más a mano que tenían era, precisamente este árbol y, por tanto, este pudo haber sido el famoso árbol del bien y del mal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mendicantes como los franciscanos o dominicos, así como diversas hermandades que apostaron por ensalzar fuertemente su veneración. El primer fruto, la granada, fue usado como símbolo de la plenitud de la vida y de su renovación continua y si se encuentra rajada mostrando sus purpúreos granos es símbolo de la Iglesia de Cristo, la cual salva del Infierno mediante su sangre redentora[42]. Igualmente, puede ser símbolo de la resurrección[43]. La pera, por otro lado, alude a la pureza virginal de María o a la dulzura de la virtud que Ella ofrenda o le ofrece a su Hijo[44]. La piña conífera es símbolo de eternidad y de renovación vital, tal y como la consideró San Ambrosio[45], mientras que las uvas, que portan otras tantas efigies marianas, hacen referencia a la Eucaristía.

[30] Adán y Eva junto al árbol del bien y del mal, iglesia de Plaincourault, s. XII, Merigny.

Otro atributo que portarán en su mano algunas vírgenes desde el s. XIII en adelante será una flor, a veces claramente identificada como una flor de lis o una azucena, que haría referencia a la pureza virginal de María[46]. Otros autores, no obstante, consideran que las vírgenes que portan dichas flores, de forma ciertamente imaginativa, son imágenes destinadas a presidir un centro hospitalario, ya que vinculan su forma a

[42] Lara López, 1999: 952.
[43] Y de hecho, en la Antigüedad grecolatina encontramos tumbas con granadas como ofrenda mortuoria o esculpidas en las estelas y sarcófagos., claramente en relación con el mito de Perséfone.
[44] Campa Carmona, 2008: 7.
[45] Lara López, 1999: 958.
[46] Martín Ansón, 2001: 505.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

flores de la realidad usadas en la farmacopea de la época, tales como la amapola o la belladona[47].

En pleno Gótico (s. XIV y XV), el Niño Jesús también puede sostener entre sus manos, en sustitución del consabido orbe o libro, un pajarillo, que a veces son identificados como jilgueros. Estos podrían ser una representación del alma cristiana redimida del pecado que vuela al cobijo de la divinidad o, si se les muestra picoteándole la mano, vendrían a referenciar a la Eucaristía. Igualmente, si son reconocidos como jilgueros debido a su policromía -que imitaría los colores del ave auténtica, esto es, su característica cabeza roja- sería un anuncio de la Pasión de Cristo debido a la asociación de este pájaro con los cardos y las espinas[48]. Por último, muchas imágenes marianas occidentales, desde el s. XII, portarán en sus sienes una corona, la cual hará referencia a la realeza de María.

En el s. XIII surgirá, seguramente en Francia, una nueva variante del tipo de la *Sedes Sapientiae* cuando el Niño se yerga completamente sobre la rodilla izquierda de su Madre, cuyos antecedentes más lejanos podemos encontrarlos en algunas vírgenes entronizadas francesas del s. XII donde Jesús se sitúa erguido, pero no sobre la rodilla materna, sino sobre dos ángeles que lo sostienen por los pies, caso de *La Diège* en la iglesia de San Martín de Jouy en Josas **[31]**.

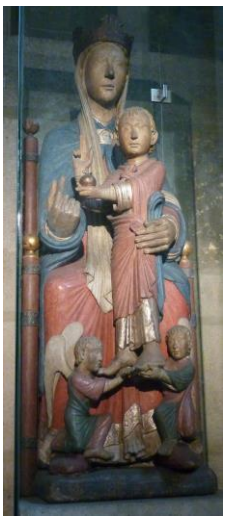
No obstante, los ejemplares más antiguos donde encontramos al Niño plenamente de pie sobre la rodilla de su madre podrían ser la Virgen que se sitúa a los pies del sepulcro de san Junién, en la colegiata y localidad francesa del mismo nombre, fechada en el s. XII[49] y la que se sitúa en el arca de Nuestra Señora de Tournai, realizada por Nicolás de Verdún en 1205[50] **[32]**.

Será en el s. XIII cuando se generalice esta variante, sobre todo en Francia, donde Forsyth sitúa su origen a partir de la escultura monumental de Lorena, Champaña y Borgoña[51], pero que se distribuirá por Italia, Alemania y España a finales del s. XIII o principios del XIV. En este último país, la representación más antigua podría estar en una de las iluminaciones de *Las Cantigas* de Alfonso X -concretamente en la escena de la Epifanía de la Cantiga 1 del Códice Rico-, mientras que en Italia podría ser la Virgen entronizada del ábside central de la cripta San Giovanni in Venere de Fossacesia,

[47] Madroñero de la Cal, 2017: 219-233.
[48] Campa Carmona, 2008: 12.
[49] Suckale, 1971: 90.
[50] Franco Mata, 2009: 46.
[51] Forsyth, 1957: 180.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

fechada a finales del s. XIII[52] **[33]**, siendo esta, no obstante, una representación más propia del tipo de la *Eleusa*, a tenor de la actitud del Niño Jesús con su madre. Más adelante, en la segunda década del s. XIV, Simone Martini y, seguidamente, Lippo Memmi, realizarán sendos frescos presididos por una *Maestá* para el Palazzo Publico de Siena y el Palazzo Comunale de San Gimignano, respectivamente, en los cuales el Niño Jesús se muestra de pie y bendiciendo de forma frontal, donde se introducirá la novedad de la Virgen cogiéndole un pie a su Hijo, utilizada por algunos pintores del *Trecento* italiano.



[31] *La Diège*, iglesia de San Martín, s. XII, Jouy en Josas

[32] *Arca de Ntra. Sra. de Tournai* (detalle), Nicolás de Verdún, 1205, Tournai.

[33] *Virgen sedente*, finales del s. XIII, cripta de San Giovanni in Venere, Fossacesia.

Con los siglos del pleno Gótico (s. XIV y, sobre todo el XV) este tipo iconográfico de la *Sedes Sapientiae* comenzará su declive en la estatuaria en favor de otros tipos más acordes con las nuevas mentalidades de la sociedad bajomedieval que mostrarán a la Virgen en una relación maternofilial más cercana. No obstante, en Italia especialmente y zonas de gran influencia italiana (como la Corona de Aragón), la Virgen entronizada cobrará un renovado protagonismo en la pintura del *Trecento* bajo la denominación de la *Maestà*, la cual comenzará teniendo un gran débito de la tradicional influencia bizantina en dicha región[53], incluida su relación visual con el tipo de la *Nikopoia*, aunque terminará diluyéndose posteriormente con otros tipos iconográficos,

[52] Paone, 2005: 90.
[53] Réau, 1996: 101; Trens, 1946: 410.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aun cuando siempre mantendrá la formalidad de presentar a la Virgen sentada en un trono.

En efecto, podemos comprobar cómo se sigue referenciando el tipo de la *Nikopoia* en la *Virgen del Carmen* de Coppo di Marcovaldo **[34]**, venerada en Santa María la Mayor de Florencia (entre 1250 y 1260) pero, a la vez, este mismo autor y sobre las mismas fechas, realizará la sienesa *Virgen del Bordón*, venerada en Santa Maria dei Servi **[35]**, en la cual la Virgen le coge uno de los pies al Niño y le inclina su cabeza, aunque mirando al espectador, acercándola, con estas actitudes, al tipo de la *Hodegetria*. Ciertamente, autores posteriores como Cimabue, Duccio o Giotto seguirán desarrollando dicho modelo, donde el Niño irá acercando su brazo derecho al pecho de la Virgen y esta pasará de cogerle un pie a posar su mano sobre su rodilla derecha, en una suerte de mezcla gestual propia de los tipos de la *Eleusa* y *Hodegetria*, respectivamente.

Finalmente, una innovación con respecto a este tipo iconográfico de la *Sedes Sapientiae* se volverá a producir en Italia, ya a finales del s. XIV, la cual será contraponer la imagen de la Virgen entronizada con la de la escena del Calvario, como podemos ver en un *Díptico* expuesto en el Metropolitan de Nueva York **[36]**. Y aunque dicha conjunción iconográfica se dará más frecuentemente en tipos posteriores como los de la Virgen de la Leche y la Virgen de la Humildad, en cualquier caso dicha unión viene a remarcar el importante papel de María en la salvación del género humano por parte de su Hijo, Jesucristo.

[34] *Virgen del Carmen*, Coppo di Marcovaldo, 1250-1260, iglesia de Santa María la Mayor, Florencia.

[35] *Virgen del Bordón*, Coppo di Marcovaldo, s. XIII, iglesia de Santa Maria dei Servi, Siena.

[36] *Díptico*, taller de Paolo di Giovanni, 1400-1410, MET, New York.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.2. *Hodegetria*

Este tipo iconográfico surgiría en Egipto o quizás Palestina en el s. V, antes del emperador bizantino Justiniano I y se popularizaría enormemente un siglo después en todo Oriente, llegando a ser un tipo habitual de encontrar en Bizancio[54]. El mismo, que viene a significar a María como "la que muestra el camino hacia la salvación" presenta a la Virgen de pie -o se intuye que está de pie en los retratos a medio cuerpo, los cuales acabarán por imponerse posteriormente frente a la representación de cuerpo entero[55]- y mirando fijamente al espectador. Con una de sus manos -generalmente la derecha- que cruza sobre su pecho, señala a su Hijo, sostenido en el brazo contrario -mayormente el izquierdo-. Este último, por su parte, bendecirá con una mano y con la otra sostendrá un rollo, único atributo que ostentará durante muchos siglos. Igualmente, algunos historiadores sostienen que este tipo iconográfico no proviene o ha formado parte de otro narrativo[56], si bien la variante entronizada -que veremos posteriormente- sí que pudo partir de la escena narrativa de la Adoración de los magos e, igualmente, a veces este tipo formará parte de la narración visual de san Lucas pintando a la Virgen, ya que, según la leyenda, el primer icono de este tipo iconográfico, el que estaba situado en el monasterio constantinopolitano de *Hodegón*[57] y llegado allí a mediados del s. V, fue pintado por dicho evangelista, siendo tal su fama que comenzarían a realizarse y divulgarse numerosas copias por todo el mundo mediterráneo. Sin embargo el mismo fue destruido con la caída de la ciudad a manos turcas.

Quizás la imagen más antigua de este tipo que se ha conservado sea la del folio 1v de los *Evangelios de Rabbula* (586) **[37]**, donde la Virgen se presenta de cuerpo entero y Jesús en el lado izquierdo, si bien la mano derecha de María, más que señalarlo, parece apoyarla sobre las piernas de su hijo. Parecida disposición gestual tendrán las imágenes de *Santa María ad Martyres* **[38]** que preside el Panteón de Roma, fechada en 609 y representada del tronco hacia arriba y la virgen del ábside de la iglesia bizantina de *Panagia Angeloktisti*, en Kiti (Chipre) de finales del s. VII **[39]**, esta de cuerpo entero.

[54] Lasareff, 1938: 46; Schiller, 1980: 23.
[55] Lasareff, 1938: 46.
[56] Schiller, 1980: 23; Kirschbaum, 1971: 159.
[57] Kirschbaum, 1971: 168. Este autor, no obstante, señala que hasta, al menos, el año 1200 no se recoge esta tradición oral.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Otra variante en cuanto a la disposición gestual de la mano derecha de la Virgen que nos habla de los antecedentes del desarrollo definitivo de las pautas simbólico-formales del tipo de la *Hodegetria* lo encontramos en la famosa *Salus Populi Romani* (s. VI, Santa María la Mayor, Roma) **[40]**, ya que dicha mano no señala aún a Cristo, si no que lo acoge o abraza, situándose sobre su mano izquierda y presentando los dos dedos índice y corazón desplegados y señalando hacia abajo. Cristo, por su parte, se sitúa ligeramente de costado y mirando a su Madre en el lado izquierdo, sosteniendo un libro y bendiciendo. Si bien es una representación extraña, tendrá su eco en imágenes como la de la *Madonna Achiropita* **[41]** de la catedral de Rossano (s. VIII) o, más tardíamente, en la *Madonna della Carbonara*, del museo de la catedral de Viterbo **[42]**, fechada entre los s. XII y XIII.

[37] [*Virgen con el Niño*], *Evangelios de Rábula*, 586, Biblioteca Mediceo Laurenziana, Florencia, I, 56, fol. 1v.

[38] *Santa María ad Martyres*, 609, Panteón (Santa María Rotunda), Roma.

[39] *Virgen con el Niño*, s. VII, Panagia Angeloktisti (ábside), Kiti (Chipre).

Aún más infrecuente, dentro de este tipo iconográfico, será que la Virgen sostenga al Niño en su brazo derecho, señalándolo con la mano izquierda. Esta variante, conocida como *Dexiokratusa*, surgiría, según Lasareff a partir del s. XI[58], con el tipo de la *Hodegetria* ya plenamente maduro. No obstante, el icono de la *Madonna del Conforto* de Santa Maria Nuova/Santa Francesca Romana **[43]**, fechado a mediados del s. VI o quizás principios del VII, vendría a desmontar dicha apreciación. Por su parte,

[58] Lasareff, 1938: 46.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Belting consideraría que la *Dexiokratusa* es un tipo aparte del de la *Hodegetria*, ya que para él, este tipo de imágenes marianas toman al Niño con su brazo derecho para mostrar, con su señalamiento con la mano izquierda, su papel intercesor ante Cristo, no teniendo estas como origen común el primigenio y desaparecido icono constantinopolitano de *Hodegón*[59]. En cualquier caso, por nuestra parte consideramos que la *Dexiokratusa* es una variante de dicho tipo iconográfico, pues las actitudes y posiciones formales de los personajes representados son exactamente iguales, exceptuando la situación en plano del Niño, a la derecha.

[40] *Salus Populi Romani*, s. VI, Santa María la Mayor, Roma.

[41] *Virgen Achiropita*, s. VIII, catedral, Rossano.

[42] *Madonna della Carbonara*, s. XII-XIII, museo de la catedral, Viterbo.

[43] *Madonna del Conforto*, s. VI-VII, Santa Francesca Romana, Roma.

Según avanzamos en el tiempo, este tipo se irá construyendo y estandarizando en sus formas generales en diversas variantes. Las que presentan a la Virgen de medio cuerpo o de cuerpo entero serán muy frecuentes de encontrar en Bizancio o lugares bajo su influencia, ya que, sobre todo durante los s. XIII y XIV, la variante de la *Hodegetria entronizada* -de la que hablaremos más largamente posteriormente- tendrá poca presencia en dicho imperio[60]. Entre las de cuerpo entero, encontramos realizadas entre los s. X y XI, unas piezas crisoelefantinas custodiadas en los museos del convento de santa Catalina de Utrecht **[44]**, el British Museum (siendo un tríptico), el Victoria and Albert (Londres) y la National Gallery of Art de Washington (estas dos últimas muy interesantes por ser, además, de bulto); la que preside el ábside izquierdo del monasterio

[59] Belting, 2009: 485.
[60] Lasareff, 1938: 58.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Eski Guemuesler **[45]** de la Capadocia o, ya en pleno s. XI, la que preside el ábside de Santa María Asunta de Torcello (Venecia) **[46]**. Algo más tardía, en pleno s. XII, será realizada, igualmente, la *Hodegetria* de cuerpo entero situada en la nave del evangelio de la capilla palatina de Palermo.

[44] *Virgen de pie con el Niño*, s. X, Museo del convento de santa Catalina, Utrecht.

[45] *Virgen de pie con el Niño*, s. X-XI, Eski Guemuesler, Capadocia (Turquía).

[46] *Virgen de pie con el Niño*, s. XI, catedral de Santa María Asunta (ábside), Torcello (Venecia).

No obstante, la variante de la *Hodegetria* representada de medio cuerpo será mucho más popular en Bizancio y, sobre todo, en el Occidente influido por este, donde podemos encontrar el romano icono de *Santa Maria del Popolo* **[47]** o un icono musivario en el monasterio griego de Hilandar **[48]**, realizados ambos entre los s. XII y XIII. Poco más tarde, en el s. XIII, localizamos a la *Virgen del Voto* de la catedral de Siena **[49]**, realizada por un seguidor de Guido da Siena e, incluso a finales de la Edad Media y los prolegómenos del s. XVI, encontraremos alguna representación de esta variante, como la que contiene el *Libro de Horas de Juana I de Castilla* en el (The British Library, MS 35313, fol. 176v, Londres) **[50]**.

Igualmente, encontramos una interesante *Hodegetria* de medio cuerpo entre los fondos del MET de New York, datada en el s. XIII y de origen copto **[51]**, la cual presenta al Niño en una actitud cercana al tipo de la *Eleusa* por cuanto podría haber acercado su mejilla a la de la Virgen, si bien en este caso mantiene la distancia -de ahí

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que sea más propiamente de este tipo- aunque observa fijamente a su Madre. Asimismo, llama la atención el que no se presente bendiciendo o sosteniendo algún atributo, sino que su mano derecha se acaricia el hombro, como queriendo avisar al espectador de su futuro sufrimiento portando la cruz, mientras que con la izquierda se sujeta al velo de su Madre.

[47] *Santa María del Popolo*, s. XII-XIII, Santa María del Popolo, Roma.

[48] *Virgen con el Niño*, s. XII-XIII, monasterio de Hilandar (monte Athos), Grecia.

[49] *Virgen del Voto*, seguidor de Guido da Siena, s. XIII, catedral, Siena.

[50] Virgen con el Niño, *Libro de Horas de Juana I de Castilla*, 1492-1506, British Library, Londres.

[51] *Hodegetria*, s. XIII, the Metropolitan Museum of Art, New York.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Con todo, la variante de la *Hodegetria* que, posiblemente, más desarrollo y difusión tendrá a lo largo de Oriente y Occidente será la que nos muestre a la Virgen entronizada, quizás porque el origen de la misma tenga que ver, en ambos contextos geográficos y culturales, con la representación narrativa de la Adoración de los Magos. Los ejemplares más antiguos de proto-*hodegetria* entronizada, del s. VI, los encontramos en el arte copto y sirio, como en el fresco de un ábside de una de las capillas del claustro del monasterio de Apolo en Bawit **[52]** o en una de las cubiertas crisoelefantinas del *Evangelario de San Lupicin* (Bibliotheque Nationale de France, MS Latin 9384) **[53]**. Nótese que la disposición de la mano derecha de la Virgen sobre las rodillas de Cristo niño, en ambos casos, se asemeja enormemente a las de varias imágenes del tipo *Sedes Sapientiae* occidentales bajomedievales, ya descritas. Sin embargo, mientras que las dos vírgenes copto-siria aquí comentadas deben entenderse como un estadio poco anterior a la constitución definitiva e indudable del tipo de la *Hodegetria*, donde María señala a su Hijo, en el caso de las vírgenes entronizadas bajomedievales que vimos y comentáramos, debemos entenderlas como una consecuencia del desarrollo formal de su tipo iconográfico, donde la disposición del Niño y de la mano de la Virgen se realiza en busca de cierta naturalidad y contacto empático entre Madre e Hijo. De haber sido realizadas siguiendo el tipo de la *Hodegetria*, en esa época (s. XIII-XV), los personajes no habrían mostrado tal ambigüedad formal, tal y como veremos, sino que claramente la Virgen señalaría a su Hijo siguiendo los antecedentes del tipo difundidos desde Oriente.

[52] *Hodegetria entronizada*, s. VI, monasterio de Apolo, Bawit (Egipto).

[53] Hodegetria entronizada, s. VI, *Evangelario de San Lupicin*, Bibliotheque Nationale de France, París.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Desde Egipto y Siria, esta variante de la *Hodegetria entronizada* se irá implantando tempranamente y con éxito en el oriente cristiano, excepción hecha de Bizancio, que mostró preferencia por las otras dos variantes comentadas (de pie o de medio cuerpo)[61], si bien eso no significa que no se desarrollara también dicha variante en el antiguo imperio romano oriental, como demuestran la existencia de dos iconos realizados en el s. XIII por un anónimo artista bizantino, en los que diversos autores difieren al respecto de si reciben influencia occidental por haber sido ejecutados acaso en Italia[62] (quizás por el acercamiento de la cabeza de la Madre a su hijo, gesto muy habitual de encontrar en la pintura del Duecento italiano) si bien es innegable la inspiración en los modelos coptos y sirios de esta variante de siglos precedentes, como los vistos anteriormente: se trata de las conocidas como *Madonna Kahn* **[54]** y la *Maddona Mellon* **[55]**, ambas expuestas en la National Gallery of Art de Washington. Por su parte, en Armenia es donde podría localizarse la representación más antigua de esta variante, en un relieve pétreo localizado en la iglesia de Odzun **[56]**, de entre los s. VII-VIII, donde la Virgen ya claramente coloca su mano derecha en disposición de señalar a su hijo, tal y como formalmente es habitual en el tipo maduro de la *Hodegetria*.

[54] *Madonna Kahn*, s. XIII, National Gallery of Art, Washington.

[55] *Madonna Mellon*, s. XIII, National Gallery of Art, Washington.

[56] *Hodegetria entronizada*, s. VII-VIII, iglesia de Odzun, Armenia.

[61] Lasareff, 1938: 49-61.
[62] Boskovits, "Madonna and child on a curved throne. Ca. 1260/1280". En: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.35.html#entry (5/10/2022).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En Occidente, la primera representación de la Virgen con el Niño entronizada, la del *Libro de Kells* (ca. 800; Biblioteca del Trinity College de Dublín, MS 58, fol. 7v) **[57]** según Francastel, bebería de las representaciones coptas de la *Hodegetria* entronizada[63], por lo que así debería ser entendida esta imagen. Igualmente, la Virgen contenida en el relieve crisoelefantino del *Evangelario de Lorscher* (Victoria and Albert Museum, Londres) **[58]**, realizado por talleres carolingios a principios del s. IX, puede asignarse a esta variante de la *Hodegetria* entronizada, la cual, según Schiller, remitiría a modelos bizantinos de este tipo de hacia el s. VI al menos[64].

Lasareff, por su parte, sostiene que esta variante del tipo aquí tratado en Occidente tenga su origen también en la escena narrativa de la Adoración de los Magos, proponiendo para ello una miniatura contenida en el *Benediccional de San Aethelwold* (s. X) **[59]**. Si bien, a nuestro parecer esta imagen es ambigua, ya que no señala a Cristo de algún modo, sino que su mano se dirige a los magos, tal y como ya sucedió en otras representaciones otonianas, como la comentada *Perícopas de Enrique II*, donde, eso sí, el Niño se situaba en el centro del regazo de la madre, posiblemente por remitir al modelo de la *Nikopoia*, a diferencia de la miniatura inglesa, donde este se sitúa en un lateral. Así pues, podemos sopesar que el origen y posterior desarrollo de ambos tipos iconográficos conceptuales marianos (*Sedes Sapientiae* y *Hodegetria*) en Occidente parten de la referida escena narrativa, derivando al principio en un tipo u otro según los modelos orientales del que recibieran la oportuna influencia.

[57] Hodegetria entronizada, *Libro de Kells*, 800, Trinity College Library, Dublín, fol. 7v.

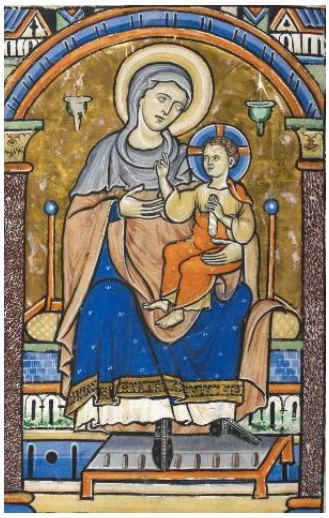
[58] Hodegetria entronizada, *Evangelario de Lorscher*, 810, Victoria and Albert museum, Londres.

[59] Adoración de los magos, *Benediccional de San Aethelwold*, s. X, British Library, Londres, fol. 24v.

[63] Francastel, 1973: 311.
[64] Schiller, 1980: 181.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cualquier caso, tanto en el Cáucaso oriental como en Occidente, según avanzan los siglos, esta variante tendrá una presencia muy superior, demostrando la preferencia de los pueblos situados en las referidas zonas geográficas por la susodicha representación. En Armenia, por ejemplo, encontramos una representación de la *Hodegetria* entronizada en el *gavit* (especie de nártex) de la iglesia de San Juan el Precursor, dentro del conjunto monástico de Noravank **[60]**, fechada en el s. XIII. Y en Occidente, la seguimos encontrando en el ábside de la catedral de Aquilea (Italia), del s. XI **[61]**, en una miniatura del conocido como *Salterio de Westminster*, del s. XII **[62]** y, sobre todo, en el gótico italiano de los s. XIII y XIV, donde destacarán su presencia en Luca y Siena[65], sobre todo en la pintura de Guido da Siena, como podemos ver en la *Maestá de San Domenico* **[63]** o en su *Huida a Egipto* **[64]** -que a pesar de ser una pintura narrativa, la Virgen adopta completamente el tipo aquí tratado-, pero también en otros autores, como Cimabue en su *Maestá de Santa Trinidad* **[65]** o en la *Maestá* de Duccio **[66]** para la catedral de Siena.



[60] *Hodegetria entronizada*, s. XIII, San Juan el Precursor (monasterio de Novarank), Armenia.

[61] *Hodegetria entronizada*, s. XI, catedral (ábside), Aquilea (Italia).

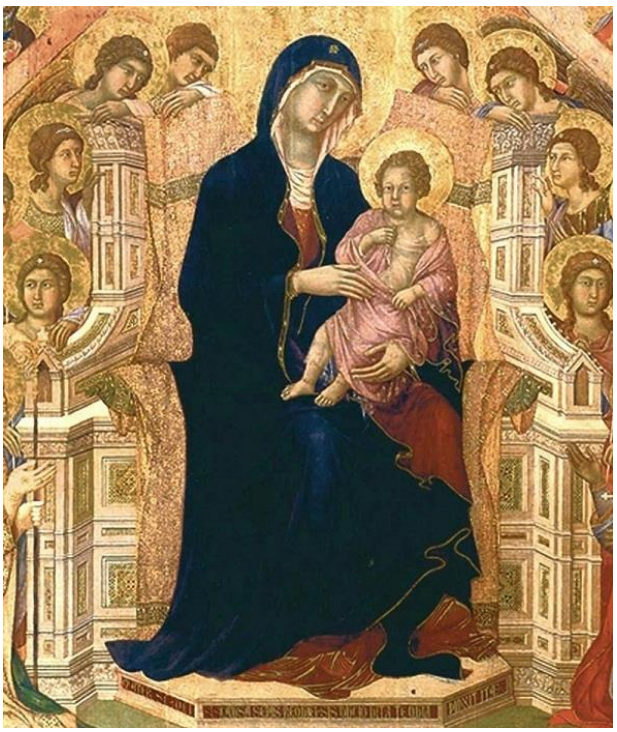
[62] Hodegetria entronizada, *Salterio de Westminster*, s. XII, The British Museum, Londres, fol. 13v.

[65] Kirschbaum, 1971: 184.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[63] *Maestá de San Domenico,* Guido da Siena, s. XIII, Palacio comunal, Siena.

[64] *Huida a Egipto,* Guido da Siena, s. XIII, Museo Lindenau, Altenburg (Alemania).



[65] *Maestá de Santa Trinidad,* Cimabue, s. XIII, Galería Ufizzi, Florencia.

[66] *Maestá,* Duccio, s. XIV, Museo dell´Opera del Duomo, Siena.

De este último autor, también podemos destacar otras Madonnas donde se produce la hibridación de tipos iconográficos, como ya viéramos en el capítulo de la *Sedes Sapientiae*, algo relativamente habitual, por otra parte, a estas alturas de siglo (finales del s. XIII, principios del s. XIV). Es el caso de la *Madonna Crevole* **[67]** o la que se localiza en la *Galleria Nazionale dell´Umbria* **[68]**, donde el Niño Jesús, en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ambas representaciones, aproxima su brazo al velo de su madre para quitárselo, un gesto que acerca la imagen al tipo de la *Eleusa* o, quizás, al de la *Galactotrofusa*.

Muy interesante de destacar, asimismo, resulta la actitud de la Virgen en esta última representación, pues la mano izquierda apunta con un dedo al suelo. De esta manera, sigue manteniendo la gestualidad propia de la *Hodegetria* con la mano derecha, a la vez que la propia Virgen podría mantener cierto diálogo influenciador con las ya vistas *Salus Populi Romani* o la *Achiropita* de la catedral de Rossano que, recordemos, señalaban al suelo, si bien con la mano derecha y dos dedos apuntando hacia abajo (¿un velado gesto de bendición?). Para Blasone, el curioso gesto de la Madonna de Duccio de la Galleria Nazionale dell´Umbria puede ser interpretado como un *Memento Mori*, en el que María, con su directa -quizás inquisitiva- mirada hacia el espectador, le recuerda a este que la vida eterna se consigue a través de su Hijo, a quien señala y sostiene, mientras que nosotros somos polvo que volveremos a ser una vez fallecidos[66]. Para nosotros, otra interpretación al respecto de esta imagen es la de contemplar a María como la perfecta intercesora, donde nos señala que, si no seguimos a su Hijo, podemos ir al infierno, mientras que si lo seguimos a Él, alcanzaremos la gloria eterna. Nótese, además, cómo dicha interpretación se vería reforzada por el propio gesto de Cristo niño, que nos descubre a su Madre al desvelarla, indicando su poder de mediación.

[67] *Madonna Crevole*, Duccio, s. XIII, Museo dell´Opera del Duomo, Siena.

[68] *Madonna*, Duccio, s. XIII, Galleria Nazionale dell´Umbria, Perugia.

[66] Blasone, 2008: 9.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por último, existe una otra variante del tipo, muy particular e incluso diferencial por sí misma con respecto a las ya vistas, si bien no tuvo mucho recorrido de representación -con sus posteriores transformaciones- en Occidente, por lo que no nos pararemos mucho en desarrollar la misma. Nos referimos al tipo de la Virgen de Pasión, el cual se caracteriza por representar a Cristo que, situado a la izquierda, se presenta buscando el consuelo de su Madre, al contemplar asustado los instrumentos futuros de su pasión que los arcángeles Gabriel y Miguel le muestran[67] como ofrenda (de ahí el que presenten las manos veladas). Una de las primeras representaciones de este tipo o, mejor dicho, un posible antecedente, nos muestra, no obstante, a Cristo recostado en los brazos de la Virgen en el lado derecho (*dexiokratussa*) y esta última de pie, cuando lo habitual, ya en etapas más maduras de la representación, será encontrarnos a la Virgen pintada de medio cuerpo. Se trata de la *Panagia Arakiotissa* **[69]** que se encuentra en la iglesia de Panagia tou Araka de Lagoudera (Chipre) y fechada en el s. XII[68].

Schiller sostiene que este tipo, ya en su conformación formal habitual, seguramente fuera creación serbia, siendo la primera representación la aparecida en el monasterio de Hilandar del monte Athos, que si bien no se conserva en la actualidad, tendría su eco en una versión del s. XIV, en un fresco existente en el monasterio de San Estefan de Konce (Macedonia) que muestra a Cristo sostenido por su madre en el templo, apartándose con miedo de Simeón[69]. No obstante, la versión más extendida de este tipo posteriormente sería la que presenta el icono conocido como *Virgen del Perpetuo Socorro* **[70]**, venerado en la romana iglesia de San Alfonso María de Ligorio, de presumible origen cretense y fechable en los s. XII-XIII, que muy probablemente serviría de inspiración a artistas posteriores como Alonso Berruguete en una de sus Vírgenes (en este caso de la Leche), donde el Niño pierde el interés por el pecho materno mientras mira con temor los instrumentos pasionistas que le presentan, en un mismo lado, dos ángeles.

[67] Trens, 1946: 15-16.
[68] Kirschbaum, 1971: 176.
[69] Schiller, 1980: 29.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[69] *Panagia Arakiotissa*, s. XII, iglesia de Panagia tou Araka, Lagoudera (Chipre).

[70] *Virgen del Perpetuo Socorro*, s. XII-XIII, iglesia de San Alfonso María de Ligorio, Roma.

1.3. *Eleusa*

Este tipo iconográfico tiene un origen temporal y geográfico incierto y se caracteriza por la actitud de manifiesta cercanía mostrada por Jesús hacia su Madre, si bien dicha relación suele ser unilateral, pues la Virgen se mantiene, en numerosas ocasiones, abstraída mirando al frente, sin corresponder el gesto cariñoso de su Hijo, siendo dicha disposición una forma de simbolizar la preocupación de María por la futura pasión de su Hijo[70]. No obstante, este tipo demostrará ser sumamente versátil, por cuanto las imágenes pueden presentarse estantes, sedentes o de medio cuerpo y, además, en algunos casos, la Virgen sí corresponderá el gesto cariñoso de Jesús, mientras que este último mostrará dicho sentimiento de múltiples maneras, desde la más generalizada representación de un abrazo hasta el acercamiento de su mejilla a la de su Madre o la sencilla pero sugerente contemplación de este al rostro materno.

Como decíamos, el origen geográfico es incierto, pues hay autores que afirman que el tipo procede de Constantinopla[71] o de Egipto[72]. Y ciertamente, las piezas más antiguas conservadas tampoco aclararían esto, pues tenemos una *Eleusa* estante fechada hacia el año 650 en un fresco conservado fragmentariamente en la iglesia de Santa

[70] Mocholí Martínez, 2016: 70 y 485.
[71] Kirschbaum, 1971: 170.
[72] Réau, 1996: 78-79.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Maria Antiqua de Roma (bizantina)[73] y otra, sedente, en una representación crisoelefantina copta en el Walter Art Museum **[71]**, datada a mediados del s. VII[74] -si bien Kirschbaum la considera realizada entre dicho siglo y hasta el IX[75]-. En lo que sí concuerdan es en que el tipo se representaba de cuerpo entero –en las dos disposiciones posibles: sentada y de pie- desde sus orígenes[76].

Lasareff considera que el origen del tipo vendría como variante del de la *Hodegetria*, creyendo que las primeras *Eleusas* se encontraban de pie, mientras que André Grabar considera que el origen está en las imágenes entronizadas en las que el Niño Jesús se sitúa estante sobre las rodillas de su Madre[77]. En ambos casos, sería la creciente actitud de acercamiento del divino infante la que crearía el nuevo tipo aquí expuesto. De todos modos, el tipo tendría una razonable difusión por Oriente y Occidente en estos primeros siglos de la Edad Media[78], si bien no se encuentran más ejemplos generalizados hasta los s. XI y XII.

[71] *Eleusa*, s. VII-¿IX? Walters Art Gallery, Baltimore.

[72] Árbol de Jesé, *Comentario sobre Isaías de san Jerónimo*, 1120-1133, Biblioteca Municipal, Dijon, ms. 0129, fol. 4v.

[73] *Eleusa*, ca. 1180, Santa María im Kapitol, Colonia.

[74] *Eleusa*, 1312-1321, Museo Chora (iglesia del Salvador), Estambul.

[73] Mocholí Martínez, 2016: 70.
[74] Schiller, 1980: 24.
[75] Kirschbaum, 1971: 170.
[76] Lasareff, 1938: 37-38.
[77] *Idem*.
[78] Mocholí Martínez, 2016: 71.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De dichos siglos tenemos algunas *Eleusas* estantes contenidas en el *Tcharekle Kilisse* (Salterio griego, 1084, cod. Pantocr. 49, fol. 238), el *Evangeliario griego* (segunda mitad del s. XII, colección Freer)[79], en los *Comentario sobre Isaías de san Jerónimo* guardado en la Biblioteca Municipal de Dijon (1120-1133, ms. 129, fol. 4v) **[72],** la *Virgen Eleusa* de talla completa que se venera en Santa Maria im Kapitol de Colonia, datada ca. 1180 **[73]** o, ya más tardía, el fresco en la antigua iglesia del Salvador de Estambul (Museo Chora), fechado a inicios del s. XIV **[74]**; mientras que sedentes se localizan en el *Smyrna Physiologus* (s. XI, ms. B8, fol. 165), en la *Historia Anglorum* de Mateo de París (1250-1259, British Museum, Royal 14 C VII, fol. 6) **[75]**, en el *Exultet* de la Biblioteca Nacional de Francia (ca. 1136, París, Nueva adquisición latina, 710) **[76]**, en una interesante escultura expuesta en el Museo de Bellas Artes de Boston, de origen lombardo y datada entre los años 1125 y 1150 **[77]** o ya, del s. XIII, en el *Corpus Pelagianum* de la Biblioteca Nacional (Madrid, ms. 1513, fol. 11) **[78]**, que además sería la primera imagen de este tipo conceptual realizada en la Península Ibérica, quizás por influencia siciliana[80] o el relieve pétreo existente en un lateral de la capilla de san Zenón de la catedral de san Marcos de Venecia **[79]**.

[75] *Eleusa*, *Historia Anglorum*, Mateo de París, 1250-1259, British Museum, Londres, ms. Royal 14 C VII, fol. 6.

[76] *Eleusa*, *Exultet*, ca. 1136, Biblioteca Nacional de Francia, París, Nueva adquisición latina, 710.

[79] Lasareff, 1938: 37.
[80] Galván Freile, 1997: 487-488.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[77] *Eleusa*, ca. 1125-50, Museum of Fine Arts, Boston.

[78] *Eleusa*, *Corpus Pelagianum*, Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 1513, fol. 11.

[79] *Eleusa*, s. XIII, capilla de San Zenón, catedral de san Marcos, Venecia.

Como se puede comprobar, este tipo se difundió en el s. XII abarcando Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y Rusia[81], sobre todo a través de los códices en el caso de Occidente, dada la todavía escasa representatividad del tipo en formato tridimensional. En dicho siglo también se difundirá la variante de medio cuerpo de la *Eleusa*, si bien ya existen ejemplos más tempranos de los s. X y XI en Capadocia, siendo este tipo muy frecuente en dicha zona, aunque más presente como icono votivo (es decir, devocional) que como imagen principal del templo, toda vez que los ábsides suelen ser presididos por *Hodegetrias*[82]. De esta variante tenemos la Virgen presente en un fresco de la iglesia nueva de Tokale Kilise, fechada en el s. X **[80]**, la famosa *Virgen de Vladimir*, realizada hacia el 1130 **[81]** y más tardía, del s. XIV, un pequeño micromosaico, de carácter privado y transportable, expuesto en el MET de New York **[82]**.

Como hemos podido comprobar, en la gran mayoría de ejemplos es el Niño quien toma la iniciativa de abrazar a su Madre y acercar su mejilla al rostro de la misma, mostrándose esta indiferente. No obstante, en algunos pocos casos, también la Virgen toma parte en la acción y corresponde el gesto cariñoso de su Hijo, como refleja la *Eleusa* lombarda expuesta en el Museum of Fine Art de Boston **[77]**. Este tipo de relación más cercana y natural entre ambos personajes se dará cada vez con mayor frecuencia a partir del s. XIII y aparecerán nuevas actitudes alejadas del paradigmático roce de mejillas, como un abrazo de la Virgen a su Hijo, que este juguetee con el velo

[81] *Idem.*
[82] Kalavrezou, 1990: 172.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de su Madre y/o se aferre a su escote, amén de miradas cómplices y sonrientes entre los dos. Así se refleja, por ejemplo, en una letra capital de una *Biblia* de finales del s. XII guardada en la Biblioteca Municipal de Lyon (ms. 410, fol. 207v), donde la Virgen sujeta la cabeza de su Hijo y le mira **[83]**; en un fresco de la capilla del obispo en la catedral de Gurk (Austria), del s. XIII, donde María abraza fuertemente a Cristo **[84]**, en un marfil francés expuesto en el Museo del Louvre, de finales del s. XIII, donde ambos personajes se miran atenta y cariñosamente **[85]**; en otro de misma procedencia y datación expuesto en el Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburgo, donde Madre e Hijo se miran amorosamente mientras este juega con el velo de su progenitora e, incluso, le da la espalda totalmente al espectador **[86]** o en la conocida *Virgen de Trapani*, donde el Niño se sujeta al escote de la Virgen mientras coge un orbe que le ofrece esta.

[80] *Eleousa*, 950-964, iglesia de Tokale Kilise, Capadocia.

[81] *Virgen de Vladimir*, ca. 1130, Galería Tretyakov, Moscú.

[82] *Eleousa*, principios s. XIV, Metropolitan Museum, New York.

[83] *Biblia* (detalle), finales del s. XII, Biblioteca Municipal, Lyon, ms. 410, fol. 207v.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[84] *Trono de Salomón* (detalle), s. XIII, capilla del obispo, catedral, Gurk (Austria).

[85] *Virgen con el Niño*, finales del s. XIII, Museo del Louvre, París.

[86] *Virgen con el Niño*, finales del s. XIII, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo.

[87] *Virgen de Trapani*, Nino Pisano, mediados del s. XIV, iglesia de María SS. Annunziata, Trapani (Sicilia).

Del tipo *Eleusa* existen otras variantes que, por sí mismas, podrían considerarse un tipo conceptual diferente, si bien muy interrelacionados entre sí y con el primero, por cuanto la visualidad formal de los mismos es sumamente característica e identificable, pudiéndose diferenciar del más general de la *Eleusa*. Se trata de los tipos *Glykophilousa* y *Pelagonitissa*, los cuales también muestran al Niño Jesús en cariñosa y cercana actitud con su Madre, si bien exponiendo unas formas diferenciadas y personales.

Así, el primer tipo se caracteriza por mostrarnos, generalmente, a Jesús y a su Madre mejilla contra mejilla -si bien en los ejemplares occidentales no tiene por qué ser así- y, sobre todo y de forma idiosincrásica, con el primero acariciando la barbilla (en algunos raros ejemplos, la cara) de la Virgen. El mismo pudo surgir o, al menos, encontrarse más difundido en el s. XII[83], aunque es a partir del s. XIII cuando se localizan más ejemplos. La obra más antigua de este tipo podría ser la venerada en el monasterio Filoteu del monte Athos (Grecia), de datación incierta aunque quizás anterior al periodo preiconoclasta sufrido en el Imperio Bizantino[84] **[88]**. No obstante, encontramos con más regularidad *Glykophilousas* a partir del s. XIII, como la famosa *Virgen del Carmen, la Bruna* de Nápoles **[89]** y, sobre todo, en los s. XIV y XV,

[83] Réau, 1996: 79.
[84] Schiller, 1980: 29.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

seguramente por la humana naturalidad que tienen las imágenes de este tipo conceptual, tan del gusto de este último periodo medieval.

[88] *Glykophilousa*, ¿s. IX?, monasterio Filoteu, Monte Athos (Grecia).

[89] *Virgen del Carmen, la Bruna*, s. XIII, basílica de Santa María del Carmen la Mayor, Nápoles.

[90] *Virgen de Gracia*, ca. 1340, catedral, Cambrai.

Del s. XIV podemos poner como ejemplos la *Virgen de Gracia* de Cambrai **[90]**, la *Virgen Blanca* de la catedral de Toledo **[91]** o una imagen estante de la Virgen expuesta en el MET de New York **[92]**. Nótese como en el primer caso, ambos personajes miran al espectador, como sorprendidos en su relación filio-amorosa mientras que en el segundo y tercero no chocan mejillas pero Cristo, que porta un atributo, sí acaricia la barbilla o la mejilla de su Madre, gesto que la misma corresponde sonriéndole ampliamente. En Occidente, sobretodo en ejemplos escultóricos, parece más proclive representarse la acción de la caricia del mentón (o la cara) que la unión de mejillas, seguramente por permitir lo primero mejores soluciones formales, técnicas y estéticas que lo segundo.

Por su parte, en el s. XV encontramos algunos ejemplos pictóricos en los que la representación se diversifica en cuanto a sus referentes, encontrándonos imágenes que siguen los prototipos orientales -como ejemplifica la *Virgen con el Niño* pintada por Hayne de Bruselas y expuesta en el museo Nelson-Atkis de Arte en Kansas city (Missouri) **[93]**- u optan por crear imágenes totalmente naturalistas, donde quizás ya haya perdido el sentido teológico del tipo en aras de una mera representación maternal, como es el caso de la *Virgen y Niño* de Roger van der Weyden, expuesta en el Museo de Bellas Artes de Houston **[94]** o, ya en los inicios del s. XVI, la *Virgen y el Niño en un*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

paisaje de Quentin Massys en el Museo Boijmans Van Beuningen de Rótterdam **[95]**. Resulta muy interesante esta última, además, por ser, quizás, una mezcla de tipos, donde aparece, en primer término, la *Glykophilousa*, a la vez que se indica de forma muy sutil y velada la *Galactotrophousa*, a través de la escudilla con sopa o papilla de la mesa.

[91] *Virgen Blanca*, mediados del s. XIV, catedral, Toledo.

[92] *Virgen con el Niño*, ca. 1345, the Metropolitan Museum of Art, New York.

[93] *Virgen con el Niño*, Hayne de Bruselas, ca. 1454, museo Nelson-Atkis de Arte, Kansas city (Missouri).

[94] *Virgen y Niño*, Roger van der Weyden, ca. 1455, Museo de Bellas Artes, Houston.

[95] *Virgen y el Niño en un paisaje*, Quentin Massys, ca. 1520, Museo Boijmans Van Beuningen, Rótterdam.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto al tipo de la *Pelagonitissa*, se trata de una variante de la *Glykophilousa* por la cual, además de repetirse los gestos típicos de este segundo tipo -choque de mejillas y caricia del rostro de María por parte de Jesús-, el Niño Jesús realiza un contorsionista movimiento por el cual le da la espalda al espectador e inclina su cabeza hacia atrás, dando la sensación de ser una acción impulsiva y enérgica, supuestamente motivada por el miedo y la angustia que le genera su futura pasión, la cual presiente[85]. Este tipo se desarrollaría especialmente entre los s. XII y XIII en Serbia y Macedonia, remitiendo el término a un modelo perdido de la región de Pelagonia (Macedonia)[86], si bien es ciertamente más infrecuente de localizar frente a otros tipos conceptuales.

Curiosamente, la más antigua imagen conservada y fehacientemente fechada de este tipo es occidental, encontrándose en el *Map Psalter*, realizado en la segunda mitad del s. XII (British Museum, Add. Ms. 28681, fol. 190v) **[96]**. En este caso, la Virgen se encuentra entronizada, apoyando sus pies en un escabel en forma de león (quizás, en referencia al Trono de Salomón) y sujetando un cetro flordelisado, si bien no porta corona ni velo. En los casos orientales, la Virgen se presenta muy generalmente de medio cuerpo[87], como ejemplifican el fresco de una *Pelagonitissa* presente en la iglesia de San Jorge en Staro Nagorichino (Macedonia), realizada ca 1318 **[97]** o un icono procedente del monasterio de Zrze y expuesto en la Galería de Arte de Skopje (Macedonia), fechado ca. 1421 **[98]**.

Por último, en Occidente y en el ámbito flamenco-alemán de finales del s. XV, encontramos algunas pocas imágenes escultóricas de la Virgen, casi testimoniales en su tipo, por cuanto representan al Niño Jesús en una postura muy enérgica, presentándose boca abajo y casi, podríamos decir que pataleando, como queriendo deshacerse del sostén de su Madre. Si bien no existen muestras de afecto por parte de ninguno de los dos personajes y, por tanto, estas efigies pueden considerase *Hodegetrias*, nos preguntamos si, acaso, la actitud del infante no está tomada o inspirada en la de los iconos orientales de este tipo conceptual, por cuanto la pose del Niño, junto a los atributos que porta (un pájaro, un libro o un fruto), parece remitir a la angustia por la futura pasión que sufrirá que, en principio, motiva la convulsión de este en la *Pelagonitissa*, si bien en este último caso, buscando el consuelo de su Madre.

[85] Tradigo, 2004: 180.
[86] *Idem*; Kirschbaum, 1971: 172.
[87] Mocholí Martínez, 2016: 87.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ejemplos de este tipo de esculturas marianas tenemos en la *Virgen con el Niño*, que se expone en el Museo Nacional de Baviera (Munich) y procedía del retablo principal de la catedral de Freising, siendo realizada por Jacob Kaschauer en 1443 **[99]** o en la pequeña *Virgen de los Reyes*, que se guarda en la clausura malagueña de las clarisas y puede datarse a finales del s. XV **[100]**.

[96] *Map Psalter*, 2º mitad del s. XII, British Museum, Londres, Add. Ms. 28681, fol. 190v.

[97] *Pelagonitissa*, ca. 1318, iglesia de San Jorge, Staro Nagorichino (Macedonia).

[98] *Pelagonitissa*, ca. 1421, Galería de Arte, Skopje (Macedonia).

[99] *Virgen con el Niño*, Jacob Kaschauer, 1443, Museo Nacional de Baviera, Munich.

[100] *Virgen de los Reyes*, finales del s. XV, monasterio de santa Clara, Málaga.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.4. *Galaktotrophousa*

Este tipo de la Virgen de la Leche, por el cual se representa a María amamantando a su Hijo en cualquier posición –estante o sedente-, podría tratarse, posiblemente, del más antiguo de los aquí vistos, surgiendo quizás en el arte copto por acomodo visual con las representaciones de la diosa Isis con su hijo Horus[88], en cuyas representaciones también solía aparecer dándole de mamar. No obstante, son numerosísimas las fuentes cristianas donde se exalta, de algún modo, la capacidad nutricia de la Virgen, empezando por el evangelio de Lucas: "Sucedió que, estando él diciendo estas cosas, alzó la voz una mujer de entre la gente, y dijo: ¡Dichoso el seno que te llevó y los pechos que te criaron!" (11, 27). Igualmente, los evangelios apócrifos abundan más en detalles. En el más antiguo de la relación, el *Protoevangelio de Santiago* (s. II) se narra cómo las parteras que asisten a María en el alumbramiento de Cristo observan una luz muy intensa que ilumina la gruta y que la misma "por un momento comenzó a disminuir hasta tanto que apareció el niño y vino a tomar el pecho de su madre, María" (19, 2). En los siguientes, más modernos, se incide igualmente en el acto de lactar: "un niño en pañales y reclinado en un pesebre estaba mamando la leche de su madre, María" (*Evangelio Árabe de la Infancia*, 3, 1); "jamás se ha oído ni ha podido caber en cabeza humana que estén henchidos los pechos de leche y que haya nacido un infante dejando virgen a su madre" (*Evangelio del Pseudo Mateo*, 13, 3); "y el niño se aplicó a los pechos de su madre para mamar" (*Evangelio armenio de la infancia*, 9, 2). Por otro lado, en la número 19 de las *Odas de Salomón* (s. I-III) se realiza una relación entre la leche de la Virgen que concibe al Hijo bajado del cielo y el Espíritu Santo como don regalado a los cristianos:

> Me fue ofrecido un cáliz de leche, y yo lo bebí con el gusto de la dulzura del Señor. / El Hijo es el cáliz; y el que es lactado, el Padre; y el que lo lacta, el Espíritu Santo. / Porque sus pechos estaban llenos y no era deseable que su leche se derramara en vano. / Abrió su seno el Espíritu Santo y mezcló la leche de ambos pechos del Padre / y dio la mezcla al mundo cuando no lo sabían. Y los que la recibieron están en la perfección de la derecha. / La ha asumido el seno de la virgen y concibió y dio a luz. / Y devino madre virgen con muchas bondades. Y concibió y dio a luz a un hijo sin que tuviera dolor[89].

[88] Réau, 1996: 104; Schiller, 1980: 180; Kirschbaum 1971: 159.
[89] Ortiz de Urbina Aguirre, 1978: 30.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Igualmente, Clemente de Alejandría (s. II) debió hacerse eco de la referida *Oda de Salomón* (o viceversa), pues establece la misma relación entre la leche derramada de su Madre y el Espíritu Santo:

> […] pero Cristo, el Señor, el fruto de la Virgen, no llamó dichosos a aquellos pechos, ni los juzgó nutricios, sino que, cuando el Padre, amante y benigno, derramó el rocío de su Verbo, se convirtió él mismo en alimento espiritual para los que practican la virtud. ¡Admirable misterio! Uno es el Padre de todos, uno el Verbo de todos, y uno el Espíritu Santo, el mismo en todas partes; una única Virgen que se ha convertido en madre; me complace llamarla Iglesia. Esta madre única no tuvo leche, porque es la única que no fue mujer; es al mismo tiempo virgen y madre; íntegra como virgen, llena de amor, como madre. Ella llama por su nombre a sus hijos y los alimenta con la leche santa, con el Verbo nutricio. No tuvo leche porque la leche era ese niño pequeño, hermoso y familiar, esto es, el cuerpo de Cristo. Con el Verbo alimenta al joven pueblo, que el mismo Señor trajo al mundo con dolores de parto y al que envolvió en pañales con su preciosa sangre"[90].

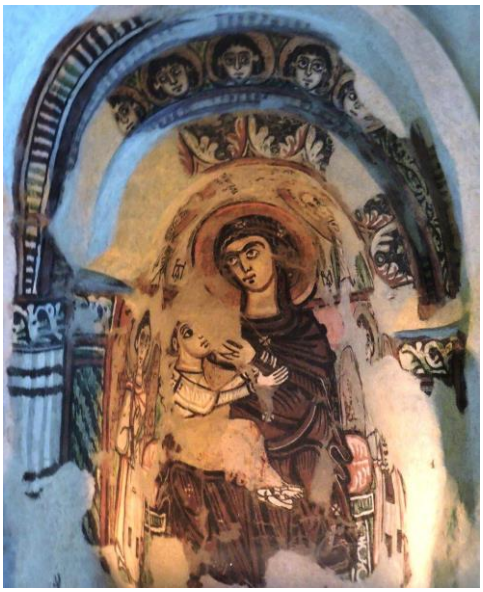
Por otro lado, también es digno de comentar la práctica ritual de las primeras comunidades cristianas por la cual se le daba de beber leche mezclada con miel a los miembros de la congregación tras su comunión, lo cual venía a significar la unión de las dos naturalezas de Cristo según detalla el Sacramentario leoniano (s. VII)[91].

Ciertamente, los ejemplares del tipo más antiguos pertenecen al arte copto del s. VI[92], por lo que se trataría de uno de los pocos tipos cuya plasmación icónica coincidiría, como vemos, con las fuentes contemporáneas que tratan el tema[93], a diferencia del resto de tipos vistos, cuya plasmación icónica es posterior al nacimiento de sus respectivas fuentes escritas. El tipo se desarrollaría sin apenas variaciones en Egipto en siglos posteriores, limitándose a dicho país hasta el periodo iconoclasta de Bizancio[94], todo lo cual, sin embargo, no gozaría de excesiva representación en el imperio[95]. Algunos ejemplos de estas primeras representaciones de la *Galaktotrophousa* en el arte copto lo constituyen la que se encuentra pintada en un nicho del monasterio de

[90] Mocholí Martínez, 2016: 89.
[91] Trens, 1946: 457-458.
[92] Kalavrezou, 1990: 166.
[93] Mocholí Martínez, 2016: 91.
[94] Kirschbaum, 1971: 158.
[95] Mocholí Martínez, 2016: 93.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Jeremías en Saqqara (s. VI) **[101]**, la que preside el ábside de la iglesia del monasterio Rojo de Sohag (s. VII) **[102]** o las que podemos encontrar en sendas miniaturas del manuscrito *Encomium de las cuatro bestias incorpóreas* **[103]** y del *Hermeneia* **[104]** (ambos de finales del s. IX).



[101] *Galaktotrophousa*, s. VI, monasterio de Jeremías, Saqqara (Egipto).

[102] *Galaktotrophousa*, s. VII, monasterio Rojo, Sohag (Egipto).

[103] *Encomium de las cuatro bestias incorpóreas* (detalle), 892-893, Pierpont Morgan Library, New York, M 612, fol. 1v.

[104] *Hermeneia* (detalle), 897-898, Pierpont Morgan Library, New York, M 574, fol. 1v.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En Occidente, san Agustín y san Gregorio Magno ya hacen referencia a los pechos de María y la lactancia de Cristo[96] y en el s. VIII existirían algunas imágenes de la Virgen nutricia, como reflejó el papa Gregorio III en una carta dirigida al emperador León el Isáurico[97]. A pesar de ello, las imágenes de este tipo iconográfico no harán su verdadera aparición hasta el s. XIII[98] -si bien en el siglo anterior se encuentran ejemplos, aunque serán pocos-, coincidiendo con el cambio humanizador y verdaderamente encumbrador que sufriría la figura de María, como vimos, gracias a diversos santos y otros intelectuales de la Iglesia, amén de la predisposición devocional de la sociedad hacia la Virgen.

Entre las órdenes religiosas que más propagaron el culto a las imágenes marianas de este tipo iconográfico se encontrará la cisterciense[99], donde, entre otros santos, la propia Virgen le dará de beber tres gotas de su propia leche a san Bernardo como premio a su fervor[100]. Por otro lado, las fuentes que referencian de algún modo la lactancia de Cristo se multiplicarán desde el s. XIII[101], como ejemplifican Ricardo de San Víctor, Jacobo de la Vorágine, Matilde de Magdeburgo[102] o las *Meditationes Vitae Christi*, donde en su capítulo X encontramos lo siguiente:

> […] Esta, incapaz de contenerse, lo cogía y lo abrazaba tiernamente y, guiada por el Espíritu Santo, lo colocó en su regazo y empezó a lavarlo con su leche, sus pechos estaban llenos por los cielos […] La madre juntaba su rostro con el de su hijito, lo amamantaba y lo consolaba amorosamente, porque con frecuencia lloraba, como todos los niños pequeños, para mostrar la miseria de nuestra humanidad […] ¡Cuántas veces detenía su mirada con amorosa curiosidad sobre su rostro, y sobre cada una de las partes de su cuerpo sagrado! ¡Con qué alegría lo amamantaba! Puede creerse que sentía al amamantarlo una dulzura desconocida a las demás mujeres […][103].

Como dijimos, en el s. XII encontramos algunos ejemplos de este tipo iconográfico en Occidente, como la Virgen lactante que aparece en una pintura mural de la iglesia de San Segismundo en Rivolta D´Adda **[105]**, la conocida como *Virgen de*

[96] Mocholí Martínez, 2016: 94.
[97] Lasareff, 1938: 30.
[98] Schiller, 1980: 80.
[99] Mateo Gómez, 1990: 339.
[100] Blaya Estrada, 1995: 168.
[101] Meiss, 1936: 460.
[102] Mocholí Martínez, 2016: 96.
[103] Blaya Estrada, 1995: 168.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dom Ruppert, expuesta en el museo Curtius de Lieja **[106],** la que aparece en una miniatura del manuscrito *Lectionaire de Citeaux* guardado en la Biblioteca de Dijon (m. 641, fol. 40v) **[107]** o las que campean en algunas portadas y tímpanos de templos como la de la portada principal de la catedral de San Rufino de Asís **[108]** o la que se expone en el Museo eucarístico de Hierón, procedente de la iglesia d'Anzy-le-Duc **[109]**, siendo esto último lo más usual para este tipo, aunque no presidan estos elementos y aparezcan en sus partes marginales.

[105] *Virgen de la Leche* (detalle), s. XII, iglesia de San Segismundo, Rivolta D´Adda (Lombardía-Italia).

[106] *Virgen de Dom Ruppert*, ca. 1179-1180, Museo Curtius, Lieja (Bélgica).

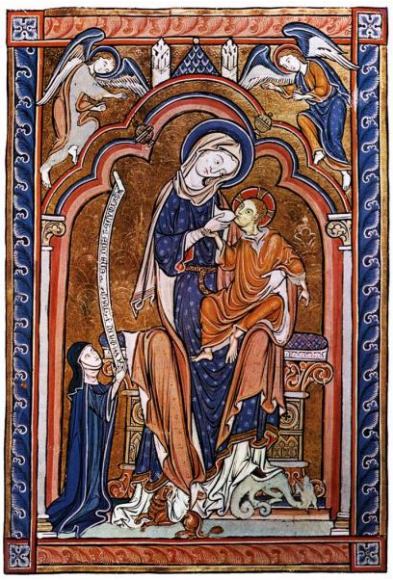
[107] *Lectionaire de Citeaux* (detalle), ca. 1130, Biblioteca Municipal, Dijon, m. 641, fol. 40v.

[108] *Portada principal* (detalle), s. XII, catedral de San Rufino, Asís.

[109] *Tímpano de la iglesia d'Anzy-le-Duc* (detalle), s. XII, Museo eucarístico de Hierón, Paray-le-Monial, Saône et Loire (Borgoña-Francia).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A partir del s. XIII será cuando verdaderamente mayor cantidad de representaciones marianas de este tipo iconográfico aparezcan, y lo hará en numerosos medios (esculturas exentas, pinturas, vidrieras, etc.), formatos (pequeños y grandes), materiales (plata, piedra, marfil, madera, etc.) disposiciones (sedente, estante, de medio cuerpo), actitudes (mostrando más o menos el pecho, con el Niño mirando o no a su Madre mientras mama, etc.) y variantes. En la Corona de Aragón y sus distintos reinos –sobre todo Cataluña y Valencia- este tipo se erige como el más numeroso de la Baja Edad Media[104] y suele presentar a María coronada[105] y en diversas variabilidades formales, a diferencia de las representaciones del tipo presentes en la pintura italiana de la época, que se muestran fieles al modelo bizantino[106]. Igualmente, en otras partes de Europa Trens considerará que las imágenes escultóricas de este tipo serán representadas generalmente de forma estante[107].



[110] *Virgen de la Leche*, ca. 1290, iglesia de Santa María in Trastevere, Roma.

[111] *Salterio Amesbury* (detalle), ca. 1240-1250, All Souls College, Oxford, ms. 6, fol. 4.

[112] *Relicario* (detalle), Jean de Touyl, ca. 1325-1350, the Metropolitan Museum of Art, New York.

Algunos ejemplos de la variabilidad dicha en la *Galaktotrophousa* aparecida en los s. XIII y XIV occidental lo podemos encontrar en la fachada de la iglesia de Santa Maria in Trastevere de Roma (ca. 1290) **[110]**, en una miniatura del *Salterio Amesbury*

[104] Mocholí Martínez, 2016: 99.
[105] *Ibidem*: 109.
[106] *Ibidem*: 100 y 102.
[107] Trens, 1946: 468-469.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(ca. 1240-1250) **[111]**, en un *Relicario* realizado por el francés Jean de Touyl (ca. 1325-1350), expuesto en el MET de New York **[112]**; en la famosa *Virgen de la Leche* de Andrea Pisano (1343-1347) **[113]** o en la *Virgen de la Leche* de Paolo di Giovanni Fei (ca. 1370-1380), expuesta en el MET **[114]**.

[113] *Virgen de la Leche*, Andrea Pisano, 1343-1347, Museo Nazionale di San Matteo, Pisa.
[114] *Virgen de la Leche*, Paolo di Giovanni Fei, ca. 1370-1380, the Metropolitan Museum of Art, New York.

Del simbolismo que podría traslucir este tipo destaca el de equiparar a la Virgen nutricia con la eucaristía, ya que la leche de esta alimentó a Cristo como la sangre transubstanciada de este provee al fiel en la eucaristía. Y es que, en efecto, existía la teoría real de que la leche materna era la sangre menstrual de la mujer transformada en los senos de esta tras parir[108], algo que teorizara Galeno[109] y recogiera posteriormente san Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías*[110] (s. VII), teniendo esta idea gran difusión durante toda la Edad Media. Así tendríamos que la sangre que derramó Cristo en su Pasión por la salvación del género humano tendría su origen en la sangre de María, transformada en leche para alimentarlo tras su nacimiento, por lo que la Virgen se convirtió en proveedora de la salvación humana, tanto porque con su sí incondicional a

[108] Dorger, 2012: 142.
[109] Treckel, 1989: 26.
[110] "La leche (*lac*) recibe del color la fuerza de su nombre, pues se trata de un líquido blanco, y en griego "blanco" se dice *leukós*. Su naturaleza proviene de una transformación de la sangre. En efecto, después del parto, la sangre que no fue consumida como alimento del útero fluye hacia las mamas a través de sus conductos naturales y, tomando un color blanco gracias a las virtudes de las mamas, adquiere la cualidad de la leche" (Isidoro, 1982-1983, vol. 2: 26-27).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Dios trajo al mundo a Cristo y lo nutrió con su lactancia permitiendo su crecimiento en la Tierra hasta llevar a cabo su misión redentora, como por compartir con este el sacrificio eucarístico, no solo por proveerlo con su sangre transformada como decimos, sino también de su carne, convertida en la eucaristía en pan de salvación[111].

Esta analogía de la *Virgo Lactans* con la eucaristía y el de la propia figura de la Virgen con el cuerpo eucarístico de Cristo -cuya asociaciones venían de lejos por parte de santos y exégetas como san Efrén de Siria (s. IV), Pascasio Radberto (s. IX), san Pedro Damián (s. XI), Hildegarda de Bingen (s. XII), san Amadeo de Lausana (s. XII) o Guillermo Durando (s. XIII)[112]- favorecerá la aparición de imágenes marianas de este tipo iconográfico presidiendo frontales de altar como ejemplifican el *Frontal de Rigatell* (mediados del s. XIII) expuesto en el Museo Nacional de Arte de Cataluña y procedente del Santuario de la Virgen de Rigatell **[115]** o el *Frontal de la Virgen de la Leche* de la catedral de Murcia (Bernabé de Módena, ca. 1367) **[116]**. En esta última imagen, el Niño mira al espectador mientras mama, como será habitual también de encontrar en diversas vírgenes de este tipo y datadas en los últimos siglos del gótico (XIV y XV) –por ejemplo, en las Vírgenes de la Leche de Paolo di Giovanni Fei **[114]**, de Bartolomé Espejo (1465-1470) **[117]** o de Juan Sánchez de Castro (1480-1500) **[118]**-. Este gesto podría asimilarse como una invitación de Cristo al fiel que lo contempla para participar del celestial banquete, es decir, la eucaristía (en este caso, su sangre transubstanciada) como él lo hace de la sangre transformada de su madre (es decir, su leche)[113].

[115] *Frontal de Rigatell*, mediados del s. XIII, Museo Nacional de Cataluña, Barcelona.

[116] *Frontal de la Virgen de la Leche*, Bernabé de Módena, ca. 1367, Museo de la catedral, Murcia.

[111] Borja Gómez, 2009: 97-98.
[112] Mocholí Martínez, 2016: 101-102.
[113] Bynum, 1987: 271. Mocholí Martínez, 2016: 107.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[117] *Virgen de la Leche*, Bartolomé Espejo, 1465-1470, Museo de Bellas Artes, Valencia.

[118] *Virgen de la Leche*, Juan Sánchez de Castro, 1480-1500, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Igualmente, la analogía eucarística de las vírgenes de este tipo también fomentará la aparición de contraposiciones de dichas imágenes con otras donde apareciera Cristo llagado (atado a la columna/Varón de Dolores/crucificado) -como podemos ver en dos tablas de Niccolo di Bonacorso (ca. 1355) **[119]** y de Ambrogio di Baldese (finales del s. XIV) **[120]**- e, igualmente, junto a la veterotestamentaria Eva –como podemos contemplar en una tabla de Paolo di Giovanni Fei (ca. 1385-1390) **[121]**-. En el primer caso, de forma evidente por lo ya explicado referente a la simbología eucarística de este tipo iconográfico como también la tienen las representaciones del sacrificio cruento de Cristo en la que da su carne y su sangre en beneficio de la salvación del género humano. En el segundo caso, se vendría a representar cómo la Virgen María solventa el error provocado por Eva al introducir el pecado original y la muerte en la humanidad con el ofrecimiento del fruto prohibido que le hizo a Adán, ya que la primera le ofrece al mundo el cuerpo eucarístico de Cristo con su maternidad y lactancia, así como la vida eterna por el sacrificio de Jesús en su pasión. Así pues, en estos casos, se hace ver que la desobediencia de Eva fue un mal necesario

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

pues nos llevaría, con el Sí de María a Dios, a la llegada del Redentor[114]. Estas contraposiciones también las encontraremos, quizás con mayor asiduidad, en el tipo de la Virgen de la Humildad, como veremos posteriormente, por cuanto el mismo está también íntimamente relacionado con este por representar en ambos casos a la Virgen dando de mamar a Cristo.

[119] *Virgen de la Leche*, Niccolo di Bonacorso, ca. 1355, Pinacoteca Nacional, Siena.

[120] *Virgen de la Leche*, Ambrogio di Baldese, finales del s. XIV, Museo della Collegiata di s. Andrea, Empoli (Toscana).

[121] *Virgen de la Leche*, Paolo di Giovanni Fei, ca. 1385, the Metropolitan Museum of Art, New York.

En los dos últimos siglos del gótico aparecerán una serie de variantes del tipo de diversa representatividad y éxito. La más habituales de encontrar serán aquellas donde la Virgen le ofrece su seno a Jesús pero este está más pendiente de otras cosas (de un donante a sus pies, del virtual espectador de la obra, etc), como podemos ver en la *Virgen de la Leche con donante* de Bartomeu Baró (3er cuarto del s. XV) **[122]**, y al contrario, donde la Virgen no le ofrece el pecho de manera clara a su Hijo, pero este aparecerá posando su mano sobre el mismo, a veces incluso introduciéndola en el escote o mostrando otras actitudes que indican, de algún modo, su inclinación a mamar. Aunque esta última pudiera tratarse de una variante más cercana a la *Eleusa*, autores

[114] Mocholí Martínez, 2016: 107-109.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como Christian Jouffroy consideran que es un tipo velado de *Galaktotrophousa*[115], una hipótesis que secundamos, pues mientras que las vírgenes de la ternura se caracterizarán por presentarnos un niño cariñoso e incluso admirador de su Madre, en estos casos el Niño parece mostrarse más inclinado a buscar el alimento materno que en, simplemente, jugar o mostrarse cariñoso/cercano con su progenitora; ejemplo de esto podría ser la *Virgen de la Estrella* que se venera en el trascoro de la catedral de Toledo (2ª mitad del s. XIV) **[123]**, donde el Niño comienza a quitarle el velo (y, a nuestro parecer, no simplemente con ganas de juguetear con él) o la pintura de Antonello da Messina expuesta en la National Gallery de Washington (ca. 1475) **[124]** en la cual el Niño Jesús introduce su mano en el escote de su Madre.

[122] *Virgen de la Leche con donante*, Bartomeu Baro, 3er cuarto del s. XV, iglesia de san Pedro y san pablo, Ademuz (Valencia).

[123] *Virgen de la Estrella*, 2º mitad del s. XIV, catedral, Toledo.

[124] *Virgen con el Niño*, Antonello da Messina, ca. 1475, National Gallery de Washington.

Algunas variantes del tipo serán ciertamente inusuales o tremendamente extrañas, apareciendo ya en el s. XV. Una de ellas es la *Virgen de la Leche* pintada sobre el intradós del arco del ábside en la iglesia de los santos Víctor y Corona de Rivalta (Turín) **[125]**. En el mismo, el Niño Jesús rechaza abiertamente la leche de su madre, por lo que esta le "obliga" a alimentarse al apretar su seno y dirigirle el chorro del níveo líquido a la boca de su vástago. Hay quien ve en esta actitud una influencia

[115] Jouffroy, 2007: 242.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

gnóstica de su anónimo pintor[116], aunque quizás haga referencia a un pasaje del *Evangelio Armenio de la Infancia* (12, 6):

> Y a los nueve meses, Jesús dejó espontáneamente de alimentarse en los pechos de su madre. Y al notarlo esta y José, se admiraron de gran manera, y se preguntaron el uno al otro: ¿Cómo es que no come, ni bebe, ni duerme, sino que está siempre alerta y despierto? Y no podían comprender el imperio de voluntad que ejercía sobre sí mismo.

Otra variante es aquella en la que la Virgen le ofrece su leche a los fieles, en vez de a su propio Hijo, lo cual puede tomarse como una adaptación del tipo de la Virgen de la Misericordia (la que acoge bajo su manto a los fieles, protegiéndolos), convirtiendo a esta de la *Mater Omnium* en la *Nutrix Omnium*[117]. Elvira Mocholí considera que esta variante podría tener su origen en las prédicas del santo valenciano Vicente Ferrer, en las cuales, a veces, incidía en el aspecto de la leche de la Virgen como alimento de las almas[118]. Ciertamente, la tabla principal del *Retablo de la Virgen de la Leche* de Antoni Peris (principios del s. XV) **[126]** podría reflejar esto, ya que la Virgen se encuentra dando de mamar a Cristo, en posición estante, mientras a sus pies se congregan fieles con recipientes de diverso tipo intentando recoger las gotas del fluido que le resbalan al Niño por la boca. En Italia localizamos una obra -la *Madonna delle Grazie* (finales del s. XV) expuesta en el museo de arte Constantino Barbella de Chieti **[127]**- que parece ir más allá al respecto del tema, ya que la Virgen directamente muestra sus dos senos desnudos dirigiendo copiosos chorros de leche a una serie de ánimas benditas que con la boca abierta la beben, mientras sostiene a Cristo, que en esta ocasión bendice y no muestra interés en tomar el alimento. Un poco más tardía es una pintura de Marco Cardisco (ca. 1527-1530) que, ya plenamente renacentista, representa la misma acción que la obra chietina, si bien en esta ocasión el Niño Jesús colabora en la misma, pues parece querer dirigir y apretar los senos de su Madre a las ánimas benditas de sus pies **[128]**.

Estas inusuales variantes del tipo, que representan a la Virgen como distribuidora de la Gracia de Cristo e intercesora de la humanidad ante este tendrán su desenlace icónico en el tipo iconográfico de la *Scala Salutis*, donde la Virgen le muestra sus senos a Cristo como medio de intercesión ante la humanidad. Esto lo hace para

[116] Albrile, 2014: 2-12.
[117] Réau, 1996: 106.
[118] Mocholí Martínez, 2016: 110.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mover a la piedad de Cristo por su condición de hombre, pues fue criado y alimentado como los demás desde su nacimiento[119].

[125] *Virgen de la Leche*, mediados del s. XV, iglesia de los santos Víctor y Corona, Rivalta (Turín).

[126] *Retablo de la Virgen de la Leche* (detalle), Antoni Peris, principios del s. XV, Museo de Bellas Artes, Valencia.

[127] *Madonna delle Grazie*, 1490-1500, Museo de Arte Constantino Barbella, Chieti (Abruzos-Italia).

[128] *Virgen con santos* (detalle), Marco Cardisco, ca. 1527-1530, Museo de Capodimonte, Nápoles.

[119] Mocholí Martínez, 2012: 8.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A finales del s. XV y ya en los siguientes, asistiremos a un recato cada vez mayor de las imágenes asignables a este tipo, incluso casi desapareciendo la visión del seno descubierto. Y es que en el s. XVI se considerará algo indecoroso y el Concilio de Trento llegaría a denostar el tipo por considerarlo impúdico y poco decente[120], lo cual no evitó su transmisión e implementación a Hispanoamérica, donde encontramos algunas pinturas populares que muestran esta forma de representación, aunque en el s. XVII provocará que las representaciones de este tipo sean menos frecuentes que en siglos anteriores[121]. Ejemplos de esta mentalidad lo tendríamos en la *Virgen de la Leche* del Maestro de Perea (principios del s. XVI) **[129]**, donde tan solo se muestra el pezón o en la *Virgen de la Sopa de leche* de Gérad David (ca. 1515) **[130]**, donde la acción del amamantamiento ha sido sustituida por la de alimentar a Cristo a base de cucharadas.

[129] *Virgen de la Leche*, Maestro de Perea, principios del s. XVI, Museo de Bellas Artes, Valencia.
[130] *Virgen de la sopa de leche*, Gérad David, ca. 1515, Museo Aurora Trust, New York.

1.5. Virgen de la Humildad

La principal característica de este tipo iconográfico es que la Virgen se encuentra sentada en el suelo, muchas veces de una estereotípica forma -con la pierna

[120] Martínez-Burgos, 1990: 252-253.
[121] Jouffroy, 2007: 235.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

derecha flexionada para sostener mejor al Niño Jesús mientras la izquierda se extiende por el piso-. Aunque es extraordinariamente frecuente que este tipo presente al Niño Jesús siendo amamantado -de ahí que sea confundido numerosas veces con el tipo de la *Galaktotrophousa*, incluso puede que naciera como variante de este[122]- no resulta una característica determinante, pues encontraremos variantes donde este tiene otras actitudes. Igualmente, quizás porque el tipo nació y se desarrolló ampliamente en el s. XIV[123], la Virgen de la Humildad presentará variantes donde la imagen adquiere características propias de otros tipos iconográficos, destacando el de la Virgen de la Humildad como la *mulier amicta sole*, el cual será muy frecuente de encontrar.

El origen geográfico del tipo es discutido, pues aunque se aventura que fue en Italia, en la Corona de Aragón también tuvo una amplia representatividad, además de encontrar obras coetáneas en datación a las italianas. Así, King considera que la Virgen de la Humildad se desarrolló en esta última región para pasar luego a Aviñón, Sicilia y las Marcas[124], mientras que Meiss afirma que fue en Siena donde surgió el tipo, a través de una obra del círculo de Simone Martini en torno a los años 40 del s. XIV[125] y Reáu considera que sería adoptado en Siena, aunque su origen podría rastrearse en Umbría y las Marcas.

Bien es cierto que la primera obra datada con seguridad y, por tanto, la más (o de las más antiguas) de este tipo es la *Virgen de la Humildad* de Bartolomeo da Camogli (1346) custodiada en la Galleria Regionale della Sicilia, en Palermo **[131]**, si bien se conserva en Aviñón, en la catedral de Notre Dame des Doms, una pintura mural del circulo de Martini -precisamente es la que Meiss considera a la hora de hablar de un prototipo sienés creado por Martini, en la actualidad perdido- datada ca. 1340-1343 **[132]** que podría dar la razón de que el tipo surgió o en Siena o en Aviñón, aunque es justo señalar que esta pintura es realmente diferente al resto de las del tipo, pues no presenta a la Virgen dando de mamar ni los frecuentes atributos apocalítpticos, como veremos seguidamente y que también presenta la imagen de Camogli, por lo que surgen dudas razonables en si verdaderamente fue esta supuesta obra perdida de Martini la que sirviera de prototipo a las numerosas que posteriormente estarán por venir.

[122] Réau, 1996: 105.
[123] Trens, 1946: 447.
[124] King, 1935: 474-491.
[125] Meiss, 1936: 435-436 y 452.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[131] *Virgen de la Humildad*, Bartolomeo da Camogli, 1346, Galleria Regionale della Sicilia, Palermo.
[132] *Virgen de la Humildad*, Simone Martini, 1340-1343, catedral de Notre Dame des Doms, Aviñón.

No se nos debe escapar que la principal particularidad que define a este tipo iconográfico, el de presentar a la Madre de Dios -con todo lo que implica dicha afirmación en la mentalidad religiosa del pasado y presente- sentada en el suelo habría sido todo un atrevimiento de no haberse justificado adecuadamente la carga teológica que la Baja Edad Media elaboró en torno a la figura de la Virgen María, favorecida especialmente, como ya adelantamos, por las órdenes mendicantes, especialmente la franciscana, pero también la dominica, la cisterciense y la carmelita. Y es que estas permitieron el progresivo cambio de mentalidad que la sociedad altomedieval tenía de Dios (un ser omnipotente, terrible en su justicia y que pareciera alejado de la humanidad) hacia la humanización de este a través de su relación materna, pues se destacaba su encarnación en vientre humano y su crecimiento entre los hombres y mujeres.

La referida postura y la misma denominación del tipo (Humildad) podrían estar conectadas con el pensamiento franciscano. Por un lado, las *Meditationes Vitae Christi*, inciden en la prudencia y humildad de la Virgen ante la aparición del arcángel Gabriel y, por otro, la propia práctica de la virtud de la humildad ejercida por san Francisco de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Asís y sus seguidores relanzaría como positiva dicha cualidad[126], asociándola la teología medieval con la Virgen María -Ella encarnaba el ideal de la humildad por su obediencia y sumisión a Dios, actitudes que le permitieron aceptar sin reparos la voluntad divina-[127] y visualizándola al presentarla en el suelo.

Curiosamente, y aunque quizás fuera el pensamiento y el obrar franciscano quien favoreciera la creación del tipo -la humildad, junto a la pobreza, fueron las virtudes más valoradas por dicha orden[128]-, probablemente fueron los dominicos quienes más lo promocionaron[129], pues existe gran cantidad de imágenes de la Virgen de la Humildad en templos de dicha orden regular, y podemos comprobar su predilección en algunas pinturas donde aparecen tantos sus santos como monjes de la orden donantes, como ejemplifican la obra del Maestro delle Tempere Francescane (ca. 1350) **[133]**, la de Lorenzo Veneciano (ca. 1358) **[134]** o la de Paolo Serafini da Modena (ca. 1370) **[135]**.

[133] *Virgen de la Humildad con santo Domingo y donante*, Maestro delle Tempere Francescane, 1350, Museo de Capodimonte, Nápoles.

[134] *Virgen de la Humildad con los santos Domingo y Pedro de Verona y donante*, Lorenzo Veneciano, 1358, iglesia de Santa Anastasia, Verona.

[135] *Virgen de la Humildad con donante*, Paolo Sefarini da Modena, 1370, Galería Esténse, Módena.

Quizás este fomento del tipo por parte de los dominicos vino como consecuencia de la oposición de los mismos al dogma de la Inmaculada Concepción que defendían los franciscanos. Así, la Virgen de la Humildad, que se sienta en el suelo e inclina la cabeza manifestaría su humildad hacia Dios frente a la equiparación en dignidad con Cristo que suponía la aceptación de la doctrina inmaculista[130]. Además, el que la Virgen de la

[126] Mocholí Martínez, 2016: 121-122.
[127] Blaya Estrada, 1995: 170.
[128] Mocholí Martínez, 2016: 123.
[129] Meiss, 1936: 450.
[130] *Ibidem*: 463.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Humildad visualizara con frecuencia toda una panoplia de atributos apocalípticos que la equiparaban visualmente con la *mulier amicta sole* incidirían en la sublimación del concepto teológico defendido por los dominicos, a pesar de lo cual, de nuevo paradójicamente, los franciscanos también hicieran uso frecuentemente de dicha equiparación simbólica y visual para defensa del inmaculismo, hecho que, además, triunfaría en la representación del tipo de la Inmaculada Concepción, ya en la Edad Moderna. Y es que la utilización del concepto de la mujer apocalíptica fue tremendamente maleable a los intereses individualizados de cada promotor, ya que esta fue identificada con la Iglesia y, a su vez, también la Virgen, por lo que la equiparación de la misma con la Mujer del Apocalipsis fue una consecuencia natural[131].

En cualquier caso, el desarrollo teológico de la *mulier amicta sole* comprendió varios siglos de la Edad Media y esa sería la razón por la cual tipos iconográficos conceptuales marianos anteriores a este no fueron revestidos con la panoplia sideral apocalíptica, ya que la identificación total y consensuada de la Madre de Dios con dicha figura del Apocalipsis no se llevaría a cabo definitivamente hasta, al menos, el s. XII. Por eso, un tipo tan relacionado simbólica y visualmente con el de la Virgen de la Humildad como es el de la *Virgo Lactans* no llevaría los referidos atributos, por su antigüedad, mientras que el primero surgió en pleno s. XIV, donde la identificación simbólica de la Virgen con la *mulier amicta sole* ya estaba plenamente consolidada y, por tanto, resultó totalmente natural la equiparación visual de ambos tipos -el de la Virgen de la Humildad y el de la Mujer del Apocalipsis-[132].

Con todo, y aun siendo muy habitual encontrar a las imágenes del tipo con los atributos siderales pertinentes, ciertamente en Italia central, sobre todo en Siena, se prefirió representar a la Virgen de la Humildad sin estos frente a otras partes de Italia, como Nápoles y Sicilia, o la Corona de Aragón. Esta particularidad podría explicarse por el interés existente en esta zona por la maternidad de María, además de la tradición que mantenía con anterioridad de representar a la Virgen como nutricia[133].

Por la condición de Virgen nutricia que exhiben la gran mayoría de las imágenes de este tipo, también será posible, como ocurría con la *Virgo Lactans*, que sus imágenes sean confrontadas a una imagen de Cristo sangrante (Crucificado/Varón de Dolores/ Atado a la Columna) -por ejemplo, en la tabla de Lorenzo Veneciano exhibida en la

[131] La explicación simbólica del tipo iconográfico de la Virgen como la *mulier amicta sole* será convenientemente desarrollada en el apartado: *2.2.6. La Virgen como la Mujer del Apocalipsis*.
[132] Mocholí Martínez, 2016: 128.
[133] *Ibidem*: 136.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Galería Courtauld de Londres **[136]**- o a la veterotestamentaria Eva -ejemplo de esto es la pintura de Olivuccio di Ciccarello da Camerino, expuesta en el Museo de Arte de Cleveland **[137]**-. Y es que, en estos casos, se potencia el cariz corredentor y/o eucarístico de la Virgen por lo ya explicado sobre la leche de la misma y su papel en la consecución de la Redención del género humano por parte de Cristo.

[136] *Virgen de la Humildad*, Lorenzo Veneciano, 1350, Galería Courtauld, Londres.
[137] *Virgen de la Humildad*, Olivuccio di Ciccarello da Camerino, 1395, Museo de Arte, Cleveland.

En algunas imágenes, veremos a la Virgen de la Humildad con una especie de trono detrás que la enmarca, como en la Virgen presente en el *Retablo de la Virgen de la Leche, Santa Clara y San Antonio Abad*, realizada en el taller de Llorenç Zaragoza expuesta en el Museo Nacional de Arte de Cataluña **[138]** o en la obra de Segon Mestre d'Estopanyà (ca. 1450) también guardada en la misma institución **[139]**. No deben confundirse estas imágenes con las del tipo de la *Virgo Lactans*, ya que realmente la Virgen no se encuentra sentada en ningún asiento, sino que se acomoda en el suelo, en su tópica postura, aun cuando pudiera estar sobre un cojín que le conforte algo de comodidad, por lo que prevalece la ineludible característica principal de este tipo como para asignar dichas imágenes al mismo. Esta variante podría tener su origen en antiguas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

representaciones de la virtud de la humildad en la que se la representaba sentada en un trono[134] así como en la cita de Lucas: "[Dios] derribó a los potentados de sus tronos y exaltó a los humildes" (1,52). Y es que, paradójicamente, la humildad de María, sentada en el suelo, requiere su sublimación por la perfección de sus virtudes, de ahí que visualmente algunos artistas "entronicen" a las imágenes marianas de este tipo.

[138] *Retablo de la Virgen de la Leche, Santa Clara y San Antonio Abad* (detalle), taller de Llorenç Zaragoza, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

[139] *Virgen de la Humildad*, Segon Mestre d'Estopanyà, ca. 1450, Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona.

Otra variante del tipo nos presentará al Niño en actitudes alejadas de mamar, más propias de tipos iconográficos más antiguos, si bien la pertenencia a este de las imágenes está claro, al mostrarse siempre la Virgen sentada en el suelo en su arquetípica postura. Ejemplos de esta variante serían la pintura de Vitale da Bologna (ca. 1353) expuesta en el Museo Poldi Pezzol de Milán **[140]**, la de Jacopo di Cione (ca. 1365-1370) en la Galería de la Academia de Florencia **[141]** o la de Pere Nicolua (ca. 1400)

[134] Blaya Estrada, 1995: 169.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en el Museo del Prado **[142]**. Llegado el s. XV, será cada vez más frecuente en las imágenes de este tipo la desaparición de la acción de amamantar al Niño Jesús y de los atributos apocalípticos, con excepciones[135], como muestra la pintura de Domenico di Bartola (ca. 1433) expuesta en la Pinacoteca Nacional de Siena **[143]** o la de Giovanni di Paolo (ca. 1442) exhibida en el Museo de Bellas Artes de Boston **[144]**.

[140] *Virgen de la Humildad,* Vitale da Bologna, 1353, Museo Poldi Pezzol, Milán.

[141] *Virgen de la Humildad,* Jacopo di Cione, ca. 1365-1370, Galería de la Academia, Florencia.

[142] *Virgen de la Humildad,* Pere Nicolau, ca. 1400, Museo del Prado, Madrid.

[143] *Virgen de la Humildad,* Domenico di Bartola, ca. 1433, Pinacoteca Nacional, Siena

[144] *Virgen de la Humildad,* Giovanni di Paolo, ca. 1442, Museo de Bellas Artes, Boston.

[145] *Virgen de la Humildad,* Stefano da Verona, ca. 1430, Museo de Arte, Worcester.

[135] Mocholí Martínez, 2016: 163.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Algunas imágenes de la Virgen de la Humildad se mostraban sentadas en un suelo herbáceo, los cuales, a veces, se encontraban colmatados de florecillas, como podemos comprobar en las dos pinturas anteriores. Pues bien, toda esta proliferación de imágenes sentadas en la hierba florecida fomentará la creación y desarrollo de un nuevo tipo iconográfico en el s. XV: la Virgen en la rosaleda[136], donde María aparecerá sentada en el suelo herbáceo, rodeada de flores (generalmente rosas) pero dentro de un contexto cerrado que simule, de algún modo, un jardín o huerto. Y estas dos serán las principales características que delimiten la pertenencia de una imagen a este nuevo tipo iconográfico[137]. Así, la pintura de Giovanni di Paolo vista **[144]** u otra como la de Stefano da Verona (ca. 1430) expuesta en el Museo de Arte de Worcester **[145]**, a pesar de encontrase la Virgen sentada en el suelo herbáceo con multitud de rosas u otras flores y árboles frutales, deben considerarse pertenecientes al tipo de la Virgen de la Humildad, ya que esta no se encuentra delimitada en un espacio claro a modo de jardín o huerto que volcaría la balanza hacia el tipo de la Virgen en la rosaleda. Pertenecientes a este último nuevo tipo serían, por ejemplo, la pintura del conocido como Maestro del Jardín del Paraíso (ca. 1410-1420), expuesta en el Städelsches Kunstinstitut de Frankfurt **[146]**, otra pintura de Stefano da Verona (ca. 1420-1435), en el Museo del Castelvecchio de Verona **[147]** o la pintura de Stefan Lochner (ca. 1440), presente en el Museo Walraf-Richartz de Colonia **[148]** -en este caso, María se encuentra dentro de un parterre de rosas que la encierra-.

[146] *Jardincillo del Paraíso*, Maestro del Jardín del Paraíso, ca. 1410-1420, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt

[136] Meiss, 1936: 448.
[137] Para conocer más sobre este tipo iconográfico: Mocholí Martínez, 2019: 127-134.

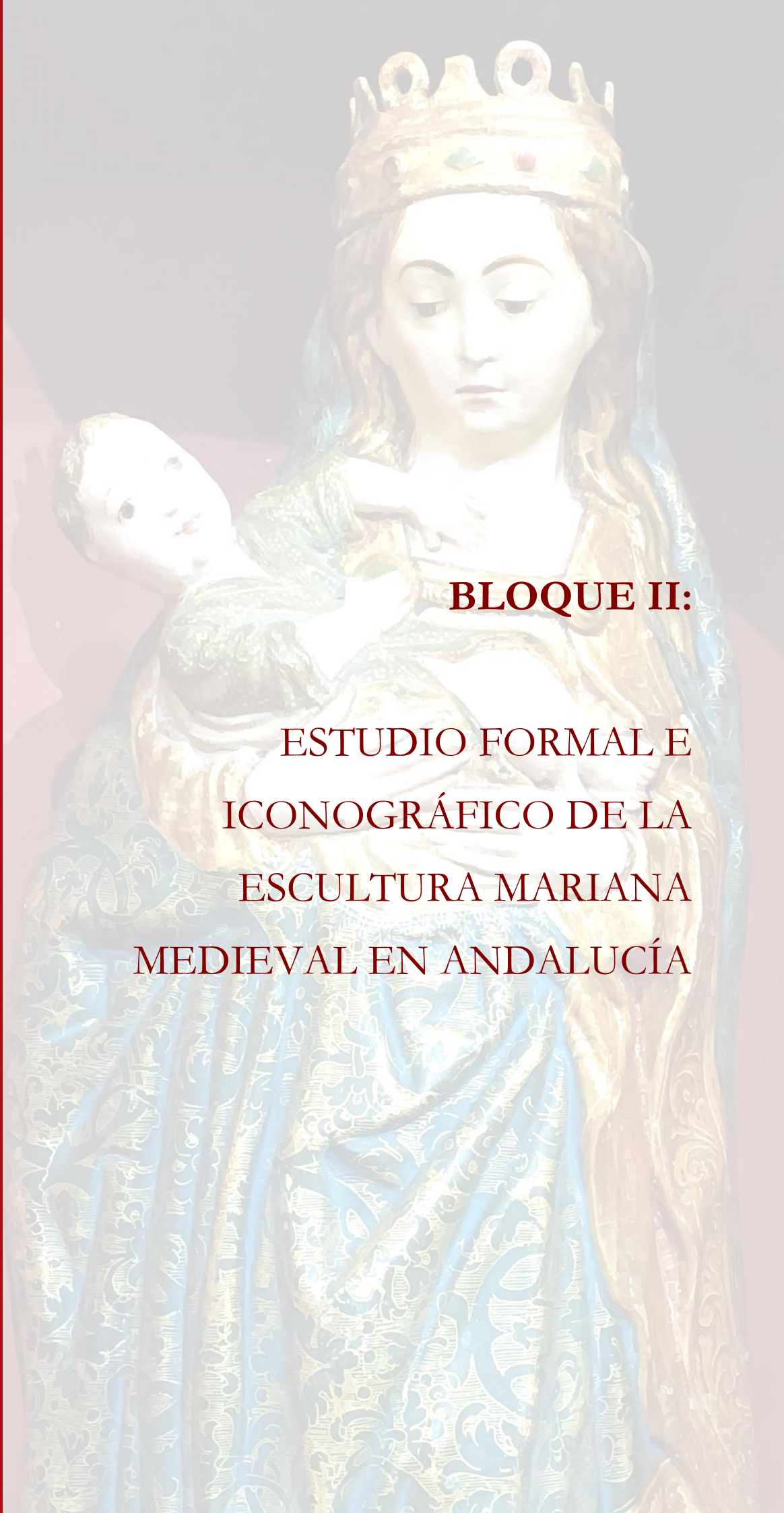
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[147] *Virgen en la rosaleda*, Stefano da Verona, ca. 1420-1435, Museo del Castelvecchio, Verona.

[148] *Virgen en la rosaleda*, Stefan Lochner, ca. 1440, Museo Walraf-Richartz, Colonia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



BLOQUE II:

ESTUDIO FORMAL E ICONOGRÁFICO DE LA ESCULTURA MARIANA MEDIEVAL EN ANDALUCÍA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

2.1. DATACIÓN Y ANÁLISIS FORMAL, ESTÉTICO Y ESTILÍSTICO DE LAS IMÁGENES ESCULTÓRICAS DE LA VIRGEN EN ANDALUCÍA

Las esculturas marianas más antiguas conservadas en lo que actualmente es Andalucía se encuentran (o encontraban), por norma general, en los antiguos reinos de Sevilla y Jaén y son fechables desde mediados del s. XIII, algo esperable por ser territorios conquistados en dicho siglo por Fernando III y Alfonso X de Castilla. No obstante, llama la atención que no se hayan encontrado imágenes escultóricas datables a finales del s. XII o principios del XIII, pues es lógico suponer que las primeras que tendrían acomodo devocional en las nuevas regiones adquiridas serían otras desechadas por poblaciones castellanas ya plenamente asentadas y sin problemas de guerra, y enviadas a las nuevas poblaciones para que siguieran ejerciendo su función, mientras que en las localidades castellanas se renovaban, ya fuera por moda o por mecenazgo particular, las esculturas devocionales del lugar.

Por el contrario, la imagen mariana medieval más claramente antigua en toda Andalucía será una perteneciente al rey Fernando III, si bien hasta la llegada de su hijo, Alfonso X, no se producirá la verdadera entrada de imágenes de culto en el circuito devocional andaluz. Es más, la referida Virgen de Fernando III –que será la conocida patrona de Sevilla, la *Virgen de los Reyes*- será introducida en la población que la venera por su hijo con ocasión de velar perpetuamente la tumba del rey santo al poco de fallecer este en 1252[138]. Así pues, tenemos que verdaderamente será en tiempos de Alfonso X, en que los territorios andaluces conquistados por su padre ya llevaban varias décadas de paz y población cristiana debidamente establecida, cuando se produzca la llegada a las diversas localidades de imágenes marianas escultóricas de carácter devocional con pretensión de ser fijas en el lugar.

A partir de aquí, según se vayan conquistando nuevas tierras y poblaciones por parte de los sucesivos monarcas castellanos, se irán estableciendo imágenes devocionales (generalmente marianas, pero también crucifijos y santos) en cada localidad y estas serán un indicativo del propio proceso conquistador y de las modas e influencias de cada momento. Así, en la zona occidental de Andalucía encontraremos numerosas imágenes marianas fechables a finales del s. XIII o ya el s. XIV, unas pocas de ellas de importación de otros reinos, quizás reflejo de cómo en la empresa militar

[138] Laguna Paúl, 2013: 137.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

castellana no solo participaron castellanos, sino también soldados y repobladores de otras zonas, como la Corona de Aragón. Llegado el s. XV nos encontraremos con el inicio de un foco escultórico propio y claramente andaluz en Sevilla, con motivo de la construcción de su catedral gótica, cuyos escultores nutrirán no solo los territorios propios de este reino y adyacentes por influencia, sino también los nuevos conquistados por los Reyes Católicos al último reducto musulmán de la península: el reino nazarí de Granada. No obstante, también localizaremos escultura flamenca de importación o de influencia flamenca en gran cantidad de localidades de la Andalucía oriental e, incluso, parte de la occidental, como reflejo del gusto que este tipo de arte tenía entre la nobleza y la propia corona a finales de la Edad Media, optando así por la preferencia de escultores extranjeros antes que los autóctonos, que se verán forzados a imitar el estilo con resultados dispares para agradar a su potencial clientela.

2.1.1. Imágenes castellanas, imágenes extranjeras ¿imágenes andaluzas? de los siglos XIII y XIV

Como decíamos, la imagen más antigua que actualmente se venera en Andalucía es la *Virgen de los Reyes*, patrona de la ciudad de Sevilla [C-1], la cual hubo de ser realizada hacia 1240 y se encuentra vinculada a talleres franceses del eje Chartres-París-Reims de la época[139], ya que presenta numerosas analogías formales y estilísticas con obras realizadas por dichos obradores **[148]**. Por su filiación estética y geográfica se piensa que, seguramente, fuera un regalo de Luis IX a su primo castellano[140].

[148] Comparativa de rostros de la *Virgen de los Reyes* con una *Virgen entronizada* en el Museo de la Edad Media de Cluny (París-s. XIII) y el famoso *Ángel de la sonrisa* de la catedral de Reims (1236-1245).

[139] Laguna Paúl, 2001: 435; Cómez Ramos, 2016-2017: 115.
[140] Laguna Paúl, 2013: 139.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La misma no solo es excepcional en el concierto artístico de la época en la península ibérica, sino también por sus extraordinarias peculiaridades. Por un lado, porque es una imagen autómata, cuyo mecanismo se conserva parcialmente y que parece que le hacía mover su cabeza, estando relacionado con otro que ya reflejara Villard de Honnencourt en su famoso manuscrito para ilustrar el movimiento de un atril en forma de águila que también accionaba su cabeza[141]. Por otro, porque se trata de una imagen vestidera que, en pos de la verosimilitud más sorprendente, tiene el cuerpo recubierto de fino pergamino policromado, hebras de hilo de oro claveteadas en el cráneo para simular la cabellera y postizos textiles y metálicos áureos, que de la época solo llegará a conservar unos bellos zapatos de cordobán pero que, en su momento, portaría las propias ropas heráldicas y corona nupcial de la madre de Alfonso X, Beatriz de Suabia[142]. Estaríamos hablando, por tanto y quizás, de la escultura mariana expresamente de vestir más antigua, no ya de España, sino quizás de Europa, que ha llegado a nuestros días.

Debido a la devoción y fama que rápidamente adquiriría en su entorno inmediato esta imagen, se realizarían décadas después, por parte de talleres castellanos, réplicas que imitarían lo sustancial de la efigie catedralicia: su cualidad de ser también vestideras y el que fueran imágenes de la Virgen entronizadas, seguramente con el Niño Jesús situado en el regazo izquierdo[143] -desde la Edad Moderna, todas estas, incluida la original, lo llevan en el centro-. Hablamos de la *Virgen de las Aguas* de la colegiata del Salvador [C-10], la de los *Reyes* del monasterio de San Clemente [C-9] o la de los *Sastres* en la parroquia de San Ildefonso [C-11], las cuales serían realizadas en el 3er cuarto del s. XIII las dos primeras, mientras que la tercera quizás sea del s. XIV, si bien muy reformada ya iniciado el siglo XVI[144]; no obstante, todas se encuentran más o menos intervenidas del rostro durante la Edad Moderna.

La emulación visual y tipológica de nuevas imágenes fue un fenómeno usual dado con otras imágenes de prestigio en la península, ya fuera por su devoción o por pertenecer a instituciones eclesiásticas destacadas[145], como son los casos de la *Virgen Blanca* de Toledo[146], la *Virgen de Roncesvalles* de Navarra[147] o la *Virgen de Trápani*,

[141] *Ibidem*: 138.
[142] *Ibidem:* 137-138 y 140.
[143] Cómez Ramos, 2016-2017: 113.
[144] *Ibidem*: 120.
[145] Fernández-Ladreda, 2012: 186.
[146] Español Bertrán, 2013: 117-134.
[147] Fernández-Ladreda, 2021: 88-90.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

por poner un ejemplo fuera de la península. Debido a que estas imágenes derivadas de *Reyes* se quedaron dentro de la ciudad de Sevilla, no trascendiendo el modelo más allá, es por lo que hay que pensar que dichas derivaciones fueran realizadas por encargo devocional, y no con motivación comercial de imitar un modelo paradigmático –caso de las imágenes asignadas al tipo vasco-navarro-riojano, las que se realizaran en Francia a partir de las imágenes del taller de Rieux o, más tardíamente, las conocidas como *poupeés* de Malinas-. Igualmente, este localismo en la difusión de una imagen nos hace preguntarnos sobre la posibilidad de que fueran producidas por escultores del norte de Castilla -pues sus rasgos formales remiten a varias esculturas marianas realizadas en torno al foco burgalés- asentados, aunque fuera brevemente, en la ciudad de Sevilla, para satisfacer estos y otros encargos en una ciudad en plena ebullición patrimonial y artística gracias al concierto de Alfonso X.

Dos esculturas marianas más en la catedral hispalense vendrían por patrocinio del propio monarca Alfonso. La primera es la crisoelefantina *Virgen de las Batallas* [C-3], realizada hacia 1275 en los talleres de Reims[148] y que tuvo como destino estar depositada sobre el pecho del fallecido Fernando III en su ataúd hasta que fue definitivamente sacada del mismo en 1579[149]. La segunda será la *Virgen de la Sede* [C-2], destinada a presidir el presbiterio de la mezquita-catedral siendo regalo de Alfonso X por petición popular tras su vuelta a Sevilla en julio de 1279 y viniendo motivado dicho presente por el traslado de la *Virgen de los Reyes* y la sepultura de Fernando III desde el altar mayor, que presidía, a otra capilla de carácter funerario[150], dejando huérfano el principal espacio catedralicio.

Por su origen como obra perteneciente al patrimonio personal del rey, la *Virgen de la Sede* es una escultura de gran calidad técnica y artística que hubo de ser ejecutada por el mismo obrador que realizara la imagen prototipo del tipo estilístico vasco-navarro-riojano, que sería imitada en sucesivas décadas. Dicha imagen prototipo pudo ser la desaparecida titular de la catedral de Burgos, realizada hacia 1260 y sustituida en 1460 por otra que permanece en la actualidad con la misma función[151]. Y es que, en efecto, si bien en un primer vistazo esta escultura sevillana parece compartir todas las características propias de dicha tipología estilística, no es así, ya que no posee el broche del escote de la túnica que todas las asignables al referido tipo sí poseen por imitar al

[148] Estella Marcos, 1984: 153-154.
[149] Laguna Paúl, 2001: 250.
[150] *Ibidem*: 436.
[151] Fernández-Ladreda, 2012: 198.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

prototipo original -que también lo tendría-, así como la disposición de la mitad inferior del manto es también distinta a como lo tienen las que pertenecen al susodicho tipo –de nuevo, porque copian un mismo modelo-[152].

Además, por su contexto histórico y geográfico, esto es, ser obra de promoción real, su temprana cronología –ser realizada en el 3er cuarto del s. XIII, antes de 1279- y su pertenencia a una institución eclesial importante en la época, si aceptáramos que la imagen pertenece al referido tipo vasco-navarro-riojano, a pesar de sus diferencias, eso significaría que tuvo que ser la imagen prototipo de la serie, lo cual desmiente tanto el radio de extensión de las imágenes asignables al tipo –esto es, como su nombre indica: Navarra, La Rioja, Vascongadas y norte de Castilla- como su no seguimiento en la propia Andalucía y territorios adyacentes y su no imitación exacta de todos los elementos y formalismo en las esculturas del tipo. Por estas razones, la imagen sevillana no pertenece *sensu stricto* al conocido tipo escultórico-estilístico castellano, pero sí se encuentra en relación con el mismo, ya que comparte muchas características con las obras de más calidad asignadas a este tipo. Por eso aseguramos que lo más probable, atendiendo a todos estos datos, es que la imagen fuera realizada por el obrador que ejecutara a la titular de la catedral de Burgos que, al igual que sucedía con la sevillana *Virgen de los Reyes* en su localidad, comenzará a ser copiada y difundida rápidamente por la zona burgalesa hasta que ya no se tratara de una imitación por motivos devocionales, sino por motivos de prestigio, estético y comerciales, de ahí su difusión imparable por todo el norte peninsular por parte de diversos talleres escultóricos.

Además, es también otra imagen excepcional en el contexto andaluz, por encontrarse enchapada de plata desde su misma hechura, una cualidad que tuvieron otras imágenes de cuya devoción disfrutaron los padres del monarca sabio[153] y que es relativamente habitual en esculturas marianas de prestigio de la península –*Virgen del Sagrario* de Toledo, *Virgen de Roncesvalles* de Navarra, *Virgen de Rocamador* de Sangüensa o *Virgen de la Huerta* de Huesca- pero que no fue emulada en los nuevos territorios andaluces, quizás por el costo que supondría hacerlas así.

En el antiguo Reino de Sevilla también encontramos de esta primera etapa gobernando Alfonso X a la *Virgen de la Torre* [C-67] de Cumbres de san Bartolomé (Huelva), de factura castellana popular, a la *Virgen de los Milagros* [C-63] de El Puerto

[152] Fernández-Ladreda aporta las características inexcusables del tipo en: 2004: 634 y 2012: 196.
[153] Laguna Paúl, 2001: 436. Y no realizada por el platero Sancho Muñoz en 1366 como otros autores consideran (Cómez Ramos, 2016-2017: 127), siendo este trabajo más bien un repaso o restauración del enchapado original (Laguna Paúl, 2001:436).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de Santa María (Cádiz) -la cual gozaría de una gran devoción también por parte del monarca- y la *Virgen de Palomares* [C-62] de Trebujena (Cádiz), encontrándose estas dos últimas, no obstante, muy mutiladas, conservándose poco más que las cabezas. Otras imágenes de la Andalucía occidental fueron en su momento adjudicadas al s. XIII, conociéndose como "fernandinas" debido a que se las relacionaba de algún modo con Fernando III o su época a través de sus respectivas leyendas, si bien consideramos que, por ciertas características que traslucen y que posteriormente trataremos, han sido mal datadas, siendo realizadas con mayor probabilidad a finales del s. XIII o en el s. XIV.

Por su parte, en el antiguo Reino de Jaén encontramos a la *Virgen de la Cabeza* [C-110] de Andújar, la *Virgen del Collado* [C-111] de Santisteban del Puerto y la *Virgen del Tíscar* [C-112] de Quesada que seguramente fueran realizadas también en el s. XIII, pero debido a que las imágenes originales fueron destruidas en 1936 y que de ellas solamente poseemos fotografías de mediocre calidad y, además, encontrándose revestidas completamente, nos impide aseverar tal cuestión.

El s. XIV será el momento en que, debido a la clara estabilización de los territorios andaluces conquistados en el s. XIII, se produzca la verdadera explosión de imágenes escultóricas devocionales de la Virgen María (y seguramente otras tantas, no conservadas) asentadas en sus respectivas localidades y que han llegado a nosotros gracias a que se convirtieron en símbolos identitarios en cada una de estas.

Como decíamos anteriormente, una serie de imágenes conocidas por la historiografía como "fernandinas" y siendo asignadas al siglo anterior, realmente han sido datadas erróneamente, no atendiendo a características no ya formales, sino directamente visuales, tal como el desarrollo de la moda femenina en los siglos XIII y XIV, que es una cuestión clave a la hora de precisar más certeramente el momento en el que probablemente se ejecutaron algunas de estas esculturas marianas.

Un ejemplo de ello lo tenemos con la *Virgen de Gracia* [C-39] de Carmona (Sevilla), que fue datada como obra de finales del s. XIII[154] cuando por las características que presenta la escultura conservada –aunque mutilada, en un 70% se conserva la original, lo suficiente como para conocer su tipo iconográfico primigenio y datación- y que podemos conocer gracias a una fotografía antigua, hubo de ser realizada, como mínimo, a mediados del s. XIV.

[154] Hernández Díaz, 1971: 21; Cómez Ramos, 2016-2017: 133; Sánchez Rico, 2019: 33.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y es que tiene varios detalles muy propios en la moda femenina de dicho momento que antes no se daban: por un lado, el talle tan alto casi justo por debajo del pecho, algo plenamente establecido a finales del 2º tercio de siglo –esculturas del XIII presentan un talle muy bajo, casi oculto y las de principios del XIV un talle justo en la cintura-[155]; por otro la presencia de abundante botonadura en el centro frontal del brial, muy apretado, con objeto de adornar una prenda que, anteriormente, se abrochaba con cordones[156] -y, además, por la espalda- **[149]**. También presenta un cuello separado de la base del homónimo anatómico de forma abarquillada **[150]** y una toca que, aunque mutilada, permite aventurar que la misma tenía poca caída, lo cual son dos características que se dan en la escultura mariana desde el 2º tercio del s. XIV y no antes, donde la toca tenía mayor vuelo y el cuello textil se encontraba en el nacimiento del mismo[157].

[149] *Virgen de Gracia*, mediados s. XIV, iglesia prioral de Santa María, Carmona.

[150] *Virgen de Gracia* (detalle).

[155] Martínez Martínez, 2019: 189.
[156] Sigüenza Pelarda, 2004: 232-233; Descalzo Lorenzo, 2008: 9; Platero y Moreno, 2006: 62; Martínez Martínez, 2019: 190.
[157] Martínez Martínez, 2019: 188-189.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La pequeñísima *Virgen de las Aguas Santas* [C-25] de Villaverde del Río (Sevilla) es otra imagen que podría haber sido realizada en las primeras décadas del s. XIV por un taller del norte de Castilla, teniendo en cuenta su calidad. El elemento que denotaría tal datación es la posición de su talle, justo en la cintura. Igual planteamiento nos propone la *Virgen de Valme* [C-21] de Dos Hermanas (Sevilla) por las mismas razones, si bien en este caso bien podría ser una obra de finales del s. XIII que, al haber sido profundamente retallada en sus formas y volúmenes, a fin de naturalizarla hace muy complicado dilucidar mucho más sobre la misma.

Otras imágenes que claramente deben fecharse en pleno s. XIV son las que presentan al Niño Jesús situado sobre la rodilla izquierda de la Virgen en posición erguida. Esta representación formal podría tener su origen en la escultura monumental del norte de Francia realizada a mediados del s. XIII[158] y llegaría a España, quizás, a finales de dicho siglo, tal y como refleja la miniatura de la Cantiga I del Códice Rico (1280-1284) **[151]**, si bien se generalizaría en el ámbito escultórico ya en el 1er tercio del s. XIV. Aquí localizamos a la *Virgen de Regla* de Chipiona (Cádiz) **[152]**, datada en torno a 1330[159], de procedencia igualmente castellana y a la *Virgen de la Sede* [C-33] en el convento de la Purísima Concepción de Lebrija (Sevilla), también datable en torno al 2º tercio del s. XIV teniendo en cuenta la posición de su talle y la conformación más profunda de sus pliegues en los textiles. El taller que la realizara quizás fuera del entorno valenciano o castellano próximo al antiguo Reino de Valencia o Murcia, ya que existe una imagen muy parecida a esta, la denominada *Virgen de Gracia*, en el Museo de Arte Sacro de Orihuela **[153]**.

Por último, tenemos dos imágenes algo más avanzadas, realizadas quizás en el 3er cuarto del siglo como son la *Virgen del Álamo* [C-47] en la colegiata de Olivares (Sevilla) **[154]** y la *Virgen del Pajarito* [C-68] en la parroquia de Cumbres de San Bartolomé (Huelva) **[155]** que, por sus características formales quizás pudieron haber salido del mismo obrador escultórico, ya que disponen una presentación de los textiles y conformación proporcional muy parecida, siendo esto una idea ya apuntada por otros investigadores[160].

[158] Forsyth, 1957: 180.
[159] Hernández Díaz, 1971: 22 y 36.
[160] Abades, Jesús y Cabaco, Sergio, "La Virgen del Álamo y la Virgen del Pajarito". En: https://www.lahornacina.com/articulosalamo.htm (2/7/2023).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[151] *Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X* (detalle), 1280-1284, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, fol. 6R.

[152] *Virgen de Regla*, ca. 1330, santuario homónimo, Chipiona

[153] Comparativa entre *Virgen de la Sede* (Lebrija) y la *Virgen de Gracia* (Orihuela), 2º tercio del s. XIV.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[154] *Virgen del Álamo*, 3º cuarto del s. XIV, colegiata de Ntra. Sra. de las Nieves, Olivares.
[155] *Virgen del Pajarito*, 3º cuarto del s. XIV, parroquia de san Bartolomé, Cumbres de San Bartolomé.

Igualmente, de este siglo, ya quizás realizada en el 3er tercio, encontramos a la bellísima y peculiar *Virgen de Consolación* [C-59] de Jerez de la Frontera, proveniente de la órbita toscana. Ha sido considerada una imagen derivada de la *Virgen de la Leche* de Nino Pisano, expuesta en el museo nacional de San Mateo de Pisa, al pensarse que el tipo iconográfico de la imagen jerezana es el mismo que la de la escultura de Pisano[161], que podría ser la primera representación de dicho tipo conocida en Italia, fechada entre 1342 y 1350[162]. Como ya sabemos, aunque interrelacionados, los tipos iconográficos exhibidos por ambas imágenes son distintos, siendo el de la jerezana el conocido como "Virgen de la Humildad". Por lo tanto, más allá de una estética parecida entre ambas obras por el mismo probable origen de la jerezana en la región toscana, es imposible que la primera sea una imagen derivada de la de Pisano y, además consideramos que tampoco es correcta la datación que le fue dada a mediados del s. XIV, ya que es precisamente en esas fechas cuando surge el tipo de la "Virgen de la Humildad" –concretamente en la década de 1340, como vimos en el apartado correspondiente del primer bloque- por lo que habría que esperar unas pocas décadas más para que el tema

[161] Caramazana Malia, 2020: 63-64.
[162] Uwe, 2011: 331.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tuviera el suficiente desarrollo y popularidad como para que también pasase a ser esculpido, como es el caso.

Por otra parte, también tenemos en Jaén, concretamente en el interior de su catedral, a la exquisita *Virgen de la Antigua* [C-107], de gran calidad técnica y artística, cuyo autor podría provenir de la Corona de Aragón, atendiendo a la estética bizantinizante de la imagen que podría venir, a su vez, por influencia del arte de Italia, cuyos territorios del sur (Nápoles, Sicilia y Cerdeña) serían anexionados por Aragón desde el último tercio del s. XIII. Igualmente, su datación parece probable como del último tercio del s. XIV, teniendo en cuenta la blandura de las telas y su buena conformación en el dibujo de la caída, lo bien definidos que tiene los rasgos físicos y ciertos pormenores de la vestimenta, con un talle alto, un escote muy abierto en barca y un brial bien ajustado a la anatomía del torso, detalles todos estos muy cultivados en la moda femenina desde la 2º mitad del siglo referenciado, como vimos.

En la pedanía jienense de Fuentes del Rey, en Alcalá la Real, también encontramos una interesante imagen de la Virgen con el Niño, *Ntra. Sra. la Coronada* [C-121], de probable origen levantino (Reino de Valencia), datable en torno al segundo tercio del s. XIV, mientras que en Almería, su patrona, la *Virgen del Mar* [C-142], que podría tener procedencia catalana[163], puede datarse ya a finales de dicho siglo o principios del XV[164], constituyendo la única escultura medieval de la provincia, conservando su impronta primigenia casi intacta. Como la conquista de la ciudad ocurrió en 1489, el origen de esta escultura se explica como algo fortuito, ya sea como narra su leyenda de aparición milagrosa, sorprendentemente muy precisa en cuanto a fechas (1502) o como obra desechada en otros lugares donde recibió culto, siendo heredada y acomodada en una ciudad recién conquistada que necesitaba de objetos devocionales como este de forma urgente[165].

Finalmente, nos encontramos con aquellas imágenes que han sido profundamente mutiladas para ser revestidas al punto que, en numerosos casos, lo único que se conserva de la primigenia es la cabeza, por lo que a través de los rasgos de las mismas es como, en muchos casos, podemos presuponer que fueron realizadas en el referido s. XIV. Unas pocas, además, conservan levemente parte de su cuerpo, por lo

[163] Torres Fernández, 2018: 161. Parece que otros autores (no nombrados) apuntan también a ello. En cualquier caso, la autora también piensa que es una obra de origen foráneo.
[164] Torres Fernández abarca temporalmente un poco más, desde la segunda mitad del s. XIV, no obstante, también refiere que podría alargarse la datación hasta principios del s. XV (2018: 164).
[165] López-Guadalupe, 2017: 391-392.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que sabemos que eran efigies presumiblemente del tipo *Hodegetria*, es decir, se encontraban erguidas y dicha cualidad fue poco cultivada en la escultura devocional castellana durante el s. XIII, más allá de la existencia de algunos pocos ejemplos en los principales edificios eclesiásticos de Castilla (por ejemplo, la *Virgen de la Manzana* en Santo Domingo de Silos (Burgos) o la *del Manzano* en Castrojeriz (Burgos) u otras piezas de importación, caso de la *Virgen Blanca* de Toledo[166]. Hasta el siglo siguiente no comenzarían a popularizarse debidamente en dicha Corona ejemplares marianos devocionales de pie. Así pues, y en definitiva, aquellas imágenes que, por lo que conservan sabemos que se encontraban erguidas son, con toda probabilidad, del s. XIV. Estos son los casos de la *Virgen de la Sierra* [C-103] de Cabra (Córdoba), la *Virgen de Belén* [C-49] de Tomares (Sevilla), la *Virgen del Valle* [C-22] de Écija (Sevilla), la *Virgen de la Merced* [C-15] del convento de la Asunción de Sevilla, la *Virgen de Villaviciosa* de Córdoba [C-85] y la *Virgen del Castillo* [C-32] de Lebrija, que presenta un goticismo más marcado que las anteriores y, por tanto, hubo de ser ejecutada en el 3er tercio de siglo[167] **[156]**.

La de *Villaviciosa*, por su parte, parece cercana al estilo languedociano (del que hablaremos seguidamente) y, por tanto, fechable a mediados del s. XIV, seguramente próxima al círculo catalán y con el Niño Jesús mutilado (el que sostiene parece propio del s. XVI) si bien la única foto que tenemos de la imagen sin su cuerpo renacentista de plata, no permite recrearnos en los detalles como para decir mucho más **[157]**. La primera copia de la imagen, realizada en 1530 para ser titular de su hermandad radicada en la parroquia de San Lorenzo (y por tanto, antes del nuevo cuerpo de plata que recubre a la original catedralicia desde 1577, por lo que muestra el aspecto de la imagen medieval sin transformaciones formales y estéticas posteriores) muestra que la escultura sostenía un ramillete de flores en su mano derecha, con el puño cerrado –esto, de nuevo, la acerca a las imágenes marianas languedocianas del círculo catalán, como veremos posteriormente, pues es algo muy habitual en ellas-.

El resto de esculturas marianas, que únicamente conservan la cabeza son la *Virgen de Albanchez* [C-119] de Villarrodrigo (Jaén), la *Virgen de los Remedios* [C-101] de Zuheros (Córdoba), la *Virgen del Soterraño* [C-102] de Aguilar de la Frontera (Córdoba), la *Virgen del Valle* [C-104] de Santaella (Córdoba), la *Virgen de la Merced* [C-56] de Jerez de la Frontera (Cádiz), la *Virgen de los Santos* [C-64] de Alcalá de los

[166] Español i Bertrán, 2013: 123. Esta investigadora data la escultura en el 3er cuarto del s. XIII.
[167] Autores como Cordero Ruiz la fechan a finales de siglo o principios del XV (2009: 149).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gazules, la *Virgen de Consolación* [C-40] de Utrera (Sevilla)[168] y la *Virgen de los Remedios* [C-46] en la capilla de San Gregorio Ossetiano de Alcalá del Río (Sevilla).

[156] *Virgen del Castillo*, 3º tercio del s. XIV, ermita homónima, Lebrija.

[157] *Virgen de Villaviciosa*, mediados del s. XIV, catedral de Córdoba.

2.1.2. Imágenes del estilo gótico languedociano (s. XIV)

Aunque la actual comunidad autónoma de Andalucía fuera conquistada bajo el auspicio de la Corona de Castilla y, por tanto, la amplia mayoría de imágenes escultóricas góticas de los s. XIII y XIV aquí presentes sean de procedencia y/o estilo castellano, localizamos unas pocas veneradas en los antiguos reinos de Sevilla, Jaén y Córdoba cuyo origen, debido al particular estilo y estética que presentan, es seguramente la Corona de Aragón (principalmente Cataluña y Aragón) y Navarra. Esto

[168] Hernández González la considera como del s. XV (2014: 301). A nuestro parecer, sus rasgos encajan más con lo producido a mediados del siglo anterior.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no es extraño por diversos motivos que van, desde la participación activa en la conquista y colonización/repoblación de los otrora territorios y localidades musulmanas de las gentes procedentes de ambos lugares, hasta la posibilidad de ser adquiridas por comercio, debido al prestigio que alcanzaron algunas del característico estilo que ostentan por su belleza y actualidad, bajo el auspicio de ciertos comitentes cultos que conocieran las novedades artísticas del momento y quisieran para sí o las empresas que fomentaran alguna de estas esculturas, con objeto de exteriorizar su propio prestigio personal.

Nos referimos, pues, a una serie de imágenes que siguen los arquetipos marianos surgidos en el francés taller de Rieux, el cual crearía una serie de esculturas para adorno de la capilla fundada por Jean Tissandier, obispo de Rieux en Tolosa -capital de la provincia de Languedoc, de ahí el nombre dado al estilo de estas esculturas-, durante el segundo cuarto del s. XIV y que, debido a su prestigio, ejercería una gran influencia durante las décadas siguientes en el Mediodía francés[169] y, desde aquí, rápidamente cruzaría los Pirineos hacia la Península Ibérica (Reino de Navarra y Corona de Aragón, principalmente) para afianzarse y diversificarse el resto del siglo, gracias a artistas franceses itinerantes, imitadores del estilo de Rieux o de talleres locales que acogerían con entusiasmo las nuevas propuestas formales y estéticas –seguramente bajo la dirección de algún eclesiástico conocedor del nuevo estilo-.

Las principales características de las imágenes marianas del estilo languedociano vendrían determinadas por la *Virgen de la Anunciación* de la referida capilla del obispo Tissandier, obra del propio maestro de Rieux **[158]** y otras tantas salidas de su taller que incluso llegarían a España, como es el caso de la *Virgen del Patrocinio* de Cardona (Barcelona)[170] **[159]**.

Estas son, *grosso modo*, un distintivo *contrapposto* –denominado por la historiografía *hanchement*- donde la Virgen realiza, muchas veces, una fuerte flexión hacia atrás del tronco, y donde la cadera suele servir de virtual apoyo del Niño Jesús –si bien este se encuentra levantado con ligereza-. Igualmente, es reseñable el concepto preciosista y meticuloso dado a las esculturas, donde los pliegues de las túnicas y, sobre todo, mantos gustan de hacerse sinuosos y de caídas en cascada, así como cabelleras densas y onduladas, generalmente semicubiertas por un velo o el propio manto. Las caras de las imágenes marianas se encuentran idealizadas, con ojos almendrados de gran

[169] Mundt, 1967: 26-80; Pradalier-Schlumberger, 1998: 209-274.
[170] Español i Bertrán, 1990: 88.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

expresividad y los Niños Jesús se muestran semidesnudos, tapándose su virilidad con una amplia tela que cae en abundantes pliegues. Entre los atributos más comunes se hallan un libro en manos de la Virgen –que posteriormente, seguidores del taller tornarán en un lirio o ramo de otras flores- y un pájaro sujetado por Jesús.

[158] *Virgen de la Anunciación*, maestro de Rieux, ca. 1340, Museo Bonnat-Helleu, Bayona.
[159] *Virgen del Patrocinio*, taller de Rieux, ca. 1340, parroquia de San Miguel, Cardona.

Este estilo se infiltrará, como decimos, en la Península Ibérica a través de escultores locales en cercano contacto con los talleres languedocianos que, no obstante, comenzarán a introducir sus propias y pequeñas particularidades, caso del escultor manresano Berenguer Ferrer en Cataluña[171], de un anónimo maestro autor de las

[171] Español i Bertrán, 1990: 75-96.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esculturas del tímpano de la puerta de la *Virgen del Amparo* en el claustro de la catedral de Pamplona[172] o de otros anónimos talleres aragoneses como el que realizara a la *Virgen del Rosario* de la catedral de Huesca[173]. Igualmente, escultores extranjeros seguidores del estilo, venidos a trabajar en los territorios de la península ayudarán en su introducción y difusión, caso del escultor Guillermo Inglés en Pamplona[174] o Joan Avesta, maestro proveniente de Carcasonne en Gerona[175].

Sin embargo, una vez introducida la nueva estética del estilo francés, rápidamente comenzarán a surgir sutiles variantes producto de las personalidades locales que seguirán con mayor o menor cercanía los postulados estilísticos propios del taller de Rieux, como por ejemplo, una menor exageración en el peculiar *hanchement* languedociano, la desaparición de las abultadas melenas de cabellos ondulantes, sustituidas por otras de anchura más discreta y rizos más apelmazados y/o apretados o el vestir completamente la figura del Niño Jesús.

Dichas características se encuentran muy presentes en la escultura del estilo que se llamó en su momento franco-catalán y que nosotros preferimos denominar como languedociano, en recuerdo a su verdadero origen pero que, ciertamente, ha sido cultivado, difundido, aprehendido y personalizado en toda la Corona de Aragón y el Reino de Navarra, aunque también en el norte de Castilla, siendo las esculturas andaluzas deudoras de dicho estilo languedociano provenientes, muy seguramente, de estos territorios peninsulares, pues exhiben las referidas y casi características variaciones que las alejan, en mayor o menor grado –como veremos- de las particularidades formales propiamente salidas del taller de Rieux. Esto quiere decir que, en definitiva, las esculturas andaluzas seguramente fueron realizadas muy generalmente por talleres navarros y catalano-aragoneses, si bien, unas más que otras, denotarán una adhesión más aproximada a los postulados estéticos de Rieux que podrían apuntar el contacto directo de su anónimo autor con los talleres franceses de la época.

Si bien, una dificultad más se añade a la hora de afinar la posible procedencia y datación más aproximada de algunas esculturas marianas andaluzas, pues debido a la moda de revestirlas completamente durante la Edad Moderna, serán re-esculpidas, eliminándoles elementos característicos definitorios del estilo tales como el velo o manto sobre la cabeza y muy probable retallado de la cabellera con objeto de poderles

[172] Pradalier-Schlumberger, 2008: 173-187.
[173] García Lasheras, 2013-2014: 181-184.
[174] García Lasheras, 2018: 31-49.
[175] Español i Bertrán, 1993: 383-403.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

colocar el manto textil y coronas metálicas, eliminación de pliegues del manto -con objeto de que la saya que se le sobrepusiera a la imagen se adaptara bien en su debida forma cónica- o retallado, sustitución y eliminación tanto de la mano derecha como del atributo que sostuviera para mejor comodidad en el referido revestimiento textil o sustitución del atributo por otro de carácter áulico.

Este es el caso de la desaparecida *Virgen de la Hiniesta* de Sevilla (destruida en 1936) [C-12], la *Virgen del Carmen* de la parroquia de San Lorenzo [C-13] de la misma ciudad, anteriormente titular del convento Casa Grande de la orden carmelita, la *Virgen de la Merced* del convento de la Asunción [C-15], también en dicha capital andaluza o la *Virgen del Valle*, patrona de Écija (Sevilla) [C-22]. Así, la *Hiniesta* tendría retallada la zona de la cabeza con objeto de poderle colocar cómodamente un manto por encima y hasta la llamada cofia de papos, que le tapaba gran parte del cráneo, dejando solo a la vista la cara, tal y como era moda durante la Edad Moderna –y reflejan multitud de estampas calcográficas de esta imagen realizadas en el s. XVII-. Mismo procedimiento al respecto y por los mismos motivos sufrirían la *Virgen del Carmen* y la *Virgen de la Merced*, si bien esta última sería mucho más transformada, eliminándole el Niño Jesús, los brazos y el manto, retallándole la cabeza y gran parte del cuerpo. Por su parte, la escultura ecijana se encuentra bastante completa, eliminándole el Niño Jesús y la mano derecha únicamente.

No obstante, un análisis pormenorizado de los elementos formales de estas imágenes, así como de sus características estilísticas, nos permite concretar mejor su posible procedencia y datación aproximada. Así, en el primer caso -al que en el afán de revestirla se le llegaría a colocar brazos móviles extras, eliminando la mano derecha original y parte de los hombros-, una observación pormenorizada del desaparecido simulacro permite comprobar que, por un lado lo que parecía un manto corto sobre el pecho es, en realidad, lo que queda del velo que le cruzaba sobre el mismo, siendo el manto destruido, tanto el trozo que le cayera por el brazo derecho como la parte que se situara sobre la pierna del mismo lado, alisándolo de tal manera que se convirtiera en parte de la túnica de la Virgen. Igualmente, el brazo derecho sería corto y la mano eliminada seguramente se encontraba sujetando, con el puño cerrado, un ramo de flores, algo que la diferenciaría de otros simulacros, con la mano del susodicho lado sobre la pierna, simulando estar abierta y sujetando sutilmente un tallo floral.

Por otro lado, las características formales y estéticas del Niño Jesús y la cabeza de la Virgen nos hablan de un taller que, aunque conocedor del estilo languedociano,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aplica también soluciones localistas. Además, todo esto, junto con la peculiar proporción corta que tendría el brazo derecho, el perfil delgado de la figura, la fisonomía del rostro o la propia imagen del Niño y su disposición corporal acerca a la antigua *Virgen de la Hiniesta* a los talleres catalanes de mediados del s. XIV, donde destacaría Guillem Seguer y su círculo, así como su seguidor, Bartomeu de Robió y su círculo, ya en el tercer cuarto del s. XIV **[160]**. Concretamente, la escultura sevillana se muestra cercana a imágenes catalanas realizadas por Seguer como la *Virgen de Vallbona*, en el coro del monasterio del mismo nombre, la Virgen expuesta en el MET **[161]** y a la *Virgen del Zaidín* **[162]**, entre otras tantas[176]. Misma consideración nos merece la *Virgen del Carmen* de San Lorenzo de Sevilla **[163]**, cuyas características también nos parecen próximas a lo realizado por Seguer y su círculo, aunque en este caso se retallara algo más el rostro de la Virgen y, como en la *Hiniesta*, también se le eliminara el velo y la mano derecha, Así pues, ambas imágenes sevillanas podrían datarse en un arco temporal en torno a 1350-1360.

[160] *Virgen de la Hiniesta* (desaparecida), 1350-1360, iglesia de San Julián, Sevilla.

[161] *Virgen con el Niño*, Guillem Seguer (atrib.), mediados del s. XIV, MET, New York.

[162] *Virgen del Zaidín*, Guillem Seguer (atrib.), mediados del s. XIV, Museo diocesano y comarcal de Lérida.

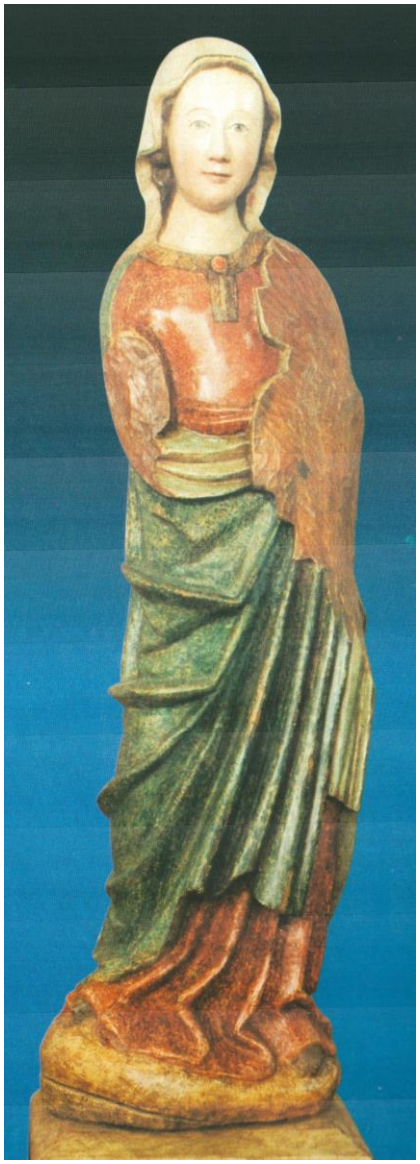
[163] *Virgen del Carmen,* 1350-1360, parroquia de San Lorenzo, Sevilla.

De la *Virgen de la Merced* **[164]**, a través de una fotografía antigua que la muestra sin revestir, lo único que podemos concretar es que, efectivamente era una imagen del estilo languedociano –apréciese el *hanchement*-, que tenía muy bien

[176] Español i Bertrán, 2019: 47-54.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

trabajados los pliegues sinuosos y elegantes de sus textiles y que la cabeza de la Virgen –que miraba al Niño Jesús- también tiene gran calidad a la hora de conformar sus rasgos. Con esto, podríamos aventurarnos a proponer que su autor conocía muy bien el estilo que se difundía por todo el Midi francés y que lo supo mimetizar correctamente, por lo que esta escultura podría datarse también entre 1350 y 1360. Su rostro se muestra, asimismo, cercano a lo realizado en el norte de Castilla y Navarra entre finales del s. XIII y las primeras décadas del s. XIV, por lo que su autor bien podría provenir de dicha zona[177].



[164] *Virgen de la Merced*, 1350-1360, convento de la Asunción de mercedarias calzadas, Sevilla.

[165] *Virgen del Valle*, 1330-1340, parroquia de la Santa Cruz, Écija.

[177] Ruiz Barrera la considera, igualmente, obra castellana con influencias francesas de la primera mitad del s. XIV (2016: 570).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La *Virgen del Valle* de Écija **[165]**, por su parte, conserva bastante de su talla primigenia aunque presenta características que dificultan su posible datación y procedencia. Si bien tiene un marcadísimo *hanchement* –la base de la imagen tiene actualmente colocada una gran cuña para acercar su postura a la línea vertical pura- y la silueta del desaparecido Niño indica que este tendría, a buen seguro, una postura muy cercana a la que muestran sus iguales languedocianas, la forma de sus textiles resulta arcaizante por lo que desconcierta su posible datación, mientras que el propio rostro, aunque también parece tener influencias francesas, es igualmente arcaico con respecto a lo que se haría a mediados del s. XIV. Ante esto, creemos que la escultura la realizaría un artista que conocería parcialmente las características del taller de Rieux, pero no habría tenido un contacto más directo con los obradores franceses, por lo que quizás se trate de una de las imágenes más antiguas del estilo en esta relación de esculturas andaluzas, lo cual confirmaría arcaísmos tales como la presencia del orfrés en el cuello[178], un volumen de la talla lineal, geométrico y aún poco naturalista, algo tosco y el rostro de la Virgen, cercano a lo que se realizaba a finales del siglo anterior[179] en el norte de Castilla y Navarra. En definitiva, su autor podría ser de dichas zonas geográficas o la imagen provenir de estas, siendo la escultura datable en las décadas de 1330 y/o 1340.

De entre todas las imágenes marianas andaluzas del estilo languedociano, la más cercana a las características del taller de Rieux que se conservan en la actualidad sería la *Virgen de Génova* de la catedral de Sevilla **[166]**: su pronunciado *hanchement* o el tallado preciosista de los numerosos pliegues de sus textiles, con la característica caída en cascada de los mismos en los extremos de su manto así lo atestiguan. Además, su autor realizó la imagen del Niño Jesús según el modelo que popularizara en Navarra y el Alto Aragón Guillermo Inglés en su *Virgen del Amparo* de la portada del mismo nombre del claustro de la catedral de Pamplona **[167]**, que a su vez tomaría de esculturas francesas, como la conocida *Virgen de Juana de Evreux* **[168]**. Incluso detectamos ciertos detalles en la imagen sevillana que también posee la pamplonense, tales como el dibujo de la cabellera, el del escote o el diseño de la corona.

Por todo ello, creemos que la *Virgen de Génova* pudo ser realizada por un artista de origen navarro o altoaragonés, que conociera de antemano las propuestas promulgadas por el taller de Rieux y las soluciones estéticas traídas a la península, entre

[178] Martínez Martínez, 2019: 189.
[179] Así lo consideraba también Hernández Díaz (1971: 19).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

otros, por el referido Guillermo Inglés, por lo que podría fecharse la realización de esta imagen en torno a la década de 1350.

[166] *Virgen de Génova*, ca. 1350, catedral de Sevilla.

[167] *Virgen del Amparo*, Guillermo Inglés, ca. 1335, portada del claustro, catedral de Pamplona

[168] *Virgen de Juana de Evreux*, 1324-1339, Museo del Louvre, París.

Mismas sospechas nos sugieren la pequeña *Virgen de la Peña* de Segura de la Sierra (Jaén) [C-109], debido a las características que presenta: una Virgen con una mano derecha abierta hacia arriba que podría haber sostenido en su momento un libro, el Niño que posa su mano sobre el escote de su Madre o el *hanchement* que posee nos hablan de un escultor muy familiarizado con las propuestas formales y estéticas del taller de Rieux. A su vez, cierta rigidez formal general, la talla de la cabellera estrecha o que los pliegues del extremo del manto no caigan en cascada, así como que el rostro de la Virgen nos remitan a imágenes navarras como la referida *Virgen del Amparo* de Guillermo Inglés o la anónima *Virgen de Janariz*, en el barrio de Chantrea de Pamplona –que a su vez, versiona a la también navarra pero de procedencia tolosana *Virgen de*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Roncesvalles[180]- nos informan de la posibilidad de que la escultura jienense provenga de un taller navarro y que fuera realizada también en torno a la década de 1350 **[169]**.

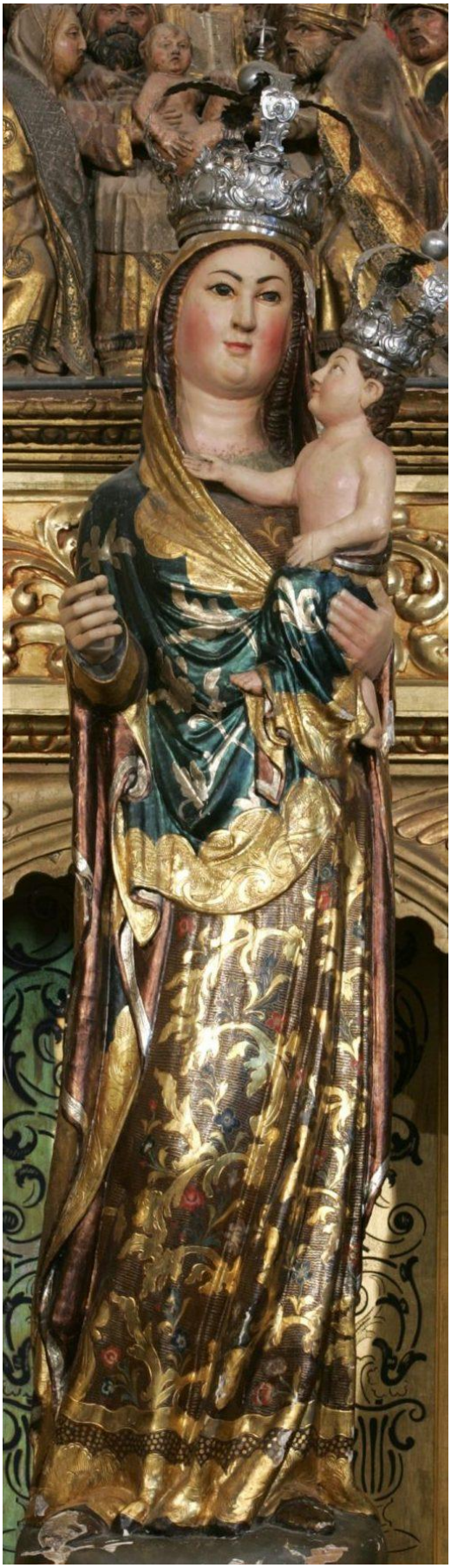
[169] Comparativa de rostros de la *Virgen de la Peña*, la *Virgen del Amparo* y la *Virgen de Janariz*.

La *Virgen del Castillo* de Fuente Obejuna (Córdoba) [C-94], atendiendo a las características formales y estilísticas que trasluce, pudo haber sido realizada también entre 1350 y 1360, ya que se muestra muy cercana al círculo de Guillem Seguer. En efecto, tanto el perfil delgado de su figura –en esto, muy parecido también al de la *Hiniesta* sevillana o la del coro del Monasterio de Vallbona (Barcelona)-, como la talla de su cabellera –de tirabuzones muy finos y apretados, en forma de "muelle" **[170]**-, la forma de realizar la caída del velo –muy característica en gran parte de las imágenes de Seguer- o la fisonomía de su Niño Jesús es propia del escultor catalán, si bien la imagen cordobesa, sobre todo si hablamos de su rostro, no tiene la misma finura que las imágenes catalanas y, por eso, la adscribimos más a su círculo de seguidores cercanos **[171]**.

[170] Comparativa de las cabezas de la *Virgen con el Niño* del MET, atribuida a Seguer, y la *Virgen del Castillo* de Fuente Obejuna.

[180] Fernández-Ladreda Aguade, 2021: 89-90.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



[171] *Virgen del Castillo*, 1350-1360, parroquia homónima, Fuente Obejuna.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La tristemente desaparecida *Virgen de los Ángeles* de Alájar (Huelva) [C-78], de muy pequeño tamaño, es una escultura que, por la enorme calidad que poseía y las características que visibilizaba (*hanchement* muy marcado, pliegues numerosos, sinuosos y con caída en cascada, testa cubierta con velo, mirada directa al Niño Jesús, etc) podría provenir de algún artista catalán que conociera extraordinariamente bien la estética del taller de Rieux, ya que, aunque la imagen cumplía todos los estilemas estilísticos y estéticos propios del referido obrador francés, esta presenta una pequeña innovación, muy hispánica: la Virgen portaba en su mano derecha un fruto, en vez del habitual libro, ramillete de flores o tallo floral. A pesar de ello, la escultura podría ser datada entre 1340 y 1350 y por su condición de imagen devocional de culto privado (debido a su tamaño), pudo haber llegado hasta su ermita onubense mucho más tarde al momento en que fue ejecutada, a través de la donación o el comercio.

Misma consideración nos merece la *Virgen de los Milagros* del monasterio de la Rábida de Palos de la Frontera [C-79], en la que su enorme calidad artística y afección a los postulados de Rieux en todas sus dimensiones podría hablarnos de un autor francés de la zona pirenaica, quizás instalado en Cataluña, siendo datable la imagen en torno a las mismas décadas que la efigie onubense.

Por el contrario, la *Virgen de Roncesvalles* de Bollullos de la Mitación (Sevilla) [C-38] parece más tardía y de origen más complicado. Aunque posee un marcado *hanchement*, el plegado de sus textiles se encuentra resuelto de forma más burda y tradicional, con pliegues más lineales, lo cual nos habla de un autor o taller no muy familiarizado con las innovaciones técnicas y estéticas propiciadas por los artistas del Midi francés, más allá de copiar epidérmicamente las particularidades formales más evidentes. Por ello, nos resulta razonable pensar que esta escultura podría situarse en torno a 1370-1390, en unas décadas donde el nuevo estilo estuviera perfectamente anclado y aprehendido en el norte peninsular (norte de Castilla, Navarra, la región del Alto Aragón y Cataluña) pero no más al sur, donde a los artistas locales no les quedara más remedio que intentar copiar o adquirir el nuevo estilo francés a vista del gran éxito que obtenía entre los comitentes eclesiásticos más cultos y adaptados a la modernidad del momento que, por mor a la lejanía o al presupuesto, no pudieran contratar a los propios escultores franceses u otros locales de prestigio que sí supieron conectar profundamente con el nuevo estilo –entre otras cosas porque quizás sí tuvieron la oportunidad de contactar directamente con los artistas franceses o su obra-. La

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

procedencia geográfica de esta imagen, por tanto, es complicada, pudiendo ser de algún escultor del Bajo Aragón, incluso castellano o valenciano.

Finalmente, en Andalucía encontramos algunas imágenes datables en las últimas décadas del s. XIV o más propiamente el primer tercio del s. XV que, tomando como referencia el estilo languedociano lo reinterpretan completamente, consiguiendo unas esculturas personales imbuidas de la tradición escultórica más propiamente hispánica.

Así, tenemos a la *Virgen de los Olmos* en la capilla de San Antonio de la catedral de Sevilla [C-5], la *Virgen Blanca* en los fondos diocesanos de Córdoba [C-89] –procedía de la parroquia de Santiago de dicha ciudad- o la *Virgen de las Virtudes* de Conil de la Frontera (Cádiz) [C-54]. En las dos primeras el *hanchement* prácticamente ha desaparecido, mientras que en la tercera se percibe sutilmente. Igualmente, las tres beben de la estatuaria del Midi francés en detalles como la postura del Niño Jesús, la distribución del manto o sus manos derechas (en la de los *Olmos* sujetando un ramillete de rosas silvestres y en las otras dos apuntando con la palma hacia abajo), proviniendo las dos últimas, seguramente, de la Corona de Aragón.

[172] Comparativa de a) *Virgen de los Olmos* de la catedral de Sevilla, b) *Piedad* alemana (Princ.. del s. XV) del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, c) *Virgen* en la Iglesia Dominicana de Friesach (finales del s. XIV), d) *Virgen* procedente de Alemania (ca. 1415-1420) en el Museo del Louvre y e) *Virgen* procedente de la Lorena francesa (ca. 1400-1420) en el Museo del Louvre.

La *Virgen de los Olmos*, por demás, resulta interesante por su probable origen, ya que, más que hispana o francesa, parece propia de Alemania o de Polonia, siendo realizada a principios del s. XV. Una característica que afirmaría esto, muy habitual de encontrar en la estatuaria alemana o de zonas de su influencia (como la región de la Lorena francesa) es la forma en que se ribetea el perímetro del velo de la Virgen con unos "rizos" o pequeñas ondulaciones **[172]**. Esta peculiaridad no la encontramos en el resto de imágenes de parecida datación y estilo de otras zonas europeas, por lo que

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

entendemos que es autóctona de las regiones dichas, al igual que los talleres escultóricos de otras localizaciones europeas tamizaron el estilo languedociano con peculiaridades locales que volcaron en sus creaciones y que hacen, por tanto, reconocibles el origen de las mismas o de sus autores.

2.1.3. El s. XV y la presencia de escultores establecidos en Andalucía: Lorenzo Mercadante de Bretaña, Pedro Millán, Jorge Fernández Alemán, Huberto Alemán y sus círculos de seguidores

A mediados del s. XV el panorama estético de la escultura presente en lo que actualmente es Andalucía (sobre todo si hablamos de la parte occidental) cambiará, debido a la llegada de escultores foráneos a la propia Corona de Castilla en general y a los reinos andaluces -generalmente Sevilla y posteriormente a Granada- en particular. Muchos de estos serán de origen flamenco, franco o borgoñón, llamados por las numerosas e importantes empresas eclesiásticas que diversas ciudades y villas de renombre comenzaban a planificar y construir, como las catedrales, amén de por el gusto que la nobleza y la corte castellana experimentó a favor del arte de los Países Bajos. Así pues, se comenzaba a abandonar de forma paulatina la predilección por la escultura propiamente castellana y su particular estética a favor de la practicada por los autores extranjeros, cuyos nombres y personalidad propia empiezan a descollar de forma meridianamente clara frente a los anónimos obradores escultóricos de siglos anteriores.

2.1.3.1. Lorenzo Mercadante de Bretaña, su taller y seguidores de su estilo

Uno de estos escultores de origen aún incierto pero que por su propia estética hubieron de provenir de Flandes, Francia o Borgoña será Lorenzo Mercadante/Mercader, que vendría a Sevilla llamado para trabajar en la obra más importante del momento en la ciudad: su catedral. A su vez, a partir de él, esta ciudad se convertiría en uno de los centros productores de escultura devocional bajomedieval más importantes de Andalucía -si no el único o el más destacable- ya que desde el propio Lorenzo, con obras que se le atribuyen distribuidas por numerosas localidades del antiguo Reino de Sevilla y el de Córdoba, seguidores de su estilo -pero ya tamizados bajo la propia óptica hispana, como Pedro Millán o Jorge Fernández Alemán y su

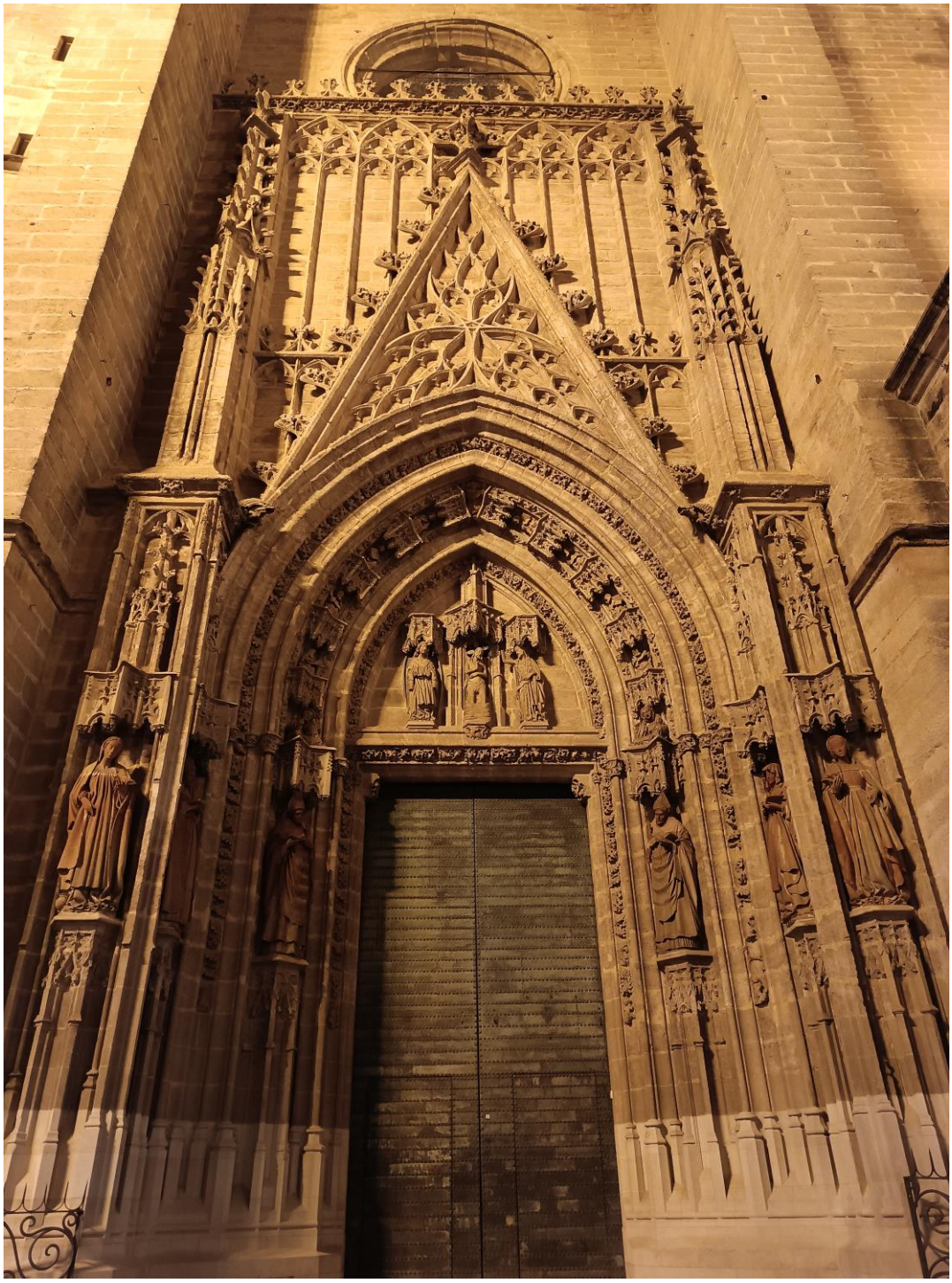
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

círculo más cercano- lograrán continuar esa dinámica de exportación de esculturas devocionales desde la metrópolis hispalense a otras localidades de Andalucía (y, en esta ocasión, llegando a la parte oriental de la actual comunidad autónoma).

No sería, no obstante, el destino primero de Lorenzo, una vez llegado a la península ibérica, la capital hispalense, pues se sabe que estuvo trabajando en Zaragoza junto al escultor Fontaner de Usesques desde el 28 de abril de 1446 hasta el 29 de mayo de 1448[181] y seguidamente se documenta ya su presencia en Sevilla en 1454 –si bien, parece ser que en ese intervalo temporal abandonó la península ibérica y se encontraba trabajando en Francia[182]- para realizar el sepulcro del arzobispo Juan de Cervantes en alabastro[183] así como una imagen de la Virgen –ambos a partir de la fecha de su llegada indicada-, siendo esta última identificada como la del *Madroño* de la catedral[184] [C-6]. Posteriormente, el cabildo le encargaría la decoración escultórica de las portadas del Nacimiento y el Bautismo del templo metropolitano, iniciándose estos trabajos a partir de 1464[185], donde las imágenes serán realizadas en un material novedoso dentro del contexto técnico y geográfico de la época: el barro cocido **[173]**. Y es que, aunque el uso de la terracota era ya tradicional desde la dominación musulmana en todo Al-Ándalus, la realización de escultura con el referido material era algo realmente singular en la península, si bien en otras zonas de Europa (como Italia, los Países Bajos o Alemania) ya era habitual. Así pues, se plantea que, a la hora de realizar las esculturas de terracota para las portadas catedralicias –y, a la vez y posteriormente, la numerosa obra devocional que, por afinidades formales y estilísticas se le atribuye- o bien tuvo a su cargo un ayudante oriundo de las referidas regiones europeas o él mismo aprendió la técnica necesaria en las susodichas[186], en unos viajes que nos resultan actualmente desconocidos, ya que no sabemos exactamente cuál pudo ser su formación artística de origen ni cuántos desplazamientos fuera de la península ibérica realizó, satisfaciendo otros posibles encargos.

[181] Ibáñez y Domínguez, 2015: 169-191.
[182] Reina Giráldez, 1987: 144.
[183] *Ibidem:* 145; Laguna Paúl, 2017: 7-30.
[184] Reina Giráldez, 1987: 150-151.
[185] Reina Giráldez, 1987: 145.
[186] Jennings, 2016: 33.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



[173] *Portada del Bautismo*, esculturas de Lorenzo Mercadante de Bretaña, 1464-1468, catedral de Sevilla.

El último año en el que consta que se encontraba ejerciendo su labor en Sevilla es el de 1468[187], perdiéndosele la pista a partir de ahí. Quizás volviera a Francia, pues se plantea la posibilidad de que el sepulcro de alabastro de Jeanne de Saveuse, primera

[187] Laguna Paúl, 2016: 49.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esposa de Carlos de Artois, conde de Eu y conservado en la colegiata de Nuestra Señora y San Lorenzo de dicha localidad francesa, fuera realizado por Mercadante, habida cuenta de las enormes similitudes técnicas, formales y morfológicas que presenta la escultura yacente de la finada con otras tantas figuras femeninas del escultor aquí tratado[188].

Sin duda, su importante labor en Sevilla necesitaba de un obrador que lo asistiera en sus trabajos y así parece refrendarlo una gran cantidad de piezas devocionales que se le atribuyen, tanto a la mano del propio maestro, como al nombrado taller y algunos seguidores de su estilo tras su probable marcha de la ciudad andaluza. Ciertamente, características técnicas, formales y morfológicas propias de Mercadante –– a través de su más que segura obra documentada o claramente asignable a su labor, ya referidas- se advierten en una gran cantidad de imágenes de la Virgen existentes en territorios como el Reino de Sevilla o el de Córdoba, así como otros lugares relacionados, de algún modo, con estos, como Canarias o Badajoz.

Dichas peculiaridades, que parecen hablarnos de un posible aprendizaje del escultor en las escuelas de Brujas y Tournai y recuerdan a modelos propios de Jan Van Eyck, Robert Campin y Jean de Cambrai[189], se caracterizan por presentar unas figuras que materialmente se hallan realizadas en terracota y que poseen unas proporciones alargadas, con manos igualmente prolongadas de gran expresividad y delicadeza, en los que los drapeados de los vestidos suelen presentar líneas rectas de aritmética crecida volumétrica que se distribuyen desde un punto en común (por ejemplo, desde el talle de la figura) y cuya tela caerá con aplomo al suelo, dibujando líneas zigzagueantes muy apretadas. Por otro lado, presentará diversas variantes en cuanto a la caída del manto (de forma recta o recogido bajo el brazo), las cabezas de la Virgen (mostrando más o menos cabellera) o la disposición del Niño Jesús. Las cabezas de este último suelen ser regordetas, con rasgos bien definidos. Los rostros de la Virgen, por su parte, son alargados, con rasgos de volumen más sutil, con boca de labios finos y anchos, de discreta sonrisa, ojos almendrados y grandes párpados poco prominentes. Por último, la cabellera se reparte en simétrica caída con guedejas serpentinas muy apretadas.

De entre las numerosas imágenes marianas presentes en los territorios andaluces dichos, podemos diferenciar, además, las que pueden asignarse a la mano directa del maestro (debido a su altísima calidad artística y sus innegables filiaciones con las

[188] Jennings, 2016: 30-31.
[189] Laguna Paúl, 2016: 57.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

terracotas realizadas para las portadas de la catedral de Sevilla), las que pudieron salir de su obrador (con intervención más o menos directa del maestro) y las que, por su dispareja calidad y cercanía a los modelos seguros mercadantinos, pueden ser piezas realizadas ya por seguidores de su estilo.

De las del primer tipo –es decir, salidas de mano directa del maestro-, además de la documentada del *Madroño* de la catedral hispalense, nos encontramos con la *Virgen de la Cinta* –en el mismo templo- [C-7], la *Virgen del Buen Fin*, proveniente del palacio de los Topete en Villamartín (Cádiz) [C-55] y vendida hace poco por la galleria Coll y Cortés; la *Virgen de las Cuevas*, en el Museo de Bellas Artes de Sevilla [C-18], la que proviene del monasterio de san Isidoro del Campo de Santiponce (Sevilla) [C-20] o la que vendió, igualmente, la londinense galería Mathiessen. Luego tenemos las obras salidas del taller, con intervención más o menos directa del propio Mercadante, cuya calidad artística está algo por debajo de las imágenes anteriores, que pueden tomarse como modelos ideales de estas: la *Virgen de la Fuensanta* de Córdoba [C-84], que puede emparentarse con las de las dos galerías y la de Santiponce, con las que comparte grandes similitudes de composición, tales como la disposición del manto y su recogido bajo el brazo (sobre todo con las vendidas por las dos galerías), la mano de la Virgen que señala a su Hijo, con los mismos dedos igualmente ligeramente flexionados o la misma disposición de gestos, composición corporal, atavío y cabeza del Niño Jesús **[174]**. Señalar la extraña peculiaridad de que su cabeza tiene una corona modelada, algo nada habitual en la obra segura de Mercadante (algunos interrogantes nos surgen con respecto a esto: ¿añadido posterior? ¿petición expresa del anónimo comitente? ¿libertad creativa del taller?).

[174] Comparativa entre la Virgen procedente del Monasterio de San Isidoro, la procedente de Villamartín, la de la galería Mathiesen y *Fuensanta* de Córdoba.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Luego tenemos la *Virgen de la Piedad* de Iznájar (Córdoba) [C-98] y la que se venera en la parroquia de San Lorenzo de Sevilla [C-17], que pueden relacionarse con la de la *Cinta* de la catedral hispalense **[175]**, donde el Niño sujeta un libro abierto, si bien es cierto que la iznajeña es una suerte de híbrido entre la de la *Fuensanta* cordobesa, la de Santiponce y la de Villamartín, pues la manga del brazo derecho de esta Virgen tiene la misma forma de representar los pliegues -de forma cruzada en "V"- que las de Córdoba y Villamartín, el manto remetido desde arriba bajo el referido brazo como la de Santiponce o la forma de presentar vestido y con muy parecida dinámica corporal la de su Niño Jesús con el de Villamartín.

[175] Comparativa entre la *Virgen de la Cinta*, la *Virgen de san Lorenzo* y la *Virgen de la Piedad*.

En cuanto a la de la sevillana parroquia de San Lorenzo, es extremadamente parecida a la de la *Cinta* de la catedral de su misma ciudad a excepción de la cabeza del Niño, que difiere de las habituales en Mercadante. Quizás fuera realizada por algún discípulo aventajado o remodelada en siglos posteriores.

Todas estas imágenes –es decir, las asignables a la mano directa de Mercadante o su obrador- debieron ser realizadas en el período de tiempo en el que el artista bretón iniciaba sus trabajos para las portadas catedralicias mediante el uso de la terracota, pues

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

es cuando necesitaría de un taller expreso para llevar a efecto empresa tan grande, más aún tras la experiencia al realizar el sepulcro del cardenal Juan de Cervantes, que se demoraría algunos pocos años en el tiempo. Así, debieran ser fechadas en torno a la década de 1460, teniendo en cuenta que Mercadante previsiblemente abandonó Sevilla en 1468.

Finalmente, tenemos algunas imágenes devocionales marianas que pueden haber sido realizadas por algún seguidor muy cercano a Mercadante, quizás de algún discípulo hispano salido de su obrador, pero que, a nuestro parecer, no reúnen las características más certeras en la plástica y formalidad del bretón como para considerar que salieron directamente de su taller: la *Virgen del Pajarito* de la basílica de la Merced en Jerez de la Frontera [C-57] y la *Virgen del Camino* del Monasterio de Madre de Dios de Sevilla [C-19] son ejemplo de esto: primero por las formas de resolver los volúmenes y disposición de los pliegues en sus vestidos, de raigambre algo más naturalista; segundo por la manera que la Virgen tiene de señalar al Niño, donde más bien le sujeta un pie, siendo esto algo que, como hemos visto, no es lo propio de Mercadante y su obrador; tercero, las propias cabezas de la Virgen, también algo más naturalistas que las del maestro bretón y cuarto, que los Niños Jesús muestren sus piernas o presenten atributos tales como un jilguero o un orbe –de nuevo, todo esto es algo no mostrado en ninguna de las obras seguras de Mercadante o su taller- **[176]**. Por los retoques dados en el s. XVIII a la del convento sevillano (con añadidos evidentes para conformar un nuevo dibujo del manto) se hace difícil discernir si la mano que la realizara fue la misma que la que ejecutara la jerezana. En cualquier caso, ambas son posteriores al obrador de Mercadante pero muy cercanas a su estilo, como hemos dicho, por lo que pueden ser fechadas entre 1468 y 1480.

Parecida situación ocurre con la desaparecida *Virgen de Gracia* que se veneraba en la ermita de su mismo nombre en Montoro (Córdoba) [C-99]. Por las fotos que se conservan, es difícil averiguar si la imagen provenía del taller de Mercadante o de algún seguidor, ya que, por un lado, las cabezas de la Virgen y su Hijo fueron cambiadas en siglos posteriores, así como las manos de la primera y, por otro, la calidad de las instantáneas existentes no permiten observar el conjunto con mejor detalle.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[176] *Virgen del Pajarito* y *Virgen del Camino*, seguidores de Lorenzo Mercadante, 1468-1680, iglesia de la Merced y Monasterio de Madre de Dios, Jerez de la Frontera y Sevilla (respectivamente).

2.1.3.2. Pedro Millán y su círculo

Partiendo de una influencia de las formas estéticas franco-flamencas introducidas en Sevilla por Lorenzo Mercadante pero consiguiendo crear obras de una entidad estética plenamente reconocible gracias a una tamización de dichas formas con el sentir propio hispano, tenemos en Sevilla al escultor Pedro Millán, del que nada sabemos sobre su procedencia de nacimiento y formación temprana, si bien, por lo que podemos intuir en su obra y como hemos dicho, quizás fuera discípulo de alguno de los seguidores inmediatos de Mercadante. En cualquier caso, es una mera suposición, ya que Millán también podría tratarse de un escultor extranjero que, una vez afianzado en Sevilla, imbricara en su obra ciertos matices propios del gusto escultórico local.

Por algunos documentos de índole personal, se infiere que Millán hubo de nacer en torno a 1450 ó 1455, que se casó dos veces, teniendo tres hijos -que no siguieron su profesión[190]- y que hacia 1489 debía ser un escultor de buena fama en la ciudad, si bien

[190] Hernández González, 2014: 269.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no es hasta 1506 cuando se tiene la única constancia documental de un encargo escultórico[191] –y prácticamente desaparecido, como veremos-. No obstante, mucha de su obra conservada se encuentra firmada en lugares visibles de la pieza por el propio escultor, lo cual, por otra parte, es indicativo de cómo, a nivel social, Millán se aleja de la consideración del escultor como artesano medieval y se muestra orgulloso de su trabajo y prestigio, lo cual lo acerca al sentir de los artistas del Renacimiento.

Entre sus obras documentadas (ya sea por fuentes textuales o por encontrarse autógrafas), las más antiguas serían los dos profetas que realizó para la portada catedralicia del Bautismo, siguiendo la empresa inconclusa que recayera en Lorenzo Mercadante de dotarla de esculturas, seguida de su importantísima *Virgen del Pilar*, realizada en terracota a tamaño natural **[177]** [C-8] y presidiendo la que será la capilla de enterramiento de la familia Pinelo en 1509[192]. Por tanto, la imagen fue realizada con anterioridad, barajándose el año de 1500 o poco después. En 1506 el canónigo Pedro Pinelo, mayordomo de fábrica de la catedral, contrata a Millán para hacer 28 estatuas de barro cocido en un plazo de dos meses y medio. La crítica mantiene que dicho contrato hace referencia a las imágenes destinadas a adornar el cimborrio primitivo del conjunto metropolitano, que se vendría abajo pocos años después. De este ha llegado a nuestros días una imagen de *Santiago el Menor* en terracota, de poco más de dos metros de altura.

Entre 1485 y 1503, Millán hubo de realizar tres monumentales conjuntos en terracota: la *Lamentación sobre Cristo muerto*, el *Entierro de Cristo* y *Cristo varón de dolores*, destinados a dotar el altar de la capilla de San Laureano de la catedral a favor del racionero Antonio Imperial[193]. Al año siguiente, en 1504, habría de ejecutar una serie de medallones y ángeles cerámicos vidriados para la portada del sevillano monasterio de Santa Paula, en colaboración con Niculoso Pisano[194].

Finalmente, se conserva un bellísimo *San Miguel* autógrafo, procedente del convento ecijano de Santa Florentina y actualmente en la colección del Victoria and Albert Museum **[178]**, del que no se puede precisar fecha aproximada de ejecución. Lo mismo ocurre con otras imágenes que se le atribuyen con total certeza y seguridad por parte de la historiografía especializada, tales como la *Virgen de la Rosa*, realizada en

[191] Pérez-Embid, 1973: 38-40.
[192] *Ibidem*: 48-51.
[193] *Ibidem*: 52.
[194] *Ibidem*: 67-73.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

terracota y presidiendo la hornacina de la portada de la parroquia de Chipiona (Cádiz)[195] [C-52], la *Virgen del Rosario* de Écija[196] [C-23], cuyo Niño Jesús presenta enormes afinidades con el que sostiene la *Virgen del Pilar* de la catedral sevillana, si bien la imagen presenta un discurso dialéctico en general más clásico y tendente al naturalismo que anuncia el Renacimiento, *Santa Inés*, tallada en madera y guardada en la clausura del sevillano convento de nombre homónimo[197], el *Cristo atado a la columna* del museo de Bellas Artes de Sevilla **[179]**, realizado en terracota y procedente de la parroquia de Santa Ana de dicha ciudad y el *Crucificado del Buen Fin* de la parroquia de Consolación de El Pedroso (Sevilla), que sirve de modelo paradigmático a la hora de haberle asignado al taller de Millán otros tantos crucificados[198].

[177] *Virgen del Pilar*, Pedro Millán, ca. 1500, catedral de Sevilla.

[178] *San Miguel*, Pedro Millán, ca. 1500, Museo Victoria and Albert, Londres.

[179] *Jesús atado a la columna*, ca. 1500, Museo de Bellas Artes, Sevilla.

[195] Ceballos, 2011: 163-178.
[196] Hernández González, 2014: 285. García León y Martín Ojeda, 2018: 115.
[197] Pérez-Embid, 1973: 65-67; Hernández González, 2014: 286-287.
[198] Pleguezuelo Hernández, 1981: 75-83; Hernández González, 2014: 270-282.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por otro lado, de algunos de sus discípulos directos podrían haber salido una serie de imágenes de desigual afinidad con los modelos más claramente millanescos y entre sí mismas, lo cual nos indicaría distintas manos. Entre estas, destacamos a la *Virgen de las Huertas* de la Puebla de los Infantes (Sevilla) [C-36], que llegó a ser asignada a Jorge Fernández Alemán pero que nosotros, como otros autores[199], la vemos mucho más cercana a la órbita de Millán, habida cuenta, no solo del porte general de la escultura, sino también porque la cara de la Virgen presenta numerosos grafismos propios de la estatuaria de Millán que no poseen las de Jorge Fernández, como veremos posteriormente **[180]**. Su Niño Jesús, igualmente, presenta un característico peinado cuyo distintivo más señalado son los mechones sobre la frente conformados por dos guedejas en punta, en forma de "W", que también repetirán los divinos infantes de las numerosas imágenes marianas que han sido asignadas –o que nosotros asignaremos- al círculo de Pedro Millán.

Junto a la pieza puebleña, tenemos otras dos obras, desgraciadamente destruidas en 1936, que también parecen mostrarse muy cercanas a Millán pero con ciertas características que nos indicarían otra mano, ergo, un discípulo o miembro de su taller. Son la *Virgen de las Nieves* de Alanís (Sevilla) [C-31] y la *Virgen del Socorro* de Teba (Málaga) [C-134]. En ambos casos, los Niños Jesús presentan los dos referidos mechones sobre la frente en forma de "W", como el de la *Virgen de las Huertas*. No obstante, a nuestro parecer estas dos tienen un aplomo gotizante mucho más marcado que la de la Puebla de los Infantes, con unos tejidos de gruesísimos plegados que las acercan mucho al hacer del taller de Millán.

Junto a estas últimas desaparecidas, nosotros emparentamos con el círculo directo de este escultor a *Santa María la Coronada*, patrona de San Roque (Cádiz) [C-65], a *Santa María de la Victoria*, patrona de Málaga [C-122], a la *Virgen de la Aliseda* de Cumbres de San Bartolomé (Huelva) [C-69], a la *Virgen de Gracia* de la parroquia de Santiago de Écija (Sevilla) [C-24] y a la *Virgen de los Remedios* de la catedral malacitana [C-123].

La primera ha sido muy transformada por ser revestida (o quizás, completa y directamente vestida) pero deja visibles la cabeza y manos originales, así como su Niño Jesús primigenio. La cabeza, a pesar de tener retalladas las cuencas oculares para colocarle ojos de cristal y el claro repinte que exhibe, algo burdo, puede compararse con

[199] Hernández González, 2014: 285.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

otras imágenes de Pedro Millán y su círculo directo y comprobar las extraordinarias analogías que muestra con estas, como el mentón algo pronunciado, la nariz gruesa, la boca fina de talla algo esquemática y el peculiar y muy característico cuello millanesco, con los músculos esternocleidomastoideo bien marcados, pronunciando el hoyuelo en su unión con los pectorales y la masa tubular sobre estos y bajo el mentón que dan lugar a un cuello de perfil sinuoso y amorcillado **[180]**. Su Niño Jesús, por demás, muestra el referido peinado con los dos mechones sobre la frente en forma de "W" de las imágenes que podrían ser realizadas por los discípulos de Millán, si bien es cierto comprobar cómo la cabeza y la actitud de bendecir con una mano y el orbe en la otra, es cercana a la del Niño Jesús de la catedralicia *Virgen del Pilar* de Sevilla, en contra de las citadas imágenes infantiles de sus probables y anónimos discípulos, que se muestran en actitudes más joviales y cercanas con la Virgen.

[180] Comparativa de rostros de *Santa Inés*, *Virgen del Pilar*, *San Miguel*, *Virgen la Coronada*, *Virgen de la Victoria* y *Virgen de las Huertas*, obras de Pedro Millán y su círculo, 1500-1510.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a *Santa María de la Victoria* **[181]**, si bien ya era relacionada con la *Virgen del Socorro* de Teba (Málaga)[200] -por sus evidentes analogías de estilo y formales- había sido correspondida a Jorge Fernández Alemán o su círculo más inmediato por ser comparada con imágenes como *Santa María la Mayor* de Pilas (Sevilla), la *Virgen de la Aliseda*, patrona de Cumbres de San Bartolomé (Huelva), atribuidas a este último o la imagen de la Virgen de la escena de la *Epifanía* del retablo mayor de la catedral de Sevilla, realizada sin duda por el referido escultor[201]. Sin embargo, un análisis más profundo de la escultura, y con los nuevos conocimientos que tenemos hoy día sobre la obra mariana de Jorge Fernández –que veremos seguidamente- nos alejan a la escultura malagueña de la atribución propuesta y mantenida hasta ahora. Y es que, a pesar de los retoques que mantiene la imagen, como la retirada parcial del velo que cubría mayor cantidad de la testa o la encarnadura barroca, podemos comprobar cómo, por ejemplo la cara, el punto focal más claramente característico en la producción millanesca, presenta una cantidad nada desdeñable de analogías como para no tener en cuenta la posibilidad de que la *Virgen de la Victoria* pertenezca, en efecto y como mínimo, al círculo más cercano y próximo a Pedro Millán. Ciertamente, si relacionamos su cara con las de obras de Millán como la *Virgen del Pilar* de la catedral sevillana, la *Santa Inés* del convento homónimo de dicha ciudad o el *San Miguel* del Victoria and Albert Museum, así como con la anteriormente referida *Santa María la Coronada de San Roque* o la *Virgen de las Huertas*, podemos ver las extraordinarias concomitancias formales y anatómicas presentes: boca, nariz, arqueamiento de las cejas, la distribución proporcional de los volúmenes anatómicos, el identitario cuello millanesco, etc. **[180]**. Igualmente, el cuerpo presenta unos pliegues característicos en distribución y forma de la órbita millanesca, si bien más redondeados, desconocemos si precisamente por ser una obra más cercana al incipiente naturalismo renacentista o por haber sido suavizados en reformas posteriores de la Edad Moderna. De entre estos, dignos de destacar son la distribución de los pliegues textiles en el bajo de la túnica, cayendo a plomo o las del escote, pues se aprecia bien la similitud de estos con los de la sevillana *Virgen del Pilar*. Por desgracia, la primigenia imagen del Niño Jesús se perdió en las numerosas reformas visuales y estéticas que el conjunto escultórico padeció durante la Edad Moderna, la cual nos abría aportado más información sobre la paternidad artística de la efigie.

[200] Villanueva Romero, 2008: 527.
[201] Romero Torres, 2006: 512-513; Sánchez López, 2021: 13.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Muy parecida a *Santa María de la Victoria*, aunque de forma más burda y esteriotipada, por lo que consideramos a la primera como el modelo primerizo y paradigmático, localizamos a la anteriormente referida *Virgen de la Aliseda* de Cumbres de San Bartolomé, atribuida en el pasado igualmente a Jorge Fernández[202]. Asimismo, más próxima formal y estéticamente a la malagueña, según nuestro parecer, se encuentra la *Virgen de Gracia* de la parroquia de Santiago de Écija, acertadamente asignada al círculo de Millán y fechada en torno al año 1500[203] **[182]**.

[181] *Virgen de la Victoria*, círculo de Pedro Millán, 1500-1510, santuario homónimo, Málaga.
[182] *Virgen de Gracia*, círculo de Pedro Millán, 1500-1510, parroquia de Santiago, Écija.
[183] *Virgen de los Remedios*, círculo de Pedro Millán, 1500-1510, catedral, Málaga.

Por último, de la *Virgen de los Remedios* de la catedral de Málaga **[183]** podemos destacar el canon proporcional alargado de todo su cuerpo, muy propio de Millán, como podemos comprobar en su *Virgen del Pilar* sevillana, de la *Rosa* de Chipiona o la del *Rosario* de Écija. Como en estas tres, también muestra sus zapatos, si bien sus ropajes, con los característicos pliegues rotundos y pesados, son bastante más

[202] González Gómez y Carrasco Terriza, 1981: 425-426.
[203] Hernández Díaz, 1986: 26; Hernández González, 2014: 286.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aproximados a los de la imagen ecijana que a los de las otras imágenes marianas de Millán, incluidas las realizadas previsiblemente por sus discípulos como la del *Socorro* de Teba o la de las *Nieves* de Alanís. Por lo demás, muestran una ejecución más esmerada y estudiada en su dibujo que la que presenta, por ejemplo, la *Virgen de las Huertas* de La Puebla de los Infantes (Sevilla). Su Niño Jesús, por otro lado, posee un cuerpo excesivamente rotundo y un dibujo de sus pliegues burdo y simple. La cara del infante, sin embargo, es parecida a la del Niño Jesús de la *Virgen del Pilar* de Sevilla, si bien no posee el mismo tipo de peinado que este ni que los otros Niños Jesús del círculo cercano de Millán, con el comentado característico mechón en forma de "W" sobre la frente de estos.

En cuanto a la cabeza de la propia Virgen, parece guardar similitudes con la del *Rosario* de Écija, si bien ha sido bastante retallada en el s. XVIII, incluido su pelo, excepción hecha de dos largas guedejas que caen por detrás de los hombros y perfilan la silueta de la imagen (que es plana por detrás). Por lo demás, las referidas guedejas se muestran muy parecidas en su dibujo sinuoso a las que presenta enmarcando el rostro de *Santa María de la Victoria*, de la misma ciudad.

2.1.3.3. Jorge Fernández Alemán, su taller y seguidores de su estilo

Es este autor uno de los más importantes en el panorama escultórico finisecular de Andalucía, tanto por la calidad de su producción como por ser el eje de transición entre la estética del gótico final y las incipientes novedades del renacimiento italiano. Es decir, nos encontramos con un escultor que, trabajando desde una óptica flamenca, introduce de forma más visible las nuevas pautas estéticas italianas de raíz clasicista.

Sin embargo, hasta hace muy poco, tanto su vida como su producción artística no se encontraban muy estudiadas ni investigadas, más allá de conocer algunos datos sueltos, así como unas pocas obras entre las que se incluía su más famosa empresa, como fue su participación escultórica en la construcción del retablo mayor de la catedral de Sevilla.

Fue un escultor que comenzó trabajando en Córdoba, donde casaría con Constanza de Heredia en 1504. Al año siguiente llegaría a Sevilla con la intención de gestionar su referida participación en el retablo, si bien seguiría atendiendo el mercado cordobés hasta su mudanza definitiva a Sevilla el 26 de enero de 1508, donde permanecerá hasta su muerte en 1535. Con su mujer llegaría a tener siete hijos, dos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mujeres y cinco varones, de los cuales algunos de ellos seguirían su oficio, descollando de entre todos, Pedro de Heredia, el cual finalizará las alas del mencionado retablo catedralicio y exportará obras a las Indias[204]. Igualmente, residiría temporalmente en Granada con ocasión de realizar las esculturas de las portadas pétreas de la Capilla Real[205] **[184]**.

Entre sus diversas obras documentadas, solo conservamos en la actualidad parte del *Nacimiento* para el monasterio de Santo Domingo de Écija (del que solo ha perdurado la imagen de San José), contratado el 22 de septiembre de 1513[206], un *Calvario* para la parroquia de San Felipe de Carmona, del que actualmente resta el crucificado, realizado en 1521[207] **[185]** y los consabidos relieves escultóricos del retablo mayor de la catedral de Sevilla, cuya ejecución por su parte comenzará en 1508 y se prolongará hasta 1525[208].

[184] *San Juan Evangelista* (detalle de la Portada de acceso a la Capilla Real de Granada), Jorge Fernández, ca. 1517, , catedral de Granada.

[185] *Cristo de San Felipe*, Jorge Fernández, 1521, parroquia de San Felipe, Carmona.

[186] *Virgen de la Bella*, Jorge Fernández (atrib.), 1510-1535, parroquia de Santo Domingo de Guzmán, Lepe.

Gracias a estas obras se le han podido atribuir acertadamente, en los últimos años, diversas imágenes repartidas por Andalucía y las Canarias, de entre las que destacamos el *Calvario* completo existente en la sacristía de la parroquia de Ntra. Sra.

[204] Hernández González, 2014: 235-237.
[205] Palomero Páramo, 2013: 41.
[206] Aguilar Díaz, 2005: 107-114.
[207] De la Villa Nogales y Mira Caballos, 1993: 7-13.
[208] *Ibidem*: 7.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de la Oliva de Lebrija[209], las obras escultóricas del retablo mayor de la parroquia de San Juan Bautista de Marchena[210], algunos crucificados como el del convento de la Inmaculada Concepción de Jaén[211], el de la capilla de San Pablo de la catedral de Sevilla o el *Cristo de la Antigua* en Espera (Cádiz)[212], la *Virgen de la Bella* de Lepe (Huelva) **[186]** [C-75] –si bien ha sido muy retocada a lo largo de los siglos, sobre todo en lo que concierne al rostro-[213], *Santa María la Mayor* de Pilas (Sevilla) [C-27], la *Virgen de la Antigua* de Santa Olalla del Cala (Huelva) **[187]** [C-83] o la denominada como *Virgen Porterita* del convento de la Encarnación de Sevilla[214]; asimismo la Virgen del Pino, patrona de Gran Canaria[215] **[188]**, la *Virgen de Betancuria* de Fuerteventura[216] o la *Virgen de los Reyes* en la colegiata de Osuna[217] **[189]** [C-45].

[187] *Virgen de la Antigua*, Jorge Fernández (atrib.), 1520-1535, parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, Santa Olalla del Cala.

[188] *Virgen del Pino*, Jorge Fernández (atrib.), ca. 1535, basílica de Ntra. Sra. del Pino de Teror, Gran Canaria.

[189] *Virgen de los Reyes*, Jorge Fernández (atrib.), 1520-1535, colegiata de Ntra. Sra. de la Asunción, Osuna.

[209] Hernández González, 2014: 242-244.
[210] *Ibidem*: 246-250.
[211] Domínguez Cubero y Linares Talavera, 2003: 111-124.
[212] Hernández González, 2014: 255-258.
[213] González Gómez, 1989: 358-359.
[214] Hernández González, 2014: 261-262
[215] Herrera García, 2008: 299.
[216] Herrera García, 2014: 323-330.
[217] *Ibidem*: 331.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En lo concerniente a las imágenes marianas, podemos comprobar que, si bien comparten todas ellas numerosas características comunes, existe cierta disparidad cualitativa entre las mismas, que se explica por ser producidas por el taller, con mayor o menor dirección del maestro, esto es, el propio Jorge Fernández. Y es que, ciertamente, el que este se encargara de realizar una empresa tan ardua como el equipamiento escultórico del colosal retablo mayor de la catedral sevillana obligaba a tener un gran obrador a su cargo, conformado por numerosos oficiales y aprendices que, no obstante, seguirían las directrices estilísticas marcadas por el maestro. Por ello, tenemos obras que, si claramente pueden tenerse como salidas de la mano de Jorge Fernández o, como mínimo, con gran participación suya, tales como los referidos crucificados o la *Santa María la Mayor* de Pilas, por ejemplo, otras deben adjudicarse como salidas de su taller o de su círculo cercano, caso de las referidas *Virgen Porterita* del convento de la Encarnación de Sevilla o la *Virgen de los Reyes* de la colegiata de Osuna.

En cualquier caso, dichas características estilísticas en toda obra asignable a la labor, taller o círculo cercano de Jorge Fernández son, por un lado, la realización de pliegues en los textiles que visten sus imágenes de apariencia blanda, maleable y cercanas a lo naturalista, en contraste con los pliegues realizados por artistas inmediatamente predecesores suyos, tales como Millán, que realizaban unos dibujos más pesados, profundos y numerosos de los susodichos, como viéramos. Por otro, el gusto por unos *contrappostos* quebrados, donde, desde la cadera, las piernas parecen adelantarse y la espalda echarse hacia atrás en dirección contraria, arqueando el cuerpo. Esta es una característica que, sobre todo, se aprecia bien en imágenes suyas en posición erguida, tales como las referidas *Virgen del Pino* o la *Virgen de la Antigua*.

Pero, sin duda, la característica estilística más identitaria de Jorge Fernández y su taller se encuentra en la cabeza de sus imágenes. Esta presenta una proporción algo cuadrada y ancha, cuya sensación se acrecienta desde los pómulos hasta la amplia frente. Los labios suelen ser finos, insinuando tenues sonrisas, nariz gruesa, cejas arqueadas con un arco superciliar levemente prominente y ojos almendrados de caída oblicua. Los cabellos, en las imágenes femeninas, suelen peinarse con raya central, cayendo sobre los hombros dos largas guedejas de dibujo ondulante de claroscuros gruesos y el cuello se muestra bien proporcionado y construido formalmente de manera naturalista. En las imágenes marianas, además, este último se viste con túnica escotada de abertura cuadrada en el que sobresale la camisa interior de boca redondeada hasta la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

base del susodicho cuello, como corresponde a la moda femenina de las primeras décadas del s. XVI.

Por último, los Niños Jesús, aunque parecidos fisonómicamente a los del círculo de Millán –incluido el característico mechón en forma de "W" sobre la frente-, ciertamente muestran unas actitudes más libres y naturales, que son acrecentadas por sus atavíos de dibujo diáfano y pliegues blandos o, directamente, por la ausencia del mismo, mostrando la anatomía infantil –algo no propio en las obras de Millán o su círculo-.

Gracias a estas marcadas particularidades estilísticas, es por lo que rechazábamos atribuciones de algunas imágenes, que asignamos al círculo de Pedro Millán –ya vistas- en contra de las que ostentaban a favor de Jorge Fernández, ya que sus características se muestran más cercanas al primero que al segundo. Ídem ocurre con otras tantas esculturas marianas que le fueron asignadas en el pasado y cuyas peculiaridades fisonómicas rechazarían o matizarían en la actualidad dicha atribución, como es el caso de la famosa *Virgen del Rocío* de Almonte[218] [C-80], que aunque parece ser una imagen del s. XV –según deja entrever lo único visible por parte de su hermandad de su estado primigenio, como es la cara- no comparte ciertos rasgos característicos propios del obrador de Jorge Fernández, caso de la proporción de la cabeza o la talla de los ojos y boca. Antes bien, pareciera ser una obra intervenida por escultores algo posteriores a Jorge Fernández, caso de Roque Balduque. Sin embargo, la inaccesibilidad a la taumatúrgica imagen por parte de sus propietarios y gestores, impide divagar mucho más al respecto de la verdadera filiación, datación y hasta tipo iconográfico conceptual primigenio de la escultura.

Hay imágenes, por el contrario, que debido a que presentan muchas de las características propias del taller de Jorge Fernández, podrían ser asignadas a este o su círculo, como es el caso de una *Virgen con el Niño*, inédita hasta la presente en el catálogo de este autor **[190]**, venerada en la catedral de San Juan Bautista de Badajoz[219], muy parecida a la canaria *Virgen de Betancuria* en cuanto a la disposición del manto y el dibujo de los pliegues de la túnica, así como disposición del Niño Jesús y la actitud de darle un fruto de la Madre. También la *Virgen de las Virtudes*, que se venera en una

[218] González Isidoro, 2016: 307-310.
[219] Anteriormente fue atribuida a un taller sevillano, pero sin ahondar en su probable filiación o autoría: Ramos Rubio, 2016: 131.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hornacina del retablo mayor de la parroquia de San Miguel de Jabugo (Huelva)[220] **[191]** [C-81] podría haber sido realizada por el taller de este escultor, exhibiendo un cuerpo muy parecido al de la *Virgen del Pino* de Tenerife o a la de la *Virgen con el Niño* de la catedral pacense, así como rostro, dibujo y volumetría de los paños se muestran coherentes con las características de Jorge Fernández.

Asimismo, la *Virgen de la Encarnación* del convento de Madre de Dios de Carmona [C-44] manifiesta grafismos tan propios del taller como la cara ancha, los arcos superciliares levemente acusados y los ojos almendrados de caída oblicua, pareciéndose enormemente a la canaria *Virgen del Pino* o la ursaonense *Virgen de los Reyes* **[192]**.

[190] *Virgen con el Niño*, Jorge Fernández (atrib.), 1520-1535, catedral de san Juan Bautista, Badajoz.
[191] *Virgen de las Virtudes*, Jorge Fernández (atrib.), 1520-1535, parroquia de San Miguel, Jabugo.

[220] González Gómez y Carrasco Terriza, 1981: 82-83.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[192] Comparativa de rostros de la *Virgen del Pino*, *Virgen de la Encarnación* y *Virgen de los Reyes*.

Finalmente, nos encontramos con la tristemente desaparecida *Virgen de Consolación* de Doña Mencía (Córdoba) [C-96], destruida por un incendio de la parroquia que presidía en 1932, que arrasó igualmente el templo. De la única fotografía que se conserva del que fue retablo mayor, podemos observar cómo era, en general, la referida escultura y, si bien nos es imposible ahondar en los detalles con la nitidez deseada, sí nos aporta la suficiente información formal al respecto como para poder atribuirla al taller de Jorge Fernández pues, en efecto, presenta los característicos pliegues blandos y algo sueltos en su manto, el consabido y también notorio arqueamiento de su cuerpo, como los que tiene la *Virgen del Pino* de Gran Canaria o la *Virgen de la Antigua* de Santa Olalla de la Cala y sostiene al Niño Jesús de igual manera a como lo hacen dichas imágenes o, también, la *Virgen de los Reyes* de Osuna (Sevilla). El Niño, por su parte, parece tener una postura parecida a la de la escultura gran canaria y en cuanto a la cabeza de la Madre, se aprecian los consabidos rasgos particulares del taller (proporción de la cabeza, nariz, ojos oblicuos) e, igualmente, también se percibe el característico talle de la túnica con abertura cuadrada del que aflora la camisa interior, como es habitual en todas las imágenes marianas de Jorge Fernández, su taller o su círculo cercano.

Por último, tenemos los casos de la también desaparecida *Virgen de la Granada* de Cantillana (Sevilla) [C-30], que por la fisonomía y estética que mostraba, podría asignarse al círculo cercano de Jorge Fernández –que no al propio maestro o su taller-[221], así como el de una *Virgen con el Niño* en la parroquia de Villarrodrigo (Jaén) [C-120] que también es asignable al referido círculo del escultor sevillano y que se

[221] Algo ya apuntado en Herrera García, 2014: 322 y 330.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muestra, a su vez, cercana a la imagen cantillanera **[193]**, al punto de ambas poseer la particular cofia sobre sus cabezas o resolver el manto de forma parecida, por lo que quizás salieran del mismo taller, deudor, como decimos, de las formas estéticas y estilísticas de Jorge Fernández.

[193] *Virgen de la Granada* (desaparecida) y *Virgen con el Niño*, 1530-1540, círculo de Jorge Fernández, parroquias de Ntra. Sra. de la Asunción, Cantillana y Villacarrillo.

2.1.3.4. Huberto Alemán

De este misterioso escultor flamenco, cuyo origen parece vincularse a Utrecht por una serie de vírgenes que se le atribuyen y la técnica y estilo con la que están realizadas, pocos datos sabemos, más allá de que en torno a 1494 ya se encontraba en territorio castellano, que se desplazaría a Andalucía poco después y, sobre todo, que trabajaría para la reina Isabel desde, al menos, el año 1500, la cual lo tendría en buena estima y lo ampararía en algunos problemas que le surgieran. Muchos de sus trabajos contratados por la monarca tendrían como destino la equipación de diversos templos y conventos granadinos, destacando la propia catedral, para lo cual Huberto cambiaría su residencia desde Sevilla, donde se encontraba desde, al menos, antes de abril de 1500,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hacia la nueva ciudad conquistada por los Reyes Católicos, a partir de septiembre del referido año. No obstante, a partir del año 1501, ningún documento arroja nueva luz sobre el paradero de este escultor[222], por lo que, o bien pudo fallecer, volver a trasladarse o, sencillamente, no se han encontrado nuevas evidencias que ayuden a desarrollar el periplo vital de este artista y su taller.

Aun cuando no se han encontrado imágenes claramente documentadas o autógrafas de este entallador, sí se le han ido asignando una serie de esculturas que se conservan, ya sea por razonamiento a través de algunos documentos conservados (como contratos de hechura), ya sea por la técnica en la que están ejecutadas y la relación de esta con la necesaria inmediatez que precisaba el rápido y numeroso acondicionamiento de nuevas iglesias y conventos en Granada que le requería su mecenas, la reina Isabel. Dicha técnica es, básicamente, la creación de imágenes religiosas a través de moldes, lo cual permitía al taller de Huberto Alemán satisfacer la referida demanda con solvencia. Y si bien el uso de moldes no es una novedad absoluta en Europa, pues ya era tradicional su utilización para dichos fines en los Países Bajos –y más concretamente en Utrech- al menos un siglo atrás **[194]**, sí lo era en Castilla (y Andalucía), tal y como afirmaba a la reina el propio escultor, asignándose el mérito de introducirlos en dicho reino[223].

[194] Molde (y su positivo), último tercio del s. XV, Museo Central de Utrecht.

[222] Crespo Guijarro y Crespo Muñoz, 2015: 403-407.
[223] Pereda, 2007: 310.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En realidad, las referidas imágenes de molde procedentes de los Países Bajos septentrionales –realizadas siempre en caolín, un tipo de barro[224]- no constituían una novedad en la península ibérica, pues fueron localizadas dos imágenes oriundas de los talleres neerlandeses en Prádanos de Bureba (Burgos) –en la actualidad desaparecida- **[195]** y en Hornillos de Eresma (Valladolid) **[196]** y a través de estas podemos comprobar las enormes similitudes formales y estéticas que guardan con otras tres en Andalucía, igualmente realizadas de molde (y quizás, tomando en cuenta las mismas matrices, vistas las coincidencias) y que han sido asignadas a Huberto Alemán precisamente por su característica y única materialidad en el contexto geográfico e histórico de estas imágenes.

[195] *Virgen con el Niño* (desaparecida), último tercio del s. XV, taller neerlandés, Prádanos de Bureba.
[196] *Virgen de la Luz*, último tercio del s. XV, taller neerlandés, parroquia de San Miguel, Hornillos de Eresma.

Y es que, a diferencia de las esculturas castellanas de molde, realizadas en caolín, y por tanto, procedentes necesariamente de los talleres de Utrecht -como tantas

[224] Dorpel, 2013: 13-14. Un estado de la cuestión sobre este tipo de escultura lo da: Ostkamp, 2001: 188-256.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

otras localizadas allí o en el norte de Europa-, las andaluzas se encuentran ejecutadas en papelón, siendo esto una particular originalidad que, por un lado, indica distinta procedencia –ya que, de venir de los Países Bajos, debieran ser de terracota, como sus hermanas- y, por otro, concuerda con lo que le explicaba a la reina Isabel el entallador Huberto sobre la realización de sus imágenes con moldes, ejecutadas mediante "sicuço molido y engro fuerte", es decir, materia vegetal molido y cola como aglutinante[225]. Además, son por estas esculturas andaluzas y su enorme afinidad con las neerlandesas por lo que se intuye que Huberto Alemán procede de Utrecht y aprendería el oficio y las técnicas allí, si bien aplicaría la nueva materialidad –es decir, el uso de las fibras vegetales y telas trituradas- en su taller de Granada y lo haría así por lo económico y fácil del proceso, además de ofrecer unas piezas de muy fácil transporte (frente a las más pesadas realizadas en terracota) que ayudarían en la evangelización del Reino de Granada.

Estas imágenes andaluzas de papelón son tres: la *Virgen de la Luz* de Lucena del Puerto (Huelva) [C-73], la *Virgen de los Remedios* de Villarrasa (Huelva) [C-74] y la *Virgen del Socorro*, en la iglesia del Carmen de Antequera[226] [C-130]. A estas, venimos a añadir al catálogo una cuarta más, totalmente inédita: la *Virgen del Pozo*, que se venera en la iglesia de San Lorenzo de Valladolid y que se encuentra realizada, como las andaluzas, a través de un molde y en papelón[227] **[197]**. Si fueron realizadas todas ellas por Huberto u otro escultor originario de Utrecht queda en el aire, si bien a su favor se encuentra el hecho de su materialidad, sí documentada como algo único en boca del escultor aquí tratado, como hemos visto. En cuanto al hecho de que no se encuentren localizadas hermanas de estas en el entorno del antiguo Reino de Granada (excepción hecha de la antequerana) no debe extrañarnos, ya que los conflictos con los moriscos se sucederían en diversas ocasiones, destruyendo templos e imágenes. Las esculturas conservadas, pues, lo son por encontrarse lejos de este reino y sus conflictos religioso-raciales y podrían indicarnos tanto el éxito que obtuvo Huberto por la realización de este tipo de imágenes económicas y de fácil transportabilidad como la posible itinerancia del artista, antes de su llegada a Andalucía o después del año 1501, cuando se le pierde la pista documentalmente.

[225] Pereda, 2007: 310-311.
[226] La cabeza del Niño Jesús de esta imagen se encuentra mirando al espectador porque, tal y como demostró su última restauración, la misma se caería en un momento indeterminado del s. XVIII y la pegarían girándola, variando, así, su posición original.
[227] Álvarez Vicente, 2011: 58.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[197] Comparativa entre la *Virgen de la Luz*, la *Virgen de los Remedios*, la *Virgen del Socorro* y la *Virgen del Pozo*.

No son las imágenes de papelón las únicas atribuidas a Huberto, sino que también existen otras realizadas en madera que le son asignadas gracias, igualmente, a unos documentos. A diferencia de las realizadas mediante moldes, las de madera reflejarían con más exactitud la verdadera personalidad artística del escultor flamenco, su poética u estética propia, si se prefiere el término, ya que las primeras, como vimos, tienen una estética serializada heredada, si no copiada directamente, de los anónimos talleres de Utrecht. Es decir, que las de papelón son asignables a Huberto precisamente por su particular materialidad, documentada como algo, en principio, único de este, producto de su innovación e ingenio, ya que formalmente, las haría totalmente asignables al entorno neerlandés y, por tanto, como piezas de exportación, no realizadas en territorio castellano (y mucho menos andaluz).

Documentalmente, una real cédula firmada por la reina Isabel el 25 de agosto de 1500 recoge el encargo a Huberto de una serie de esculturas talladas con destino a equipar la, para entonces, mezquita mayor de Granada, reconvertida en iglesia mayor de la urbe bajo el título de Santa María de la O: un calvario completo, un crucifijo y una imagen de la Virgen de gran tamaño con dos ángeles independientes sujetando su corona. Igualmente, para esta última imagen se le encargó unas andas con ocho ángeles[228]. Por otro lado, también sabemos que realizaría cinco relieves –destinados, tal vez, a conformar un pequeño retablo- entregados a Juana de la Torre el 27 de abril de 1501, una serie de más de 60 imágenes de pequeño tamaño asignadas a las parroquias

[228] Pereda, 2007: 297-298 y 360.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del Albaicín y las Alpujarras, conformadas por numerosas esculturas de la Virgen con el Niño (quizás estas fueran las realizadas de molde y papelón), así como santos diversos (san Sebastián, santa Catalina, santa Elena, san Pedro, los santos Juanes el Evangelista y el Bautista, santa Bárbara, etc.) y tres crucificados, dos de los cuales fueron destinados al convento de Madre de Dios de Granada y el tercero al convento franciscano de San Luis de la Zubia[229].

De entre todas estas piezas, Felipe Pereda razona que un crucifijo existente en el antedicho convento granadino puede asignarse a Huberto Alemán[230], así como la catedralicia *Virgen de la Antigua* [C-135], identificada a través del referido documento de la imagen mariana con destino a la antigua mezquita mayor reconvertida en catedral, cuyo tamaño y estilo artístico coincide con lo expuesto en el citado papel[231]. Igualmente, se hace eco de la atribución a este escultor que hiciera Gallego y Burín sobre la *Virgen de la Alhambra* [C-137], situada desde el principio en una hornacina en la Puerta de la Justicia de dicho conjunto palaciego[232]. No obstante, nosotros discrepamos al respecto de esta última asignación, ya que, si la *Virgen de la Antigua* sí parece corresponder a Huberto gracias a los documentos conservados y su situación histórica dentro de la catedral granadina, amén de ciertas características muy habituales en las imágenes marianas neerlandesas de la época –como la forma de realizar la cabellera, muy ancha- la de la *Alhambra* no coincide formalmente en prácticamente nada con la primera[233], más allá de pertenecer a un mismo círculo artístico-estético, esto es, ser realizada por algún escultor de procedencia flamenca o imbuido de dicha estética.

Una última imagen malagueña podría asignarse a Huberto Alemán o su círculo más próximo, aún desconocido: la *Virgen de Flores* de Álora [C-128], la cual sabemos que fue recogida expresamente por el alcaide de la población de manos de los monarcas católicos en los Reales Alcázares de Sevilla en el año 1502[234]. Y es que, dentro de la nebulosa formal que actualmente presenta la referida escultura, debida al intenso retalle que sufrió su rostro en una restauración realizada a mediados del s. XIX[235] por un, todavía anónimo escultor –que, a nuestro parecer, se situaría muy próximo al círculo de

[229] *Ibidem*: 298.
[230] *Ibidem*: 301-303.
[231] Pereda, 2007: 361-364.
[232] Ortega y Ortega et al., 1997: 60; Pereda, 2007: 364-366.
[233] Mismo pensamiento tiene al respecto: López-Guadalupe Muñoz, 2017: 382.
[234] Sánchez Rodríguez, 2015: 236.
[235] *Ibidem*: 243.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los Gutiérrez de León-, ciertamente es una imagen que se aleja formal y estilísticamente de los escultores de estética flamenca que, por aquellos años trabajaban en dicha ciudad, véase Pedro Millán, Jorge Fernández y sus respectivos círculos. Por el contrario, percibimos ciertos grafismos compartidos entre la efigie aloreña y la de la *Antigua* granadina, como son cierta actitud envarada que aporta un toque arcaizante a la figura, la esbeltez de esta, la cara alargada, la caída de los cabellos y, sobre todo, la distribución de las partes anatómicas de la cara o la distribución y conformación de los paños y la posición gestual de su brazo derecho, sosteniendo el centro.

Si bien, nada dicen los documentos hasta ahora localizados sobre el destino vital de Huberto después de 1501, si tenemos en cuenta el gran volumen de trabajo que tenía desde el año anterior y hasta ese mismo, es lógico pensar que se encontrara en la etapa de madurez de su carrera y, por lo tanto, también vital, por lo que no debe sopesarse únicamente como motivo del referido silencio documental el fallecimiento de dicho escultor, sino que debieran plantearse las opciones de su regreso a Sevilla –lo cual explicaría mejor la presencia de sus imágenes de papelón en zonas marginales de dicho reino (como las de Lucena del Puerto y Villarrasa (ambas en Huelva) que, además, llegaron a sus respectivas localidades en 1503[236]) o su instalación fuera de Andalucía, como podría demostrar la *Virgen del Pozo* de Valladolid.

Así pues, entre los antecedentes referidos, así como la conocida relación cercana entre este escultor y la reina Isabel que prueban los documentos existentes, y sabiendo que la *Virgen de Flores* se recoge de manos de los Católicos en el año de 1502 y que sus concomitancias formales y estéticas se muestran más cercanas a las de Huberto que a los del resto de escultores conocidos que trabajaban en Sevilla, ya vistos, es por lo que se nos antoja una posibilidad la relación de la imagen aloreña con este autor, ya fuera de su propia mano, ya fuera ejecutada por algún seguidor, lo cual es algo que, en las condiciones actuales de la escultura –debido a sus retoques de talla- es más complicado de discernir con fiabilidad.

2.1.4. Imágenes flamencas, extranjeras de estética flamenca e hispanoflamencas

Como hemos podido comprobar anteriormente, el arte del último gótico español tuvo una participación muy activa de artistas extranjeros provenientes –en el mayor de

[236] Pereda, 2007: 327.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los casos- de la zona conocida como Flandes, llamados para ejecutar las principales empresas artísticas del momento en sus respectivas especialidades: pintura, retablística y escultura. Es por ello que la estética flamenca enraizará de forma arrolladora y efectiva en los artistas españoles del momento, ya sea porque comenzarán su formación en los talleres de los referidos maestros extranjeros, ya sea porque el prestigio y el gusto por el arte flamenco que mostraron las élites de los reinos peninsulares –sobre todo Castilla- provocaría la necesaria adhesión de los autóctonos a los postulados estéticos practicados por los foráneos con tal de adaptarse al mercado artístico imperante[237].

En cualquier caso, este gusto por el arte del norte de Europa no solo provocaría la llegada de artistas extranjeros a la península, sino también la importación de una gran cantidad de piezas provenientes, sobre todo, de los Países Bajos. Al respecto de la escultura, tendríamos el caso de las serializadas vírgenes de la zona septentrional, con centro en Utrecht –ya vistas- o, mucho más principalmente obras realizadas en el ducado de Brabante, en la zona meridional, destacando Malinas, Bruselas y Amberes.

En algunos casos, será fácil discernir dicha cualidad de obra importada en piezas escultóricas presentes en la península ibérica –y, al respecto, en Andalucía-, debido a que tienen una serie de características muy claramente propias. Sin embargo, en otras tantas -la mayoría- sus cualidades formales no permiten saber con exactitud si la obra en cuestión fue importada o bien realizada por algún artista extranjero afincado en la península cuya poética personal propia no haya sido aún descubierta, entendida y/o estudiada. Y es que muchos artistas foráneos acudirán a Andalucía, sobre todo a la parte oriental, en el conocimiento de que aquí encontrarían una tierra virgen de talleres y competencia profesional, que no los ahogaría todavía bajo las estrictas normativas gremiales de otros lugares y que, por tanto, les permitiría comerciar más libremente con su potencial clientela, ávida y necesitada, como estaba, de equipar las nuevas empresas eclesiásticas y domésticas que se estaban construyendo o afianzando en los nuevos territorios hace poco arrebatados definitivamente a los musulmanes.

Así pues, en este último caso y ante el desconocimiento, algunas obras que aquí veremos serán asignadas al círculo escultórico extranjero que, por las características estéticas y formales que trasluzcan les corresponda, aunque virtualmente su anónimo artista se encontrara trabajando en la península y, más concretamente, la actual

[237] Y esto provoca, a veces, la difícil delimitación entre lo que es verdaderamente flamenco –es decir, obra de importación- o hispanoflamenco –obra realizada en la península por extranjeros o autóctonos "flamenquizados"-: Ara Gil, 2205: 224-246.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Andalucía, entendiendo también que dichas piezas escultóricas pueden ser obras igualmente producto de la importación extranjera o del comercio con otros puntos de la Corona Castellana (focos escultóricos hispanoflamencos), bajo demanda de los respectivos comitentes.

Comenzando pues, con esta relación de imágenes escultóricas marianas extranjeras y flamencas, sin duda, las que más claramente proceden de la importación serían las conocidas como *poupées* (muñecas) de Malinas: unas estatuillas de pequeño tamaño (en torno a los 30-50 cm), generalmente realizadas en madera –pero también en alabastro-[238] representando santos (sobre todo santas mártires), al Niño Jesús o, por amplia mayoría, a la Virgen con su hijo en brazos **[198]**, que fueron realizadas en cantidades apreciables desde mediados del s. XV hasta 1530[239]. En ocasiones, estaban destinadas a ser expuestas para la devoción particular en peculiares escaparates de madera y cristal adornados con elementos tanto ornamentales –flores de papel o cera- como religiosos –rosarios, reliquias, textos sagrados, etc.- que venían a simbolizar el *Hortus conclusus*[240], si bien las que se importaron hacia la península ibérica o no han conservado dichos complementos o, sencillamente, solo interesaba adquirir la imagen.

[198] *Poupées Malinois*, 1490-1510, Museo del Louvre, París.

[238] Jansen, 2000, 14-18.
[239] *Ibidem*: 22.
[240] Teijeira Pablos, 2010: 94-95.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A pesar de ser piezas donde primaba más "lo bonito" y candoroso, propios del fin que tenían como objetos para la devoción doméstica y tener un carácter semiserializado debido a la perpetuación y repetición de tipos formales, estéticos e iconográficos, no es menos cierto que técnicamente se trata de obras con una terminación tanto de talla como de policromía impecable, debido a la vigilancia rigurosa que recaía sobre los talleres productores por parte de los gremios de la ciudad, que llegarían a marcar las piezas con señales que indicaran la procedencia y calidad de sus materiales y policromía[241] como forma de garantizar al comprador la excelencia del objeto.

[199] *Niño Jesús*, 1490-1500, taller de Malinas, Museo de Arte Sacro de la Catedral, Granada.

Pese a ser un tipo de obra que tuvo una gran expansión por Europa[242] y seguramente la península ibérica[243] –habida cuenta de su referido y constatado gusto por

[241] Guillot de Suduiraut, 2001: 21-26.
[242] La investigadora Willy Godenne realizó un inventario por toda Europa de este tipo de imágenes, recogiendo gran cantidad de ejemplos. No obstante, no llegó a abarcar las que hubo en España o Portugal:

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el arte flamenco- debido a su calidad, tamaño y transportabilidad, curiosamente en Andalucía encontramos escasísimos ejemplos de estas *poupées* malinesas que tuvieran –y tengan- culto público. Dos son Niños Jesús –el que sostiene la *Virgen de Gracia* de Carmona o el que perteneció a la reina Isabel la Católica y que donó al cabildo catedralicio de Granada (actualmente expuesto en su museo) **[199]**- y otras tres son imágenes de la Virgen con el Niño. Estas últimas son la *Virgen de Consolación* del convento de clarisas de Córdoba [C-86], la *Virgen de la Caridad* de Guadalcázar (Córdoba) [C-105] y la *Virgen del Fuelle* del convento de las mínimas de Archidona (Málaga) [C-132].

Mientras la primera se mantiene intacta en cuanto a talla, su apariencia no es la original debido a la rica policromía que se le daría a la escultura en el s. XVIII y a la añadidura de dos pequeños ojos de cristal a la Virgen. A destacar el icónico tocado tubular a base de cintas y pedrería en helicoide, muy propio de la moda franco-flamenca de finales de la Edad Media[244] que denota su cualidad de obra importada. La patrona de Guadalcázar es muy parecida a esta, aunque de distinto tipo iconográfico y conservando su policromía original.

En cuanto a la imagen archidonesa, se conserva igualmente intacta en todo, siendo una imagen peculiar en sí misma por su soporte –un fuelle de chimenea, de ahí la advocación- por lo que no sería exactamente una *poupée*, si bien sus innegables características denotan su hechura por parte de alguno de los talleres malineses dedicados a tal menester. Su primigenia funcionalidad viene a visibilizar su no ejecución como pieza destinada al culto doméstico como tal pero, a la vez, el cómo la vivencia religiosa lo impregnaba todo aun en los años de transición entre la Edad Media y la Edad Moderna.

Por último, el que tanto la primera como la tercera imagen de origen malinés tengan su espacio de veneración dentro de sendos conventos no hace más que constatar el referido origen doméstico de este tipo de obras, ya que, en el primer caso, puede tener su procedencia como dote de alguna de las monjas que en el pasado entraran a formar parte del convento cordobés mientras que en el caso de Archidona, sabemos, por una leyenda escrita en el retablo de la imagen, que la misma fue rescatada por el capitán

1957, pp.47-127; 1958, pp.51 80; 1959, pp.30-54; 1960, pp.108-129; 1962, pp.67-156; 1969, pp.43-87; 1972, pp.1-80; 1973, pp.87-155; 1974, pp.93-104 y 1976, pp.71-105.

[243] En España no hay recopilado un inventario de imágenes malinesas presentes en el territorio, si bien Portugal sí cuenta con el suyo: Ferrâo de Tavares e Távora, 1976.

[244] Teijeira Pablos, 2010: 94.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pedro Clavero de León “de los infieles, en Flandes” seguramente en el contexto de la Guerra de los Treinta Años y posteriormente donada al cenobio para su pública veneración por el nieto de este –Miguel Clavero y Luna- en 1736[245].

[200] *Virgen de Trassierra*, taller de Bruselas (¿Jan Borman?), ca. 1520, parroquia homónima, Córdoba.
[201] *San Lorenzo*, Jan Borman (atrib.), ca. 1490, Museo de Lovaina.

De los talleres escultóricos de Amberes y de Bruselas, caracterizados por su gran calidad plástica y realización de piezas de mayor enjundia y trascendencia artística, podrían provenir la *Virgen de los Reyes* de la catedral de Málaga [C-124] y la *Virgen de Trassierra*, en la parroquia de nombre y barrio homónimo de Córdoba **[200]** [C-93]. La primera seguramente del círculo de Amberes y realizada antes de 1487[246] y la segunda

[245] Aguilar García, 1993: 126-128.
[246] El 10 de septiembre de dicho año, la escultura fue entronizada en un sencillo retablo gótico labrado en Sevilla, con los Reyes Católicos pintados en la predela, destinado a presidir el altar mayor de la mezquita aljama reconvertida en catedral de la ciudad de Málaga. La imagen, además, vino desde Córdoba para

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del de Bruselas, habida cuenta de ciertas características que la hacen cercana a los postulados estéticos y formales practicados por la saga de los Borman, como la acusada incurvación de las caderas, el dibujo del drapeado en el manto en su vista frontal –muy parecido al de un pequeño *san Lorenzo* atribuido a Jan Borman en el museo de Lovaina **[201]**- o el propio rostro de la Virgen, muy similar al de un busto relicario femenino atribuido a Pasquier o Jan Borman que se expone en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz[247] y que llegó a ser expuesto en la exposición *Borman and sons* en el museo de Lovaina **[202]**.

[202] Comparativa de rostros de *Busto Relicario de Santa* y *Virgen de la Trassierra*, Pasquier o Jan Borman (atrib.), ca. 1520, Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz.

Una imagen de las que nos suscita dudas su posible procedencia es la *Virgen de los Reyes* que se venera en la clausura de las monjas clarisas del barrio de Capuchinos de Málaga [C-125], ya que si bien podría ser considerada brabanzona, posee una serie de particularidades formales que no la hacen destinataria, en principio, de alguno de los

guardarse en el campamento real de los monarcas antes de la conquista definitiva de la plaza el 4 de mayor de 1487 (González Sánchez, 1994: 108, 203-204 y 210-211).

[247] Erkizia Martikorena y Aguinagalde López, 2020: 68-69. Este busto forma parte de un conjunto de cuatro más representando a las compañeras de Santa Úrsula y las once mil vírgenes procedentes de la capilla funeraria de Ortuño Ibáñez de Aguirre, el cual tenía en la iglesia de San Vicente de Vitoria-Gasteiz. Este personaje fue consejero de Carlos I y seguramente se trajera los referidos bustos de alguno de sus viajes diplomáticos acompañando al emperador.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

focos principales del ducado de Brabante, esto es, las nombradas Malinas, Amberes o Bruselas. Quizás podría ser obra de otra zona europea, influenciada por el arte flamenco o, a nuestro parecer, hispanoflamenca, realizada por algún escultor nórdico en Castilla, usando el alabastro como base[248] e introduciendo algunas notas de originalidad en la construcción formal de la efigie, como la curiosa y extremadamente poco vista postura del Niño Jesús, que bocabajo y desnudo juguetea con un libro entre sus manos, siendo sostenido a duras penas por su Madre.

Parecida consideración nos merece la *Virgen de la Esperanza* que se venera en la iglesia de Santo Domingo de Granada [C-138], también ejecutada en alabastro, que parece realizada, esta vez, por algún escultor hispano[249] muy influenciado por la estética flamenca, si bien también toma en cuenta las novedosas formas renacentistas venidas de Italia, habida cuenta del atemperado volumen de sus drapeados textiles o la cabeza de la Virgen, más cercana a modelos toscanos que a los nórdicos. Por esta razón, también cabría la posibilidad de que proviniera de la Italia septentrional[250], muy influida igualmente por el arte flamenco.

Sin salir de Granada, nos encontramos con dos imágenes marianas como son la *Virgen de la Alhambra* –actualmente en el museo de Bellas Artes- [C-137] y la *Virgen de Guía* de la catedral [C-136] que podrían provenir de los países bajos septentrionales o el sur de lo que hoy es Alemania[251] en la zona de Renania, teniendo en cuenta su característico envaramiento y dibujo de los pliegues artificiosos, si bien, ambas parecen salir de la misma mano[252] (a pesar del retalle dieciochesco realizado a los rostros de la segunda), por lo que lo más probable es que fueran realizadas por su nórdico autor trabajando en Castilla –es decir, no son obras de importación- y fueran depositadas en Granada por la reina Isabel o sus allegados.

A destacar un detalle interesante presente en la *Virgen de Guía* que reafirma nuestra atribución a un artista procedente de los países bajos septentrionales o la zona de Renania como es el fiador de cordón que por un ojal sobresale por uno de los lados del manto cayendo en dos tiras, siendo esto algo muy presente en obras marianas del escultor neerlandés afincado en Renania Maestro de Elsloo con cuyas obras nuestro anónimo artista también comparte otras peculiaridades, como la forma de distribuir los

[248] De uso relativamente habitual entre los escultores de finales del s. XV tanto en Castilla como, sobre todo, la Corona de Aragón: Español Bertrán, 2012: 577-579.
[249] Misma consideración al respecto muestra García Luque, 2014: 199-200.
[250] López-Guadalupe considera que la imagen, en efecto, se muestra más cercana a Italia: 388-389.
[251] Así lo considera igualmente Tarifa Castilla, 2014: 221.
[252] Igualmente apuntado por: *Ibidem*, 222.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mechones de la cabellera oblicua y paralelamente a los lados de la cabeza. Incluso la cara de la misma, a pesar de los retoques sufridos en el s. XVIII, parece compenetrarse formalmente con una Virgen expuesta en el museo del convento de Santa Catalina de Utrecht, asignada al referido Maestro de Elsloo **[203]**.

[203] Comparativa de la *Virgen de Guía* con varias imágenes del Maestro de Elsloo. Por orden: a) *Virgen con el Niño*, ca. 1490, Museo del convento de santa Catalina, Utrecht; b) *Virgen con el Niño*, ca. 1490, Casa de Subastas Hampel y c) *Virgen con el Niño*, ca. 1490, iglesia de Santiago, Lieja.

Igualmente, otra escultura que, por sus características formales y en relación estética con las anteriores granadinas parece ser realizada por un artista neerlandés sería la *Virgen del Alcázar* de Baeza [C-115], donde se destaca la medialuna que pisa (un detalle muy habitual en la visualidad mariana de dicha zona geográfica y parte de Alemania en esta época), así como las propias cabezas de la Virgen y el Niño Jesús, cuyas caras se asemejan, también, a las realizadas por el Maestro de Elsloo, incluida la forma de realizar la cabellera de los infantes, a modo de caracolillos circulares muy apretados. Por tanto, esta obra, quizás con más motivos que las granadinas, podría ser de importación y realizada por algún escultor seguidor o del círculo del de Elsloo.

También de los Países Bajos septentrionales podrían provenir, igualmente como obras de importación, la *Virgen de los Remedios* de la parroquia de San Juan y todos los santos de Córdoba [C-90], que puede ponerse en relación estética con las imágenes arriba vistas y la *Virgen del Subterráneo* de la parroquia de San Nicolás de Sevilla [C-

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

16], cuyo modelo es tremendamente parecido al de las vírgenes de molde y terracota neerlandesas[253], ya vistos **[204]**.

[204] Comparativa entre la *Virgen del Subterráneo* y una *Virgen de molde* de Utrecht.

Dudas sobre su procedencia nos plantean dos imágenes andaluzas, las cuales son la *Virgen de la Teja* que se venera en el convento de Santa Clara de Belalcázar (Córdoba) [C-97] y la destruida *Virgen con el Niño* que presidía la hornacina de la portada de la parroquia de Cazalla de la Sierra (Sevilla) [C-50]. Estas dos se emparentan, a su vez, con una imagen expuesta en el Museo del Louvre, donde se hace evidente que son imágenes de terracota sacadas de un mismo molde **[205]**.

Si bien han sido puestas en relación con el círculo de Pedro Millán[254], a nosotros se nos hace más plausible que fueran realizadas por algún escultor de origen flamenco

[253] Aunque en un principio fue datada como realizada en torno al 2º tercio del s. XV (Falcón Márquez, 2008: 97), podemos comprobar, por su procedencia y estilo, que tuvo que ser realizada, al menos, en la década de 1490.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

no relacionado con el foco sevillano de la época, pues su estética y estilo no nos concuerda con el del referido escultor sevillano. Ahora bien, la duda está en si fueron obras importadas desde los Países Bajos meridionales o si fueron realizadas por su autor en la península ibérica. Ciertamente, encontramos analogías estilísticas en estas imágenes con la famosa *Virgen con el Niño* que preside el retablo mayor del monasterio de El Paular (Rascafría-Madrid), sobre todo en lo que concierne a los rostros y, más aún, el propio Niño Jesús **[205]**.

[205] Comparativa entre la *Virgen con el Niño* del Museo del Louvre, la *Virgen de la Teja* de Belalcázar, la *Virgen con el Niño* de Cazalla de la Sierra y la *Virgen con el Niño* del retablo mayor del Monasterio de El Paular

Esta última, junto a las esculturas del retablo en el que se inscribe, ha sido vinculada a algún artista del círculo toledano de finales del s. XV[255], quizás relacionado con Juan Guas (o este mismo)[256] pero, más específicamente, la imagen de la Virgen ha sido considerada como salida de algún taller burgalés que, a su vez, realizaría la parte alta del referido retablo[257]. Así pues, quizás estas imágenes andaluzas fueran ejecutadas por algún escultor de origen flamenco pero que perteneciera o estuviera influido por los focos escultóricos toledano o burgalés de finales del s. XV y que trabajara en algún

[254] López Alfonso, Jesús, "Una obra sevillana de Pedro Millán en el Museo del Louvre. En: https://www.lahornacina.com/articulossevilla19.htm (23/7/2023).
[255] Brans, 1955: 48-55.
[256] Brans, 1960: 362-367. Abad Castro y Martín Ansón, 2007: 16 y 41-43.
[257] Abad Castro y Martín Ansón, 2007: 43.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

proyecto en la zona de Extremadura o del Reino de Toledo (ambas poblaciones andaluzas se encuentran cercanas a dichas entidades territoriales, aún más Belalcázar) o que llegaran a sus respectivas localidades a través del comercio –es decir, adquiridas a su anónimo taller desde su mismo lugar de origen y/o trabajo-. Nosotros diríamos que, por cercanía geográfica y la propia factura técnica de las piezas, es más probable que su anónimo autor provenga, efectivamente, del importantísimo foco toledano o trabajara colaborando con algunos de los más destacables artistas del mismo –como los hermanos Cueman, Egas y Hanequín-, siempre necesitados de abundante mano externa para llevar a cabo los importantes proyectos que se les contrataban.

Como las imágenes anteriores, también tenemos en la sacristía de la ermita de la Virgen del Valle de la Palma del Condado (Huelva) una escultura de la *Virgen con el Niño* **[206]** de finales del s. XV [C-71] que, a su vez, se emparenta con una extraordinaria relación de imágenes marianas presentes en poblaciones de la provincia de Badajoz que fueron puestas igualmente en relación con Pedro Millán[258]. Estas son: la *Virgen de la Granada* de Fuentedecantos **[207]**, la *Virgen de Gracia* de Ribera del Fresno **[208]**, la *Virgen de los Ángeles* de Valencia del Toboso **[209]**, la *Virgen de los Ángeles* de Los Santos de Maimona **[210]** y la *Virgen con el Niño* en la parroquia de la Purísima Concepción de Almendralejo **[211]**. Resulta obvio que todas estas esculturas, incluida la onubense, salieron de un mismo obrador que, seguramente tenía que estar establecido en la referida provincia, muy probablemente en Mérida, ya que todas las imágenes se encuentran en poblaciones que, desde dicha ciudad, bajan por el mismo camino o ruta hacia el sur –siguiendo la antigua vía romana hacia Sevilla-. Creemos que su autor estaba establecido en Mérida y no en Sevilla –si tomamos la ruta a la inversa- porque es en poblaciones badajocenses donde localizamos las piezas que hubieron de salir de su taller y no en Andalucía –a excepción de la imagen onubense-.

[258] López Alfonso., Jesús, "El grupo de la tragedia. Obras marianas desaparecidas del círculo de Pedro Millán". En: https://www.lahornacina.com/articulossevilla18.htm (15/6/2023). Ramos Rubio, 2016: 126-127. Este autor se hace eco de la teoría de López Alfonso, aunque solo nombra tres imágenes: la de Almendralejo, la de Los Santos de Maimona y la de Ribera del Fresno.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[206] *Virgen con el Niño*, finales del s. XV, ermita de la Virgen del Valle, La Palma del Condado.

[207] *Virgen de la Granada*, finales del s. XV, parroquia homónima, Fuentedecantos (Badajoz).

[208] *Virgen de Gracia*, finales del s. XV, parroquia homónima, Rivera del Fresno (Badajoz).

[209] *Virgen de los Ángeles*, finales del s. XV, parroquia de Ntra. Sra. de la Esperanza, Valencia del Ventoso (Badajoz).

[210] *Virgen de los Ángeles*, finales del s. XV, parroquia homónima, Los Santos de Maimona (Badajoz).

[211] *Virgen con el Niño*, finales del s. XV, parroquia de la Purísima Concepción, Almendralejo (Badajoz).

[212] *Iglesia del Monasterio de San Juan de los Reyes* (detalle), Egas Cueman, ca. 1494, Toledo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ahora bien, sin negar la posibilidad de que su artífice pudiera estar en relación con Pedro Millán, encontramos detalles que nos hablan más bien de un escultor hispanoflamenco salido del foco escultórico toledano próximo a los Cueman (Egas y Hanequin), como las tres obras que anteriormente nombramos de Belalcázar, Cazalla de la Sierra y el Louvre -aunque siendo este un artista mucho más limitado, quizás porque no pertenecía al círculo próximo-. De hecho, algunas imágenes de este anónimo y probable escultor merideño, como la *Virgen de Gracia* de Rivera del Fresno o la de los *Ángeles* de Los Santos de Maimona, exhiben exactamente el mismo gesto de cogerse o arremangarse el manto con la mano derecha.

Otras, asimismo, presentan composiciones cercanas a las que los Cueman realizaron en sus obras. Por ejemplo, sus *contrappostos*, como el del *rey Fernando el Católico* esculpido en San Juan de los Reyes de Toledo **[212]**, muy parecido a los que tienen la imagen onubense, la de Fuentedecantos y la de Almendralejo. También el detalle del manto arremangado fuertemente por debajo del brazo derecho, al punto de solo asomar la mano, lo tiene la *Virgen apocalíptica* del monasterio de Guadalupe[259] y las tres esculturas nombradas anteriormente. Por último, los dos tipos de peinados que presentan las esculturas de esta relación (las badajocenses y la onubense) también aparecen en las obras de los Cueman. No obstante, como es natural, en los casos de estas todo lo dicho está esculpido de forma más blanda y epidérmica, pues hablamos de un seguidor del estilo pero no de un autor del círculo cercano. En ese aspecto, las esculturas de Cazalla de la Sierra, Belalcázar y El Louvre muestran más calidad artística y sí podrían haber sido realizadas por algún escultor más próximo a los Cueman.

En Córdoba, nos encontraremos con dos esculturas muy interesantes de autores extranjeros de estética flamenca que quizás fueran importadas. Por un lado, presentando una grandísima calidad artística e interesante visualidad es la *Virgen de Linares* [C-92], realizada por algún escultor de la Alemania meridional de primer nivel, quizás del círculo de la familia de escultores Erhat o seguidor de su estilo. Como es habitual en dicha región europea, la imagen es presentada bajo el tipo de la Mujer del Apocalipsis, con sus atributos más destacables tallados en la misma escultura. Por otro lado, tenemos a la pequeña *Virgen de las Navas*, venerada en el convento de Santa Isabel de los Ángeles [C-87]. Por el preciosismo de su fisonomía y el enorme grado de barroquismo otorgado a las caídas zigzagueantes de los pliegues de su manto podría ser una obra

[259] Fuentes Ortiz, 2017: 119-121. Una fotografía de la referida imagen puede verse en la página 120.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

oriunda de Bohemia o zonas de influencia (Austria, Silesia y Prusia), ya que esta es una característica muy habitual en las imágenes marianas de dicho lugar desde la aparición del tipo "bella madona": herederas del estilo languedociano, se caracterizaron por la belleza de sus facciones y el barroquismo en las caídas de sus paños. La imagen cordobesa pues, sigue la estética habitual en gran parte de Europa (la flamenca) a finales del s. XV, pero introduce notas autóctonas heredadas de un estilo anterior que le marcan carácter y personalidad.

En Antequera nos encontramos con dos esculturas de difícil procedencia. Una es la *Virgen de la Esperanza* [C-131] y la otra es la *Virgen de los Remedios*, patrona de la localidad [C-129]. La primera, fechada en 1410[260], parece estar imbuida de la estética implementada por Mercadante y sus seguidores, sobre todo en lo que concierne a la construcción volumétrica de los paños, el dibujo acanalado de los pliegues en su brial y la propia figura del Niño Jesús, que recuerda al que sostiene la *Virgen del Pajarito* de la iglesia de la Merced de Jerez de la Frontera. Ciertamente, su datación tan temprana eliminaría la influencia mercadantina (recordemos que el escultor bretón llega a Sevilla en 1454) de la ecuación, si bien es evidente la misma. Por tanto, nos encontramos con un problema: o la imagen es, efectivamente, de hacia 1410 y fue reformada profundamente por algún seguidor del escultor bretón o habría que considerar que la escultura actual fue ejecutada *ex novo* por dicho seguidor en el último tercio del s. XV, lo cual, por otra parte también convertiría a la imagen antequerana en una *rara avis* dentro de lo que practicaron tanto el propio Mercadante y su taller como lo conocido de sus probables seguidores, ya que, como vimos, siempre optaron por representar a la Virgen en posición erguida, generalmente en el tipo conceptual de la *Hodegetria*.

En cuanto a la *Virgen de los Remedios*, por su tamaño y calidad, podría ser, en principio, puesta en relación con las *popupée* malinesas. Sin embargo, presenta el Niño Jesús sostenido en el lado izquierdo, algo no encontrado en las numerosísimas estatuillas asignables a dicho tipo estilístico, que siempre lo exponen en el lado derecho de la Virgen, por lo que tenemos que relacionar a la imagen antequerana con algún artista brabanzón de localización más exacta desconocida. Bien pudiera provenir de Malinas o de Amberes, pero el retalle de las cabezas que sufrió la efigie por parte de Miguel Márquez en 1816[261] hace inviable poder discernir mejor su posible procedencia –y es que las esculturas de Malinas tienen unos rasgos faciales muy reconocibles que

[260] Fernández Paradas, 2018: 386.
[261] Romero Benítez, 2014: 65.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aquí no podemos encontrar debido al referido retoque-. Lo que sí es más seguro, por su tamaño y fácil transportabilidad, es que se trate de una obra importada.

Una última escultura tenemos en Motril (Granada) que también parece obra realizada por algún artista flamenco, ya más imbuido de las maneras renacentistas italianas, como demuestra su gran y musculado Niño Jesús. Se trata de su patrona, la *Virgen de la Cabeza* [C-141] que presenta una exquisita factura técnica que, sin embargo, no parece que tuviera mayor repercusión en la zona, por lo que quizás se trate de una obra de importación o producto del comercio intrapeninsular. Desde luego, los rasgos formales que exhibe en la actualidad hacen difícil poder asignarla a algún foco escultórico medianamente conocido, ya sea extranjero o autóctono, aunque la influencia italiana podría hablarnos sobre la posibilidad de que su autor trabajara en la península y, quizás, en la zona levantina, lo cual apoyaría hasta su leyenda de invención, donde se cuenta que la imagen llegó desde el mar[262] y no por tierra.

[213] *Virgen de los Remedios*, ca. 1510, ermita homónima, San Juan del Puerto.

[214] *Virgen de la Antigua*, 1500-1530, parroquia de la Encarnación, Almuñecar.

[215] *Virgen del Rosario*, finales del s. XV, convento de Santa Marta, Córdoba.

[262] López-Guadalupe Muñoz, 2017: 392-393.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Finalmente, nos encontramos con imágenes que nos son más claramente realizadas por algún escultor castellano con influencia del arte flamenco y de calidades y datación desigual. Así, tenemos a la *Virgen de la Capilla* de Jaén [C-106], proveniente quizás del importante foco burgalés o cercano al mismo, la *Virgen de la Berenjena* en la parroquia de Ntra. Sra. del Castillo de Fuente Obejuna (Córdoba) [C-95], la *Virgen con el Niño* expuesta en la hacienda san Miguel de Montelirio de Dos Hermanas (Sevilla) [C-28], la *Virgen del Concilio* en la iglesia de san Dionisio de Jerez de la Frontera (Cádiz)[263] [C-61], la *Virgen de los Remedios* en su ermita homónima de San Juan del Puerto (Huelva) **[213]** [C-82], la *Virgen de la Piedad* de Baza[264] (Granada) [C-139], la pequeñísima *Virgen de la Fuensanta* de Coín (Málaga) [C-127], la *Virgen de la Antigua* de Almuñécar (Granada) **[214]** [C-140] y la *Virgen del Rosario* del convento de Santa Marta de Córdoba[265] **[215]** [C-91] –estas dos últimas son de las pocas imágenes andaluzas de la época donde el Niño sostiene un rosario-.

2.1.5. Imágenes del s. XV sin círculo escultórico o datación definible

Muchas imágenes andaluzas, debido a que solamente conservan la cabeza y nunca se muestran (y pueden ser estudiadas) en su talla original –si es que la conservan- no pueden ser asignables a un círculo escultórico y/o geográfico determinado, más allá de saber, por las características que traslucen sus rasgos faciales, que deben ser imágenes realizadas a lo largo del s. XV e, incluso así, debido a los retoques que las propias cabezas sufrieron a lo largo de la Edad Moderna para facilitar su revestimiento y también para adaptarlas, en lo polícromo y formal, a los gustos de la época, se hace muy difícil saber en qué momento, más o menos exacto, fueron realizadas.

Estas imágenes serían la *Virgen de Consolación* de los Terceros de Sevilla [C-14], *Santa María de la Mesa* de Utrera [C-42], la *Virgen de las Veredas* de Guadalema de los Quinteros (pedanía de Utrera)[266] [C-43] -esta última era la imagen, dada por desaparecida, que presidía la capilla de la finca Castilleja de Talará, en Benacazón (Sevilla), con la antigua advocación de *Consolación*[267]-, la *Virgen de Escardiel* de

[263] Vinculada al foco escultórico sevillano: Hernández González, 2014b: 288-289. Caramazana Malia, 2020: 68.
[264] Fue parcialmente destruida en 1936 y reconstruida en 1940 por José María Ponsoda, teniendo casi que partir de cero con la cabeza y el Niño Jesús (*Ídem*, 393).
[265] Esta imagen también ha sido vinculada con un origen inglés: Benítez Blanco, 2011: 965.
[266] Hernández González, 2014: 301-302
[267] *Ibidem*: 302.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Castilblanco de los Arroyos (Sevilla) [C-48], la *Virgen de la Paz y Concordia* de San Marcos de Jerez de la Frontera[268] [C-60] y la *Virgen de las Nieves* de El Burgo (Málaga) [C-133].

Otras imágenes sí conservan su talla medianamente bien y se adscriben claramente al s. XV, si bien tienen características extrañas (quizás debidas a intervenciones posteriores desconocidas) que hacen difícil asignarlas a algún foco escultórico de la época o datarlas correctamente, siendo realizaciones seguramente castellanas y de ámbito más popular. Aquí encontraríamos a la *Virgen de los Remedios* de Cártama [C-126], la *Virgen del Rosell* de La Yedra (pedanía de Baeza) [C-116] y la *Virgen de los Ángeles* de Jimena de la Frontera (Cádiz) [C-53].

Por último, tenemos imágenes de finales de siglo que quizás fueran realizadas por algún artista andaluz desconocido y que no se adscriben claramente a la estética de moda del momento (la flamenca) en grado sumo: la *Virgen la Coronada* de Cortelazor (Huelva) [C-70] y la *Virgen de la Candelaria* de Trigueros (Huelva)[269] [C-76].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[268] Caramazana Malia, 2020: 66.
[269] Hernández González, 2014: 303-304.

2.2. LOS TIPOS ICONOGRÁFICOS CONCEPTUALES DE MARÍA EN ANDALUCÍA

Como en el resto de la península ibérica durante la Baja Edad Media, la actual comunidad de Andalucía no representa una excepción en cuanto a la variabilidad de los tipos iconográficos existentes en el período y presentes en la escultura mariana devocional, si bien sí contendrá algunas esculturas de infrecuente tipología, variación dentro del tipo o simbolismo que a continuación señalaremos. En cualquier caso, lo habitual es que nos encontremos generalmente con imágenes sedentes (entronizadas) y erguidas, actuando el s. XIV como bisagra a partir de la cual podemos establecer que las imágenes del s. XIII son todas pertenecientes al tipo *Sedes Sapientiae* y a mediados del s. XIV comienzan a surgir esculturas erguidas de mayor variación tipológica, encontrándonos en el s. XV con que la gran mayoría de las esculturas marianas presentes en los antiguos reinos andaluces tienen posición estante y, dentro de estas, mayor variabilidad tipológica.

2.2.1. *Sedes Sapientiae*

Dentro de este tipo iconográfico encontramos a la gran mayoría de imágenes escultóricas más antiguas localizadas en territorio andaluz, muchas de ellas situadas en la parte occidental de Andalucía, algo lógico, pues fue la zona primeramente conquistada en el s. XIII por Fernando III y su hijo, Alfonso X.

Como vimos, aquí localizaríamos a la *Virgen de los Reyes* de Sevilla [C-1] y sus versiones posteriores (*Aguas* del Salvador [C-10], *Reyes* de San Clemente [C-9] y *Sastres* de San Ildefonso [C-11]) que, aunque actualmente presentan el Niño Jesús en el centro de su regazo, en el momento en el que llegaron a Sevilla y por varios siglos, se situarían en el lado izquierdo de la Madre, a imitación del prototipo[270]. También son *Sedes Sapientiae* todas las entronizadas del s. XIII como la *Virgen de la Torre* de Cumbres de San Bartolomé [C-67] o la *Virgen de la Sede* [C-2] y la de las *Batallas* de la catedral sevillana [C-3], así como numerosas imágenes sedentes del s. XIV, como la *Virgen de Regla* de Chipiona [C-51] o la de *Gracia* de Carmona [C-39], entre tantas otras. Todas ellas tienen atributos estandarizados, tales como el orbe o fruto en mano de la Virgen –a excepción de aquellas manos cuyo atributo original les fue sustituido o,

[270] Laguna Paúl, 2001: 435.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

directamente, su mano, caso de la *Virgen de Aguas Santas* de Villaverde del Río (Sevilla) [C-25]- y un libro, orbe o pajarillo en manos del Niño, mientras a la vez bendice con la diestra.

No obstante, las pocas vírgenes entronizadas que localizamos a finales del s. XIV y, sobre todo, en el s. XV, si bien unas pocas mantienen el cliché atributivo e, incluso, mismas actitudes hieráticas de siglos anteriores –tales como la *Virgen de Gracia* de Écija [C-24] o la de la *Esperanza* de Antequera [C-131]-, otras son tendentes a mostrar al Niño Jesús en actitudes más naturalistas que desdibujan los límites de la asignación tipológica clara y que hacen asignar dichas esculturas a otros tipos iconográficos, si bien podríamos decir que, en honor a la verdad, se tratan de imágenes híbridas a nivel conceptual.

Algunas pocas, además, mantienen actitudes hieráticas pero resultan extrañas, por cuanto no presentan atributos o dinámicas corporales habituales, como es el caso de la *Virgen de Guadalupe* de Úbeda [C-113], donde ni el Niño ni la Virgen sostienen –o indica que sostuvieran- algún tipo de atributo o la *Virgen de las Batallas* de la catedral sevillana [C-3], si bien en este caso, la falta de presencia de atributos es debido a que los brazos del Niño y la mano derecha de la imagen fueron realizados por el escultor decimonónico Manuel Gutiérrez Cano en 1853[271].

2.2.2. *Hodegetria*

Este tipo iconográfico es el que más presencia tiene en Andalucía, surgiendo en imágenes escultóricas de mediados del s. XIV, concreta y probablemente en las que seguían el estilo languedociano (*Virgen de Génova* de la catedral de Sevilla [C-4], *Virgen del Castillo* de Fuente Obejuna [C-94] o *Virgen de los Milagros* de Palos de la Frontera [C-79], entre otras) y convirtiéndose en el tipo conceptual más numeroso llegado el s. XV.

Curiosamente, es interesante constatar cómo las probables procedencias geográficas de las esculturas o sus anónimos autores marcarían las variaciones del tipo, pues tenemos que numerosas imágenes flamencas o hispanoflamencas son *dexiokratusas* (con el Niño Jesús sostenido en el lado derecho de la Virgen), tal y como es costumbre en los Países Bajos (tanto los meridionales como los septentrionales) –

[271] *Ibidem*: 250.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sirvan de ejemplo la *Virgen de los Reyes* de la catedral de Málaga [C-124], la del *Subterráneo* de San Nicolás de Sevilla [C-16] o la de los *Remedios* de Villarrasa (Huelva) [C-74], entre otras-, mientras que las de tradición puramente hispánica o realizadas por autores hispanos, aun cuando dejaran notar la influencia flamenca en sus obras, suelen optar por presentar al Niño Jesús sostenido en el lado izquierdo de su Madre, a la vez que esta le ofrece algún fruto o sosteniéndole con ambas extremidades –como en la *Virgen del Rosario* de Écija [C-23], la de la *Candelaria* de Trigueros [C-76] o la *Virgen de la Capilla* de Jaén [C-106]- . No obstante, también hay excepciones en todos los casos: imágenes realizadas presumiblemente por artistas flamencos o importadas desde el extranjero que sostienen al Niño Jesús por el lado izquierdo –*Virgen del Alcázar* de Baeza [C-115] o *Virgen de Guía* de la catedral de Granada [C-136]- e imágenes realizadas por artistas hispanos que sostienen al Niño por el lado derecho –*Virgen de las Virtudes* de La Puebla de los Infantes [C-36], *Virgen de la Piedad* de Baza [C-139] o *Virgen la Coronada* de Cortelazor [C-70]-. Así pues, se puede constatar la influencia mutua que ejercieron entre sí las obras y artistas a la hora de representar este tipo conceptual en suelo andaluz.

En otros casos, además, tenemos que el gesto de señalar a Cristo se hace a través de sujetarle al mismo uno de sus pies, actitud que puede venir por influencia de algunos pintores del s. XIII y XIV sienés y toscano, que ya lo habían realizado en sus *madonnas* entronizadas. Entre estas, encontramos a la *Virgen con el Niño* del convento de santa Paula de Sevilla [C-19], la de los *Remedios* de Córdoba [C-90] o la de la *Alhambra* de Granada [C-137].

Por otro lado, tenemos el caso particular de Lorenzo Mercadante de Bretaña, su taller y su círculo de seguidores, que optan por realizar imágenes de este tipo conceptual con el gesto de señalar al divino infante más puramente genuino y tradicional, tomado de los iconos orientales y, quizás también de las pinturas bizantinizantes sienesas y toscanas de siglos anteriores: con la mano o dedos desplegados de la mano derecha.

Igualmente, nos encontramos con aquellos casos más particulares, por ser variaciones dentro del tipo interesantes de reseñar. Entre estos, tenemos los casos de *Hodegetrias* entronizadas, que aunque es la variante más general en el oriente y occidente orientalizado (es decir, Italia), como vimos, no es precisamente de las representaciones más populares dentro de este tipo conceptual en Andalucía, quizás porque en el s. XV ya era mucho más habitual la representación de la Virgen estante frente a la sedente. A esta variante pertenecen la *Virgen de la Bella* de Lepe [C-75] y la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Virgen de la Esperanza de Granada [C-138], en las cuales, además, la inspiración toscana-sienesa se hace evidente en el gesto de cogerle un pie al Niño Jesús.

También es sugestivo el caso de la *Virgen de las Virtudes* de Conil de la Frontera [C-54], por cuanto la mano derecha de la misma parece señalar al suelo, más que sostener algún atributo perdido, por lo que tendría una actitud propia de un *memento mori*, al igual que la *Madonna* de Duccio de la Galleria Nazionale dell´Umbria **[67]**, si bien estilísticamente la imagen conileña sigue el estilo languedociano, donde dicha mano, en esa posición tan peculiar, la tienen otras imágenes de su misma filiación estilística que, no obstante, sujetan un atributo a modo de cetro (una vara florida), como en los casos de la *Virgen de Génova* de la catedral de Sevilla o la de los *Milagros* de Palos de la Frontera. Así pues, la posición de la mano en la *Virgen de las Virtudes* podría ser más un defecto de forma por parte de su autor, en la imitación del estilo languedociano, que una representación simbólica deliberadamente creada por él mismo.

Otros casos de variaciones del tipo peculiares lo encontramos en aquellas imágenes marianas donde las actitudes de los personajes son inhabituales, como en el caso de la *Virgen de los Remedios* de Cártama [C-126] –donde el Niño es acogido con los dos brazos de la Virgen apretándolo fuertemente contra el pecho- o de la *Virgen de los Reyes* de las clarisas de Málaga [C-125], donde el Niño se encuentra con el cuerpo vuelto hacia abajo, como queriendo escabullirse de los brazos de su Madre.

Finalmente, nos encontramos con aquellas imágenes cuyo tipo conceptual primigenio fue cambiado por el de la *Hodegetria* por diversas cuestiones, entre las que se encuentra el revestimiento textil de las mismas –donde se quiere remarcar la realeza de la Virgen haciéndole sostener un cetro a cambio de atributos anteriores que exhibiría, tales como frutos u orbes- o el desconocimiento a la hora de manipular una escultura, como es el caso de la anteriormente referida *Virgen de las Batallas* de la catedral de Sevilla, donde su desaparecida mano derecha, la cual muy seguramente sostendría un fruto, fue recuperada con otra que señala a su Hijo, convirtiéndola en otra *Hodegetria* entronizada más, cuando dicha variante, y los dos ejemplos andaluces remarcan, surgió de forma más tardía a la ejecución de esta imagen y alcanzó su cenit de influencia en el s. XV.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

2.2.3. *Eleusa*

Este tipo iconográfico se caracteriza por un comportamiento más naturalista y amoroso del Niño Jesús junto a su Madre y, aunque a veces esta última participa de dicha actitud, mostrándose cercana o, de algún modo, dialogante con su Hijo, en numerosas ocasiones realmente se mostrará distante o indiferente a las llamadas de atención de su Hijo. Entre los ejemplos andaluces nos encontramos con una nada desdeñable variedad del tipo, donde localizamos retóricas más directas y otras más sutiles que hacen dudar, a veces, de la verdadera asignación de la imagen a este tipo en concreto. Y es que, no olvidemos que el creciente naturalismo que se irá desarrollando a lo largo de la Edad Media y, sobre todo, desde el último tercio del s. XIII, provocará que las actitudes entre ambos personajes se vuelvan más cercanas y humanas, acorde a las nuevas mentalidades propugnadas por las órdenes mendicantes recién fundadas (dominicos, franciscanos, carmelitas). Tomemos como ejemplo aquellas *Hodegetrias* que muestran un comportamiento más coloquial y natural al señalar a Cristo cogiéndole/acariciándole un pie. En el caso de las *Eleusas*, podemos encontrarnos el mismo papel de acercamiento pero a la inversa: es el Niño Jesús quien toma la iniciativa de aproximarse a su Madre, no al contrario.

Así pues, en Andalucía nos encontraremos imágenes donde el Niño Jesús, simplemente, abraza a su Madre y la contempla sonriendo, aun cuando Ella se mantenga totalmente al margen de dicha conducta, mirando al infinito, la cual las hace asignables a este tipo conceptual. Se trata~~n~~ de la desaparecida *Virgen de las Nieves* de Alanís (Sevilla) [C-31], la de la *Rosa* de Chipiona (Cádiz) [C-52], la de *Consolación* en el convento de clarisas de Córdoba [C-86] o la del *Álamo* en la Colegiata de Olivares (Sevilla) [C-47], esta última entronizada.

En el primer caso, el divino infante mira al espectador, si bien agarra con fuerza el velo de su madre (mientras que con la otra sostiene un orbe) y pareciera haber sido interrumpido en la acción de juntar su rostro al de la Virgen. El segundo tiene parecida actitud, si bien aquí la Virgen le ofrece un fruto. Más evidente se hace el tipo con la imagen cordobesa, por cuanto el Niño mira extasiado a su Madre y le pasa el brazo izquierdo por el hombro y lo mismo ocurre con la de Olivares. Como podemos ver, no pasarían todas ellas de ser consideradas *Hodegetrias* si no fuera por el comportamiento activo del Hijo hacia su Madre, en algunos casos más sutil y en otros más claro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Parecida situación muestran imágenes como la *Virgen de las Virtudes* de La Nava (Huelva) (entronizada) [C-72], la *Virgen de Linares* de Córdoba [C-92], la *Virgen del Castillo* de Fuente Obejuna (Córdoba) [C-94] y la *Virgen del Rosell* de La Yedra (pedanía de Baeza) [C-116], donde únicamente percibimos su adscripción a este tipo conceptual porque el Niño Jesús contempla sonriente a su Madre, advirtiéndose una actitud pro-activa por su parte.

Otra conducta propia de este tipo es cuando el Niño juguetea con el velo de la Virgen, como es el caso de la *Virgen de los Olmos* de la catedral de Sevilla [C-5]. En este simulacro, igualmente, el infante contempla extasiado a su Madre, mientras parece apartarle el velo para verla mejor. Por otro lado, según avanza el s. XV y ya más propio del s. XVI y siglos siguientes, este tipo se diluirá en su sentido más estrictamente teológico convirtiendo a la representación en un amable simulacro de la maternidad cotidiana de María. Es lo que ocurre con la *Virgen de los Reyes* venerada en la colegiata de Osuna [C-45], donde el Niño Jesús duerme plácidamente acogido por su Madre, apoyando su cabecita sobre su propio brazo a modo de almohada.

[216] *Virgen de Consolación o Moraniñas*, s. XV, iglesia de los Terceros, Sevilla.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por último, tenemos un ejemplo de *Eleusa* prototípica, quizás porque fuera realizada por su anónimo autor tomando como inspiración algunos iconos orientales en su más paradigmática concepción. Se trata de la *Virgen de Consolación* o *Moraniñas* de la iglesia de los Terceros de Sevilla [C-14] que, aunque se halla mutilada con objeto de revestirla durante la Edad Moderna, conservaron el característico gesto de toda *Eleusa* oriental: el Niño Jesús contacta su mejilla con la de su Madre, en un abrazo claro y amoroso **[216]**. Se trata, pues, de la única representación escultórica que tan claramente pertenece a este tipo presente en Andalucía, pues ya hemos visto que otras representaciones no muestran al Niño Jesús tan manifiestamente cercano y afectuoso con su Madre.

2.2.4. Virgen Nutricia (*Galaktotrophousa* y de la Humildad)

Los tipos iconográficos de la Virgen nutricia, es decir, la que ofrece su leche a Jesús niño, son verdaderamente inusuales en Andalucía, aun cuando en toda la Península Ibérica es la representación conceptual por antonomasia, sobre todo en la Corona de Aragón[272]. Sin embargo, los ejemplares andaluces son, curiosamente, diversos, mostrando una interesante panoplia de variaciones que ofrece el tema en sí y convirtiendo a las imágenes de esta comunidad, por tanto, en obras paradigmáticas sobre el tema a la hora de desarrollar y ejemplificar la variabilidad de los tipos iconográficos aquí propuestos dentro de la escultura mariana. No obstante, para tener una mejor panorámica del desarrollo de estos tipos conceptuales en tierras andaluzas, también incluiremos aquí obras pictóricas o escultóricas algo más tardías a la propia delimitación de nuestra investigación.

El tipo de la *Galaktotrophousa* tendría una aparición tardía en la Península Ibérica a finales del s. XIII y se difundiría principalmente en la Corona aragonesa, como demostraría la existencia de los ejemplares más antiguos de este tipo conceptual presentes en sus antiguos reinos, sin duda debido a la anexión que dicha Corona realizó desde el último tercio del referido siglo de territorios pertenecientes a la actual Italia: Nápoles, Sicilia y Cerdeña, amén de algunos ducados griegos. Y es que el arte practicado en Italia, donde este tipo iconográfico sería desarrollado ampliamente, ejercería su ineludible influencia en los territorios peninsulares de la Corona de Aragón.

[272] Mocholí Martínez, 2016: 99.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Estos primeros ejemplares serían una miniatura que ilustra el documento fundacional de una hermandad en Tárrega (Lérida), fechado en 1269, constituyendo la primera representación del tipo en la Península Ibérica **[217]** y la *Virgen del Rebollet* en Oliva (Valencia)[273] **[218]**.

[217] *Carta fundacional de la Hermandad de Ntra. Sra. y Santo Domingo de Tárrega* (detalle), 1269, Archivo de la Corona de Aragón, Barcelona.

[218] *Virgen de Rebollet*, 3er cuarto del s. XIII, iglesia de Santa María de la Oliva, Oliva (Valencia).

[219] *Virgen de los Remedios*, principios del s. XV, catedral de Sevilla.

Precisamente, los ejemplos andaluces más antiguos del tipo denotan, por su estilo, su probable procedencia catalano-aragonesa, ya que acusan una gran influencia bizantinizante propia del arte toscano y sienés del s. XIII practicado por pintores como Duccio y Lorenzetti y seguidamente secundado por pintores catalanes de los siglos XIV y XV. Nos referimos a la *Virgen de la Antigua*, bella escultura de finales del s. XIV venerada en la catedral de Jaén [C-107] y a la *Virgen de los Remedios*, gran pintura que preside el trascoro de la catedral de Sevilla **[219]**, datable a principios del s. XV y que además tendría su modelo prototípico en la *Virgen de la Leche* de Ambrosio Lorenzetti (ca. 1330), expuesta en el Palacio Arcivescovile de Siena.

[273] Viana García, 2007: 28-31.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En ambas imágenes, el Niño Jesús mama plácidamente de su Madre, si bien existen interesantes diferencias, ya que en la escultura jienense es la Virgen la que le ofrece su pecho al infante, sujetándoselo, mientras que en la pintura sevillana es el propio Niño el que toma la iniciativa y agarra con las dos manos la mama de su progenitora mientras mira fijamente al espectador. Igualmente, la Virgen en el primer ejemplo se muestra abstraída mirando al infinito mientras que en el segundo mira con complacencia a su hijo.

Dichas diferentes actitudes vienen a incidir en mensajes diversos pero complementarios: en el primero, María se entrega a su Hijo contribuyendo en su obra redentora y haciendo partícipe al espectador de dicha entrega y obra, es decir, se incide en el papel de la Virgen como intercesora. En la segunda es el propio Cristo quien invita al espectador a participar del celestial banquete y el detalle de los corales colgados a su cuello podría darnos la pista de que el mensaje de la pintura viene a incidir en la analogía de la eucaristía con la sangre derramada de Cristo[274] que, a su vez, proviene de la leche de la madre, es decir, María como personificación de la Iglesia que, como esta, alimenta a los fieles a través del sacramento supremo en el cual se da Cristo mismo, siendo este el que nos invita a participar de Él.

Existen ejemplos, no obstante, de gran rareza, por cuanto el Niño rechaza expresamente el alimento que le ofrece su Madre a través de la mama, lo cual podría hacer contraproducente la representación. Sin embargo, dicha actitud del divino infante podría explicarse a través de un pasaje narrado en el *Evangelio Armenio de la Infancia* (12, 6):

> Y a los nueve meses, Jesús dejó espontáneamente de alimentarse en los pechos de su madre. Y al notarlo esta y José, se admiraron de gran manera, y se preguntaron el uno al otro: ¿Cómo es que no come, ni bebe, ni duerme, sino que está siempre alerta y despierto? Y no podían comprender el imperio de voluntad que ejercía sobre sí mismo.

Así pues, estas escasísimas representaciones podrían ser un híbrido conceptual basado en una narración apócrifa. Las presentes en Andalucía son la *Virgen del Madroño* de la catedral de Sevilla [C-6] y la desaparecida *Virgen del Socorro* de Teba [C-134], ambas realizadas a partir de la 2º mitad del s. XV –concretamente por Lorenzo

[274] Salvador González, 2014: 7.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mercadante en 1454 la primera y por Pedro Millán o un escultor de su círculo hacia 1500 la segunda-.

Mientras el mensaje de esta última podría quedarse ahí –Cristo rechaza su pecho, ajustando la representación al pasaje narrativo referido- el de la primera es más complejo, ya que también participa del conjunto un ángel arrodillado que le ofrece a Cristo un cesto con madroños, mientras este bendice con la diestra y porta un coral al cuello, haciendo caso omiso a su Madre, que le descubre sonriente su pecho. Como en el caso de la *Virgen de los Remedios*, el conjunto de la del *Madroño* parece incidir también en el propósito eucarístico: María, personificación de la Iglesia, ofrece como auténtica ofrenda a su Hijo, de ahí que lo sostenga con la mano velada por su manto. A su vez, el ángel le ofrece madroños a Cristo, como símbolo de inmortalidad y salvación y este se dirige al espectador, con su rama de coral al cuello incidiendo en el poder salvífico de su obra redentora por su sangre derramada. En definitiva, el conjunto entero resulta en una invitación de participación del devoto en el banquete eucarístico y las virtudes y ganancias que este le deparará.

Otra variante de la *Galaktotrophousa* se dará desde mediados del s. XV, en la cual la representación expresa de las mamas descubiertas de la Virgen irá haciéndose cada vez más sutil hasta desaparecer y, entonces, el tipo deberá identificarse con mayor agudeza visual de ciertos gestos y actitudes de los personajes. Ejemplos de esto son la desaparecida *Virgen del Alcor*, de El Viso del Alcor [C-29] o, más tardíamente, la *Virgen del Amparo* de la parroquia de la Magdalena de Sevilla **[220]**, realizada a mediados del s. XVI. En el primer caso, un primer vistazo nos diría que la imagen pertenece al tipo de la *Sedes Sapientiae*, pero una mirada más crítica nos hace ahondar en el gesto del Niño Jesús, que palpa con su mano derecha el escote de su Madre, un gesto que ya Jouffroy indicaba como forma velada de señalar el tipo aquí propuesto[275]. En cuanto a la *Virgen del Amparo*, esta pasaría por una *Hodegetria* más si no fuera porque aquí Jesús se gira y le comienza a quitar el velo que cubre la testa de su Madre, como queriendo indicar su interés en tomar su pecho, para lo cual tiene que descubrirlo.

Finalmente, en Andalucía encontramos dos imágenes del tipo conceptual de la Virgen de la Humildad, que aunque relacionado primeramente con el de la *Virgo Lactans* por ser su probable génesis, pronto tomaría su propio camino y protagonismo, como vimos en el primer bloque de este estudio. La primera es la *Virgen de*

[275] Jouffroy, 2007: 242.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Consolación de Jerez de la Frontera [C-59] y se trata, además y probablemente, del único ejemplar escultórico de este tipo existente en la Península Ibérica, si obviamos las diversas versiones escultóricas que la imitarían posteriormente por la devoción que dicha imagen generó en su localidad y poblaciones adyacentes, ya de ejecución moderna y no medieval. La segunda es una tabla venerada en el convento de santa Clara de Moguer (Huelva), fechable en el s. XIV **[221]**.

[220] *Virgen del Amparo*, Roque Balduque, mediados del s. XVI, parroquia de la Magdalena, Sevilla.
[221] *Díptico*, finales del s. XV, convento de Santa Clara, Moguer.

Lo interesante de la primera imagen es cómo, casualidad o no, se venera en un templo del antiguo convento dominico de la ciudad, ejemplificando la especial predilección que dicha orden mendicante tuvo para con este tipo conceptual como forma de contraponer su simbolismo –el de la Virgen sencilla y modesta- al de la inmaculada concepción de María[276], dogma defendido por los franciscanos y que suponía la equiparación en dignidad de la Virgen frente a su Hijo[277].

Por su parte, la pintura es un díptico donde se contraponen la Virgen de la Humildad con un Cristo atado a la columna, lo cual referencia, como viéramos en los apartados correspondientes a los tipos conceptuales de la Virgen nutricia (*Galaktotrophousa* y de la Humildad), a la Madre de Dios como intercesora de la

[276] Meiss, 1936: 450.
[277] *Ibidem*: 463.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Humanidad, ya que por darle alimento de su sangre -transformada en leche- a Cristo Niño, este derramará la suya posteriormente para salvación del género humano.

2.2.5. Virgen Reina

La Virgen María no solo fue exaltada como Madre de Dios desde los primeros siglos del cristianismo, sino que también lo fue como Reina de los Cielos. Ya en los Salmos se prefigura a María como Reina sentada a la derecha de Dios, según lo interpretó la exégesis cristiana: "Hijas de reyes hay entre tus preferidas; a tu diestra una reina, con el oro de Ofir" (Sal 45,9). Los primeros exégetas y padres de la Iglesia denominaron a la Virgen como *Domina*[278], basándose, sin duda, en el episodio de la visita de María a su prima Isabel narrado por Lucas, en la cual esta última la denomina como "madre de mi Señor" (1,43).

De esta consideración de la Virgen como madre del Rey del Universo, madre del Señor, no costará mucho a que fuera considerada como Reina, sobre todo basándose en el Antiguo Testamento y, de nuevo, en el evangelio de Lucas: "Él será grande y será llamado Hijo del Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre; reinará sobre la casa de Jacob por los siglos y su reino no tendrá fin" (1,32). Por otro lado, el Antiguo Testamento narra en numerosas ocasiones cómo la denominación de reina se le concedía únicamente a la madre del rey[279]. En base a todo este trasfondo teológico, la Virgen será considerada Reina, en calidad de ser la Madre de Cristo. De hecho, a partir del S. V y en adelante, la denominación de María con el título de reina será cada vez más habitual y constante, sobre todo en Oriente, aunque pronto Occidente llegará a superar en imágenes y textos glorificadores de la Virgen como Reina a Oriente.

Este tipo iconográfico, aunque extremadamente usual en otros aspectos de la escultura mariana presente en la Península Ibérica, sobre todo en la Corona de Aragón -imágenes donde la Virgen es coronada por su propio Hijo-, no ha tenido especial incidencia en la escultura devocional andaluza. Y es que, realmente, la presentación de la Virgen como reina de cielos y tierra ya está presente en prácticamente todas las esculturas que hemos visto hasta ahora, ya que se encuentran coronadas, si bien podríamos decir que este tipo se encuentra diluido frente a otros (*Sedes Sapientiae*,

[278] Así lo hicieron autores como Orígenes, Epifanio, obispo de Constantinopla o San Jerónimo, que vio en el origen etimológico de María el significado de "Señora", siendo secundado por Pedro Crisóligo (Mocholí, 2016: 167-168).
[279] 1 R 2,17-21; 1 R 17,13; Jr 13,18.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hodegetria, *Eleusa* y *Galaktotrophousa*), que son los verdaderos protagonistas en la conformación simbólica de la imagen. Así pues, pocas imágenes devocionales localizadas en la actual Andalucía pueden considerarse como que, verdadera y unitariamente, son de este tipo conceptual, es decir, que pretenden exhibir, por encima de otros significados, la consideración monárquica de la Virgen. El detalle que nos indicaría la intención del anónimo escultor de representar a la Virgen como reina por encima de otros simbolismos no será, pues, el que lleven coronas –este atributo se convierte en un auténtico cliché, dando por hecho que toda representación de María es, entre otras cosas, reina de los cielos, de la tierra, de los ángeles o los santos- sino la intencionalidad expresa de la imagen en portar un cetro u otro atributo que semeje ser un cetro –por ejemplo, una vara florecida-, ya que la mano que en otras representaciones tiene una intencionalidad simbólica diversa, donde adscribe la imagen a un determinado tipo conceptual –por ejemplo, la mano que señala es propio de la *Hodegetria* o si sostiene un atributo como una fruta, orbe o ramillete de flores y se encuentra sedente puede ser una *Sedes Sapientiae*- aquí viene a remarcar la consideración monárquica de la Virgen.

Así pues, cuatro imágenes tenemos localizadas que puedan adscribirse a este tipo conceptual por encima de otros, si bien también podrían ser entendidas como *Hodegetrias*. Son la *Virgen de Génova* de la catedral de Sevilla [C-4], la de los *Milagros* de Palos de la Frontera [C-79], la de la *Candelaria* en la iglesia de San Antonio de Trigueros (Huelva) [C-76] y la de la *Antigua* de la catedral de Granada [C-135]. En los dos primeros casos, la imagen sostiene una gruesa y larga vara florecida –o una granada, en el caso de la segunda, si bien primigeniamente sostenía una vara terminada en azucena-, a modo de cetro, mientras que en los otros dos ejemplares la mano derecha se halla acomodada –en principio y que sepamos, de forma original- para sostener un cetro o vara perdida o sustituida por uno nuevo de platería. También tenemos el caso de la *Virgen de Flores* de Álora [C-128], cuya mano derecha está en posición de sujetar un cetro, pero desconocemos si fue sustituida o remodelada (como ocurrió con las cabezas de Madre e Hijo, que también pudo llevar corona tallada en el mismo bloque craneal) en el pasado o realmente dicha escultura fue realizada así originalmente, para representar a la Virgen como reina. Parecida situación nos suscita la *Virgen la Coronada* de Cortelazor [C-70].

Y es que también nos encontramos con algunas imágenes que, por desconocer su historia material completa, podrían adscribirse a este tipo conceptual de forma

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

primigenia pero hemos preferido adjudicarlas a otros –principalmente *Hodegetria*- por desconocer si poseían o no, desde su misma hechura, un atributo importante como es la corona, ya que tenemos imágenes que, en efecto, parecen tener realizadas sus manos derecha originalmente como para sostener –o que sostuvieran, en el mismo bloque tallado- un cetro o vara florecida a modo de este pero, sin embargo, carecen de corona tallada e, incluso, de alguna de platería. Son los casos de imágenes como la *Virgen Blanca* de Córdoba [C-89] y la del *Concilio* de Jerez de la Frontera [C-61].

Verdaderamente, muchas imágenes medievales serían remodeladas, en mayor o menor grado, durante la Edad Moderna para representar el papel de la Virgen como reina de todo lo creado y, por tanto, unas cuantas de ellas debieran ser asignadas a este tipo conceptual en tanto en la actualidad –y desde hace siglos- ostentan dicho simbolismo por encima del original. Por ejemplo, tendremos imágenes que, si bien se mantuvieron en su integridad material prácticamente intactas y, por tanto, sus manos derechas sostendrían en un principio algún fruto, flor u orbe, estas serían sustituidas por una nueva mano de puño cerrado pensada específicamente para sostener un cetro, como es el caso de la *Virgen de Aguas Santas* de Villaverde del Río o la de la *Victoria* de Málaga [C-122], entre otras.

Una gran parte, sin embargo, serían profundamente remodeladas, material y visualmente, con objeto de revestirlas completamente con textiles y desde entonces, como decimos, ostentarían este tipo conceptual sobre el que primeramente tuvieran, si bien, por paradojas del destino, al situar el Niño Jesús justo en el centro del regazo y encontrándose la Virgen estante, también puede decirse que pertenecen al tipo de la *Kyriotisa*, propio de lo antiguos iconos orientales por cuanto fue más extraño la presencia de dicho tipo en Occidente. No obstante, algunas pocas imágenes nunca fueron acompañadas del divino infante, por lo que se preponderó su papel como Reina de Cielos y Tierra de forma exclusiva y única, caso de la *Virgen de Guadalupe* de Jerez de la Frontera [C-58], la de los *Remedios* de Chiclana [C-66] o la de la *Mesa* de Utrera [C-42].

2.2.6. La Virgen como la Mujer del Apocalipsis

Es este tipo iconográfico el más especial dentro de la relación ya vista en general en el primer bloque de esta investigación, por cuanto muchas veces ha sido invisibilizado o los atributos que lo caracterizan se han tenido por algo secundario, casi

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

decorativo, supeditados a un tipo conceptual más conocido, tales como los anteriormente vistos. Al respecto, a las imágenes con atributos propios de un determinado pasaje del Apocalipsis –el de la mujer vestida de sol- les ha ocurrido casi lo mismo que aquellas que ostentan la corona, donde este atributo ha sido tratado como algo familiar y solamente complementario del simbolismo que, en efecto, el tipo conceptual primigenio ostentara la imagen en cuestión.

Bien es cierto que, en algunos casos, los atributos apocalípticos son un añadido simbólico a un tipo conceptual predeterminado (como veremos, por ejemplo, en representaciones de la Asunción de María a los cielos), por lo que, como en el caso de las coronas en la gran mayoría de las imágenes marianas conceptuales occidentales, aportan un significado supeditado a una lectura iconológica superior. Pero, en otros casos los atributos apocalípticos no vienen a ser complementarios, sino, antes bien y a nuestro parecer, son los que marcan un nuevo tipo conceptual, el de la Virgen como la Mujer del Apocalipsis[280], que, a su vez, aportan diversas lecturas iconológicas a las imágenes que las ostentan, teniendo en cuenta el contexto o la representación que muestran. Es decir, que la presencia de dichos atributos en la imagen es crucial para desentrañar su verdadera significación, cuando en ocasiones han sido minusvalorados como meros trámites decorativistas, supeditados a una visualidad determinada que ha hecho asignarle tipos conceptuales más conocidos a la imagen que los exhibiera. Eso es lo que en este apartado analizaremos a través de los ejemplos andaluces que ostentan los referidos atributos apocalípticos –incluyendo imágenes devocionales pictóricas, con objeto de tener una panorámica más completa-, con objeto de desarrollar si, en efecto, son imágenes que pueden ser entendidas como pertenecientes a este tipo conceptual –porque los atributos priorizan una lectura iconológica superior a la que, de un primer vistazo, creyéramos que tuviera la imagen, siendo asignadas erróneamente a un tipo conceptual más habitual- o son imágenes donde los atributos apocalípticos se supeditan a otras lecturas iconológicas, es decir, que la imagen presenta un tipo conceptual prioritario al que los referidos atributos solamente vienen a redundar en su simbología.

No obstante, antes de todo esto, conviene entender la génesis de dichos atributos y las diversas significaciones que, a lo largo de la Edad Media, se le han venido otorgando a estos y a la primigenia figura que los ostentaba, esto es, la *mulier amicta sole* del Apocalipsis, con objeto de entender posteriormente la imbricación sufrida por

[280] También denominado como La Virgen sobre el creciente: Doménech García, 2013: 107-115.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aquellas imágenes marianas que pueden (y deben) entenderse como trasuntos simbólicos de la referida figura narrativa.

En primer lugar, los referidos atributos serán de orden cosmológico, por cuanto son las estrellas, la luna y rayos luminosos, ya que provienen de la narración de Juan en el Apocalipsis, escrito durante su estancia en la isla de Patmos: "Una gran señal apareció en el cielo: una mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz" (Ap 12,1-2).

Es interesante señalar cómo las imágenes marianas revestidas de estos atributos siderales vendrían a destacar a la Virgen en su dimensión sobrenatural, que lejos de la deriva humanizadora que se venía ejerciendo sobre su figura desde toda la Baja Edad Media, en este caso produciría la paradoja de su divinización, marcando un precedente de lejanía con el fiel, a pesar de que la imagen misma pudiera tener rasgos y actitudes de cercanía o naturalidad. Y es que esta panoplia cosmológica no solo encumbraba devotamente a la Madre de Dios sino que también insistía en un mensaje de triunfo y abatimiento del mal, así como de la vigencia del reino de Cristo en el mundo[281], pasando a ser la Virgen, pues, un elemento clave en la salvación del género humano junto a su Hijo. Al respecto, este tipo conceptual vendría a destacar el papel de la Virgen como corredentora (*María Corredemptix*), una significación producto de una larga consideración ideológica que tuvo la *mulier amicta sole* apocalíptica por parte de diversos teólogos y exegetas y donde, posterior y finalmente llegaría a ser equiparada con María, la Madre de Dios.

Así, autores como Haimon de Rémy, Quodvultdeus o Andrés de Cesarea, consideraron a la Mujer vestida de sol como una analogía de la Iglesia[282]. Para Victorino de Petovio, sin embargo, la mujer era representación del Pueblo de Dios[283]. Otros propugnaron la idea de que su envoltura de sol venía a ser una exaltación de la Verdad[284], la Esperanza en la Resurrección[285] o el mismísimo Jesucristo que la asiste[286].

---

[281] Boto Varela, 2002-2003: 66-68.
[282] *Ibidem:* 58.
[283] VICTORINO DE PETOVIO, *Scholia in Apocalypsim Joannis*, P.L. V, 336: *Mulier amicta sole, et lunam sub pedes suos habens, coronamque in capite gestas stellarum duodecim, et parturiens in doloribus suis, antiqua Ecclesia est patrum et prophetarum, et sanctorum, et apostolarum; quae gemius et tormenta desiderii sui habuit, usquequo fructum ex plebe sua secundum carnem olim promissum sibi videret Christum ex ipsa gente corpus sumpsisse. Sole autem amicta, spem resurrectionis significat, et gloriam repromissionis.*
[284] AMBROSIO AUTPERTO, *Expositio in Apocalypsim*, CM 27A, Lib. 9, Cap. 19: *Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius. In sole enim inlustratio ueritatis, In luna autem, quae menstruis suppletionibus*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Autores posteriores vendrían a considerar, asimismo, a la Virgen María como personificación de la Mujer del Apocalipsis, cerrándose así el triángulo simbólico por el cual se estimaba a la *mulier amicta sole* como representación de la Virgen y la Iglesia, por lo que María también era la encarnación de la Iglesia, siendo esta última, además e igualmente, madre y esposa de Cristo. Dichos autores serían el abad Ambrosio Autperto en su magna obra *Expositio in Apocalypsim*[287] escrita en el s. VIII y, sobre todo, san Bernardo, pues este daría el espaldarazo definitivo a la equiparación simbólica de las tres figuras comentadas al estimar a María como medianera entre Cristo y la Iglesia[288], motivo por el cual presenta la luna bajo sus pies, que refleja la luz del Sol de Justicia que es su Hijo[289], y cómo la Mujer del Apocalipsis era la encarnación de María triunfando sobre el pecado[290].

No obstante, no todas las representaciones marianas revestidas de la *mulier amicta sole* vendrían a simbolizar a *María Corredemptix* y esto es debido a que el modelo proporcionado por la mujer apocalíptica era lo suficientemente moldeable y elocuente para los intereses ideológicos de diversos usuarios y promotores conforme a sus intereses específicos y, en cierto modo, circunstanciales, que vieron en sus atributos un pozo del que tomar significados sobre los que explotar sus diferentes posiciones.

---

deficit, mutabilitas temporalitatis accipitur. Sancta autem Ecclesia, quia superni luminis splendore protegitur, quasi sole uestitur, quia uero cuncta temporalia despicit, lunam sub pedibus premit.

[285] VICTORINO DE PETOVIO, *Scholia in Apocalypsim Joannis*, P.L. V, 336A: […] *Sole autem amicta, spem resurrectionis significat, et gloriam repromissionis.*

[286] RUPERTO DE DEUTZ, *Liber de divinis officiis*, Lib. 2, p. 34: *Ipsa est enim mulier illa magna quae in apocalypsi uisa est amicta sole scilicet Christo quem induit in baptismo lunam habens sub pedibus uidelicet omnia mutabilia calcans.*

[287] AMBROSIO AUTPERTO, *Expositio in Apocalypsim*, CM 27, Lib. 5, Cap. 11: *Hoc certe signum nunc usque uidetur in caelo, id est, in Ecclesia sanctorum. Dicatur itaque apertius quod sit hoc signum. Denique subditur: Mulier amicta sole. Ac si dicerctur, beata semper que uirgo Maria, abrumata Altissimi virtute, cui uidelicet dictum ab Angelo scimus: Spiritus Sanctus superueniet in te, et uirtus Altissimi obumbrabit tibi, illa scilicet uirtus, de qua Paulus dicit: Christum Dei uirtutem et Dei sapientiam. Et quia plerumque genus inuenitur in specie, ipsa beata ac pia Virgo hoc in loco personam gerit Ecclesiae, quae nouos catidie populos parit, ex quibus generale Mediataris corpus formatur. Non autem mirum, si illa typum Ecclesiae praetendant, in cuius beato utero capisi suo eadem Ecclesia uniri meruit.*

[288] SAN BERNARDO, Dominica infra octavam Assumptionis B. V. Mariae Sermo, 5; PL 183, 432: *Mulier, inquit, amicta sole, et luna sub pedibus ejus. Amplectamur Mariae vestigia, fratres mei, et devotissima supplicatione beatis illius pedibus provolvamur. Teneamus eam, nec dimittamus donec benedixerit nobis: potens est enim. Nempe vellus est medium inter rorem et aream, mulier inter solem et lunam, Maria inter Christum et Ecclesiam constituta. Sed forte miraris non tam vellus opertum rore, quam amictam sole mulierem.*

[289] *Ibidem*, PL 183, 438: *Jam te, mater misericordiae, per ipsum sincerissimae tuae mentis affectum, tuis jacens provoluta pedibus luna, mediatricem sibi apud solem justitiae constitutam devotis supplicationibus interpellat: ut in lumine tuo videat lumen, et solis gratiam tuo mereatur obtenu, quam vere amavit prae omnibus, et ornavit, stola gloriae induens, et coronam pulchritudinis ponens in capite tuo.*

[290] Stratton, 1988: 25.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por consiguiente, esto explicaría, por ejemplo, la proliferación de imágenes marianas de diversos tipos conceptuales portando atributos cosmológicos tomados del pasaje apocalíptico por parte de órdenes monacales con posiciones ideológicas tan irrenunciables como la de los franciscanos y dominicos o cistercienses, donde unos defendían el dogma inmaculista, mientras que otros querían sublimar la humildad de la Virgen, la eclesialidad o su papel corredentor, como intercesora soteriológica. Así pues, si los referidos atributos siderales formarán parte indeleble de las posteriores representaciones inmaculistas, también lo serán de otras representaciones especialmente promovidas por los dominicos, como la de la Virgen de la Humildad, siendo, de hecho, esta orden la especial proveedora de imágenes apocalípticas frente a los franciscanos desde el s. XIV.

Paradójicamente, las representaciones marianas apocalípticas de ambas órdenes venían a incidir en María como triunfadora sobre el mal, si bien desde ópticas distintas o partiendo de bases ideológicas diversas, ya que los franciscanos, con el inmaculismo, incidían en cómo la Virgen triunfa sobre el pecado porque Dios, desde antes de su concepción ya le tenía asignado ese papel -en cuanto se convertía en actriz necesaria gracias a su indispensable participación en la llegada de Cristo al Mundo- y por eso deseaba que fuera una criatura creada sin el pecado original desde el momento antes de su misma concepción, mientras que los dominicos querían exaltar a María como triunfante sobre el mal debido a su humildad ante Dios, con su sí sin reservas a su encarnación –y esto implicaba que el papel de María en la historia de la salvación del género humano era producto de su libre albedrío y no consecuencia del plan de Dios, es decir, que no era necesaria su concepción *sine macula* para la consecución de la obra redentora de Cristo-.

Por último, también podrían entenderse algunas de las imágenes de la Virgen vestida de sol del s. XV y principios del XVI, simplemente, como meras representaciones de apariciones marianas, pues "así como la mujer apocalíptica se apareció a Juan en una visión, del mismo modo la Virgen se aparece al devoto"[291].

Las imágenes más antiguas que pueden adscribirse a este tipo conceptual presentes en la actual Andalucía son pinturas, comenzando por la conocida *Virgen del Coral* de la iglesia de San Ildefonso de Sevilla, datada en el s. XIV[292] **[222]**. Si bien de un primer vistazo podríamos asignarla al tipo de la *Eleusa*, la presencia de otros

[291] Stratton, 1988: 25.
[292] Serra Desfilis, 2006: 38.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

elementos, entre los que destaca el revestimiento de la propia Virgen como *amicta sole* vienen a simbolizar a esta como corredentora. No solo los atributos cosmológicos así lo atestiguarían, sino también otros, pues mientras Cristo sostiene un pajarillo -seguramente un jilguero, que es símbolo de su futura Pasión[293]- y lleva al cuello un coral -símbolo de su sangre derramada-, la Virgen le ofrece una manzana. En consecuencia, se presenta a la Virgen como la nueva Eva, que junto a su Hijo, sacrificado para redimir el pecado original provocado por la veterotestamentaria primera mujer, es exaltada como criatura co-partícipe de la Redención y vencedora del pecado a través de los atributos apocalípticos.

[222] *Virgen del Coral*, finales del s. XIV, iglesia de San Ildefonso, Sevilla.

[223] *Puertas del coro bajo* (detalle), 1470-1490, monasterio de Santa Clara, Moguer.

Otra imagen pictórica perteneciente a este tipo sería la que contiene las puertas del coro bajo del convento de Santa Clara de Moguer (Huelva), realizadas entre 1470 y 1490[294] **[223]**. Estas se hallan pintadas por las dos caras, con temas que destacan la

[293] Campa, 2008: 12. El jilguero fue considerado prontamente símbolo de la Pasión de Cristo al ser un pájaro asociado con los cardos y las espinas y el bermejo de su cara.

[294] "Pinturas sobre tabla de la puerta del coro bajo". En: http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=139551 (10/10/2023).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pasión de Cristo y su infancia por uno de los lados mientras que el lado que da hacia la parte de la clausura, presentan tres temas: la Anunciación y el Nacimiento de Cristo en una de las hojas y la Virgen apocalíptica en la otra.

Todo el conjunto quiere destacar la importancia de María en la venida del Mesías: Encarnación de Dios, su nacimiento y la visión triunfal de la Virgen, como vencedora (y por tanto, de nuevo, su papel como corredentora). Sin detenernos en la hoja de las puertas que presentan las escenas narrativas, la Virgen *amicta sole* se muestra sosteniendo al Niño Jesús, el cual tiene actitud de coger una rosa roja que sujeta su Madre –y, de nuevo, este atributo referencia la futura pasión de Cristo[295]- mientras que en las cuatro esquinas se sitúan arcángeles (denotado por las garlandas[296] que portan, timbradas de una cruz): los superiores tañendo añafiles[297] -como queriendo llamar la atención del espectador o haciendo referencia, más específicamente, al episodio apocalíptico- mientras que los otros dos inferiores son identificables como san Rafael -con Tobías de la mano, el cual señala a la Virgen, y sujetando una cabeza cortada que podría ser la del demonio Asmodeo[298]- y san Gabriel, ya que este arcángel porta una cartela que dice "*CONCEPTIO TUA DEI GENITRIX V[IR]GO*" y sujeta la luna bajo los pies de la Virgen.

Esta imagen, realizada para un convento de signo franciscano, podría ser una representación de cariz inmaculista. El detalle de esta apreciación lo daría la cabeza cortada de Asmodeo, símbolo de la lujuria, por lo cual se incide en el mensaje de la Virgen concebida sin el pecado original, ya que para su génesis no lo fue de forma impura, es decir, a través de relaciones sexuales.

En la llamada *Virgen del Sol* de la catedral de Córdoba **[224]**, pintura realizada entre 1433 y 1465, también se vuelve a incidir en *Maria corredemptix*, esta vez a través del tipo conceptual de la *Platytera* –virgen de la expectación- y derivando dicha representación directamente de la narración sobre la Mujer vestida de Sol del *Apocalipsis*[299]. Y en otra pintura, ya realizada a mediados del s. XVI y presente en la iglesia franciscana de San Zoilo, en Antequera **[225]**, se vuelve a remarcar el mismo significado, pero esta vez incidiendo en la obra redentora de Cristo por su Pasión y Muerte.

[295] Salvador González, 2014: 1-30.
[296] Tipo de joya femenina en forma de diadema típica de la Baja Edad Media.
[297] Instrumento de viento-metal de origen morisco, particularmente usado en las batallas.
[298] Este demonio mataba a todos los esposos de Sara, pues la deseaba. Cuando esta se prometió a Tobías, el arcángel Rafael le dijo como podría alejarlo para siempre y así salvarse (Tb 3, 7-17; 6, 13-19 y 8, 1-3).
[299] Crespo Hellín, 1992: 39-41.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Entre las obras escultóricas tardogóticas asignables a este tipo conceptual, encontramos a la *Virgen del Alcázar* de Baeza [C-115], la *Virgen del Rosario* de Peñarroya-Pueblonuevo [C-100], la *Virgen del Fuelle* de Archidona [C-132] y la *Virgen de Linares* de Córdoba [C-92]. Las tres primeras tienen atributos astrológicos solo de manera parcial –la media luna en los dos primeros ejemplos y rayos flamígeros en el tercero- mientras que la última los tiene de forma más completa –media luna y rayos-. En todos estos ejemplos se remarcaría el papel de la Virgen como corredentora, haciéndose más evidente en los casos de la imagen baezana y archidonense, al aparecer también el atributo del jilguero en manos del Niño. Igualmente, la escultura cordobesa podría tenerse como una epifanía mariana, una auténtica *Aparitio Virginis*[300], al encontrarse el detalle del ángel que sostiene a María, indicando su presencia en la gloria celestial.

[224] *Virgen del Sol*, 1433-1465, catedral de Córdoba.

[225] *Virgen como mulier amicta sole*, mediados del s. XVI, iglesia de san Zoilo, Antequera.

[300] Algunos ejemplos de esta interpretación del tipo en Doménech García, 2013: 109-112.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Igualmente, la *Virgen del Rosario* de Écija [C-23] podría haber sido primigeniamente de este tipo iconográfico, ya que a sus pies localizamos dos bultos "geometrizados" de corladura de plata con un tono rosado que salen horizontalmente y se cortan de forma perpendicular con el propio cuerpo de la Virgen. O bien dichos bultos eran una primitiva media luna[301], cuyas puntas fueron cortadas al decidir colocarle a la imagen en el barroco ese mismo atributo de platería y exento a la propia escultura[302] **[226]** o podría ser también lo que resta de un ¿dragón o serpiente? al que le cortaron la cabeza y la cola. Es esta última posibilidad más improbable pero el peculiar tono rosado de los restos (a pesar de que el fondo es de pan de plata) podría simular la piel de dicho ser.

[226] *Virgen del Rosario*, Pedro Millán (atrib.), 1500-1510, iglesia de San Pablo y Santo Domingo, Écija. Las flechas señalan lo que serían los restos de la media luna original

[301] Rodríguez Lucena, María del Valle (2021), *Memoria de restauración de Ntra. Sra. del Rosario de Écija*, p. 9. Dicha restauradora también piensa que, por su forma poligonal pudieran ser los restos de una media luna. Desde aquí nuestro agradecimiento por facilitarnos el informe de restauración de la escultura.
[302] Otra posibilidad es que fuera eliminada al revestirse la imagen. Se sabe que su hermandad encargaría una saya de raso blanco al bordador Pablo Valeriano en 1602, lo cual indica que la escultura debía revestirse completamente al menos desde finales del s. XVI (García León y Martín Ojeda, 2018: 115). Así pues, las puntas de la medialuna de la escultura pudieron haberse serrado con la finalidad de facilitar el atavío de la misma y que no se engancharan las telas con las puntas del referido atributo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A destacar, asimismo, el detalle de las vestiduras doradas que portan las imágenes, pues aunque pudiera pensarse que es una particularidad estética propia de la época, quizás realmente sean otro atributo cosmológico más tomado del pasaje de la *mulier amicta sole*, ya que, en efecto, el dorado reviste a las imágenes como portadoras de luz, es decir, verdaderamente vestidas de sol[303]. Así pues, aquellas imágenes que únicamente parecían portar el atributo de la media luna, también llevan el del revestimiento luminoso, que en otros casos es representado a través de los fulgores flamígeros que salen de la espalda y costados.

Un ejemplo más tardío pero mucho más completo de este tipo conceptual dentro de la escultura lo encontraríamos en la *Virgen de la Granada*, realizada por Diego Guillén Ferrant[304] a mediados del s. XVI y que se venera en la cripta de la colegiata de Osuna **[227]**. Todos los atributos presentes ayudan a remarcar el papel corredentor de la Virgen y su triunfo sobre el pecado, pues el Niño Jesús sujeta un jilguero que lo picotea, así como un orbe que recalca la vigencia de su poder sobre el Mundo, mientras que la Virgen sostiene un cestillo con frutos –¿quizás madroños, símbolos de la eternidad?-, porta atributos cosmológicos –rayos flamígeros y la media luna, además de encontrarse totalmente dorada- e, igualmente, es una imagen-sagrario que manifiesta que, a través de María se llega a Cristo y esta posibilitó su llegada al Mundo.

Asimismo, unos ángeles la sostienen mientras toda una cohorte la rodea, en forma de mandorla, indicando que la representación es una epifanía triunfal. Por último, dos ángeles de cuerpo entero la custodian a la altura de la cabeza, en ademán de sujetar unos atributos hoy perdidos pero que, por concomitancias simbólicas y estéticas con la pintura antequerana de San Zoilo, seguramente portaran los *improperia* o *Armas Christi*, cerrando el círculo simbólico por el cual la Virgen fue indispensable en la consecución redentora de Jesús del género humano y, por tanto, es la perfecta intercesora soteriológica. Es un conjunto simbólico, además, perfectamente pensado para presidir una cripta funeraria, por cuanto se recalca el poder de intercesión de la Virgen y la gloria celestial a alcanzar por todo difunto cristiano, salvado de antemano

[303] Y en esta tesitura, también podríamos considerar como imágenes revestidas de la *mulier amicta sole* a la Virgen de la *Cabeza* de Motril [C-141] o la de los *Remedios* de Antequera [C-129], por poner algunos ejemplos entre tantísimos otros. Interesante es la relación que se puede hace entre algunas imágenes rosarianas completamente doradas por cuanto se vinculan a la orden dominica –recordemos que esta orden es una de las que más promovieron las imágenes con atributos cosmológicos- u otras tantas, en la misma condición estética, con sus historias de milagros, donde el dorado completo podría provenir de intervenciones posteriores sobre las esculturas que quisieran recalcar el hecho milagroso de la epifanía mariana (Flores Matute, 2018: 17-20).

[304] Sánchez Távora, 2011: 109.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

del pecado por la misericordia divina a través de la pasión, muerte y resurrección de Cristo.

[227] *Virgen de la Granada*, Diego Guillén Ferrant, mediados del s. XVI, colegiata de Ntra. Sra. de la Asunción (cripta), Osuna.

Finalmente, encontramos otro tipo conceptual mariano que hace uso de los atributos apocalípticos-cosmológicos, si bien no tanto por representar el papel

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

corredentor de María –más propio del tipo que aquí tratamos de explicar, donde María es revestida como la Mujer vestida de sol- sino por alcanzar el triunfo y la gloria celestial –que, no obstante, ya vimos que es otras de las facetas ideológicas que propugna el referido pasaje del Apocalipsis-.

Nos referimos a la Asunción de María a los cielos, cuya representación con los susodichos atributos surgirá en Flandes[305], si bien fue sumamente popular en los Reinos de España, convirtiéndose en la representación asuncionista más característica. De hecho cuando el tratadista jesuita Juan Molanus intenta describir la apariencia que debe tener la representación de la Virgen Asunta remite al modelo español para fijar su tipo iconográfico de forma definitiva[306].

En Andalucía, localizamos tres ejemplos de este tipo conceptual con atributos siderales: la *Asunción* representada en el pasaje narrativo del retablo mayor de la catedral de Sevilla, otra imagen de este tipo que preside un retablo de la capilla sacramental de la parroquia de Ntra. Sra. del Castillo de Fuente Obejuna (Córdoba) **[228]** y otra de tipo devocional en la clausura del monasterio de Santa Marta (jerónimas) de Córdoba[307]. En los tres, la Virgen es portada por ángeles que la suben a la gloria celestial, mientras esta se encuentra revestida de sol (ya sea por encontrarse sus vestiduras doradas o por presentar, además, rayos flamígeros saliendo de sus espaldas) y pisando la media luna.

[228] *Retablo de la capilla sacramental*, finales del s. XV, parroquia de Ntra. Sra. del Castillo, Fuente Obejuna.

[305] García Mahíques, 1995: 193-194.
[306] *Idem*.
[307] Benítez Blanco, 2011: 964 y 979.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

BLOQUE III:

LA CONSTRUCCIÓN ICÓNICA DE LAS IMÁGENES MARIANAS MEDIEVALES DURANTE LA EDAD MODERNA: TRANSMUTACIÓN ICONOGRÁFICA, VARIACIONES SIMBÓLICAS Y NUEVAS VISUALIDADES FORMALES

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

3.1. CONSIDERACIONES SOBRE LA IMAGEN CRISTIANA: SU SACRALIDAD, TEURGIA, USOS PRÁCTICOS Y SU IMPACTO SOBRE LA SOCIEDAD

Desde la Baja Edad Media, numerosas imágenes incardinadas en un lugar determinado -sobre todo las que representaron a la Virgen María- han llegado a convertirse en el símbolo por antonomasia de la respectiva comunidad humana en la que se establecieron, pues estas han sido, generalmente, las generadoras de una serie de identificaciones sociales muy marcadas y características, al punto de que muchas de estas han llegado a nuestros días aclamadas como patronas de sus correspondiente localidades.

No obstante, la gran cantidad de imágenes que se llegaron a acumular, no solo en una misma población, sino en un mismo templo –y más aún, de nuevo, las de carácter mariano- hizo necesario que algunas de las susodichas, por sus especiales características históricas, formales y teúrgicas, necesitaran una adecuación visual que reflejara su preeminencia sobre el resto de sus congéneres de misma o parecida representación simbólica. Es decir, que desarrollaron una construcción de su iconicidad, lo cual significa que dichas imágenes han sido revestidas -tras un proceso temporal que abarcó desde una época hasta varias, llegando al s. XX en algunos casos- de una visualidad (e iconografía) cerrada y reconocible desde el momento en que se las ve[308], atajando de esta manera un problema que ya se empezó a dar en la misma Baja Edad Media, cuando el devoto o peregrino que acudía a un templo en busca de la imagen concreta de sus motivaciones religiosas se podía encontrar con toda una vorágine de obras que representaban a los mismos personajes y que, incluso, podían tener el mismo tipo iconográfico, dificultando el que este pudiera localizar la imagen de su primigenio interés[309].

Así pues, para entender cómo dicho desarrollo devocional de siglos ha provocado que todas estas imágenes medievales, sobre todo en Andalucía, fueran, no solo exaltadas y encumbradas sobre el resto de sus iguales de su misma representación e incluso adscripción temporal, sino también transformadas en su visualidad formal y tipo iconográfico original, así como, en algunos casos, funciones primigenias, debemos conocer el largo proceso de consideración simbólica, filosófica, antropológica y práctica por el que tuvieron que pasar las mismas imágenes desde su concepción por parte de la

[308] Sánchez López, 2021: 9.
[309] Español, 2009: 21-22.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sociedad medieval occidental hasta llegar a la Edad Moderna, a fin de entender los cambios mentales e ideológicos que tuvo la referida sociedad europea occidental y especialmente la española y andaluza a la hora de familiarizarse y estrechar lazos con las susodichas imágenes sagradas con objeto de mantenerlas en el tiempo y encumbrarlas sobre el resto, aunque esto significara, en numerosos casos, la contradictoria paradoja de requerir la mutilación de la propia talla y la manipulación iconográfica y simbólica original hasta transformarlas en otras.

3.1.1. La consideración sagrada de la imagen medieval

El Catolicismo, desde, al menos, la Baja Edad Media, vinculó el concepto de imagen, como nos narra Alejandro García Avilés:

> […] con el de reliquia y el del sacramento de la Eucaristía, en tanto en los tres casos se trata de representar el cuerpo sagrado, sea el de Cristo (la eucaristía), el de los santos (las reliquias) o tanto uno como otro en el caso de la imagen. En los tres casos, a través de un signo externo se hace presente un cuerpo sagrado ausente. El cuerpo sagrado es objeto de veneración porque recuerda la vida ejemplar de un sujeto, pero también porque su proximidad procura un lugar de enterramiento santificado y porque provee de un foco para la oración. Asimismo, la súplica dirigida a su representación es susceptible de motivar la intervención milagrosa de la persona sagrada[310].

Sin embargo, para llegar a dicha consideración hubo tiempo atrás un proceso de discusión en Occidente sobre la validez y legitimidad de la imagen desde antes del s. X, siglo a partir del cual empezarían a surgir voces que, aunque inicialmente reticentes, tímidamente defenderían la idoneidad de usar las imágenes religiosas y hasta de defender su discutida sacralidad. Y es que, entre los siglos VII al XI hubo diversos eclesiásticos intelectuales que, ciertamente espoleados por los acontecimientos iconoclastas que sufrió el Imperio Bizantino y también por las críticas de las otras religiones del Libro (judíos y musulmanes), se mostraron inquietos con las representaciones artísticas de lo sagrado, temiendo la caída en la idolatría por parte de las mentes menos sofisticadas. Y eso a pesar de que el dogmatismo oficial emanado del papado y los concilios las consideraban, no solamente benignas, sino también benéficas.

[310] García Avilés, 2009: 27.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Así, podemos incluir voces tan importantes en la defensa de las referidas imágenes, y desde bien temprano, como las del papa Gregorio Magno, en la cual, famosas fueron sus palabras, allá por el año 600, a Sereno, obispo de Marsella, al haber retirado las imágenes de las iglesias de sus diócesis: "Las imágenes han de emplearse en los templos a fin de que los iletrados puedan al menos aprender viendo en los muros lo que no pueden leer en los libros. Se deben conservar estas imágenes y prohibir al pueblo su adoración"[311]. Menos conocidas, pero igualmente reveladoras de la consideración favorable de tan importante dirigente religioso al uso de las imágenes son las palabras que le dirigió al anacoreta Secundino -al solicitarle este, disponer de una imagen de Cristo- donde insistirá en la benignidad de poseerlas:

> Tu petición nos complace grandemente, pues buscas con todo tu corazón y voluntad a Él, cuya pintura deseas tener ante tus ojos; para que, acostumbrado a verlo diariamente en su forma corporal, cuando veas una imagen de Él sientas tu alma inflamada de amor por Él cuya imagen deseas ver. No hacemos daño al querer mostrar lo invisible por medio de lo visible[312].

Sabemos, igualmente, de posteriores papas a Gregorio Magno –Gregorio III, Esteban II, León III, Pascual I y Benedicto III- que, además, regalaron diversas esculturas de la Virgen, Cristo y santos, realizadas en materiales lujosos como el oro y la plata, a iglesias de Roma, tal y como refleja el *Liber Pontificalis*[313], por lo que es evidente que, al menos en esta urbe, no se veía extraño ni inconveniente la existencia de imágenes sagradas en los templos, que asimismo, serían susceptibles de ser posteriormente veneradas por el pueblo[314].

El mundo carolingio, por su parte, con Carlomagno al frente de su imperio, aunque no fue contrario a las imágenes, propiciando una reacción iconoclasta como había ocurrido en Bizancio –si bien sí se produjeron actos iconoclastas aislados, como el protagonizado por el obispo Claudio de Turín[315]-, prefirió rechazar su utilización y su consideración de sagradas, tal y como dejó ver en los conocidos *Libri Carolini*, redactados por mandato del monarca franco como reacción crítica al recientemente celebrado II Concilio de Nicea –que, a su vez atajó en Bizancio las dudas iconoclastas-.

[311] Riché, 1989: 325.
[312] Freedberg, 2018: 199.
[313] Forsyth, 1972: 70-71.
[314] García Avilés, 2009: 34.
[315] Galtier Martí, 2005: 215-217.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En dicha obra, se negaba el valor cultual de las imágenes –aunque no su existencia y valor instructivo-[316] y se consideraba a la palabra como superior a la imagen, en tanto en cuanto, en la misma no estaba presente, en absoluto, su prototipo real[317]. Así lo secundaba uno de los más importantes teólogos de la corte franca del momento –y quizás uno de los autores de los susodichos *Libri Carolini*-, Teodulfo de Orleáns, afirmando que las imágenes podrían representar la vida terrenal de Cristo pero las mismas estarían carentes de los verdaderamente importantes nutrientes espirituales[318].

Como reacción a estos *Libri Carolini*, el papa Adriano I incidió, en una carta a Carlomagno, sobre las posiciones que la Iglesia occidental tomaba al respecto de las conclusiones tomadas por el iconodulio concilio niceano, mostrándose a favor de estas y, además, reiterando que las imágenes tenían una misma consideración que los vasos sagrados, en tanto en cuanto, ambos se consagraban antes de su uso[319].

Quizás por la desconfianza que suscitaban las imágenes con respecto a su sacralidad y validez cultual, en el s. X comenzaron a aparecer esculturas y pinturas que alojaban en su interior reliquias de santos o, incluso, al Santísimo Sacramento. Primero fueron las esculturas de Cristo crucificado las que alojaron estos objetos sagrados, como el documentado caso del crucifijo de la iglesia de San Gedeón de Colonia, encargado por el obispo Gero a finales del s. X. Este dignatario eclesiástico, habiendo observado una grieta en la cabeza de la imagen mandó colocar en la misma una oblea consagrada y una reliquia de la cruz y, rezándole a Dios, comprobó que la grieta había "sanado"[320]. El relato, no solo demuestra que existía cierta inseguridad a la hora de considerar legítimo el culto del crucificado, el cual necesitó de objetos sagrados más fuertes y de indudable consideración sagrada y cultual para reforzar la sacralidad de la imagen, sino que también es observable como Dios mismo consideró legítima su imagen de Cristo, al fusionarse (por la hostia consagrada) con la obra realizada por mano humana.

Otro ejemplo de imagen-relicario de Cristo lo constituye la interesante pintura mural de un crucificado en Bagües (Zaragoza), realizado a finales del s. XI, donde se labró en la piedra que alojaba la cabeza de la imagen un pequeño nicho con objeto de albergar la cajita con las reliquias[321]. Vemos, pues, que no solo las imágenes tridimensionales suscitaban aún ciertas dudas sobre la potencia de su sacralidad, sino

[316] Shahan: https://ec.aciprensa.com/wiki/Libri_Carolini (Consultado: 10/10/2022).
[317] García Avilés, 2009: 25-26.
[318] Kessler, 2022: 123.
[319] Freedberg, 2018: 118.
[320] Mariaux, 2009: 1043-1055.
[321] Galtier Martí, 2014: 56.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

también las tradicionales –y mejor estimadas- imágenes bidimensionales, que dispuestas en sitios de culto, necesitaron de objetos considerados más sagrados para legitimar su veneración.

Pero además, debemos destacar la existencia de ciertas imágenes cristíferas que desmontaban las tesis iconoclastas mantenidas por algunos eruditos y permitían la defensa de las imágenes sagradas bajo términos estrictamente ontológicos, olvidando las otras razones que justificaban su presencia y culto al ser tenidas, según la tradición, como realizadas por la divinidad misma, pudiendo tener, así, adoración indiscutible pues no habían sido realizadas por mano humana y eran reliquias dejadas por el mismo Jesucristo. Estas imágenes, que fueron conocidas como *Archeroipoton* en Bizancio, tendrán una posterior trascendencia en Occidente, al punto que se le otorgará la misma consideración de reliquia divina a algunas imágenes como el *Volto Santo* de Lucca para, seguidamente, dispensarle también tal gracia a algunos de los iconos marianos más importantes.

La referida práctica de introducir reliquias en las imágenes sagradas no solo auspiciaba la sacralidad de los prototipos, como hemos visto, sino que, igualmente, también permitía justificar los posibles milagros que obraran, aunque excepcionalmente surgirán una serie de estos con imágenes cristíferas que realizarán acciones vivificadoras (sangran, sudan, lloran, se mueven…) desde el s. X en Occidente (y antes en Bizancio, caso del milagro del *Cristo de Beirut*) cuyas acciones teúrgicas no son explicadas, en principio, por ser contenedoras de reliquias, sino por la validez otorgada por la divinidad a su prototipo, sin más[322]. Así pues, podemos ver como en estos siglos nos encontramos con dos caras de una misma moneda: los que eran críticos con las imágenes por considerar que no podían ser merecedoras de culto y los que estaban seguros de su sacralidad y potencia teúrgica, aún cuando, por prevención, consideraran estimular dicha sacralidad con reliquias.

Y precisamente, en este ambiente ambivalente, algunos críticos con las imágenes llegarán incluso a convertirse a estas, autorizándolas al final, como es el caso del monje Bernardo de Angers, el cual, considerando la veneración de las imágenes como algo idolátrico, al mismo tiempo llegará a ser permisivo con ellas, pues reflexiona que estos iconos escultóricos antiguos, si han sido adoptados por el pueblo en su tradición deben

[322] Sansterre, 2013: 77-87. Este estudio resulta bastante ejemplificador y revelador, por cuanto se recogen y explican varios milagros de imágenes, sobre todo crucifijos, ocurridos desde el s. VIII y, sobre todo X al XII, siglos que, como vemos, fueron un campo de disputa intelectual al respecto de la sacralidad de las referidas imágenes y su valor cultual efectivo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conservarse, a fin de no contrariarlo. Es más, con el caso de la estatua-relicario de *Santa Fe de Conques*, a la que él mismo fue a visitar, razona que la santa, a través de su efigie, recibe, en efecto, las oraciones de sus fieles y argumenta, para ello, la historia de un monje que murió castigado por la susodicha por burlarse de su imagen. Bernardo colige, pues, que "la estatua merece el honor de sus fieles, puesto que parece que quien vilipendia a la estatua blasfema en realidad a la santa mártir"[323].

Igualmente, los ataques por parte de los herejes y otras religiones monoteístas, principalmente la judía, al dogma de la encarnación de Cristo provocaría que también dirigieran sus ataques a las imágenes cristianas, por cuanto estas justificaban su existencia precisamente gracias al referido dogma. Paradójicamente, estos ataques favorecieron cada vez más la defensa de las susodichas imágenes por parte de los cristianos.

Ejemplos de ello lo tendremos con un monje de comienzos del s. XI de la corte del emperador Enrique II, que acusaría a sus correligionarios de ser como los judíos, al ver a los crucifijos únicamente como objetos materiales y no verlos a través de los ojos espirituales[324]. Resulta revelador el cómo se utiliza como arma arrojadiza la acusación de ser como los enemigos del cristianismo, por cuanto, prácticamente, no solo se desautoriza a todos aquellos que siguen asegurando que las imágenes no pueden recibir culto efectivo, es decir, ser sagradas, sino que también se los tacha de ir contra la propia enseñanza de la Iglesia que, en su oficialidad emanada a través de los pareceres papales y los concilios, ya defendió la benignidad, beneficio y sacralidad de las imágenes cristianas. Igualmente, es relevante la disputa acaecida en el año de 1276 en Mallorca entre un judío y un cristiano, donde el primero acusó a los cristianos de practicar la idolatría con las imágenes, respondiéndole el segundo que aquello no era cierto pues "la Santa Madre Iglesia pone [las imágenes en las iglesias] a modo de espejo, de modo que al verlas con los ojos del cuerpo [los fieles] las ven con los ojos de la mente"[325].

De dicha respuesta, es interesante destacar como ya en el s. XIII estaba más que asentada la idea, propugnada por San Juan Damasceno, de que las imágenes sacras eran un vehículo por el cual se veneraba al prototipo representado por estas y no a la imagen en sí[326], amén de que estas debían considerarse, junto a la Escritura, dos expresiones

[323] Robertini, 1994: 113-114.
[324] Kessler, 2022: 126.
[325] Pereda Espejo, 2007: 79-80.
[326] Velandia Onofre, 2017: 186-187.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

complementarias de la Palabra[327]. Y esto se debe a que el siglo anterior fueron traducidos al latín los escritos de este santo sirio, generando un gran impacto entre la intelectualidad eclesiástica de la época, al punto de, no solo terminar de perfilar el pensamiento sobre la idoneidad del culto a las imágenes por parte de numerosos teólogos y eruditos de la Iglesia, sino de apuntalarlo y acrecentarlo con las ideas aportadas por autores como Santo Tomás de Aquino, el cual, incluso, dejará la puerta abierta a la adoración (latría) de las imágenes (de Cristo), pues, según este, existe un doble movimiento del alma hacia la efigie, donde el primero se dirige hacia la imagen como realidad y el segundo al prototipo en el que se basa la susodicha. Se demuestra, así, que se puede adorar a la imagen, no por su materialidad, si no porque dicho acto se dirige al representado, al prototipo, no al objeto que lo encarna, no existiendo, pues, idolatría[328]. Otros prestigiosos contemporáneos de Aquino, como el franciscano Buenaventura o el agustino Egidio Romano también defenderán estas ideas del teólogo dominico, es decir, el culto de latría para la imagen de Cristo[329].

La puerta estaba más que abierta, pues, a la veneración de las imágenes por sí mismas, al principio justificadas para las de Cristo, como hemos visto, pero prácticamente al momento se abrirá la veda para las imágenes de santos y de la Virgen María, a la sazón, santa entre todos los santos y que en este siglo XIII había alcanzado una gran autoridad y prestigio por ser considerada, sin ninguna duda, corredentora y perfecta intercesora ante Dios.

3.1.2. La manifestación de la sacralidad en la imagen: milagros e invenciones

En el s. XIII, por otra parte, la sociedad del momento ya tenía más que claro que la divinidad podía intervenir a través de las imágenes sagradas[330]. Y dicho pensamiento vino auspiciado, no solo por las teorías ampliamente aceptadas de los más eminentes teólogos del momento que, como hemos visto, afirmaban la sacralidad de la imagen, sino también porque gracias a estas, se encontraba intelectualmente reforzada una idea previamente asumida por el pueblo de forma natural: la idea del *transitus* que, enunciada en su momento (s. VII-VIII) por San Basilio de Cesarea y adoptada por San Juan Damasceno tuvo su impacto en Bizancio pero que no alcanzó verdadera impresión

[327] Benito Goerlich, 2012: 630.
[328] Besançon, 2003: 208.
[329] García Avilés, 2009: 34.
[330] García Avilés, 2007: 334.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en Occidente hasta que los escritos de este último fueron traducidos al latín en el s. XII, como ya viéramos.

Según esta teoría, las imágenes están infundidas de un poder llamado *virtus* que proviene del prototipo sagrado, ante el cual pueden obrar milagros, reafirmando su papel mediador con la divinidad y demostrando, así, su sacralidad y validez cultual, amén de su merecido respeto por su vínculo con el prototipo[331], tal y como afirmaron Damasceno, Tomás de Aquino, Buenaventura, etc.

No es de extrañar, pues, que ante el grandísimo impulso intelectual que se le dio a las imágenes con respecto a su idoneidad cultual y potencia teúrgica, florecieran los relatos milagrosos de estas por toda Europa que, entre otras cosas, también sirvieron como arma arrojadiza contra los enemigos del cristianismo de cariz anicónico –es decir, judíos y musulmanes- y los herejes –especialmente el catarismo, de reciente memoria en este siglo- por cuanto el carácter milagroso de las susodichas imágenes apuntalaban la legitimidad de estas y el partidismo tácito que Dios demostraba ante sus representaciones sagradas y ante su Iglesia. Es más, esta última pondría gran énfasis en publicitar dichos signos tangibles y visibles de la presencia divina entre los hombres como respuesta a toda reacción herética en contra de sus dogmas y tradiciones[332]

Si, por supuesto, las imágenes cristíferas y de santos realizaron milagros ya desde el pasado –recordemos que muchas de estas eran relicarios y, al principio, se asignaba, por lo general, el suceso milagroso a la reliquia contenida-, desde el s. XII y, sobre todo, en el s. XIII, cobrarán un extraordinario protagonismo milagrero las imágenes de la Virgen María, ya que, si bien antes del s. XI fue escaso, debido, entre otras cosas, a que no existían apenas reliquias de la Virgen por su asunción a los cielos de cuerpo y alma[333], gracias al impresionante auge y empoderamiento devocional que ganó su figura en el referido s. XIII[334] y al razonamiento teológico sobre la validez cultual de las imágenes sagradas que legitimaban, por ellas mismas, su potencia teúrgica, el pueblo, y también la intelectualidad de la época, no tuvo ningún reparo en

[331] García Avilés, 2007: 324.
[332] Vauchez, 1992: 238.
[333] Philippart, 1996: 579-585. En la Alta Edad Media, se tenía el convencimiento de que la acción taumatúrgica del santo ocurría a través de la reliquia y/o su contacto con la misma, por lo que resultaba francamente complicado el que la figura de la Virgen pudiera obrar milagros, en tanto en cuanto sus reliquias eran extremadamente escasas debido a la asunción de su cuerpo y alma a los cielos y sus imágenes, como las del resto de personajes sacros, aún no tenían apuntalada su sacralidad y potencia teúrgica. Así pues, los escasos milagros que la Virgen realizara lo eran a través de aquellas imágenes que recibieran sus escasas reliquias, como la famosa –y desaparecida- *Virgen de Clemort-Ferrand*, que alojaba en su interior reliquias marianas.
[334] Al respecto, ver: Torres Jiménez, 2016-2017: 38-54.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

asignarles milagros a las imágenes marianas por cuanto, también, se consideró a María la más perfecta intermediaria entre la humanidad y Dios, por haber sido su madre -posibilitando la encarnación divina y la salvación del género humano- y por haber participado del sufrimiento de su Hijo durante su pasión y muerte en la cruz. Así pues, y atendiendo a la teoría del *transitus* y al convencimiento intercesor superior de la Virgen, las imágenes marianas eran las más idóneas y proclives a reaccionar por su prototipo, frente a otras imágenes de santos e, igualmente, frente a las reliquias, toda vez que se había democratizado el convencimiento de que la imagen sagrada tenía las mismas posibilidades teúrgicas que aquellas, pues como ellas, la imagen también accionaba al ser sagrado (o sacralizado en el caso de los santos).

Es más, en estos siglos y subsiguientes, asistiremos a la conversión ideológica de ciertas imágenes marianas de gran poder taumatúrgico en un trasunto de reliquia –a través de relatos legendarios, como veremos- disipando cualquier duda sobre la eficacia teúrgica de la imagen frente a la reliquia ciertamente autentificada –esto es, los objetos que sí se tenían por ciertos como dejados por el personaje sagrado en cuestión: huesos, objetos usados en su vida, trozos de tela de sus vestimentas, etc-.

Ya vimos como los primeros milagros de imágenes lo manifestaron las representaciones cristíferas. Si algo los solía caracterizar, obviando particularidades propias de cada relato, es que suelen sangrar cuando se las arremete violentamente[335], ofreciendo un jugoso paralelismo entre el sufrimiento de la imagen con respecto al que padeció su prototipo e, igualmente, estableciendo una analogía con el sacrificio incruento de la eucaristía, en tanto el pan y el vino transforman su substancia en carne y sangre de Cristo, tal y como la materia de la imagen (madera, piedra…) es capaz de transformarse en lo mismo, aunque sin irrumpir la divinidad en la misma, si bien sí actúa la susodicha sobre la materia. De esta manera, los relatos milagrosos donde actúa una imagen de Cristo vienen a incidir en la sacralidad de la misma: en su eficacia como vehículo de unión con el prototipo y en el respeto que como tal se merece, pues el daño que se le hace es hacérselo al representado. Que estos milagros se divulgaran en los siglos de indeterminación y discusión ideológica sobre la efectividad teúrgica y veneración cultual de la imagen no es baladí.

En otras ocasiones, ya en pleno s. XIII, el crucificado cobra vida para manifestar, de algún modo, su apoyo tácito a algunos de los que, posteriormente, serán

[335] Para conocer varios de estos relatos milagrosos, ver: Sansterre, 2013.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

santos, como le ocurrió a San Francisco de Asís frente al crucificado de San Damián, el cual le habló "abriendo sus labios pintados"[336] o a San Bernardo, al cual le abrazó un crucifijo al que le rezó el santo[337]. Esto no solo era una muestra de encumbramiento de la figura santificada, en tanto en cuanto la divinidad se les manifestaba y premiaba a través de sus imágenes, sino que también estos relatos hagiográficos autorizaban, recíprocamente, la validez y efectividad de la imagen sagrada: nótese que en estos milagros, Dios no se manifiesta virtualmente o en sueños a los santos, sino que lo hace vivificando la materia inerte de las que estaban hechas sus imágenes. Dicho de otro modo: la autoridad dada a los santos, en estos casos, ponía el punto sobre la "i" sobre las dudas que todavía surgieran en torno a la sacralidad de las imágenes, toda vez que dichos santos, además, no eran personajes lejanos en el tiempo, sino todo lo contrario, de plenísima actualidad y contemporaneidad.

No obstante, y como ya adelantamos, la gran figura beneficiaria de leyendas milagreras a partir del s. XIII fue la Virgen María, algo que, por lo demás, encaja perfectamente con los cambios de mentalidad religiosa que se estaban produciendo en los inicios de la Baja Edad Media, de cariz humanista y, por tanto, más sentimental. En efecto, durante este siglo se produce una auténtica explosión de fervor mariano que es recogida y ejemplificada en varias colecciones de milagros por numerosos eclesiásticos de sobrada formación intelectual, tales como el benedictino Gautier de Coincy –*Miracles de Nostre Dame*-, el dominico Vicente de Beauvais –*Mariale Mágnum*- el monje Gonzalo de Berceo –*Milagros de Nuestra. Señora*-, el franciscano Juan Gil de Zamora –*Liber Mariae*- o el monarca castellano Alfonso X –*Cantigas de Santa María*-[338].

Si los milagros cristíferos de siglos precedentes se caracterizaban por querer manifestar la intervención del prototipo sobre su imagen incidiendo en el sacrificio de la cruz y lo que ello implicaba de violento y/o doloroso (sangrar, sudar, llorar) amén de manso, los milagros marianos, en general, se caracterizarán por la acción directa y activa del prototipo sobre su imagen, recalcando el inmenso poder de intercesión que tenía María sobre su Hijo (y por ende, sobre Dios) - tal confianza en el papel intercesor pleno de María se verá materializada, poco después, en tipos iconográficos como la de

[336] Jansen, 2005: 203-206.
[337] García Avilés, 2007: 325.
[338] Torres Jiménez, 2016-2017: 48.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la *Scala Salutis*[339] o la *Virgen de la Misericordia*- y también el significarse como madre de la Humanidad, al ser capaz de combatir al mismísimo diablo si hace falta para salvar a aquel devoto que se lo implorara. Así ocurre, por ejemplo, con el milagro del eclesiástico Teófilo que, por mediación de un judío, firma un pacto con el diablo para que le fuera mejor en su vida, lo cual, en efecto ocurrirá. No obstante, con el tiempo se arrepiente y reza fervientemente a la Virgen, la cual escuchará sus ruegos, combatirá con el diablo, le quitará el papel firmado del pacto y se lo restituirá a Teófilo, librándolo, de esta manera, de la servidumbre infernal eterna[340].

En otros casos, las imágenes de la Virgen cobran vida con objeto de salvar la vida a alguno de sus devotos, ya sea de forma literal o espiritual. Por ejemplo, en el milagro de la Virgen y el pintor, esta salva al segundo porque el diablo, enfurecido con el artista por pintarle feo, le tira del andamio en el que estaba pintando y buscando un lugar donde agarrarse, se da cuenta que es la Virgen la que le ha estirado su brazo para sujetarlo[341]. En la Cantiga 51, igualmente, se narra como la imagen de la Virgen dispuesta en las murallas de una ciudad durante un asedio levanta su pierna para interceptar una flecha lanzada por un ballestero, salvando así a uno de los defensores **[229]**. En otros milagros, la Virgen ayuda a monjas pecadoras salvando su virtud o reestableciéndola, como en el caso de la monja que se iba a escapar del convento para yacer con un clérigo del que estaba enamorada, abofeteándole una imagen de la Virgen que le sale al paso para que se olvide de realizar tal acción y vuelva a su dormitorio[342], evitando, de este modo, que rompiera su voto de castidad y obediencia.

Además, como ya ocurriera con las imágenes de Cristo, la Virgen, generalmente a través de sus imágenes, también concede gracias especiales a los que serán futuros santos que se han destacado especialmente por su fervor mariano. Así ocurre con el arzobispo toledano San Ildefonso, al cual la Virgen le entrega una casulla como premio por su defensa enconada sobre la virginidad perpetua de esta[343] o con San Bernardo de Claraval, al cual la Virgen le ofrece unas gotas de su propia leche, que le proporcionará la sabiduría y elocuencia necesarias para sus prédicas y sermones que tanta fama le dieron[344].

[339] Para conocer mejor este tipo, ver: Mocholí Martínez, 2012: 7-22.
[340] Yarza Luaces, 2002-2003: 212-217.
[341] García Avilés, 2007: 335.
[342] Sansterre, 2013: 89.
[343] Yarza Luaces, 2002-2003: 217-219.
[344] García Avilés, 2007: 325.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[229] *Códice Rico de las Cantigas de Santa María* (detalle), Alfonso X, 1280-1284, RBMECat T-I-1, fol. 76r.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En general, la Virgen le dispensa milagros a través de sus imágenes a todo tipo de personajes, desde los de alta cuna -como nobles, caballeros y eclesiásticos como obispos y abades- a otros del pueblo llano -como clérigos, judíos y musulmanes conversos, mujeres…-. Pero si hay un tipo social que se difundirá enormemente entre los relatos milagrosos, más aún en las llamadas invenciones de la Virgen –es decir, el descubrimiento milagroso de una imagen mariana-, que tanta difusión tuvieron en la península ibérica, ese será el del pastor o agricultor, personas de profesión muy humilde y sencilla pero con una profunda fe. ¿Acaso se convierten estas aquí en un trasunto de los humildes de la Biblia a los que Cristo les interpeló a que lo siguieran y así lo hicieron, creyendo inmediatamente en su mensaje? De esta forma, en la península ibérica, las imágenes de la Virgen que son encontradas por este perfil social lo harían al modo en que Dios mismo ya se manifestó en el pasado y cuyas referencias encontramos en la Biblia (recordemos a Moisés en el episodio de la zarza ardiente, por poner un ejemplo –en aquel momento era un pastor-). Quizás, igualmente, la comunidad viera en la figura del humilde pastor o labrador de fe profunda, que suele vivir apartado del resto en comunión con la naturaleza, un trasunto de santidad, algo, por otra parte, acorde a las mentalidades propugnadas por las nuevas órdenes mendicantes, como la franciscana, tan proclive a vivir la fe desde la pobreza y la humildad, o movimientos eremíticos, que a lo largo de los siglos surgirían tanto en Oriente –primeramente- como en Occidente. Así pues, si estos personajes vivían santamente, es lógico que la divinidad se les manifestara de algún modo como premio a su elogiosa vida, en estos casos permitiendo ser los mensajeros de una situación milagrosa, tal cual era la manifestación de una imagen de la Virgen.

Si bien, muchos de los relatos legendarios de invenciones marianas producidas en la península ibérica, que situaban cronológicamente el momento de la aparición durante el periodo bajomedieval, fueron recopilados en plena Edad Moderna -¿y acaso enriquecidos, como veremos posteriormente, por motivos proselitistas?- se tiene por creación medieval muchos de ellos, sobre todo si coinciden en los mismos ciertas pautas convencionalizadas donde destaca la presencia del pastor/labrador u otra figura vinculada al ámbito rural y de carácter servil o humilde. Ciertamente, algunos relatos legendarios de invenciones marianas sí se conservan manuscritos en época medieval, como es el caso de la extremeña *Virgen de Guadalupe* y donde se cumplen las referidas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

convenciones, siendo fechable el escrito entre 1400 y 1440[345]. En el mismo se narra como a un pastor vaquero se le aparecerá la Virgen, la cual le pedirá que vaya a avisar a las gentes para que, en el lugar de su aparición –en una montaña cercana al río Guadalupe- horaden la tierra en busca de una imagen suya que previamente –nos narra el texto- provenía de Roma como regalo al obispo sevillano San Leandro y que había sido ocultada allí por la invasión musulmana. Cuando el pastor llega a su casa, se encuentra a su mujer llorando, ya que había fallecido su hijo pero él, lejos de achantarse, dice que el niño resucitará y a cambio le ofrendará la vida a la Virgen de Guadalupe para guardar su –futura- casa. Al momento, el hijo vuelve a levantarse y recuerda a su padre avisar a las gentes para encontrar la imagen oculta, cosa que hacen y, acompañados por varios del lugar, lograrán encontrar la santa imagen de la Virgen, cumpliendo el pastor y su familia la promesa de ser guardeses del lugar y protectores de la imagen y quedando las gentes maravilladas, no solo por el milagro de la aparición de la imagen donde el pastor y su familia decían, sino también porque su hijo había resucitado y la Virgen se le había aparecido para solicitar el hallazgo, cosa que confirmaba la veracidad de todo lo expuesto por el vaquero.

Como decíamos, este relato, uno de los pocos documentados en plena etapa bajomedieval, cumple los convencionalismos básicos que luego repetirán hasta la saciedad numerosos relatos legendarios de invenciones marianas en medios rurales: el pastor/labrador que acude a un lugar y, por una señal cualquiera (en este caso la aparición de la mismísima Virgen) localiza la imagen oculta; el volver a su comunidad explicando el hallazgo; el que sufra él o su familia algún tipo de tara física (en este caso la muerte de su hijo) que será convenientemente reparada en cuanto suceda el hallazgo o el que la comunidad refrende todo lo dicho o expuesto por el pastor/labrador al aparecer, en efecto, la imagen y comprobar la sanación de la tara física. Por todo ello, se consideran que los referidos relatos de invenciones marianas tienen un origen bajomedieval, aún siendo documentados en la Edad Moderna, ya que seguramente se distribuirían e imitarían –con convenientes variaciones personalizadoras del relato- de forma oral en sucesivas generaciones hasta el momento en que la fama alcanzada por el icono mariano en cuestión obligó a su divulgación escrita.

Es más, ciertamente todo lo que de fantástico suelen tener los referidos relatos de invenciones, si las susodichas apariciones hubieran sucedido tal que así tras el

[345] Christian, 1981: 276-279. Este autor cita el manuscrito medieval, localizado en el Archivo Histórico Nacional, *Clero*, códice 48b, Fols. 5v-8v.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Concilio de Trento –es decir, una persona afirmando ver a la Virgen o cualquier señal fantástica, la resurrección de muertos o curaciones de taras físicas sin testigos inmediatos, etc- seguramente habrían sido atajadas de inmediato por la Inquisición y los obispos cuyo mandato afectara al lugar en el que había de suceder la invención. Y es que, en efecto, en la sesión XXV del nombrado concilio, celebrada entre el 3 y el 4 de diciembre de 1563, se dictaminó lo siguiente al respecto de la invocación, veneración y reliquias de los santos y de las sagradas imágenes:

> Establece el santo Concilio que a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la aprobación del Obispo. Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo Obispo.

No queda duda de que, efectivamente, la Inquisición juzgó y atajó rápidamente cualquier visión sobrenatural que cualquiera afirmara ver, con objeto de suprimir cualquier nueva devoción emergente –desde santos y reliquias dudosos hasta imágenes- que resultara sospechosa de ser lesiva para lo dictaminado por la tradición eclesiástica y que reafirmó, como hemos visto, el Concilio de Trento[346]. Si las leyendas de las invenciones marianas medievales no solo subsistieron sino que se reafirmaron tan vehementemente en la Edad Moderna es debido a varios factores de consideración que van desde el mantenimiento de la tradición –ya que, como decimos y comprobamos, dichos relatos seguramente nacieron en la Baja Edad Media- hasta las disputas que en el propio seno eclesiástico se daban –sobre todo entre los regulares y los seculares-. Y es que, como veremos más adelante, numerosas órdenes monacales se hicieron cargo de estas devociones marianas medievales y por intereses –generalmente relativos a pingües

[346] William Christian presenta, entre otros, un caso de juicio inquisitorial donde se castiga a una mujer que afirmó que se le apareció la Virgen por dos veces y fue difundiendo dicha aparición por su villa (1981: 329-331). Por otro lado, en la localidad valenciana de Ademuz encontramos otro ejemplo de la eficacia inquisitorial: en dicha localidad se veneraba una cruz que se decía que silbaba cada vez que se avecinaba una tormenta peligrosa. Cuando las noticias de tal acción milagrera llegó a oídos del obispo, este manda un informe detallado de los sucesos al papa Alejandro VII, el cual dispone que aquello fuera investigado por la Inquisición, la cual, a su vez, concluirá que los supuestos fenómenos milagrosos se debían a causas naturales. De esta manera, se atajó de golpe un fenómeno religioso que, al margen de supercherías, habría dado al lugar un motivo de peregrinación y, por ende, de ganancias económicas. La cuestión es que podemos observar en este ejemplo como el obispo actuó conforme a los dictados trentinos informando al papa y como también la Inquisición actuó de igual manera atajando una creencia que, aunque muy arraigada en toda la comarca al respecto del poder teúrgico de la cruz, resultaba ser relativamente reciente y de dudosa credibilidad y por tanto debía ser erradicada a fin de que el fenómeno no se convirtiera en algo difícilmente controlable por la jerarquía eclesiástica (Eslava Blasco, 2003: 17-20).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

beneficios pecuniarios- se encargarían de relanzar, encumbrar, mantener y acrecentar las referidas devociones a través de actividades propagandísticas varias que iban desde las transmutaciones visuales e iconográficas de las imágenes a su cargo –que veremos posteriormente- hasta todo lo referido a lo milagroso y fantástico que las rodeaba.

En cualquier caso, ciertamente el celo con que los obispos, a través de sus brazos ejecutores (entre los que se encuentra la Inquisición) hicieron cumplir los dictámenes trentinos al respecto de lo que aquí tratamos tuvo su evidente eco y trasfondo en las nuevas invenciones marianas que volverían a darse desde finales del s. XVI hasta mediados del s. XVII principalmente, las cuales fueron, por otra parte, una reacción contestataria a los convulsos sucesos heréticos e iconoclastas que revitalizaron en Europa con el cisma protestante. Así, se puede comprobar como numerosas leyendas de imágenes aparecidas en esta Edad Moderna ya no contemplarán en su haber los elementos fantásticos que caracterizan los legendarios bajomedievales que iban, ya lo hemos ejemplificado, desde la aparición de la mismísima Virgen señalando el ocultamiento de su prototipo, hasta llamamientos o señales de dudosa interpretación mágica o las resurrecciones milagrosas, etc. Además, estas nuevas invenciones de la modernidad mostrarán personajes inéditos hasta ahora, que suelen ser de ámbito o profesiones urbanas, y narrarán el encuentro creíble y fortuito de la imagen mariana en cuestión, a través de acciones verosímiles llevadas a cabo por sus protagonistas. Igualmente, en este perfil de invención mariana, las imágenes encontradas suelen ser, generalmente, de calidad técnica y material modesta y de raíz estética contemporánea al suceso de invención, con excepción hecha de alguna imagen ciertamente medieval que pudiera haber sido retirada del culto en su momento precisamente obedeciendo a los dictámenes trentinos, al considerarse que no presentaba la decencia o dignidad mínima requerida para su veneración pública[347] y que, pasados los años, volviera a localizarse, atribuyéndole rápidamente milagros que permitían su reactivación cultual. Sirvan de ejemplo de estas nuevas imágenes encontradas en la modernidad las efigies de la *Virgen del Fundamento* de Benisanó, que es una medalla o la *Virgen de la Salud* de Córdoba, que es una pequeña terracota que seguramente representara, además, una devoción

[347] Un ejemplo de este celo trentino lo encontramos en las actas sinodales de Jaén de 1624, donde se ordena "que los priores o curas por sus personas, sin hacer ruido, ni darlo a entender a nadie, consuman dentro de la iglesia o enterrando o en otra mejor forma, las imágenes viejas, deformes y que más provocan a risa que a devoción" (Arias y López-Guadalupe, 1998: 46). Este sería el destino de numerosas imágenes medievales que no tuvieran el favor del pueblo y que eran prácticamente incomprendidas por el mismo. Alguna de ellas, por avatares del destino, sería localizada posteriormente y se tomaría el hallazgo como prodigioso, rehabilitándolas en su culto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mariana cordobesa cierta. Lo curioso, empero, de estos casos de invenciones contrarreformistas es que, precisamente, sus cultos contravenían en principio los dictámenes trentinos en tanto en cuanto no eran imágenes realmente dignas de ser veneradas de forma pública, más allá de ser objetos de devoción personal pero, por otro lado, demuestran el empuje y poder que el pueblo tenía a la hora de doblegar las voluntades episcopales que, teniendo que obedecer los referidos puntos de Trento y pudiendo, pues, retirar del culto dichas imágenes, no tuvieron más remedio que aprobar su veneración pública, pues el pueblo les había adjudicado rápidamente sus poderes taumatúrgicos y, además, aprobando su culto podrían atarlo, doblegarlo y redirigirlo a la ortodoxia siempre que fuera necesario, cosa que, en efecto, realizaron en cuanto a sus leyendas, que volvemos a recordar, narran unos encuentros verosímiles. De esta manera, se producía una simbiosis ideológica entre pueblo y jerarquía eclesiástica, cada uno con sus respectivos intereses aglutinados en torno a estas nuevas devociones.

Un último apunte podemos tratar al respecto de las imágenes marianas surgidas de una invención: su consideración como reliquias con la misma efectividad, como mínimo, que las de aquellas provenientes de los restos reales de santos. Y es que, ciertamente la aparición de estas imágenes implicaba un refrendamiento evidente del prototipo a las mismas, es decir, que por su voluntad expresa, porque consideraba dichas imágenes dignas de exteriorizar su poder, eran localizadas por los afortunados "mensajeros de la divinidad" –esto es, labradores/pastores, etc-. Dicho de otro modo: las imágenes inventadas eran reliquias en tanto en cuanto su prototipo las había "tocado" y seleccionado expresamente[348].

Y son, precisamente, estas particularidades las que hacen sobresalir a estas especiales imágenes frente al resto, de parecidas características e, incluso, misma datación, entre los fieles. La diferencia primordial entre toda ellas es, por tanto, si han sido o no, "tocadas" por la divinidad. Además, esta consideración diferencial de la comunidad para ciertas de sus imágenes marianas es la que provocará la actuación inmediata sobre las mismas a nivel visual e iconográfico, siendo utilizada como arma dicha actuación, incluso, en la guerra de devociones que llegará a librarse durante la modernidad, ya que la construcción de la iconicidad de la imagen servirá también para preponderarla frente a sus iguales, como veremos posteriormente.

[348] David Freedberg se pregunta, al caso de las dichas imágenes inventadas: "¿terminaremos por aceptar que no hay diferencia entre el modo en que opera una reliquia y el modo en el que actúa una representación de figura humana?" (2018:141).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Precisamente por esa guerra entre devociones marianas que se dará en toda la península, no bastará simplemente que ciertas imágenes determinadas ya sean reliquias por su hallazgo milagroso, por lo que, proselitísticamente, las leyendas escritas durante la modernidad las encumbrarán aún más como poderosísimas reliquias, al asignarles una creación expresamente divina o realizada por santos como Lucas **[230]** o Nicodemo o, como mínimo, por haber pertenecido a algún santo de gran renombre para la comunidad. Es decir, que pasarán a ser imágenes arquerópitas –no realizadas por mano humana- o, al menos, imágenes doblemente reliquia, tanto por su condición de inventada como por haber sido pertenencia –ergo también tocada- de algún santo importante.

[230] *San Lucas realizando a la Virgen del Valle de Écija*, s. XVIII, parroquia de Santa Cruz, Écija.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.1.3. Funcionalidad de la imagen sagrada y su impacto sobre la sociedad.

Resulta evidente a estas alturas que la imagen religiosa había ido adquiriendo funciones varias desde el mismo momento de su creación y que, a lo largo de los siglos, se irían acrecentando y familiarizando mientras que, a la par, aumentaba su consideración teórica, ideológica y antropológica. Si al principio las imágenes se habían mostrado como símbolos identitarios de una comunidad (véase las catacumbas romanas), posteriormente fueron consideradas la "Biblia de los iletrados" por sus funciones pedagógicas, tal y como ya referimos al respecto del parecer sobre las susodichas imágenes del papa Gregorio Magno. Pero si hay unas funciones que verdaderamente impulsarán la relación de la imagen con la comunidad y que provocarán, no solo sus respectivas reconsideraciones ideológicas y simbólicas, sino también iconográficas y visuales, esas son aquellas que implicaban el uso ritual –del tipo que fuera- de la imagen. Y a ese respecto, serán las imágenes tridimensionales las que mejor acogida y, a su vez, resultado den, ya que sus cualidades táctiles las hacían acreedoras de un acercamiento sentimental muy poderoso con el que las imágenes bidimensionales apenas podían competir. No significa esto, por supuesto, que este último tipo de imagen religiosa no pudiera ser acogida con el mismo entusiasmo y devoción que la tridimensional, si bien es justo señalar que lo hacen en menor medida y, generalmente, es porque han sido transfiguradas en iconos o ya tenían dicha consideración desde el principio, esto es, eran consideradas de procedencia muy antigua y oriental, generalmente realizadas por San Lucas o vinculadas a algún santo de los primeros siglos del cristianismo, amén de que, por supuesto, tenían un gran poder taumatúrgico –en definitiva, eran *Archeroipoton*-. Nótese, pues, como las imágenes tridimensionales de especial veneración fueron equiparadas a estos primigenios iconos "orientales" –entrecomillamos el término en tanto así lo creía la comunidad en que se insertaban-. De nuevo, redunda la idea de la construcción de la iconicidad, no solo en lo testimonial, visual y simbólico, sino también en lo antropológico para las imágenes tridimensionales, que sustituirían con éxito a las primigenias bidimensionales en su función de objetos poderosamente taumatúrgicos.

De hecho, una de las primeras funciones rituales que se le presuponen a las imágenes tridimensionales, la de procesionar, se hizo primeramente con iconos -bidimensionales- en Bizancio y, posteriormente en Occidente, estando documentadas en esta última zona geográfica en Roma –por otro parte lógico, ya que era, a la sazón, llave

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

entre ambas mitades del antiguo Imperio Romano- desde, al menos, el año 752. En dicho año, el papa Esteban II llevó sobre sus espaldas en solemne procesión desde el complejo de Letrán hasta la basílica de Santa María la Mayor un icono de Cristo arquerópita –que aún se conserva, realizado en el s. VI- para pedirle la retirada de los longobardos de Roma, que en aquel momento la asediaban, y también como manifestación pública del culto dado a las imágenes por parte de Roma, en contraposición a Bizancio, que se encontraba atravesando la crisis iconoclasta[349]. Igualmente, en un relieve románico de la segunda mitad del s. XII procedente de la iglesia de Santa Maria Beltrade de Milán y conservado en el Castillo Sforzesco de dicha ciudad se muestra la procesión de un icono mariano en andas con motivo de la fiesta de la Purificación de la Virgen[350]. Hay más representaciones de procesiones de iconos llevados de otra manera, como por ejemplo, en fastuosos carros o a pie, siendo elevados individualmente con las dos manos[351], pero la que realmente nos interesa es la que aparece representada en una medalla de peregrino de hacia 1200 donde es portada en andas y a hombros la *Notre Dame de sous Terre* de Chartres, imagen tridimensional[352], en tanto representa el cambio de paradigma social e ideológico que habían alcanzado las imágenes sagradas en Occidente: si antes procesionaban iconos era porque lo hicieron en ámbito italiano, sobre todo Roma –siempre influido por Bizancio- o en Oriente y porque tenían, de por sí, la condición arquerópita –imágenes-reliquia, no hechas por mano humana-. Si ahora procesionan las esculturas es porque la imagen ya ha alcanzado en estos años, como vimos, su propia consideración de objeto cultual viable y adecuado con respecto a la veneración del prototipo que representan y, por tanto, procesionarlas, es decir, realizar con ellas un acto de culto de especial significado penitencial, tiene la misma potencia a efectos prácticos de manifestar por parte del prototipo un acto teúrgico que el de las reliquias. Es por todo esto –tanto la consideración sagrada de la imagen y su validez potencial de manifestar al prototipo- sumado a la propia tactilidad que proporciona la imagen tridimensional frente a la bidimensional, por lo que se facilita un acercamiento sentimental más efectivo por parte del devoto de las primeras con respecto a las segundas y, por tanto, por lo que las imágenes escultóricas prácticamente desbancarán en su culto y preferencia por parte de la sociedad occidental a las imágenes bidimensionales, a pesar de que, paradójicamente, las primeras usurparán

[349] Diego Barrado, 2006: 170-172. Galtier Martí, 2014: 36.
[350] Galtier Martí, 2014: 37.
[351] Diego Barrado, 2006: 183-185.
[352] Galtier Martí, 2014: 38-39.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

las significaciones teúrgicas que se le presuponían a los iconos a través de sus leyendas –sobre todo en las invenciones-, seguramente como forma eficaz de justificar el relevo tomado por estas.

No serán las procesiones el único acto ritualizado donde jugarán un papel decisivo las imágenes durante la Edad Media que, por participación activa o indirecta de la comunidad o sociedad que las atesoraba, provocarán ese tan comprensible acercamiento sentimental –a veces, casi fetichista- entre esta y la efigie sagrada. Así, las esculturas tendrán un papel decisivo e incuestionablemente protagónico en la realización de dramas litúrgicos u otros ceremoniales de especial consideración.

Entre los primeros, destacará, sin duda, la representación de la adoración de los magos a Cristo Niño, en los conocidos como *Officium Stellae*, en las que las imágenes de la Virgen entronizada tendrán un destacado papel[353] o las ceremonias de Semana Santa, como las procesiones del domingo de Ramos en Alemania y parte de Italia, donde surgirá un nuevo tipo de escultura conocido como *palmesel* -las cuales representan a Cristo sobre el pollino o asno dispuesto en un tablón a ruedas- o, sobre todo, las representaciones del desenclavo y descendimiento de Cristo en la Cruz, al punto de realizarse imágenes móviles que dieran verismo a la representación. De nuevo, todas estas maquinaciones generaban un acercamiento profundamente sensitivo entre el espectador y la imagen sagrada que, además, era pretendidamente buscado, de ahí la inclusión de, no solo mecanismos y parte móviles (cabeza, brazos…) sino también de postizos tales como recubrimiento de cuero de la escultura, pelo natural por cabellera y barba y, en el caso del conocido *Santo Cristo de Burgos*, hasta depositar una calabaza en el hueco del costado que se rellenaba de vino y que al momento de la bajada de la escultura se desparramaría, simulando sangre auténtica[354] y, a la vez, generando una rememoración del milagro de la lanzada de Longinos que, igualmente, recuerda al sacrificio eucarístico y los sucesos, ya narrados, de milagros vivificadores de esculturas de crucifijos.

En otros casos más elitistas y exclusivos, pero de mensaje propagandístico muy evidente, se usaron imágenes-autómatas, es decir, con mecanismos que permitieran el movimiento de la misma con carácter encumbrador. Por ejemplo, en la corona castellana destacarán la sevillana *Virgen de los Reyes* –imagen dispuesta en la capilla real donde reposan los restos de los monarcas Fernando III, Beatriz de Suabia y Alfonso

[353] Forsyth, 1963: 215-222.
[354] Martínez Martínez, 2003-2004: 219.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

X- la cual podía mover la cabeza y se encontraba completamente articulada, con objeto de poder disponerla tanto de forma sedente como de pie, de manera tal que era un objeto de gran potencia visual propagandística a la hora de enaltecer la figura de los monarcas castellanos y su papel santo a la hora de conquistar el reino de Sevilla a los musulmanes[355] o la escultura del apóstol *Santiago "del espaldarazo"* en el monasterio de las Huelgas, el cual supuestamente sería utilizado para armar caballeros con sus brazos articulados de tal forma que, ideológicamente, era el santo mismo quien consagraba a los defensores militares del reino y de la fe[356].

Una última función de la imagen, sobretodo la mariana, y que navega entre lo fantasioso y lo real, era la de desposarse místicamente con la Virgen a través de su imagen, siendo esto un indicativo palpable, empero, de la religiosidad propia de la etapa bajomedieval y permitiendo, igualmente, la justificación social de ciertos hombres para su dedicación religiosa sin ambages, no escondiendo dicha práctica, por lo demás, cierto matiz de ejemplificación pública de las virtudes religiosas que se le habrían de presuponer al individuo que realizaba tal acción. Un ejemplo de la misma, que ya se preconizó en *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gauthier de Coincy, lo realizó el arzobispo de Canterbury, Edmund Rich, el cual hizo voto de castidad y con objeto de hacer pública protestación de dicho voto se casó con la Virgen, llegando a hacer dos alianzas con el "Ave Maria" grabado. Uno de los mismos se lo puso él y el otro se lo colocó a una imagen de María que se veneraba en una iglesia de Oxford, considerándose, así, desposado[357].

[355] Laguna Paúl, 2013: 137-157.
[356] Si bien parece que esta teoría es actualmente descartada o, al menos, puesta en entredicho: Carrero Santamaría, 2019: 7-33.
[357] Azcárate y González, 2008: 40.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2. HIEROFANÍAS MARIANAS EN ANDALUCÍA

Muchas de las imágenes medievales veneradas en Andalucía alcanzarán una gran devoción en las comunidades en las que se asientan que traerá aparejado, entre otras cosas, una conformación de su propio *legendarium*. Dicha compilación de leyendas y milagros comportarán, en su mayoría, un origen bajomedieval aunque, sin embargo, como veremos posteriormente, será deliberadamente enriquecido y aumentado durante la Edad Moderna con objeto de servir de arma en la guerra de devociones que se producirá en esta época en toda España y en la cual Andalucía no será, en absoluto ajena al fenómeno, quizás debido a su tardía conquista del territorio a los musulmanes con lo que ello implicaba de pensamiento colectivo de "nuevo converso" con respecto al resto del territorio nacional, que generaría una rápida maquinaria proselitista pública. Es por ello que en numerosas leyendas marianas, primará enormemente el señalar una supuesta gran antigüedad de la imagen en cuestión, que la remonta, en muchos casos, a la etapa del reino visigodo, demostrando, entre otras cosas, la legitimidad del territorio conquistado. No obstante, y leyendo entre líneas, las leyendas de invenciones en Andalucía también llegarán a mostrar, sutilmente, el proceso conquistador del territorio desde occidente a oriente e, igualmente, variarán según la localización geográfica de la imagen en un medio rural u otro urbano.

3.2.1. Los orígenes legendarios de la imagen mariana en Andalucía.

La ingente cantidad de relatos de invenciones marianas existentes en el ámbito geográfico de nuestro estudio haría que su recolección completa fuera una tarea prácticamente enciclopédica, por lo que solamente tomaremos algunas de ellas que consideramos representativas o llamativas, si bien en suficiente número y seleccionando imágenes medievales que abarquen las ocho provincias que actualmente conforman Andalucía. Igualmente, y para mayor comodidad, las mostraremos de forma resumida y por puntos, a fin de no enturbiar en exceso el texto y que, a la vez, puedan observarse ciertas pautas y similitudes.

-*Virgen de Consolación* de Doña Mencía (Córdoba): narra su leyenda que apareció en un hueco del castillo que sirvió de defensa del camino entre Baena a Cabra durante el s. XIII, antes de que se fundara la villa en torno al mismo, y que lo fue debido

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

a la presencia de una "luz milagrosa que a veces se dejaba ver en aquel sitio". Sigue narrando el documento que "a esta santa imagen dio las primeras veneraciones el Mariscal de Castilla, Don Diego Fernández de Córdoba" y que "este objeto de sus cariños y devoción era el escudo a cuyo amparo debió las gloriosas victorias que consiguió de los moros"[358]. Se encuentra documentada su arraigada devoción desde mediados del s. XVI[359]

-*Virgen de las Nieves* de El Burgo (Málaga): La imagen la encontró un cabrero guardando ganado en un lugar cercano al camino de las Nieves (el cual seguían los neveros de Málaga para llevar su carga a la capital). En el momento del encuentro, la guardó en el zurrón para llevársela a casa pero, al querer mostrarla a su familia, no la halló en él. Al día siguiente acudió al mismo lugar donde localizó la imagen y comprobó con sorpresa y alegría que allí se encontraba de nuevo la bendita efigie, por lo que se consideró posteriormente como voluntad de la Virgen que se le edificara allí una ermita donde residiera su imagen[360]. En efecto, en 1517 consta la existencia de una humilde ermita donde se veneraba a esta imagen que pronto sería protegida y guardada por una comunidad de ermitaños y posteriormente, el terreno, pasaría a la orden de los carmelitas descalzos en 1598[361].

-*Virgen de la Sierra* de Cabra (Córdoba): su leyenda narra la invención de la imagen el año de 1237, encontrada por el cautivo cristiano de un caballero moro, el cual le obligó a convertirse a su religión, por lo que el cristiano decidió y consiguió escapar una noche de sus dominios, huyendo a la Sierra de Cabra (en otros relatos, será un pastor)[362]. Aquí, se percató de una pequeña oquedad en la piedra que le hizo asomarse y descubrir, tapiada, a la imagen de la Virgen. Por fin, en 1240 el rey castellano Fernando III conquista la ciudad de Cabra y, estando a salvo, el prófugo baja a la población a dar parte de su hallazgo a las autoridades cristianas del lugar, incluido el obispo de Córdoba y el rey, los cuales suben con una comitiva al picacho de la sierra para comprobar la milagrosa invención mariana. Intentaron bajar a la imagen de su lugar de encuentro,

[358] Cantero Muñoz, 2003: 75. El autor cita un documento escrito en el primer tercio del s. XVII proveniente del Archivo Histórico Municipal de Doña Mencia (AHMDM, Propios, caja 74).
[359] Cantero Muñoz, 2003: 77-80.
[360] Gómez Teruel, 2012: 19.
[361] Gómez Teruel, 2012: 19-20.
[362] Luque Carrillo, 2012: 286.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

más no pudiendo se decide levantarle un templo en el susodicho sitio[363]. No acaba aquí la crónica sino que se antecede de unos orígenes antiquísimos a la imagen, ya que se dice que era regalo del primer obispo egabrense Hesiquio, discípulo del apóstol Santiago y que, a su vez, había sido labrada por el evangelista San Lucas para San Pablo[364]. Dicha imagen, que presidía el templo mayor de Cabra, en los años de la conquista musulmana y ante el temor de la persecución cristiana por parte de los invasores, fue tomada por el obispo Arcesindo junto a unos amigos y familiares en la noche del 6 al 7 de Noviembre de 714 y, subiendo la mencionada sierra, la ocultaron en lo alto del monte, en la referida oquedad que posteriormente localizaría el cautivo cristiano, tapiándola junto a una lámpara de bronce encendida[365].

-*Virgen del Rocío* de Almonte (Huelva): la leyenda de su invención, recogida en el Libro de Reglas de la Hermandad Matriz de 1758, afirma que la imagen fue encontrada, en el s. XV, sobre el tronco de un árbol y rodeada de grandes y exuberantes malezas y espinos por un cazador o pastor que, en cualquier caso, se había internado en el terreno conocido como Las Rocinas, siendo alertado del futuro hallazgo por el ladrido continuo de sus perros. Quiso llevar la imagen a la cercana villa de Almonte pero, debido a la fatiga, se quedó dormido y al despertar comprobó que la imagen no se encontraba con él. Volvió apesadumbrado al lugar de la invención y allí la encontró de nuevo, por lo que acudió a Almonte sin la imagen para dar noticia del hallazgo a los habitantes del lugar. El clero y cabildo municipal salieron en busca de la sagrada efigie, encontrándola intacta en su belleza, a pesar del entorno que la rodeaba y las inclemencias meteorológicas y temporales que hubo de soportar hasta su definitivo hallazgo. Así pues, la llevaron a la iglesia mayor de la localidad mientras le labraban un templo que habría de presidir para siempre en el lugar en el que fue encontrada la imagen[366].

-*Virgen de la Cabeza* de Andujar (Jaén): La primera referencia documentada a la leyenda se encuentra inserta en una bula que otorga el Cardenal de Sant'Angelo y Gran Penitenciario, Ciocchi del Monte (papado de Julio III), fechado en Roma el uno de

[363] Osuna y Pérez, 2005: 22. Estos autores citan el siguiente documento, escrito en 1750: García Montero Pelayo, Narciso. *Fundación o historia de la antigüedad de la ciudad de Cabra*, S/F. Manuscrito 368. Biblioteca de la Abadía de Monserrat, pp. 116-127.
[364] Casas Marín, 1995: 73-74.
[365] Osuna y Pérez, 2005: 25. Casas Marín, 1995: 74-75. García Montero Pelayo, 1630: 108-115.
[366] https://hermandadmatrizrocio.org/historia/ (Consultado: 14/11/2022).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mayo de 1552 y que, seguramente, fuese una transcripción de la que ya recogería una bula anterior promulgada por León X en 1517 a razón del derecho del patronato de la primitiva ermita de la susodicha Virgen de la Cabeza. En la misma ya se referencian los elementos básicos de muchas narraciones de invenciones medievales: la aparición de la imagen a un pastor; el que este, por petición de la propia imagen, que le habla, diera cuenta del hallazgo a los vecinos de la población y que la misma, con su clero al frente, acudiera al lugar del encuentro, guiados por el pastor para certificar la invención y, seguidamente, construir un templo en su honor que la resguardase[367]. En 1614, Gaspar Salcedo de Aguirre en su obra *Relacion de algunas cosas insignes que tiene este Reyno, y Obispado, de Jaen* establece el año de la invención en 1227, refiere que la imagen fue ocultada en el monte por la invasión islámica de la península y se hace eco de lo contenido en el mencionada bula de 1552, añadiendo como novedad al relato –que no aparecía en la bula, aunque seguramente por la oficialidad de la misma que impedía un desarrollo mayor de la leyenda- el que el pastor fuera manco (o tuviera un defecto físico evidente) de su brazo y que la Virgen se lo curara ante la duda que le generaba en el pastor la petición de esta para anunciar el descubrimiento de su imagen, por considerar el ganadero que el vulgo no le creería y le tomaría por loco, teniendo la dicha curación un efecto demostrativo ante el pueblo de Andújar de que el pastor, en efecto, no mentía en su relato y era necesario creerle y seguirle al monte para descubrir la verosimilitud de lo que explicaba[368].

No obstante, la leyenda más profundamente completa y desarrollada sobre la invención de la imagen andujareña, que además será la más difundida y tendrá su eco en la impronta iconográfica y visual de la propia imagen la relatará Salcedo Olid en su *Panegírico historial de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena*, publicado en 1677. En el mismo, narra como un pastor veía en algunas noches del mes de agosto de 1227 unas luces que iluminaban la montaña y también escuchaba sonidos de campana. Intrigado, una de esas noches seguirá las luces y el sonido hasta que llegó a lo alto del monte y, en una concavidad rocosa, observó que las luces provenían de ahí, asomándose y encontrando la imagen de la Virgen, que era la que destellaba brillantemente. Por lo demás, el relato enriquece datos que ya aparecieron anteriormente: la petición de la Virgen al pastor de que difundiera el hallazgo, la curación de su brazo, etc[369].

[367] Frías Marín, 2016: 230.
[368] Salcedo de Aguirre, 1614: 37v-38v.
[369] Salcedo Olid, 1677: 205-218.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Igualmente, en este libro se explica la procedencia de la imagen mariana, la cual fue un regalo de San Pedro al obispo San Eufrasio, incidiendo, además, en que es un verdadero retrato de la Virgen al relatar como Eufrasio rememora en su memoria, al contemplar la imagen, el rostro de María que, a la sazón, había llegado a conocer[370], pero además, lo era porque había sido realizada por San Lucas[371].

-*Virgen de la Esperanza* del convento dominico de Santa Cruz de Granada: publicada por Antonio Lachica en su *Gacetilla Curiosa* en 1765, la historia narra como dos caballeros, uno de los cuales se trataba del tesorero de los reyes católicos D. Ruy López de Guzmán, se perdieron en Sierra Nevada. Rogándole a la Virgen por su salvación, vieron como una luz descendía del cielo, la cual les alumbró una gruta donde pudieron refugiarse y donde encontraron la imagen de la Virgen con el Niño que posteriormente llamaron de la Esperanza, ya que pudieron salir a salvo de la peligrosa sierra gracias a la misma luz que les había mostrado la gruta, que ahora los guió hasta un camino seguro[372].

-*Virgen del Mar* de Almería: recogida en 1699 por Gabriel Pascual Orbaneja, se dice que la imagen fue encontrada flotando en el mar el 21 de diciembre de 1502 por un guardia de la torre-vígía de la playa de Torregarcía llamado Andrés de Jaén. La situación de la imagen fue señalada por un "relumbramiento", que al principio el guarda interpretó, con gran temor, que se trataba de los moros que, desde África, frecuentaban *razzias* en las costas andaluzas. Pero según se acercaba esa especial luz a la playa, fue percatándose que se trataba de la imagen de una Virgen. Maravillado por el hallazgo, pensó alertar rápido del mismo pero cayó en la cuenta de que, si abandonaba momentáneamente la imagen, quizás algún moro llegara y la "escarneciera". Por otro lado, también pensó que con su natural fuerza, él no podría llevar la imagen al resguardo de la torre-vigía, así que, hincándose de rodillas, le suplicó a la Virgen fuerza para cargar la imagen y, en efecto, en cuanto la tocó, comprobó que la pudo alzar y llevar como si no sostuviera nada. Seguidamente, este y un compañero guarda fueron a avisar del hallazgo a la iglesia mayor de Almería más, como vieron que no les prestaron

[370] Salcedo Olid, 1677: 69-76.
[371] Salcedo Olid, 1677: 88-100.
[372] Lachica Benavides, 1 de abril de 1765, papel LII.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

atención, acudieron al prior del convento de Santo Domingo, el cual sí les creyó y aceptó ir a por la imagen.

Curiosamente, mientras transportaban la imagen el prior y otros frailes acompañantes desde la torre-vigía hasta su convento, fueron interceptados por un clérigo y el alguacil de la ciudad, mandados por el Deán y el cabildo civil, los cuales forcejearon con los frailes para quitarles la imagen que, previamente, habían rechazado. Más no lo consiguieron y al día siguiente, el prior acudió al arzobispo de Granada, fray Hernando de Talavera, contándole todo lo acaecido y solicitando la propiedad efectiva de la escultura al convento, lo cual así le ordenó dicho eclesiástico al deán y cabildo almeriense[373].

-*Virgen de Consolación* de Jerez de la Frontera: aparece relatada en 1754 en *Historia sagrada y política de Jerez de la Frontera* de Francisco de Francisco de Mesa Jinete, contándose como la imagen fue hallada flotando en una barquilla a la deriva por el almirante Domingo Adorno, el cual había naufragado con su flota en el golfo de Rosas por una borrasca, percatándose de la dicha barquilla porque la acompañaban dos luces y, según se acercaban a la misma, el mar se serenaba. Una vez recogida la pequeña escultura de alabastro, le pareció oír al almirante que la llevara a Jerez para ser consuelo de sus pobladores, amaneciendo al día siguiente, sin saber como, frente al Puerto de Santa María –cuyo apelativo, según el cronista, se debe al arribo a puerto de esta imagen y no por la que ya tenían, conocida como de los Milagros-.

Todas las iglesias y conventos de Jerez pretendieron poseer esta imagen, pues aunque la misma le había dicho a Adorno que la llevara a la casa de los predicadores, el resto de órdenes religiosas alegaron poseer también sacerdotes ocupados en el oficio de predicar. Así pues, se determinó que para que no hubiera quejas, se dispusiera la imagen en una carreta tirada por dos novillos cerreros y que donde fuere a parar, allí se dispusiera la imagen, parándose finalmente frente al convento dominico, como era deseo desde un principio de la Virgen[374].

-*Virgen de los Milagros* de la Rábida de Palos de la Frontera: su *inventio*, narrada por fray Felipe de Santiago en su *Libro en el que se trata la antigüedad del convento de la Rábida…* y escrito en 1714, declara que la Virgen, realizada por San

[373] Pascual Orbaneja, 1699: 148-151.
[374] Mesa Jinete (1754) 1888: 345-346.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Lucas, fue entregada por el obispo de Jerusalén, San Mauricio, al capitán Constantino Daniel para que fuera llevada al antiguo Templo de Proserpina en la Rábida, ocurriendo esto en el 331. Allí recibiría culto hasta el 714, en que, con motivo de la invasión islámica, fuera arrojada al mar y tendría que esperar a 1472 para que unos pescadores localizaran y rescataran sus fragmentos al quedarse estos enganchados en sus redes. Tras este hallazgo, varios pueblos ribereños onubenses se disputaron la propiedad de la imagen, por lo que se dispuso que esta fuera colocada en una barca con la vela suelta al viento, sin tripulación ni timón, quedándose donde la referida embarcación se quedara varada, sucediendo que, al hacer esto, la barca se quedó detenida a los pies de donde se encontraba el monasterio de la Rábida, pasando a ser venerada allí[375].

3.2.2. Explicación de algunos clichés simbólicos y narrativos en la *Inventio* medieval andaluza.

Hemos podido comprobar en estos ejemplos la repetición de una serie de interesantes clichés, que bien pudieron ser usados de forma proselitista para dar veracidad y encumbrar las supuestas bondades milagrosas de la imagen sobre la que se narraba. Igualmente, el como se repiten algunos de estos por conexiones de distinto signo: geográficas, sociales, etc.

Por ejemplo, en el primer caso, resulta sugerente observar como son usadas las señales lumínicas o celestiales para indicar la presencia de la imagen oculta. Y es que la utilización de este recurso señalético-simbólico, frecuentemente usado en relatos anteriores para mostrar la ubicación de reliquias y hostias consagradas[376], tiene sus antecedentes primarios ya en la Biblia, con el relato de los magos de oriente, los cuales fueron guiados hasta el lugar donde se encontraba Cristo en Belén por una estrella (Mt 2, 10-12). En consecuencia, es lógico pensar que si la imagen mariana venía a sustituir, a nivel teúrgico, a las reliquias, debido a su equiparación simbólica e intelectual con la potencia taumatúrgica de estas, también habrían de ser manifestadas, como ocurría frecuentemente con las primeras, con las respectivas señales divinas[377], ya fuera la más habitual de la luz y los astros, o mediante otros medios aparecidos con anterioridad en leyendas hagiográficas. Además, a un nivel más intelectual, ya a mediados del s. XIII se

[375] González Gómez, 1991: 347-348.
[376] Snoek, 1995: 323.
[377] Alarcón Román, 2007: 16.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

creía que los astros "habían recibido el impulso original de Dios y transmitían el poder de éste al resto de la naturaleza, sirviendo así de intermediarios entre Dios y los seres inferiores"[378], siendo esta idea de concepción aristotélica y puesta en boga por santo Tomás de Aquino.

En cuanto a los otros casos, ciertos clichés pudieron haber servido como elementos de cohesión territorial y contextual. Por ejemplo, es llamativo como el tópico de la campana (tañidos o sonidos de este instrumento, ser usadas como protección y ocultamiento de la imagen, etc.) aparece en multitud de invenciones marianas del antiguo Reino de Jaén –frente a la mucho más habitual aparición de la imagen en una cueva, árbol, matorral…-[379], retroalimentándose las leyendas entre sí sin poder destacar a ninguna como la primera en utilizar dicha señal pero, a la vez, sirviendo como un elemento de cohesión simbólico entre las mismas, ya que las referidas campanas suelen hacer referencia a un pasado visigótico de las imágenes –las campanas provenían de templos cristianos-, es decir, anteriores a la dominación musulmana del territorio. Resulta lógico pensar en este caso tan particular dentro de la panoplia de invenciones existentes en Andalucía, que las susodichas leyendas quisieron destacar, sin ninguna duda, la antigüedad de las imágenes a las que se refieren pero, sobre todo, el pasado cristiano de un territorio que, en el momento del posible surgimiento de algunas de estas leyendas de invención (s. XIII-XIV) se encontraba en conflicto, por ser frontera con el musulmán Reino de Granada. Por eso, y teniendo en cuenta este contexto tan particular, la utilización de este cliché simbólico en el relato servía para reafirmar, no ya el proceso de conquista del territorio, sino, sobre todo, la necesidad de protegerlo y mantenerlo bajo control cristiano. Además, la propagación de este tópico puede explicarse también por vecindad y competitividad entre localidades de un mismo territorio: es decir, por un lado por mimesis, por la cual cierta población quisiera reafirmar su equiparación histórica y social con la de al lado –si X pueblo refrenda tener un pasado visigodo, atestiguado por la presencia de la campana, el pueblo vecino también presentará como prueba de poseer un mismo pasado común la presencia de otra campana que demostrara que allí también hubo un templo cristiano antes de la invasión islámica-. Por otro lado, la propagación de este cliché puede explicarse por competitividad entre poblaciones, cuyo estandarte era su imagen mariana más antigua y devocional. Así, si el pueblo Z

[378] García Avilés, 2001: 155.
[379] Rodríguez Becerra, 2016: 263. La campana es un elemento frecuente de aparición –y, a veces, de intervención- en las *inventio* de la *Virgen de la Cabeza* (Andújar), la *Virgen del Collado* (Santisteban del Puerto), la *Virgen del Alcázar* (Baeza), la *Virgen de la Coronada* (Jaén), etc.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

poseía una imagen cuya invención demostraba tener una antigüedad grande y legitimadora de la propia población por la aparición, junto a la misma, de una campana visigoda –lo cual siempre redundaba en destacarla sobre el resto de sus competidoras a nivel de ser un instrumento taumatúrgico de probada eficacia-, el pueblo V, que también decía poseer una imagen de gran poder teúrgico, añadiría rápidamente a la leyenda de su invención el cliché de la campana, para equipararse, en cuanto a sus armas de lucha proselitista, a la devoción del pueblo contrario.

Igualmente, existen algunos relatos que parecen inspirarse excesivamente entre sí, no pudiendo distinguirse cual surgió primero. Son los casos de las invenciones de la jerezana *Virgen de Consolación* y de la almeriense *Virgen del Mar*, teniendo ambas elementos en común muy interesantes por cuanto son poco frecuentes en el resto: su aparición en el mar o traídas desde el mar, la disputa por su posesión, etc. En ambos casos, los elementos en común pueden explicarse por la tutela de ambas imágenes por parte de la orden dominica, en tanto puede que los frailes que fomentaron y divulgaron sus respectivas leyendas conocieran las de la contraria y se inspiraran en ellas para completar o crear las propias. Además, también es interesante destacar de estas invenciones el como los descubridores de la imagen ya no son un pastor o agricultor, sino soldados, lo cual nos habla ya de otros contextos histórico-sociales, más concretamente en la posibilidad de que una de estas invenciones marianas surgiera en torno al proceso de conquista del Reino de Granada, ya en el s. XV, con los Reyes Católicos, o poco después. Al respecto, creemos en la posibilidad de que el relato más antiguo de estos tan parecidos fuera el de la imagen almeriense, siendo relativamente emulado y convenientemente adaptado en su contexto histórico en el caso de la imagen jerezana. En cualquier caso, no serían estos los únicos relatos que se inspiraran entre sí, si bien los ejemplificamos por ser algo más evidentes. En realidad, muchas de las invenciones poseen un relato profundamente estandarizado, personalizándose convenientemente a través de detalles particulares, pero que muestran como entre sí se retroalimentaban continuamente. Y no es de extrañar si tenemos en cuenta que, cuando suelen aparecer por escrito, lo hacen a través de frailes, generalmente, y estos suelen ser eruditos que conocen de algún modo las leyendas de otras imágenes, por lo que pudieron completar perfectamente las más simples pero verdaderas protoinvenciones de origen bajomedieval, con datos y relatos de aquí y de allá, con intenciones de diverso signo y consideración que desarrollaremos seguidamente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.2.3. Motivaciones sociales y políticas de la invención mariana en Andalucía.

Como en todo relato con fines proselitistas –y las invenciones marianas lo son en gran medida- no es difícil desentrañar posibles razones que justificarían su génesis y que vendrían a resultar en acciones pragmáticas y/o políticas y económicas por parte de una élite que, si no las creaba, desde luego sí las divulgaría y redirigiría hacia sus intereses particulares.

Una de las razones lógicas que justificarían la rápida creación de una leyenda de invención y la posesión de una imagen mariana de contrastado poder taumatúrgico en determinadas localidades sería el que estas obedecieran a razones geopolíticas e identitarias de la nueva población que venía a repoblar los territorios recién adquiridos. Y esto sería así porque, por una parte, las apariciones milagrosas de estas esculturas legitimaban la conquista cristiana, al demostrar ante los vencidos que, antes de ellos, la península ya era cristiana y además visibilizaba el partido que Dios tomaba auspiciando a los cristianos, al refrendar su causa frente a la islámica. Por otro lado, favorecían la inmediata posterior consolidación de la población cristiana, sobre todo en aquellas localidades que fueron tomadas más por la diplomacia que por la conquista militar efectiva y/o que se encontraban en continuo peligro, al ser plazas fronterizas y/o mantener una gran parte de la población musulmana original, como consecuencia de los favorables tratados de paz que mantuvieron los monarcas cristianos para obtener esos lugares, castillos o villas[380]. Dicha consolidación, pues, sería dada por la atracción que la comunidad cristiana adyacente encontrara en estas "nuevas" imágenes marianas aparecidas que, asimismo, supuestamente comportarían rápidamente hechos milagrosos desde su misma invención, es decir, que fomentarían el peregrinaje y el movimiento económico subyacente que habría de estabilizar dichas plazas hacia la paz, dentro del control cristiano.

Además, no resultaría extraño que todas estas imágenes marianas a las que, seguidamente, habrían de elaborársele una leyenda, recibieran culto en las cristianizadas mezquitas rurales, ahora reconvertidas en iglesias que dieran soporte religioso y

[380] Válganos como ejemplo de estas situaciones los pactos establecidos por los caballeros santiaguistas en 1234 con las poblaciones musulmanas de la comarca de Hornacho, en Extremadura, que les permitían seguir en sus localidades sin mayores problemas o las entregas de plazas fuertes y castillos como el de Santisteban (Jaén), pactando el cambio de gobierno, que no de la población musulmana que ya residía en los mismos (Martínez Díaz, 2000: 639-640). Por otro lado, en muchas poblaciones fronterizas cristianas, en períodos de paz, había una clara convivencia entre musulmanes y cristianos. Estas peculiares situaciones llegarán a caracterizar a algunas ciudades, como por ejemplo, Toledo (Menjot, 2003:126).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

espiritual a la nueva población cristiana de la otrora pequeña localidad musulmana. Es decir, que partiendo de un origen cierto y posiblemente real –la presencia de una imagen mariana que presidiera el antiguo recinto islámico-, a la misma se le elaboraría una procedencia o historia legendaria con los consabidos intereses proselitistas de una élite (la monarquía y sus colaboradores cercanos), ya referidos, que vendrían a auspiciar, aún más, el discurso ideológico de la reconquista, esto es: la recuperación de un territorio que anteriormente fue cristiano y visigodo y del que los nuevos conquistadores se sabían herederos y, sobre todo, la supremacía de la religión cristiana frente al resto (en este caso, la musulmana). Esto último, como decimos, sería remarcado primeramente con la conversión de la mezquita del lugar en templo cristiano y seguidamente, con la "milagrosa" aparición de una imagen mariana en esa misma localidad –y con frecuencia ya en ese templo- que vendría a certificar, de forma ineludible, el referido partidismo de la divinidad hacia sus fieles cristianos.

A todo esto debemos sumar el como estas vírgenes aparecidas, de manera providencial, podrían haber sido también utilizadas como instrumento para atraer, igualmente, a la población musulmana hacia la conversión cristiana (o al menos a su mejor comprensión y tolerancia hacia la religión de los nuevos dirigentes) debido al gran prestigio que la figura de María, madre de Jesús, disfrutaba en el Islam. Y es que, entre otras suras del *Corán* donde se la nombra específicamente[381], en la 19 especialmente se le dedican bellas palabras a la Virgen María, siendo aclamada como la mejor de las mujeres, escogida por Dios, amén de relatar el prodigio del parto siendo virgen o el milagro de la palmera datilera que se inclina para dar de comer a la Sagrada Familia (ya recogido en el *Evangelio del Pseudo Mateo*, del s. VII, mismo siglo en el que nace el Islam, de ahí que aparezca relatado este episodio también en el libro sagrado de los musulmanes)[382]. Las imágenes de la Virgen, así, debieron resultar más tolerables para una población musulmana que era, en principio, anicónica, aunque bien se probaría después en el recién conquistado Reino de Granada que dicha estrategia de asimilación del cristianismo a través de la respetada figura de la Virgen por los musulmanes no funcionaría de forma plena[383], algo, no obstante en lo que, parece, confiaban los Reyes

[381] De las 114 suras que contiene el *Corán*, María aparece directamente en 12, en las cuales se nos habla de ella en sus cualidades de mujer escogida por Dios, encarnación del Mesías Jesús a pesar de ser virgen y como madre de este (Gutiérrez Domínguez, 1996: 10-17).
[382] López-Guadalupe Muñoz, 2017: 378.
[383] No obstante, en procesos inquisitoriales posteriores de ataques contra imágenes por parte de protestantes, herejes y moriscos en territorio peninsular, se observa un patrón: los protestantes eran proclives a atacar la figura de la Virgen en igual medida en que destruían o blasfemaban contra otras

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Católicos al difundir extraordinariamente por todo el territorio imágenes de la misma, esperando que sirviera de elemento de unión y tolerancia entre las dos religiones convivientes[384].

Un ejemplo de esta utilización geopolítica de una imagen mariana milagrosa, medianamente bien documentada en la etapa de conquista bajomedieval del territorio que hoy conforma Andalucía lo constituye la *Virgen de los Milagros* y la creación de su localidad, el Puerto de Santa María, a través del llamado *Cancionero de Santa María del Puerto*, conjunto de cantigas escritas por Alfonso X que, a la postre, se convirtió en el primer cronista de la población gaditana y a la vez, denotan el especial interés del monarca por esta, sin duda porque la misma constituiría un gran centro estratégico de operaciones para el control cristiano de la zona y el envío de expediciones desde la misma, como el malogrado sitio de la ciudad norteafricana de Salé.

Precisamente a partir de dicha expedición, los cristianos que se asentaron en la otrora aldea musulmana conocida como Alcanate, sin duda gracias a sus favorables riquezas agrícolas y de pesca, empezaron a cambiarle el nombre a la población por el de Santa María del Puerto, lo cual ocasionaría la queja del alguacil moro de Jerez al monarca castellano, del que dependía jurisdiccionalmente Alcanate. Y aunque al principio castigaría a todo cristiano que denominara así al lugar, sin duda para evitar un conflicto entre los musulmanes y cristianos –nos encontramos en una etapa de relativa tregua en la zona gaditana- y aún más para congraciarse con el referido alguacil jerezano, cuya ciudad era vasalla castellana desde tiempos de su padre, Fernando III –esto es, que su población era enteramente musulmana y no había sido obtenida por conquista-, este le acabaría cediendo los derechos del lugar al monarca, pasando a ser de control puramente cristiano[385] -situación que en las cantigas se considera un milagro de la Virgen del Puerto de Santa Maria[386]-. Pronto el rey, consciente de las posibilidades estratégicas del lugar, permite, primeramente, el cambio de nomenclatura definitivamente a Puerto de Santa María –sin duda para satisfacer a los repobladores que ya se encontraban con anterioridad en la zona y para resarcirse de los castigos a los que los infligió para contentar al vasallo musulmán- y, seguidamente, a construir un

imágenes o los santos, por considerarla un símbolo más de politeísmo e idolatría, mientras que los musulmanes, por tenerla como ejemplo de vida y creer en ella como madre de Jesús, no suelen atacarla de forma sistemática, al contrario que con los símbolos de cruces y crucifijos, al entender que era una reacción contra la imposición de la conversión (Franco Llopis, 2011-2013: 129-152. Ver especialmente las páginas 147 y 150).

[384] López-Guadalupe Muñoz, 2017: 382-383.

[385] Montoya Martínez, 1981: 142-144.

[386] González Jiménez, 2016-2017: 19.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

santuario-fortaleza sobre la que fue mezquita de la aldea, donde situará una imagen –que la leyenda posteriormente dirá que se le apareció al monarca guiándolo hacia la adquisición de la población gaditana- que servirá de faro de atracción de repobladores por su fama de milagrosa, otorgada sin duda por el propio rey, tal y como podemos comprobar en las mencionadas cantigas. Pero además, y aunque algunos historiadores han querido ver la construcción de este santuario y la difusión de la fama milagrosa del icono mariano que lo contenía como signo de la devoción del dignatario castellano[387], realmente fue un inteligentísimo movimiento del mismo para asegurar sus quebradizos dominios fronterizos en la región gaditana del Reino de Sevilla -bajo protectorado castellano por vasallaje desde tiempos de su padre, Fernando III, pero no con dominio efectivo de la misma- habida cuenta de que, muy poco después de la adquisición de Alcanate hacia 1260-64, volverían a tomar la iniciativa de ataque los musulmanes, de forma bastante cruel y denodada. Así, como decimos, el apoyo tácito del rey a esta imagen y su localidad, a través de la difusión de los numerosos milagros que le asignó el monarca –algunos, además, puestos en boca de varios nobles, para acrecentar la verdad de los mismos- fue suficiente para atraer repobladores de todas partes, tan necesarios para el mantenimiento efectivo de la zona y su defensa, asegurando, de esta manera y de forma definitiva una frontera que, hasta el momento, se controlaba débilmente. Además, no debe escapársenos la idea de que dichos repobladores se habrían de sentir unos nuevos mártires, que emulando a los romanos, estaban dispuestos a defender con la muerte -o algo peor como el cautiverio y las torturas- los territorios colonizados que sentían propios de sus antepasados lejanos[388], por lo que la difusión de supuestos milagros otorgados por el prototipo a su imagen tendría una función también apotropaica en la psique colectiva –en tanto dichas hierofanías incidían en la presencia de Dios entre los hombres y por tanto la confianza de ellos en el concierto divino-, amén de enraizar en los individuos un sentimiento de renovado impulso protector en la defensa de su fe, del icono que lo manifestaba y de las tierras que necesitaban ser amparadas con objeto de resguardar al resto de la cristiandad peninsular de los ataques islámicos de meriníes y granadinos, que tan frecuentemente se realizaron a finales del s. XIII en el territorio gaditano al punto de casi echar a perder los esfuerzos repobladores

[387] González Jiménez, 2016-2017: 20.
[388] Jiménez López, 2016-2017: 141-152. Especialmente revelador sobre este concepto a partir de la página 148.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de Alfonso X y que no llegaron a cesar completamente hasta principios del s. XV, cuando la raya fronteriza se desplazó hacia el este definitivamente[389].

Por último, referir que, al margen de lo que las propagandísticas cantigas alfonsíes nos refieren sobre la gran devoción a la portuense *Virgen de los Milagros* desde su implantación en la antigua Alcanate, bien es cierto reseñar que, igualmente, se puede constatar una temprana devoción a la misma por las gentes de las poblaciones cercanas a dicha localidad gaditana entre los s. XIV y XV, gracias a algunas mandas testamentarias, que indican algún tipo de donación, pecuniaria o en especie, a la imagen portuense, tales como las fechadas en Jerez en 1317 y 1414, en Arcos de la Frontera en 1365 o en Sanlúcar de Barrameda en 1400[390].

Si bien las motivaciones geopolíticas de la aparición relativamente contemporánea de algunas leyendas de invención mariana en ciertas regiones andaluzas -y aquí ejemplificadas en el ejemplo portuense por encontrarse meridianamente bien documentado históricamente- pueden ser, como decíamos al principio, unas de las razones más lógicas que explicaran su surgimiento en el periodo bajomedieval dentro del contexto andaluz, la realidad es que la gran mayoría de leyendas de invención mariana surgirían *a posteriori* de la inclusión real de la imagen en su pertinente localidad, más aún si la susodicha no era objeto de una necesaria política repobladora como sí lo fueron las gaditanas. Es más, hemos comprobado que la amplísima mayoría de dichos relatos de invención mariana se documentan a finales del s. XVI o principios del s. XVII, sin que esto signifique que las mismas no sean herederas de un pozo cultural verdaderamente bajomedieval que, transmitidas oralmente, serían posteriormente recogidas de forma escrita por diversos intereses proselitistas de ciertos agentes guardianes de dichas devociones, pero que se manifestarían una vez la imagen pertinente, y tras un tiempo indeterminado, comenzara a destacar a nivel devocional a finales de la Edad Media en su localidad y de ahí extrapolara su rango de acción a las de alrededor. Es decir, sus leyendas surgirían, en efecto y como demuestran los clichés puramente bajomedievales de muchas de estas, en dicho período histórico, pero no al poco o entorno a las fechas que dichas leyendas o la tradición les ha conferido como establecimiento de las susodichas imágenes en sus correspondientes localizaciones. Y esto es algo que, en algunos casos, además, se puede demostrar contraponiendo la existencia de vagas referencias documentales bajomedievales –pero suficientemente

[389] Jiménez López, 2016-2017: 141.
[390] Moreno Puppo, 2002: 152-153; Jiménez López, 2016-2017: 177.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

reveladoras en cuanto a lo que aquí exponemos- con ciertas leyendas que suelen ser explícitamente precisas en sus fechas. Y es que, si verdaderamente muchas de estas imágenes marianas hubieran demostrado ser un potente agente teúrgico desde casi el momento de su llegada a su respectiva población – y esto hubiera sido así, entre otras cosas, si, ciertamente, se tuvieran como aparecidas fortuita y milagrosamente en esos momentos por los habitantes de sus localidades- ¿acaso no habría referido algún documento relativamente contemporáneo y local de la época dicha cualidad milagrosa o, al menos, una constatación medianamente clara y evidente de la devoción de la imagen entre los vecinos de la comarca a la que perteneciera la antedicha?

Pongamos de ejemplo el caso de la *Virgen de la Cabeza* de Andújar, la cual, a pesar de aparecer supuestamente en 1227, no documentó su famosa y popular romería hasta el s. XV[391]. Es más, una manda testamentaria de 1368 la sitúa como una imagen más dentro del repertorio de ermitas con las que ya contaba la población, sin ser destacada sobre el resto de santos titulares beneficiados por el referido testamento[392]. Lo mismo ocurre con la egabrense *Virgen de la Sierra* donde si, según su leyenda, fue encontrada en 1237, no se rastrea la posible situación de su ermita en el monte hasta 1347, en un texto de montería donde se nombraría a la sierra como "Robredo de Santa María"[393]. La existencia de dicha ermita la encontramos más explícitamente en un documento fechado el 23 de septiembre de 1396 que trata sobre la venta de "la nava que llaman de Santa María de la Sierra" al "concejo, oficiales y hombres buenos de la villa" de Cabra, siendo este el primer documento donde se nombra ya expresamente al picacho de la sierra de dicha localidad cordobesa como de Santa María de la Sierra[394]. En cualquier caso, y a pesar de que ambos documentos pueden tomarse como indicadores de la existencia de la imagen que posteriormente sería la patrona de la población, o al menos, de su primitiva ermita, sin duda no hacen ningún tipo de mención de una gran devoción por parte de los egabrenses a dicha efigie sacra, algo que habría ocurrido si esta, ciertamente, hubiera tenido cierta fama de milagrosa (y esto incluye el aparecer de forma milagrosa). Si esta la hubiera poseído, probablemente habría tenido que aparecer alguna manda testamentaria, por ejemplo, que, como en los casos gaditanos, hubieran ofrecido algún tipo de donativo a la imagen, refrendando documentalmente dicha temprana devoción generalizada en la población.

[391] Frías Marín, 2016: 235-237.
[392] Frías Marín, 2016: 231.
[393] Osuna y Pérez, 2005: 22-25.
[394] Osuna y Pérez, 2005: 25.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Algo parecido también podemos decir de *Santa María de la Victoria* de Málaga, cuyas diversas leyendas de origen, aunque ligeramente distintas –según los consabidos intereses propagandísticos de quienes las difunden- suelen tener en común el mencionar que la imagen se encontraba en el campamento de los reyes católicos durante el cerco a la ciudad andaluza, que esta fue, a su vez, un regalo del emperador Maximiliano a sus consuegros y que gracias a su intervención milagrosa se terminó de conquistar una plaza que, por lo demás, fue largamente dura y costosa para los cristianos[395]. Sin embargo, las fuentes más contemporáneas al suceso de la conquista enmudecen al respecto de la presencia de ninguna imagen mariana en el referido campamento militar o sobre que, de haberla, los monarcas le atribuyeran su éxito en la campaña y, mucho menos, que ninguna de su tipo presidiera la triunfal comitiva de entrada a la ciudad y posesión formal de la misma en la jornada del 19 de agosto de 1487, más allá de una santa cruz y los pendones heráldicos de los reales dignatarios[396].

Resulta pues, y ante todo lo aquí expuesto, más meridianamente clara la posibilidad de que la leyenda de origen, la *inventio*, de las numerosísimas imágenes marianas medievales presentes en Andalucía surgieran pasado mínima y generalmente un siglo desde la implantación de las susodichas en sus respectivas localidades, lo cual se traduciría en que muchas de las referidas leyendas surgieran en torno a los siglos XIV y, más aún, en el s. XV. Y estas lo harían porque, por mor a diversas circunstancias -no necesariamente buscadas por una élite social- las ermitas y santuarios donde se veneraban estas imágenes comenzarían a gozar de una incipiente predilección del pueblo que generaría peregrinaciones al mismo o la instalación de comunidades ermitañas en torno a dicho templo que, por otra parte, redundaran en la fama de santidad del icono mariano, toda vez que dichas comunidades piadosas eran un ejemplo moral y religioso para el resto de la sociedad que acudía a contemplarlas y, de paso, acrecentando la fama taumatúrgica de la susodicha imagen. Es decir, que la leyenda se construiría según la fama de milagrosa del icono mariano se fuera difundiendo gracias a los factores intrínsecos a estas, como las peregrinaciones, fiestas, procesiones, etc., a lo largo del tiempo. Reincidimos, no obstante, en el hecho de que las peregrinaciones no fueron consecuencia en principio de la fama de milagrosa de las imágenes, mucho menos que lo fueran por su supuesta aparición, sino que surgirían de manera relativamente providencial y su cotidianidad y difusión harían el resto en pos de la fama

[395] Palomo y Rodríguez, 2008: 81-102.
[396] Palomo y Rodríguez, 2008: 83.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de la imagen, junto al hecho cierto de que, pasado el tiempo, y según las poblaciones fueran acogiendo más templos y lugares de culto y, por ende, acogiendo más imágenes religiosas nuevas, las fundacionales de la población, es decir, las que primero llegarían a la misma una vez fue conquistada y cristianizada, permanecerían en la memoria colectiva de la referida localidad, convertidas de antemano en baluartes identitarios del conjunto social mismo y esto es lo que, ciertamente, generaría su predilección devocional que, derivaría, a su vez, en el crecimiento de su fama y de las pertinentes peregrinaciones.

Sin embargo, muchas de estas imágenes habrían tenido un rango de acción profundamente localista si no fuera por la llegada a las mismas de las diversas órdenes religiosas. Estas son las que documentan y enriquecen las leyendas de origen de las imágenes marianas andaluzas desde finales del s. XVI hasta el s. XVIII principalmente, y lo hacen con fines bastante prosaicos y proselitistas, como una de las armas en la comentada guerra de devociones que se producirá en todo el dominio español durante la Edad Moderna. Como no podía ser de otro modo, el principal interés que tienen las órdenes regulares a la hora de difundir y acrecentar las leyendas y milagros de aquellas imágenes marianas cuyas ermitas o santuarios acogieron –o le fueron cedidas previamente- es el pecuniario, puesto que la fama de la susodicha imagen generaba pingües prebendas y beneficios al convento. Y es que las referidas órdenes religiosas dependían vitalmente de su propia estrategia, mientras que el clero secular podía vivir de los impuestos y los derechos de estola por misas y pie de altar[397]. Es por esto que, echando un somero vistazo por encima, podemos comprobar como la inmensa mayoría de imágenes marianas tenidas por muy milagrosas en su época localizadas en Andalucía –pero también en el resto de España- se encontraban bajo el dominio de una orden regular concreta y no en una entidad eclesiástica secular como las parroquias o catedrales, demostrando que, en efecto, las primeras tuvieron un importantísimo papel a la hora de acrecentar y difundir su fama y visualidad.

¿Porqué a las ordenes regulares guardianas de estas imágenes medievales les interesó fomentar sus devociones y fama frente a las que podríamos considerar las devociones intrínsecas a las propias órdenes, destinadas a erigirse en universales, esto es, la Virgen del Rosario (dominicos), la Inmaculada Concepción o de los Ángeles (franciscanos), del Carmen (carmelitas), de los Remedios (trinitarios), de la Merced

[397] Rodríguez Becerra, 2014: 106.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

(mercedarios), etc.? Primeramente porque, al acceder a conservar y acrecentar las ermitas que las autoridades pertinentes les concedían para erigir los nuevos cenobios, verdaderamente debían congraciarse con la población local si estas nuevas fundaciones aspiraban a, no solo subsistir, sino también crecer, tanto en riqueza patrimonial como personal y social. Por lo cual, no sería bien vista la usurpación devocional de las imágenes que dichas ermitas ya contenían y que, en la gran mayoría de los casos, atendiendo a la respectiva leyenda que las precedía -donde, ya vimos, existen una serie de clichés verdaderamente de procedencia bajomedieval- ya tenían, si no una gran devoción en la población respectiva y aledaños, sí al menos mediana desde finales de la Edad Media. Un ejemplo de esta situación lo podemos comprobar con el caso de la *Virgen de las Nieves* de El Burgo (Málaga), en la cual ya en 1517 se documenta su presencia en una ermita en la Sierra de las Nieves. Pronto esta ermita sería escogida por una serie de santos varones que, movidos por la devoción que suscitaba la imagen en la zona y por lo abrupto y apartado del terreno decidirían cuidarla y establecer un eremitorio, del cual destacarían una serie de hombres venerables cuya fama de santidad atraería más gentes a la ermita, la Virgen y a querer profesar la penitencial vida que la ermitaña comunidad llevaba[398]. Sin embargo, a la muerte de estos principales laicos religiosos, la comunidad decayó en la correcta práctica de sus rigores por lo que el obispo de Málaga decidiría cederle la ermita y sus terrenos a la orden carmelita descalza, la cual tomó posesión en 1598[399]. Estos comprobarían la enorme devoción alcanzada por la imagen al descubrir, en cuanto llegaron, multitud de cadenas, grilletes, sogas y exvotos de metales preciosos colgados de las paredes del pequeño templo[400], amén de cuando intentaron poner orden en los numerosos actos piadosos que concurrían al lugar en honor a la *Virgen de las Nieves*, lo cual ocasionaría mucho alboroto y quejas de los devotos, tantos que algunos de los religiosos fundadores se encontraron en la diatriba de abandonar la fundación o dejarles total libertad a los referidos devotos[401]. Ante este contexto tan peculiar, los carmelitas decidirían fundar, en primer lugar, un santo desierto monacal, esto es, un complejo conformado por convento y ermitas dispersas por los montes donde los monjes se retirarían a lo largo del año para realizar especiales acciones penitenciales, continuando, de este modo, con la tradición eremítica que arrastraba el lugar y la devoción mariana que la sustentó y, por otro, y como la

[398] Gómez Teruel, 2012: 19.
[399] Gómez Teruel, 2012: 43-48.
[400] Gómez Teruel, 2012: 20.
[401] Gómez Teruel, 2012: 46.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lógica demandó, acogerse bajo el amparo de la referida imagen bajomedieval de las *Nieves*, poniendo orden pero, a la vez, beneficiándose y, simbióticamente, acrecentando la fama de la efigie religiosa. Como vemos, los religiosos carmelitas supieron subsistir en un sitio tan apartado acogiéndose a la tradición de la zona, granjeándose el cariño de los lugareños. Este tipo de estrategia, como decíamos, la aplicaron multitud de ordenes religiosas en cuanto les era encomendada o cedida una ermita rural con una imagen ya famosa en su contexto local, logrando imponer sus carismas, pero sabiendo respetar lo que la tradición del lugar ya arrastraba, pues, al fin y al cabo, de ello dependía su existencia y éxito misional.

Por otro lado, dentro de una misma orden también debieron de existir competencias entre distintos cenobios que comenzaban a adquirir importancia y fama y una manera de destacarse dentro de un contexto algo mayor del comarcal, era el poseer un icono taumatúrgico de probada eficacia que, a la postre, atrajera más peregrinos a sus centros y, por lo tanto y de nuevo, riqueza económica, patrimonial y social. Por ello, varios de estos conventos y monasterios utilizaron varias armas a su favor, no solo con la propiedad de una imagen famosa y milagrosa, sino también con la posesión de un símbolo perfectamente identificable que indiscutiblemente los destacara. Es por ello por lo que, como veremos posteriormente, estas imágenes medievales comenzarán a ser revestidas, mutiladas y resignificadas visual e iconográficamente, no solo como muestra de una gran respaldo devocional y social, sino como necesidad perentoria de sus promotores por las razones dichas. Un buen ejemplo de todo esto lo tenemos dentro de la orden mínima en España, la cual escogió como imagen de la orden en dicho reino a la malagueña *Virgen de la Victoria*, considerándose patrona de la misma y divulgándose su nombre e imagen –a través de vicarias- en numerosas nuevas fundaciones cenobiales. Sin embargo, el convento madrileño de dicha orden –que también se denominaba de la Victoria en honor al icono malagueño- pronto quiso disputarle la hegemonía devocional a la primera difundiendo fama y milagros de la que también sería un célebre icono, en este caso de iconografía dolorosa: la *Virgen de la Soledad* que realizara Gaspar Becerra en 1565 para la reina Isabel de Valois. Y en efecto, dicha "disputa" llegaría a colocar en una muy destacable posición dentro de la orden a la referida *Soledad*, al punto que incluso dentro de los lógicos fueros de influencia de la malagueña llegaría a usurpar una

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

imagen de la madrileña la presidencia de un templo conventual, otrora encabezada por una vicaria de la *Victoria*: el convento mínimo de la Victoria de Archidona[402].

Pero no sería este el único caso de un convento intentando destacar la imagen taumatúrgica que poseía frente a sus competidoras, dentro de la orden mínima, con tal de conseguir la respectiva fama y jugosas donaciones que la difusión de la misma traía aparejada. En la misma Andalucía, concretamente en Utrera, los mínimos, que estaban a cargo de la también taumatúrgica imagen de la *Virgen de Consolación*, conseguirían ir desplazando las imágenes vicarias de la malagueña *Victoria* en algunos conventos sevillanos de la orden a favor de la que ellos custodiaban. Así, en el convento de monjas mínimas de Triana, la pequeña iglesia sería presidida por una vicaria de la utrerana *Consolación*, caracterizada por su especial y providencial atributo: un barquito sostenido en su mano derecha. Y si bien los mínimos de Utrera no llegarán a conseguir las enormes cotas de fama y difusión que tendría el icono de la *Soledad* promovido por el convento madrileño, sí es cierto que dentro de un radio más allá de lo comarcal conseguirían difundir la imagen y fama de su Virgen, al punto que en la zona sevillana nos encontraremos con algunas imágenes marianas que, advocándose como de Consolación –una denominación propia de la orden agustina, por otra parte- referirán de algún modo al icono utrerano, al portar en su mano el consabido barco, principal atributo que la caracterizaba y personalizaba.

Igualmente, el que un cenobio de una orden regular concreta custodiara una imagen mariana de probada antigüedad y devoción, destinada a convertirse en símbolo indiscutible de la localidad en la que se asentara (por derecho propio o ayudada por los intereses diversos arriba mencionados) le ayudaba a erigirse como el complejo religioso más fuerte del lugar frente a otras órdenes religiosas e, incluso, frente a la propia Iglesia secular. De ahí el interés de estos conventos, no solo en acrecentar y divulgar la fama y milagros de las imágenes que custodiaban, por las razones dichas, sino también el reforzar a la vez su indiscutible legitimidad en la propiedad de dichos iconos. Ejemplo de esto lo vemos en las leyendas de la *Virgen del Mar* de Almería o la de *Consolación* de Jerez de la Frontera. En ambas, la imagen pertenece a la orden dominica, y para que no hubiera nunca dudas de tal propiedad, se relata como es la propia escultura la que toma partido de algún modo por su permanencia en el cenobio de los predicadores: en el primer caso, cuando durante el transporte de la imagen por parte de los frailes

[402] Sánchez López, 2021: 16.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

dominicos hacia su convento desde el lugar de su aparición, salen a su paso para arrebatársela las autoridades civiles y eclesiásticas de la ciudad, no consiguiéndolo y además siendo posteriormente refrendada dicha propiedad por el arzobispo de Granada. En el segundo caso, la Virgen le dice a su descubridor que desea que sea llevada a la casa de los Predicadores, que así eran conocidos los dominicos. Empero, queriendo tener el resto de órdenes monacales de la ciudad la posesión de la imagen, y tomando como literal la denominación de predicadores, pues consideraban que sacerdotes predicadores los había también en sus respectivas órdenes, para evitar quejas se determinó que la imagen fuera dispuesta sobre un carro llevado por dos novillos y que, donde estos se dirigiesen y parasen, en su libre albedrío, allí se quedase finalmente la imagen, yendo a parar finalmente al convento que la imagen expresó que quería estar, esto es, la de los dominicos[403]. Vemos pues, en estos dos ejemplos, de tantos otros, como los frailes encargados de la custodia de la imagen escriben para la posteridad, en la misma leyenda de invención, la posesión indiscutible de la imagen, asegurándose de este modo que no se les arrebatara, ya fuera por autoridades civiles, religiosas o instituciones de peso popular como las hermandades, la que sería, verdaderamente, el foco de atracción patrimonial, monetaria y social a su convento.

Por último, nos encontramos con peculiares motivos por los que una orden regular fomenta, acrecienta y, a veces, inventa, la leyenda y devoción de una imagen medieval bajo su custodia, como la necesidad de un cenobio monacal concreto de trasladarse desde las afueras de la localidad en la que anteriormente se implementó hacia el interior, en busca de mejores oportunidades pecuniarias. Es el caso de la *Virgen de los Remedios* de Antequera, cuya leyenda de que fue entregada por el mismísimo Santiago al fraile franciscano Martín de las Cruces en el primer establecimiento que tuvo la orden en dicha ciudad, en una ermita a las afueras de la misma conocida como "de las Suertes", sería convenientemente esgrimida y difundida por el referido cenobio a fin de conseguir trasladarse desde dicha ermita campestre hacia el núcleo urbano, aprovechando, además, la enorme devoción que suscitó la imagen a raíz de la difusión de tan milagrosa invención e, igualmente, el inusitado apoyo que la comunidad monacal obtuvo en sus intenciones por parte de una porción de la oligarquía de la ciudad de raigambre mercantil y profundamente urbana como forma de confrontación velada frente a los intereses de la antigua oligarquía militarizada y de origen feudal de la

[403] Mesa Jinete (1754) 1888: 345-346.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ciudad. Y es que, frente a la antigua patrona "ganadora de la urbe" –Santa Eufemia-, esgrimida como baluarte recordatorio del viejo orden, por el cual las familias participantes en la conquista mantenían la tesis de su dominación política y social sobre la localidad, las emergentes clases urbanas, cuya riqueza se rastrea en las actividades mercantiles, artesanales y de profesiones liberales, vendrán a acoger como su símbolo religioso a la referida *Virgen de los Remedios*, oportunamente aparecida de forma milagrosa, relegando, así, la potencial protección de la santa Eufemia a la del icono mariano, que según su leyenda, fue debidamente refrendado por la divinidad, al ejercer de peculiar Hermes el propio Santiago, a la postre, patrón de España[404].

En otros casos, a la orden regular le interesará acoger como símbolo indiscutible de la misma para el patrocinio dentro de todo un reino a una de estas imágenes medievales de origen local, para lo cual construirán una *inventio* muy particular que vincula a dicha imagen con sus santos fundadores. De esta manera, la orden dentro de este reino tendrá dos emblemas identitarios: la devoción, digamos, universal de la orden y la designada como protectora de la susodicha dentro de un espectro geográfico amplio pero, a la vez, con la suficiente entidad sociocultural –los Reinos que conformaban las Españas, por ejemplo-. Elocuente resulta, al respecto de lo dicho, la leyenda de la *Virgen de Regla* de Chipiona (Cádiz), custodiada por la orden agustina, por cuanto en la misma, recogida y publicada por fray Diego de Carmona Bohórquez en 1636, la imagen no es vinculada con San Lucas u otros santos varones apostólicos –como sí lo fueron multitud de vírgenes medievales españolas, sobre todo andaluzas-, sino con el propio San Agustín, ya que la dicha *Virgen de Regla*, según su leyenda, era propiedad y venerada en el particular oratorio privado del referido santo, indicando, además, que frente a la misma este escribió su famosa regla de vida monástica[405]. Mismo procedimiento se llegaría a realizar con la malagueña *Santa María de la Victoria*, donde su leyenda llegará a afirmar que dos frailes mínimos, mandados por San Francisco de Paula a entrevistarse con los monarcas católicos para establecer la nueva orden en España, le entregarían unas cartas del santo a Fernando donde este le afirmaba que obtendría la rendición de la ciudad de Málaga en tres días. Y como así ocurrió, se adjudicó la rendición tanto a las oraciones intercesoras del santo calabrés como a la imagen de la Virgen que el monarca custodiaba en su campamento y que le cedería a la

[404] Parejo Barranco, 1997: https://patronadeantequera.com/historia/ (Consultado: 26/12/2022).
[405] Lazcano González, 2012: 624-625.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

nueva orden con el título de Victoria[406]. Vemos, pues, en esta historia -con numerosas variaciones según diversos intereses- como prevalece la cuestión de establecer el porqué del patronazgo de esta imagen malagueña en la orden mínima dentro de España, vinculando a la misma de algún modo con su santo fundador.

Finalmente, nos encontraremos con imágenes medievales de confirmación legendaria más tardía, que suelen coincidir con aquellas que no fueron tutorizadas por ninguna orden regular o institución secular, sino por hermandades de laicos o que su *inventio* fue deliberadamente más invisibilizada frente a otros iconos taumatúrgicos por los diversos intereses de los custodios finales de los territorios en los que se insertaba dicha imagen, como es el caso de la *Virgen del Rocío*, patrona de Almonte (Huelva), cuya *inventio* no aparece recogida hasta 1758, en el libro de reglas de la hermandad que acogía como titular a dicha imagen. Esto no significa que la leyenda no fuera difundida muy anteriormente, pero sí que no hubo detrás algunos actores de corte intelectual que, inteligentemente, hubieran sabido difundir la leyenda y milagros de la imagen como sí hicieron multitud de frailes y ordenes religiosas, como hemos visto, con numerosísimas imágenes marianas. Igualmente, puede explicarse tan tardía difusión en el poco interés que despertó anteriormente entre los responsables de la efigie dicha propaganda, seguramente por entender que la devoción era de corte local y con ello podía subsistir perfectamente, no necesitando la imagen, por tanto, un mayor reconocimiento religioso que atrajera más personas a su vera. Precisamente, es a mediados del s. XVIII cuando la fama milagrosa del icono almonteño comienza a propagarse traspasando las fronteras naturales de su primigenia influencia y, por tanto, se hace necesario fijar por escrito su respectiva invención, a fin de demostrar su equiparación taumatúrgica con el resto de iconos marianos andaluces mucho mejor conocidos hasta ese momento.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[406] Palomo y Rodríguez, 2008: 88-94.

3.3. LA CONSTRUCCIÓN ICÓNICA DE LAS IMÁGENES MARIANAS MEDIEVALES EN ANDALUCÍA

Como ya viéramos anteriormente, ciertas imágenes (marianas o cristíferas, pero sobre todo del primer tipo) de origen bajomedieval alcanzarían, por parte de la población, tal confianza en sus supuestos poderes taumatúrgicos -en tanto fueron escogidas deliberadamente por su prototipo sagrado- a finales del periodo medieval y/o en las puertas de la Edad Moderna que permitirá no solo su mantenimiento temporal frente a otras imágenes de su misma temática que habrían de ser desechadas posteriormente por diversas cuestiones, sino también su definitiva predilección frente al resto de sus iguales en los siglos siguientes hasta la actualidad, a pesar de que, por su antigüedad –y por tanto, su estética trasnochada- bien pudieran haber perecido completamente como tantas otras imágenes en la veleidosa tempestad de la moda y los gustos de cada época[407].

Si bien, también estas imágenes serán arrastradas a su preceptiva reactualización visual y adoctrinamiento simbólico, en parte por los gustos de cada época que deseaba ver al que se había convertido en insignia de la comunidad acorde a los que los mismos entendían que debía aparentar una imagen de cariz áulico, pero también, y sobre todo, por la perentoria necesidad de dicha comunidad de destacar visualmente la referida efigie religiosa permanentemente frente al resto de sus iguales[408], utilizándola de instrumento propagandístico, pues no será extraño que, a lo largo de los siglos, surgieran nuevas devociones que intentaran (y en algunos casos consiguieran) usurpar el trono de la hegemonía devocional dentro de esa misma comunidad o incluso más allá, de otras comunidades, por lo que se hacía necesario que la imagen transluciera con suficiente evidencia su otorgado poder teúrgico, lo cual se haría, no solo con la vestimenta, sino sobre todo con los atributos, muchos de los cuales eran parlantes, de algún modo, de sus respectivas leyendas y/o milagros. De este modo, durante toda la Edad Moderna y hasta el s. XX en algunos casos específicos, estas especialísimas imágenes sufrirán la construcción de su iconicidad, partiendo de su tipo iconográfico

[407] Durante la Edad Moderna la escultura sacra vivió un auge sin parangón, auspiciadas, entre otras, por las cofradías y hermandades. Por su especial forma de vivir la religión, fomentando las procesiones y otros cultos externos como rosarios, vía crucis, etc. estas instituciones, junto con las órdenes religiosas y las parroquias, promovieron la sustitución de imágenes de menor entidad o consideradas anticuadas por otras nuevas, más apropiadas para ser procesionadas y que fueran del gusto de los fieles (Navarro Rico, 2016: 318).

[408] Freedberg puntualizó: “las imágenes son siempre unos mediadores muy específicos y diferenciados, como si su poder residiera totalmente en su particularidad visual” (2018: 150).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conceptual y finalizando en su transformación como icono definitivo, esto es, de visualidad y tipología iconográfica invariable y perfectamente reconocible por todos.

Como en todo proceso temporal (y este durará siglos), la imagen conceptual bajomedieval seleccionada por la comunidad pasará por diversas etapas en cuanto a su percepción simbólica, iconográfica y visual: partiendo de su tipo iconográfico conceptual -esto es, que expresa un concepto simbólico en sí mismo, como ya viéramos- durante la Edad Moderna la efigie religiosa pasará a ser una imagen-símbolo, un estadio intermedio. ¿Qué significa esto? Básicamente que la imagen ha dejado de expresar su concepto simbólico primigenio para adoptar una nueva simbología, acorde a las novedosas mentalidades religiosas y sociales del momento, amén de destacarse frente a sus iguales. No obstante, dicha pugna por la hegemonía visual también se dará en el resto de imágenes, ya fueran coetáneas a la época en que fue realizada nuestra imagen en cuestión o posteriores y, por tanto y en principio, más proclives a lograr la afinidad de su público objetivo, esto es, la comunidad contemporánea al hecho. Además, la imagen-símbolo en este estadio no logrará todavía convertirse en la imagen-icono porque, paradójicamente, las acciones de reactualización estética y resignificación simbólica de esta provocará su estandarización y equiparación visual e iconográfica con las nuevas imágenes que se irán realizando, si bien los custodios y/o promotores de la misma, a raíz de esta situación, irán renovando o manteniendo su estética visual, iconográfica y simbólica según las vicisitudes de cada época, logrando acercar dicha imagen al concepto de icono poco a poco. En algunos casos, lo conseguirán ya a finales de la Edad Moderna. En otros, diversas fluctuaciones visuales e iconográficas no lograrán este propósito, llegando el caso, irónicamente, a que la imagen medieval en cuestión fuera despojada de todos los intentos superfluos de destacarla y devolverle sus primigenios valores plásticos e iconográficos: esto es, volvieron, en la medida de sus posibilidades, a ser imágenes conceptuales de raigambre medieval, consiguiendo, así, que verdaderamente destacaran sobremanera a nivel visual e iconográfico sobre el resto de sus iguales y, por tanto, consiguiendo el objetivo de sus patrocinadores de convertir dichas imágenes en auténticos iconos que, recordamos, son aquellas que visualmente son reconocibles de un solo vistazo por sí mismas. Es el caso de imágenes como la catalana *Virgen de Monserrat* o la malagueña *Santa María de la Victoria* [C-122]. En otras situaciones, los promotores de ciertas imágenes de gran valía devocional que habían alcanzado la iconicidad, en un intento por adaptarse a nuevos ideales religiosos imperantes a finales del s. XX tras el II Concilio Vaticano, despojarán a las mismas de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

parte de sus aditamentos barrocos más identitarios, por lo que se llegará a una solución híbrida que, en algunos casos, no favorecerán el destaque visual ni simbólico de las susodichas frente al resto, como podría ejemplificar la *Virgen de las Virtudes*, de Conil de la Frontera (Cádiz) [C-54].

En definitiva, la construcción icónica de una imagen determinada es un producto propio de la Edad Moderna, aunque tuviera sus antecedentes primarios a finales de la Edad Media, y lo es en tanto la referida imagen es usada por sus custodios como baluarte en lo que hemos venido a llamar la "guerra de devociones". ¿Qué implicaba esta virtual contienda? Numerosos beneficios, como ya viéramos en el capítulo sobre las leyendas de invención marianas: prestigio y poder económico, pero también peso e influencia social de los custodios de la imagen. De ahí que este conflicto no solo se produjera dentro de una misma población/comunidad, donde los promotores de diversas devociones intentaban alcanzar dichos beneficios aupando visual y narrativamente su particular devoción –y por eso, manteniendo y transformando aquellas imágenes heredadas del pasado que ya tenían un prestigio *per se*-, sino que también, ciertas imágenes que habían conseguido alcanzar la suficiente fama como para traspasar las fronteras locales y comarcales fueran usadas como armas por sus respectivas comunidades/poblaciones frente a otras, con objeto de imponerse frente a las demás; la riqueza y prestigio de la localidad entraba en juego y poseer un icono taumatúrgico de probadísima eficacia y fama significaba que a sus puertas llegarían, en definitiva, más peregrinos de toda clase social, y por tanto, fomentaría la economía mejor[409], por supuesto, tomando esto como una causa más dentro de tantas otras que impulsaban la economía local.

Un buen ejemplo de la utilización reivindicativa y propagandística de una determinada población utilizando una de sus imágenes-símbolo lo tenemos con la toledana *Virgen del Sagrario* (su actual patrona). Y es que, cuando la capitalidad del imperio español, que residía en Toledo, fue cambiada a favor de Madrid en 1561 por parte de Felipe II, la ciudad manchega, ante la traumática pérdida de la preeminencia política y económica que supuso el cambio, apostó por reivindicar su histórico poderío religioso, estableciendo las bases de una sutil rivalidad con Madrid, convirtiendo a la *Virgen del Sagrario* en el símbolo-reliquia de toda su historia cristiana, con san Ildefonso y la propia Virgen María aparecida físicamente –y que según la leyenda,

[409] Freedberg, 2018: 139-141.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

llegaría a abrazar a su imagen del *Sagrario* como muestra de su indudable favor, después de haberle otorgado a Ildefonso la casulla[410]- como aglutinantes de prestigio, es decir, reivindicando, de algún modo, la capitalidad religiosa frente a la capitalidad política de la Villa y Corte[411].

En lo que actualmente conforma la comunidad autónoma de Andalucía –objeto de nuestro estudio-, numerosísimas imágenes de datación bajomedieval serán tomadas como elementos identificadores de las poblaciones durante la Edad Moderna, siendo instrumentalizadas propagandísticamente y ejemplificando con esta acción diversas cuestiones ideológicas, como la justificación de la conquista del territorio –como viéramos en sus leyendas de invención- o la primacía de los promotores sobre el resto de la población, ya fueran los conventos custodios de la imagen o de la nobleza que había decidido promocionar a dicha devoción como muestra de su nivel y poder social y económico. Para ello, como adelantáramos, estas imágenes sufrirán el proceso de construcción de su iconicidad surgiendo todo esto verdaderamente pronto con respecto al resto de la península. Así pues, relataremos este largo y complejo proceso de construcción icónica por partes, ejemplificándolo a través de las numerosas imágenes medievales andaluzas que han sufrido su correspondiente desarrollo icónico, comenzando por la transformación que supondrá el revestimiento recamado de las imágenes y terminando con la añadidura de nuevos y singulares atributos que habrían de situar a la taumatúrgica escultura dentro de los códigos religiosos y sociales de la Edad Moderna.

3.3.1. El revestimiento recamado

Aunque la acción de revestir a la imagen sagrada, muy principalmente la mariana, fuera una práctica extremadamente generalizada a mediados del s. XVI, verdaderamente ya en la Baja Edad Media hispánica encontramos algunos ejemplos relevantes donde la apariencia de la imagen escultórica es revitalizada o transfigurada. Primeramente, mediante la adición de elementos ajenos a la misma pero de probado simbolismo, tal como la joyería o la platería –cubriendo de planchas de plata los volúmenes de sus ropajes- que, sin embargo, no transmutarían en exceso la apariencia ni, por supuesto, el tipo iconográfico de la imagen destinataria. Posteriormente, algunas

[410] Herrera, 1617: 8v-9.
[411] Herradón Figueroa, 2008: 96-115.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de estas u otras imágenes también serían objeto de un revestimiento parcial con textiles –por ejemplo, con mantos- que sí provocarían una nueva visualidad formal, pero no todavía un cambio iconográfico evidente, es decir, que seguirían exteriorizando su primigenio tipo conceptual.

El primer caso sería bastante habitual, llegándonos testimonios documentales y físicos en la actualidad. Por un lado, en algunos inventarios de los s. XIV y XV se constata la donación de joyas –y también de mantos- a ciertas imágenes que, ya en su momento, empezaban a destacar devocionalmente, siéndole colocadas en momentos especiales[412]. Es lo que, según la cantiga 295, hace el propio Alfonso X, el cual viste con "exquisitos paños" y "coronas con muchas piedras ricas" una imagen de la Virgen para hacerla parecer mejor en los días de fiesta[413]. Igualmente, es lo que hicieron la reina Blanca I de Navarra con la zaragozana *Virgen del Pilar*, al donarle una banda de oro y esmaltes en 1433[414] e Isabel I de Castilla con la malagueña *Virgen de los Reyes* [C-124], la cual, según la crónica del primer acto oficial celebrado por los conquistadores cristianos de Málaga en 1487, participó en la procesión triunfal de la conquista "adornada y compuesta hasta la peana con las joyas más ricas y costosas de la Católica Reyna, y las mismas con las que se engalanaba en las fiestas principales"[415]. Por otro lado, algunas imágenes escultóricas de la Virgen de los referidos siglos tienen talladas joyas contemporáneas, como muestra, por ejemplo, la *Virgen del Bellpuig de las Avellanes*, del s. XIV **[231]**, lo cual demuestra cuan habitual era la referida práctica de enjoyar imágenes marianas.

Aunque pareciera una acción puramente estética, incluso superflua, la de adornar con joyas las imágenes marianas en estos siglos del último medievo, no debemos desdeñar el profundo significado que se le otorgó a las gemas y los metales preciosos desde mediados de la Edad Media y su conveniencia a la hora de conformar y construirse con las mismas todo tipo de objetos cultuales (incluidas las imágenes religiosas), apoyándose en diversos textos exegéticos de intelectuales eclesiásticos y partiendo de algunas descripciones bíblicas[416], sumamente jugosas a la hora de trasladar

[412] Arbeteta Mira, 1996: 97; Sánchez, Bejarano y López-Alfonso, 2015: 16.
[413] Snow, 2016-2017: 74.
[414] Naya Franco, 2019: 61-66. Previamente, la autora comenta que ya se documentan donaciones de joyas y mantos en los inventarios de 1255 y 1312 de la primitiva iglesia donde se veneraba la columna pilarista, pero se desconoce si estas se colocaban a manera de exvotos en las paredes o adornarían dicha reliquia o, más aún, que existiera una primitiva imagen mariana sobre la referida columna que fuera la destinataria del adorno áulico (37-45).
[415] Sánchez López, 1996: 43.
[416] Kessler, 2022: 47-74.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sus significados a la figura de María, como la del profeta Ezequiel cuando describe el Edén: “Estabas en el Edén, el jardín de Dios. Tu vestidura era de toda clase de piedras preciosas: rubí, topacio, diamante, crisólito, ónice, jaspe, zafiro, turquesa y berilo. Y de oro era la hechura de tus encajes y de tus engastes” (Ez, 28,13) o la del *Apocalipsis*, que describe la ciudad celeste como construida de oro puro y adornada con toda clase de piedras preciosas (Ap 21, 18-21). Esto explicaría que las autoridades eclesiásticas no vieran como algo desafortunado el revestimiento joyero de ciertas imágenes marianas de gran devoción o predilección por parte de ciertos personajes relevantes durante los s. XIV y XV, pues aplicarían al acto devoto de la donación y colocación de la joya, vista como una acción profiláctica o de agradecimiento por parte del donante, una explicación teológica que se mantendría en siglos posteriores.

[231] *Virgen del Bellpuig de las Avellanes*, Bartomeu de Robió (atrib.), 1360-1380, Museo Diocesano y Comarcal, Lérida.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La misma visión tendrían dichas autoridades cuando también se comenzara a revestir ciertas esculturas marianas con ricos mantos, algo que ya se describió en las *Cantigas*, no solo en la 295, como hemos visto, sino también en la 215, donde se describe como el rey Alfonso X ordena vestir con ricos paños una imagen de la Virgen que le entregan rescatada desde Granada[417]. Además, bajo su patrocinio se realizarían las que quizás sean las primeras imágenes marianas estrictamente de vestir de la Edad Media occidental: la sevillana *Virgen de los Reyes* [C-1] y sus diversas vicarias[418]. En todos estos casos debe entenderse el revestimiento como una fórmula para otorgarle verosimilitud y naturalidad a la escultura y, sobre todo, como una forma de promoción social por parte de aquellos que donaban estas prendas, ya que con su colocación sobre la efigie propugnaban a los demás su poderío económico, su patronazgo sobre la imagen y sus profundas convicciones religiosas, ya que estos mantos debían entenderse como exvotos.

En el antiguo Reino de Sevilla y posteriormente en el resto de reinos andaluces (Córdoba, Jaén y Granada), la acción de revestir una imagen de la Virgen con un manto donado o prestado por una alta figura nobiliaria debió ser una actividad frecuente y de temprano nacimiento, toda vez que en la misma Sevilla es Alfonso X el que comenzaría esta práctica, como ejemplificó en sus cantigas o con la realización de la *Virgen de los Reyes*, por lo que la nobleza emularía prontamente la misma en las localidades de sus respectivos dominios, tomando para sí a las imágenes marianas que ya disfrutaran de cierta fama y devoción, sirviendo para exteriorizar con todos estos ricos aditamentos sobrepuestos, el poder y riqueza de sus mecenas. Podríamos decir que este es el germen, a finales de la Edad Media, de la guerra devocional que más abiertamente se producirá durante la Edad Moderna, ya que grupos de nobles escogerían ciertas imágenes como diana de sus dádivas y fomentarían la competitividad entre varias devociones dentro de una misma localidad o incluso más allá, toda vez que cada una de estas era el instrumento de propaganda visual de unos y otros.

Finalmente, los promotores de algunas de estas imágenes –que avanzado el tiempo ya no solo sería la nobleza ni el clero, sino también el pueblo mediante la constitución de confraternidades- que iban destacándose por su fama milagrosa pero también por su riqueza y patrocinadores, no se conformarían con la adición de mantos y

[417] Snow, 2016-2017: 71.
[418] La *Virgen de los Reyes* del convento de San Clemente [C-9], la *Virgen de las Aguas* de la colegiata del Salvador [C-10] o la *Virgen de lo Reyes*, vulgo de los *Sastres*, de la parroquia de San Ildefonso [C-11].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

joyas en las fiestas señaladas, por lo que comenzarían a transformarlas revistiéndolas al completo. Pero dicha acción implicaba la anulación iconográfica de la imagen, por lo que se hacía necesaria su reinvención visual y es por ello por lo que algunas sufrirían, ya a finales del s. XV o principios del s. XVI, la mutilación de sus ropajes y del Niño Jesús –ejemplo de ello son la *Virgen de Palomares* de Trebujena [C-62] o la *Virgen la Coronada* de Jaén [C-108] **[232]**- o, en los casos más amables, la adición de un protocandelero que proporcionara la imagen con respecto a los nuevos elementos que se le añadían, cambiando su apariencia y tipo iconográfico definitivamente, toda vez que de la antigua imagen solo se exteriorizaba el rostro y lo demás se había perdido, transmutando su original tipo conceptual a un nuevo simbolismo, aún algo pobre en significado, pero que seguidamente será reconducida hacia iconografías que exteriorizarán las nuevas mentalidades religiosas y sociales dadas durante la Edad Moderna.

[232] *Virgen de Palomares* (Trebujena, Cádiz) y *Virgen la Coronada* (Jaén).

Así pues, podemos decir que la causa principal por la que se revisten completamente las imágenes marianas medievales a comienzos de la Edad Moderna se

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

justificaría más en la referida devoción que dichas efigies iban adquiriendo y en su instrumentalización social por parte de sus promotores y no tanto, en principio, en querer ser modernizadas y equiparadas visualmente al resto de las nuevas que se vendrían materializando; principalmente, porque una gran cantidad de las nuevas esculturas marianas que se realizarían a lo largo del s. XVI serían de talla completa y su apariencia estética en ningún caso sigue la moda contemporánea que sí seguirían las medievales sobrevestidas.

Si estas últimas se vestían según la moda de la corte del momento era por la necesidad que sus nuevas adaptaciones formales exigían, ya que al sufrir en el pasado mutilaciones solo tenían dos caminos a seguir si la imagen debía reactualizarse: o realizarle un cuerpo totalmente nuevo, acorde a los últimos postulados estéticos, que realmente la modernizara –como ocurrió con la medieval *Virgen de Villaviciosa* cordobesa [C-85], al colocarle un nuevo cuerpo de plata en 1577[419] **[256]**-, o presentarla con los coetáneos aditamentos propios de la realeza como forma codificada para que el pueblo pudiera seguir entendiendo a la imagen como una representación de la Madre de Dios, reina de cielos y tierra, y permitiendo el verdadero interés de sus promotores de utilizarla como instrumento visual propagandístico, como hasta el momento venían realizando.

Además, no olvidemos tampoco al respecto del revestimiento como supuesta forma de modernizar la imagen, que esto ya era algo realizado en ocasiones precedentes con normalidad. Es decir, que a la escultura mariana medieval se le colocaban mantos y briales (vestidos), por lo que, según avanzaba el tiempo –y con él, la moda- no cambiaba nada más que lo que los textiles donados cambiaban por los gustos de cada época: si a finales de la Edad Media se donaban briales, a finales del s. XVI se donaban vestidos con mangas perdidas, no briales, que habían dejado de elaborarse. En definitiva: si la imagen medieval revestida modernizaba su apariencia, no era tanto, en principio, por buscarse dicha acción de forma deliberada, sino por la providencialidad que supuso los cambios de la moda en la sociedad, según avanzaba el tiempo. En todo caso, la modernización de la imagen medieval vendría dada por el cambio en su tipo iconográfico original, que implicó, como hemos señalado, los cambios estructurales y formales de la imagen. Podríamos decir pues, que las primeras imágenes expresamente realizadas para vestir -de candelero-, las cuales surgirían con normalidad a finales del s.

[419] Dabrio González, 2007: 258.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

XVI y principios del XVII, son las que reproducirían, por coetaneidad, los códigos de vestimenta ya practicados con un gran bagaje temporal por las grandes devociones marianas bajomedievales.

A la vez que estas imágenes iban comenzando a ser sobrevestidas completamente con cierta regularidad a principios y mediados del s. XVI, ya no sería solo la alta nobleza patrocinadora de estas devociones las que realizaran préstamos y donaciones de sus antiguos ropajes, sino que más devotos, incluidos aquellos de economía más modesta, también quisieron emular dicha práctica y comenzarían a ofrecer mantos y ropajes para que las referidas imágenes las lucieran en su día a día. El problema de todo esto es que se generalizaría excesivamente la costumbre de usar ropas reaprovechadas tras el uso de sus anteriores dueños e, incluso, de colocarles tejidos de escaso mérito, tal y como llegó a denunciar el obispo de Orihuela, José Esteve Juan, en un sínodo que celebró en 1600, en el cual refiere que las imágenes no deban ser ataviadas "con vestidos recibidos en préstamo de mujeres profanas"[420]. Todo esto, pues, provocaría la mofa de los fieles[421], la pérdida del decoro de lo sagrado y la consiguiente molestia del estamento eclesiástico ante una práctica que se le escapaba de las manos. Prueba de lo dicho es que se han conservado unas directrices del arzobispo de Santiago de Compostela, Juan Pardo de Tavera, en fecha tan temprana como 1530, en las que advertía que "se preferían las tallas de bulto a las vestideras y que en tal caso debían aparecer arregladas de forma decente y honesta"[422].

Sin embargo, de poco servirían tales quejas y advertencias por parte de eclesiásticos y eruditos cristianos, por lo que incluso algunos teólogos portugueses y españoles pretendieron someter a discusión dicha cuestión en la sesión de 1562 del Concilio de Trento[423] y poco después, diversos sínodos episcopales españoles intentarían ahondar al respecto de dicha problemática debido a la vaguedad y la precipitación con que fue redactado el decreto sobre las imágenes en el concilio trentino, que prácticamente dejaba sin el suficiente respaldo jurídico a las pretensiones de los eclesiásticos españoles con objeto de controlar los numerosos excesos que venían observando que se realizaban sobre las imágenes religiosas.

Así, el sínodo celebrado por el obispo de Córdoba, Cristóbal de Rojas y Sandoval en 1566, refería el problema de las imágenes marianas vestidas "a la manera

[420] Espada Ruiz, 2022: 98.
[421] Prieto, 2014: 14.
[422] Sánchez, Bejarano y López-Alfonso, 2015: 35.
[423] Sánchez López, 2021: 69.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de las mujeres profanas y mal pintadas" y ordenaba que, en lo sucesivo, las mismas estuviesen "decentemente adornadas sin cabellos, lechuguillas, sino a modo de personas muy honestas, que provoquen más devoción y reformación que lascivia y deshonestidad", además de que solamente se realizaran imágenes de bulto, que no tuvieran necesidad de ser vestidas[424]. Parecida opinión le generaba esta cuestión al obispo malagueño Francisco Blanco de Salcedo y al obispo gaditano Antonio Zapata. El primero declararía, en el sínodo que celebró en noviembre de 1572, que "las imágenes vestidas no estén profanamente adornadas, sino muy honestamente, y de manera que representen la modestia y santidad de los Santos, cuyas imágenes son". Seguidamente ordenaba, como el cordobés, que en adelante se realizaran imágenes de bulto "que no tengan necesidad de vestido"[425]. El segundo manifestaría, en el sínodo celebrado en 1591, que "por los grandes inconvenientes que la experiencia ha mostrado que resultan de haber imágenes vestideras", estas "se excusen en todas las partes que fuere posible". No obstante, permitirá la existencia de algunas imágenes revestidas, seguramente por hacerse impracticable su defenestración efectiva –entendemos que por haber sido mutiladas y/o porque serían, ciertamente, objeto de gran predicamento devocional por su fama taumatúrgica-. Eso sí, estas deberán tener sus propios vestidos y ser vestidas con decoro: "a las que se permitieren (ser revestidas) tengan vestidos propios: los cuales no se presten para cosa alguna, y no las vistan mujeres, ni seglares, ni les pongan aceites, tocados, ni lechuguillas"[426].

Un parecer más radical reflejaban las constituciones sinodales de Granada de 1573, en la que su arzobispo, Pedro Guerrero, ordenaba que las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos "no se consientan vestidas en iglesias, procesiones, ni otro lugar, y en lo demás allí contenido"[427], erradicando, así, las imágenes que hubiera vestideras y optando por preferir exclusivamente las de bulto. Más pragmáticos ante la problemática de los excesos del revestimiento se mostraron el obispo de Cartagena, Jerónimo Manrique de Lara, al ordenar en sus actas sinodales de 1583 que las imágenes de bulto "las hagan aderezar los visitadores y vicarios de propias vestiduras para aquel efecto hechas decentemente, las cuales no puedan servir más a mujeres, ni para otros usos profanos"[428] y el arzobispo de Sevilla, Fernando Niño de Guevara, en sus

[424] Sánchez López, 1996: 51.
[425] *Ibidem*: 62-63.
[426] Arquillo Torres, 1989: 33.
[427] *Constituciones Sinodales del Arzobispado de Granada* (1572), Libro III, Título XVIII: 186.
[428] Espada Ruiz, 2022: 98.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Constituciones Sinodales de 1604, al ordenar que las esculturas fueran ornamentadas "con sus propias vestiduras, hechas decentemente para aquel efecto y cuando no las tuvieran propias, los sacristanes las vistan con toda honestidad y en ningún caso las toquen con copetes, ni rizos, ni arandelas, ni con hábito indecente"[429]. Nótese en este último ordenamiento cómo Niño de Guevara, conocedor de lo que se venía practicando de forma ya casi tradicional en su diócesis y sabedor de que una prohibición más taxativa habría provocado un gran revuelo por parte de la sociedad sevillana, termina rindiéndose ante la evidencia y permitirá la vestimenta de las imágenes con aquellos ropajes que no fueran propios de la escultura (es decir, prestados o donados, procedentes de un uso civil y profano) si estas no las tuviera propias hechas de antemano.

No fueron los obispos los únicos que, con sus directrices, reproducidas con mayor o menor fiscalización en toda la península, clamarían en contra de los excesos propios de la religiosidad popular; también otras personalidades eclesiásticas de renombre y consideración en su época levantarían sus voces para atacar los revestimientos y vestiduras de las imágenes religiosas, sobre todo las marianas, como fueron los casos del jesuita Bernardino de Villegas[430], San Juan de la Cruz[431] o San Juan de Ávila[432] que, no obstante, emularían en sus quejas las que ya profirieran santos como Bernardo de Claraval, en el s. XII, al respecto del lujo con que se realizaban u ornamentaban algunas imágenes de su época, considerando que "quienes despiertan con ornamentos materiales la devoción de la gente carnal lo hacen porque no pueden hacerlo a través de medios espirituales"[433].

La brecha entre el estamento eclesiástico y la religiosidad popular estaba, pues, plenamente abierta ya a finales del s. XVI y en los siglos siguientes, la población se

[429] Sánchez López, 1996: 52.
[430] "¿Qué cosa más indecente, que una Imagen de nuestra Señora con saya entera, ropa, copete, valona, arandela, gargantilla, y cosas semejantes? ¿Y unas santas vírgenes vestidas tan profanamente, y con tantos dijes y galas que no traen las damas más bizarras del mundo? Que, a veces, duda un hombre, si las adorará por santa Lucía, o santa Catalina, o si apartará los ojos, por no ver la profanidad de sus trajes: porque en sus vestidos y adorno no parecen santas del Cielo, sino damas del mundo" (Caro Baroja, 1978: 158).
[431] "El uso abominable que en estos nuestros tiempos usan algunas personas que no teniendo ellas aborrecido el traje vano del mundo adornan a las imágenes con el traje que la gente vana por tiempo va inventando para el cumplimiento de sus pasatiempos y vanidades, y del traje que en ellas es reprendido visten a las imágenes, cosa que (a los santos que representan) fue tan aborrecible y lo es, procurando en esto el demonio y ellos en él canonizar sus vanidades, poniéndolas en los santos, no sin agraviarles mucho" (De la Cruz, 1960: 614-615).
[432] "Cosa es decentísima se quiten todas las imágenes vestidas, como dicen se ha mandado hacer en algunas partes, porque raras veces las visten menos que profanamente y por los peligros que suelen venir, como la experiencia lo ha demostrado en hombres sacrílegos y bestiales" (Ávila, 1971: 336).
[433] Büchsel, 2010: 166-170.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

obstinaría en desobedecer tozudamente o reacondicionar inteligentemente las normativas episcopales. A pesar de la tenacidad que mostraron algunos obispos al respecto, no tuvieron más remedio que, finalmente, dejar hacer acorde al gusto y tradición del pueblo, como adelantase el arzobispo sevillano Niño de Guevara. Es lo que sucedería, de nuevo, con el obispo cordobés Rojas y Sandoval, que al comprobar que las hermandades no siguieron del todo sus indicaciones de no sobrevestir, ya que se detectó que, para sus procesiones, "las visten con ropas profanas y no de forma muy decente", endurecería la norma en 1570 al mandar que "las imágenes de bulto que hasta ahora están hechas se examinen y vean por nuestros jueces y no se saquen en procesión ni lugar público sin haberse visto y examinado"[434]. Como podemos adivinar, poco seguimiento tendría dicha normativa y, en general en toda España se seguiría sobrevistiendo "profanamente" a las imágenes marianas –sirva como ejemplo un lienzo de la *Virgen de los Remedios* de la cordobesa villa de Las Quemadas **[233]**-, lo cual provocaría más y más quejas por parte de algunos juristas, teólogos, escritores y eclesiásticos durante los s. XVII y XVIII[435].

[233] "Verdadero Retrato" de la *Virgen de los Remedios de Las Quemadas* (Córdoba), 1703, colección particular. Obsérvese la profanidad del atuendo en los numerosos encajes, mangas perdidas, lazadas, cuello de valona en el Niño, joyería, bordados en seda con motivos naturales, etc.

[434] Sánchez López, 1996: 51.
[435] Saravia, 1969: 139.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pero ¿estaba todo el estamento eclesiástico unido en sus quejas al respecto de tales prácticas por parte de la sociedad laica? Como podemos imaginar, no. Algunos religiosos llegarían a replicar las quejas de sus correligionarios, no dudando en dejar en entredicho las tesis esgrimidas por estos en contra del boato e, incluso, la lujosa profanidad a través de diversas acciones, en las que la mayoría optaría por una silenciosa permisión en la manipulación visual e iconográfica de las devotas imágenes a su cargo por parte de sus promotores laicos y una minoría, suficientemente letrada, escogería lanzar diatribas escritas contra aquellos que censuraban la práctica devota del revestimiento.

Este sería el caso del dominico fray Tomás de Ledesma, lector de teología moral en el convento de su orden en Antequera, que en su opúsculo *Apología o Defensa de la Cristiana, Santa y Loable Ceremonia de vestir a Christo nuestro bien*…, publicado en 1626, llegaría a defender, con agudos argumentos, la colocación de recamadas túnicas, sogas de oro y pedrería y demás atributos lujosos (potencias, diademas, cruces, coronas de espinas, etc.) a las imágenes de Jesús Nazareno, toda vez que el motivo de este panfleto sería descalificar a toda costa el desafortunado gesto que tuvo un sacerdote secular con un devoto, que habiendo donado una túnica preciosa a una imagen de Jesús Nazareno "de una principal Villa de estos reinos", el eclesiástico "se la quitó e impidió poner" a la imagen, alegando que le "parecía mal y se oponía a la verdad de las Escrituras y santos Evangelios vestir a Christo nuestro bien en la calle de la Amargura de vestiduras preciosas, pues su Majestad las llevó pobres y muy viles y sin precio alguno"[436]. Si bien, el tema particular del opúsculo era resolver tan sonado pleito, las tesis esgrimidas por el dominico serían extensibles a todas las imágenes vestideras o sobrevestidas y tendrían más difusión y adhesión en gran parte de Andalucía que todas las prohibiciones y consejos al respecto de las actas sinodales juntas[437].

También el franciscano fray Juan Antonio de Orozco y Fajardo, en su *Panegírico sacro en la célebre fiesta de Ntra. Sra. del Mar*… publicado en 1675 llegará a desentrañar ante la concurrencia de la época, como forma de enaltecer a dicha imagen, la verdad de su compostura de bulto original y que, por encontrarse revestida, fuera necesario el añadirle dos nuevos brazos móviles. No obstante, y aunque el religioso defiende que la talla primigenia de la imagen es muy bella, argumentó que su posterior devoción necesitó "acrecentar su grandeza y riqueza" con el referido revestimiento

[436] Ledesma, 1626: 1v.
[437] Sánchez López, 1996: 53.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

textil y este cambio, también justificaba la añadidura sobre la escultura original de los referidos nuevos brazos, para la "perfecta composición de la imagen":

> Cuatro manos juega (ciudadanos míos) María en su Imagen Santa del Mar. Me alegra, enternece y llena de confianza el corazón saber, publicar, repetir y desentrañar tan dulce noticia. Fue nuestra imagen en su principio y es toda de hermosa talla: añadiola el Arte brillante y vistosa de belleza en el fino oro y vivos colores. Trajo la devoción después (¿quién labra de tantos años, en qué tiempo?) para lograr empleos de riqueza en vestidos varios, semejantes a los de ahora, añadir a su hermosura más grandeza vistiendo el santo cuerpo de sobrepuestos brocados y telas. Hubieron de quedar escondidas sus dos antiguas manos y labrarse otras dos de nuevo para la perfecta composición en la mudanza, que son las que se ven, se miran, se besan y se adoran[438].

En suma, Orozco, en este pequeño extracto de su sermón público, no solamente defendió con naturalidad la idea de que las imágenes devotas –como la destinataria de su panegírico- sufrieran mutilaciones o cambios compositivos, sino que, además, los justificaba por mor a la necesaria acción de revestirlas para magnificarlas y enriquecerlas en justa correspondencia a la devoción que acaparaban y manifestaban.

Por lo demás, no era casualidad tampoco, el que fueran frailes precisamente –como los de estos dos ejemplos- los que defendieran con denodado y vehemente esfuerzo el revestimiento recamado de las imágenes, pues de hecho, muy generalmente serían los miembros del clero regular los que, no solo tolerarían, sino que también promoverían constantemente este ejercicio de la religiosidad popular con las imágenes que tenían a su cargo, muchas de las cuales eran las que más fama y renombrado poder taumatúrgico tenían, sobre todo las que se hallaban en las zonas rurales. Adviértase que, como desarrolláramos en el capítulo sobre las leyendas e invenciones marianas, muchas de estas fueron recogidas, convenientemente recrecidas y magnificadas y posteriormente difundidas por los frailes a cuyos conventos pertenecían las imágenes marianas sobre las que escribían.

Y toda esta labor, tanto la de difundir sus leyendas y milagros como la de permitir y fomentar la experimentación visual y simbólica de los laicos sobre las teúrgicas imágenes a su cargo se debía al necesario clientelismo devocional de los

[438] Orozco y Fajardo, 1675, fol. 17 (pag. 36).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conventos[439], receptores de numerosos beneficios económicos y patrimoniales gracias a todo esto, pues tanto las hermandades y demás congregaciones religiosas que se constituían alrededor de la imagen -cuyos miembros, de muy diversa procedencia social, acabarían donando terrenos, casas, joyas o rentas- hasta los más altos promotores y protectores de dichas imágenes y conventos -generalmente pertenecientes a la media y alta nobleza-, se mostrarían siempre a favor de la intervención estética de sus imágenes, por cuanto esto visualizaba los diversos intereses que todos estos grupos, variopintos en su clasificación social, querían propagar, desde fuerza en su cohesión social mediante el asociacionismo hasta prestigio económico, poder e influencia, etc.

En definitiva, a pesar de las numerosas críticas y las fuertes medidas que una parte influyente o poderosa del estamento eclesiástico realizara contra el revestimiento recamado de las imágenes y su manipulación simbólica, la fuerte oposición que mostraron numerosos grupos sociales de la época, auspiciados por el interesado apoyo de diversas órdenes regulares que subsistían de las prebendas seculares, provocaría la victoria de estos últimos en su consecución de utilizar a las imágenes religiosas como instrumentos propagandísticos y convertirlas, finalmente, en verdaderos iconos, propiedad del común social.

3.3.1.1. Retórica visual del revestimiento recamado en Andalucía. Variaciones y localismos.

Si bien el Reino de Sevilla podría ser uno de los primeros territorios de la corona de Castilla en sobrevestir sus imágenes marianas más predilectas desde el s. XIII[440], bien es necesario recalcar que ya a finales del s. XV o quizás principios del s. XVI tal práctica se encontraría muy generalizada por toda la península, tal y como refleja un testimonio de 1499 de San Martín de Castañar (Salamanca), en el cual se relata la visita del obispo a la parroquia de dicha población: "visitó el altar de mano derecha en qual estaba una retablo viejo que tiene una ymagen de nuestra señora de bulto con un brial de pano negro"[441] o el primer inventario de la *Virgen del Lluc* (Mallorca), fechado en 1395[442], así como algunos hallazgos proverbiales en imágenes marianas cuyas prendas interiores nunca habían sido tocadas desde que se las colocaran a finales del s. XV,

[439] Recordemos que la existencia y vitalidad de las órdenes religiosas dependía completamente de su propia estrategia, problema que el clero secular no tenía, ya que vivía de los impuestos y los derechos de estola por misas y pie de altar (Rodríguez Becerra, 2014: 106).
[440] Arquillo Torres, 1989: 31; Carrero Santamaría, 2019: 16-17.
[441] Cea Gutiérrez, 1992: 39.
[442] Arbeteta Mira, 1996: 97.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como es el caso de la *Virgen de Gracia* de Carmona [C-39], en cuya restauración realizada en 1965 apareció una camisa mudéjar envolviendo la talla original[443] o, más recientemente, la *Virgen de Pajares* de Peñafiel (Valladolid), en el que apareció envolviendo las tablas del candelero -seguramente con objeto de darle cuerpo y forma a la falda sobrepuesta- un tejido nazarí tras la restauración de la escultura en 2002[444].

Así pues, un mismo ideal estético acompañaría a numerosas imágenes marianas de la península, compartiendo abundantes similitudes en cuanto a la elección de las prendas y su colocación, amén de seguir más o menos fielmente la moda aristocrática del momento, es decir, la practicada por la corte de Carlos I y Felipe II, lo cual lograría diferenciar visualmente a otras prácticas del revestimiento recamado sobre las imágenes marianas que se realizaría en otros estados o territorios europeos, tales como Francia, los Países Bajos, Italia o el Imperio Romano Germánico, que aunque también seguirán, a veces, la moda cortesana, no adscribirán las efigies marianas a la moda profana tan extraordinariamente como sí lo harán las hispánicas, quizás motivadas por un seguimiento más próximo de los dictámenes tridentinos que en las Españas.

[234] *Virgen de la Sorresca* de Sabaudia (Italia), *Virgen de la Alegría* de Laudun (Francia), *Virgen de Aviot* (Francia), *Virgen de Roca Amador* de la Gascuña (Francia), *Virgen de Tongeren* (Bélgica), *Virgen de Wechental* de Suabia (Alemania) y *Virgen de Alsacia* (Alemania-Francia). Estampas procedentes del *Atlas Marianus*, 1657, Wilhelm Gumppenberg, Staatliche Bibliothek , Ratisbona. Libros I-IV.

En cualquier caso, se puede apreciar por las estampas y verdaderos retratos pictóricos del s. XVII conservados en todos estos territorios europeos, que el revestimiento recamado de sus imágenes más predilectas llegaría a consistir en una simple tela cubriendo totalmente la forma corporal de las mismas, a modo de manto –a veces, incluso las extremidades- o, a lo sumo visibilizándose una falda acampanada,

[443] Sánchez, Bejarano y López-Alfonso, 2015: 22.
[444] Marinetto Sánchez, "Un tejido nazarí bajo las enaguas de la Virgen de Pajares de Peñafiel". En: https://arsmagazine.com/un-tejido-nazari-bajo-las-enaguas-de-la-virgen-de-pajares/ (fecha de consulta: 18/01/2023).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

claramente de origen profano, acompañada de un manto al uso, pero sin destacar la forma de las caderas, ni colocar elementos como los brazales **[234]**. La gran mayoría de esculturas marianas hispánicas, y sobre todo las situadas en la mitad sur de la península, vestirán según la moda civil cortesana, lo cual las mostrará de forma muy naturalista dentro de un ideal estético de excelencia áulica pero provocará las quejas de numerosos eclesiásticos, como ya vimos.

No obstante, para conseguir dicho naturalismo, numerosas esculturas conceptuales bajomedievales de la Virgen serán convenientemente mutiladas y reformadas, siendo esto una acción especialmente ejecutada en el Reino de Sevilla, ya que más allá de sus fronteras será más habitual conservar las tallas originales y, simplemente, recrecerlas mediante una estructura cónica a sus pies –muchas de las imágenes medievales sobrevestidas pertenecerían al tipo de la *Sedes Sapientiae*-. Esta manipulación de la propia formalidad de la escultura original para revestirlas al completo es lo que nos llevará a una nueva visualidad formal y tipología iconográfica: su visualidad en tanto el revestimiento absoluto cambia la apariencia primigenia de la efigie, desde sus proporciones hasta sus ropajes y complementos, ahora necesariamente adaptados a la moda del momento, contemporaneizando las imágenes. Su tipo iconográfico porque la mutilación, el revestimiento y la adición de nuevos atributos ocultan o hacen desaparecer para siempre la representación simbólica que la imagen transpiraba anteriormente con su tipo conceptual primigenio/original.

Por ejemplo, si la escultura era del tipo *Sedes Sapientiae*, se la incorporaba y normalmente se le cambiaba el Niño o si era del tipo *Eleusa* u *Hodegetria*, al mutilarles los brazos y cambiarles la imagen del Niño Jesús, dejaban de expresar lo que las dinámicas corporales originarias venían a representar simbólicamente en principio. Por no hablar de que, en todos estos casos, el Niño Jesús, que en los tipos conceptuales medievales era el protagonista –el ejemplo más claro lo tenemos en las vírgenes sedentes, donde se simbolizaba a María como el trono de Cristo, como viéramos- ahora pasaba a ser un simple complemento de carácter anecdótico[445]: la protagonista, el objeto de devoción, era su Madre, y la presencia del Niño podríamos considerarla casi como un atributo que, sencillamente, denotara qué personaje era el representado en la imagen –es decir, la Virgen-.

[445] Cea Gutiérrez, 1992: 38.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Podemos intuir, por tanto, que la apariencia y tipología iconográfica de las imágenes marianas bajomedievales veneradas en el antiguo Reino de Sevilla, a mediados del s. XVI, sería ya muy distinta de las que primitivamente tuvieran, estandarizándose ambos aspectos en la mayoría de ellas para esta época. Ahora bien ¿qué tipo de discurso visual novedoso presentarían todas estas vírgenes en estos momentos? Pues, aunque no conservamos fuentes gráficas del s. XVI que nos muestren dichos cambios, sí tenemos numerosas fuentes documentales que nos describen los usos y maneras, como hemos visto -las críticas al respecto de las actas sinodales, por ejemplo-, amén de los propios testimonios materiales de las esculturas –por su mutilación, es lógico pensar que las proporciones y disposiciones de sus partes cambiaba totalmente- y de testimonios gráficos posteriores, ya del s. XVII, que a pesar de los nuevos elementos estéticos y simbólicos que añadirían con respecto a cómo se presentarían las imágenes marianas en la etapa anterior, muestran cómo siguen adscribiéndose a los elementos básicos de la moda propia de la corte de los Austrias mayores[446].

Por consiguiente, las esculturas marianas exhibirían las siguientes prendas, propias de la moda aristocrática del momento, porque, además, muchas serían prestadas o donadas después de su efectivo uso civil, según las quejas eclesiásticas: el cuerpo se cubriría con la basquiña, que era una falda acampanada -gracias al verdugado[447]- que se dividía en dos con un dibujo realizado en pasamanería de oro o plata denominado orifrés y que según pasan los años se adornará con lazos y joyas; el jubón, que era la prenda que cubría el cuerpo hasta el inicio del tronco y terminaba en punta y los brazales, que eran unas piezas terminadas en picos muy agudos y alargados que se situaban sobre las mangas, dejándolas ver por ciertas hendiduras. No obstante, estos últimos elementos solamente serían portados por aquellas imágenes cuyas extremidades primigenias fueron mutiladas y se le acondicionaran nuevos brazos móviles. En este siglo, presumible y curiosamente con respecto a los orígenes del revestimiento, el manto sería frecuentemente omitido por la presencia de estos brazales[448]. En cuanto a la cabeza de la Virgen, esta se cubriría con una toca, que era (y es) un elemento textil de color blanco que rodeaba el rostro, cubriendo cabeza y cuello y que era símbolo de decoro y

[446] España, durante el s. XVII, siguió aferrada a las formas de vestir tradicionales, heredadas del siglo anterior, con escasísimas adiciones extranjeras en algunos complementos, a diferencia del resto de Europa, que vestirá acorde a los dictámenes impuestos por Francia, mayormente (Puerta Escribano, 2008: 67).
[447] Prenda interior cónica debido a que tenía una estructura de aros rígidos cosidos formando la silueta.
[448] Sánchez, Bejarano y López-Alfonso, 2015: 38.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

respeto. Entre los excesos denunciados específicamente por obispos como el cordobés Rojas y Sandoval o el sevillano Niño de Guevara en sus actas sinodales, algunas vírgenes serían incluso tocadas con copetes (especie de sombrero en punta), pelucas peinadas y cuellos de lechuguilla/rizos/arandelas **[235]**.

En cuanto a los atributos que las imágenes marianas, en su nueva visualidad, portarían con asiduidad a mediados del s. XVI se encontraría únicamente la corona, ya que las manos las tendría ocupadas en sostener a su nuevo Niño Jesús, realizado deliberadamente para ser también de vestir, si bien posteriormente pudieran incorporar igualmente el cetro. En efecto, la nueva tipología iconográfica que estas vírgenes ahora traslucirán será, básicamente, la de Reina, de tan gran predicamento en los últimos siglos del medievo en la península ibérica, si bien de forma generalmente secundaria. Ahora bien, es interesante reseñar cómo, tras erguir a aquellas imágenes cuyo tipo conceptual las mostraba entronizadas y situarles una nueva escultura del Niño Jesús, muy generalmente en el centro del regazo, siendo sostenido por la cintura con las dos manos, el nuevo tipo iconográfico se asemejaba mucho al de la *Kyriotissa* oriental **[236]**. En cualquier caso, lo encorsetado del revestimiento y lo rígido de las nuevas posiciones y actitudes de ambos personajes provocaban un efecto totémico, quizás deliberadamente buscado, habida cuenta de que interesaba mostrar a la imagen, no ya como madre humanamente cercana, sino como un efectivo agente sacralizado que, ciertamente, manifiesta el poder divino y por tanto, debe mostrarse debidamente mistérica y alejada de los fieles.

Siendo este el esquema visual básico de prácticamente la totalidad de vírgenes bajomedievales revestidas en Andalucía, y sobre todo en la zona occidental, en los siglos XVII y XVIII se le irán agregando algunos complementos de vestuario, así como numerosos atributos que, ahora sí, enriquecerán y personalizarán lo suficiente el simbolismo y apariencia estética de las mismas, a pesar de cierta estabilización visual de estas con las nuevas imágenes de vestir que comenzarán a realizarse con asiduidad, ya que todas beberán, al final, de los mismos códigos estéticos y simbólicos. No obstante, es justo reseñar cómo, en la búsqueda de esa transformación en icono de las principales imágenes taumatúrgicas, muchas de estas se anclarán en lo básico de la moda cortesana hispánica, mientras que las que nacieron como vestideras o se realizaron de talla en pleno s. XVI, irán adaptándose a la moda existente en cada momento hasta prácticamente el s. XX (y aún en la actualidad siguen algunas de estas siendo objeto de experimentación estética).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[235] "Verdadero Retrato" de la *Virgen del Mar de Almería*, 1º mitad del s. XVII, catedral de Almería. Apréciese los cuellos de lechuguilla en ambos personajes.

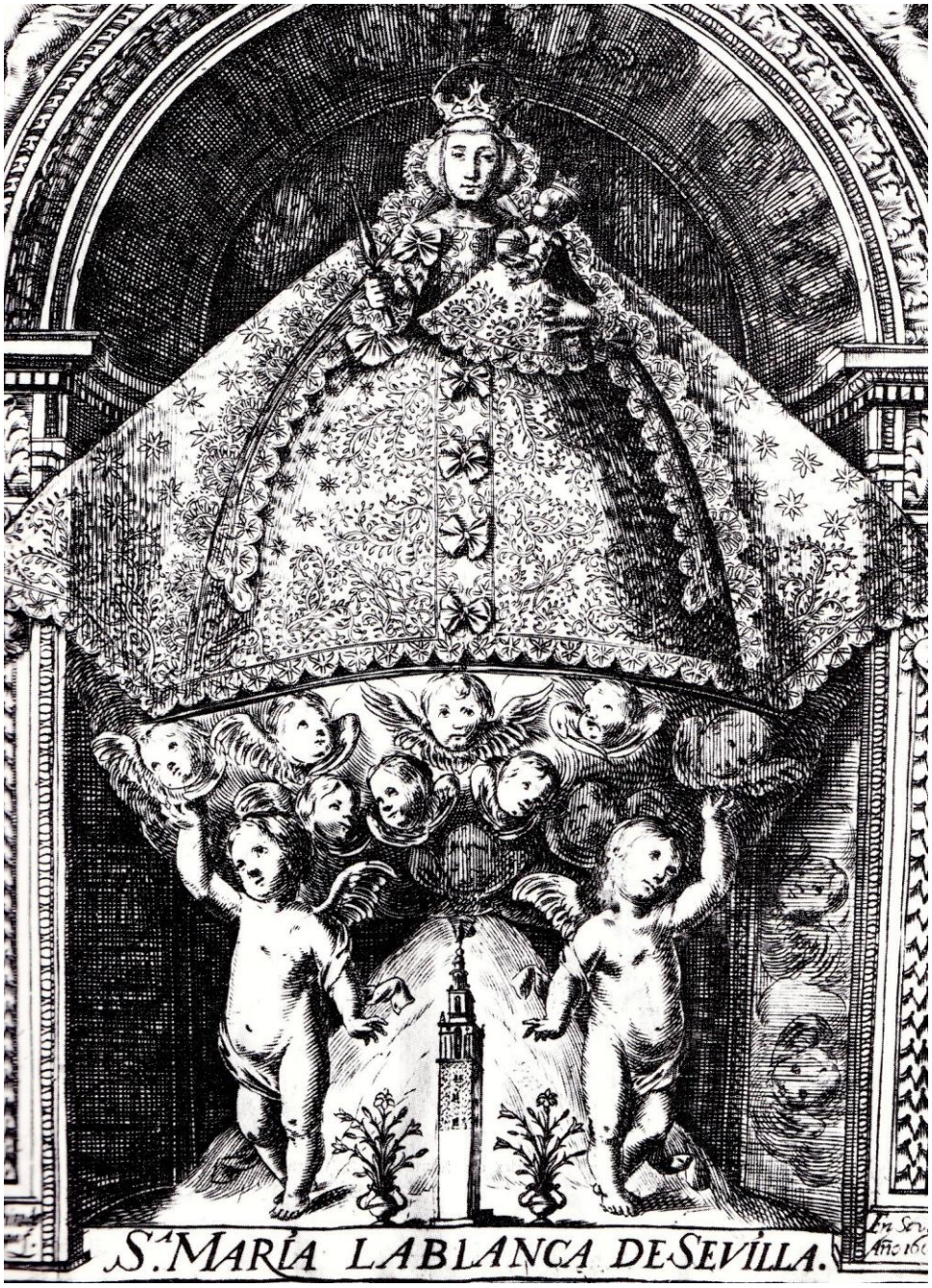
[236] Estampa de la *Virgen de Regla* de Chipiona, *Atlas Marianus*, 1657, Wilhelm Gumppenberg, Staatliche Bibliothek , Ratisbona, Libro III, fol. 16-17.

Por consiguiente, en el s. XVII volverá a añadírsele a las vírgenes el manto con asiduidad, que en relación con la basquiña acampanada, otorgarán una silueta piramidal a las aludidas efigies. Igualmente, ahora se pondrá de moda las tocas de papos, llamadas así porque ocultaban dos grandes moños circulares –los papos- sobre los pabellones auditivos, confiriéndoles a las imágenes, igualmente, una nueva apariencia acorde a la etiqueta civil aristocrática del momento **[237]**. Por último, las gorgueras y lechuguillas serán eliminadas totalmente a partir del reinado de Felipe IV, que las prohibió en su pragmática de 1623[449]. Sin embargo, estas serían sustituidas por las valonas –una tela circular o rectangular lisa, perfilada de encaje, que caía sobre los hombros- que, de nuevo serían sobrepuestas sobre algunas imágenes marianas, tal y como denunció Bernardino de Villegas. Curiosamente, las lechuguillas podrían ser el origen de un nuevo complemento áulico propio de las esculturas marianas en el último tercio del s.

[449] Puerta Escribano, 2008: 79.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

XVII: el rostrillo, pasando de envolver el cuello a enmarcar las caras[450] y transformándose desde una configuración textil a una metálica **[238]**. Otro posible origen de tan particular y autóctono atributo mariano podría ser una evolución de ciertos tipos de cofia femenina, donde los perímetros que envolvían los rostros comenzaron a ser adornados y engrosados.



[237] Estampa de *Santa María la Blanca* de Sevilla (detalle), Matías de Arteaga, 1665, Biblioteca capitular de la catedral de Sevilla, Ref. 27-8-30. Nótese la toca de papos y la silueta extremadamente piramidal otorgada por la conjunción de manto y verdugado.

[450] Sánchez, Bejarano y López-Alfonso, 2015: 38.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[238] a) *Virgen de la Mesa* (detalle), s. XV, parroquia homónima, Utrera y b) *Rostrillos*, s. XVIII, colección particular. Apréciese en el primer caso como el rostrillo de encaje rizado -como los cuellos de lechuguilla-, enmarca la cara y, como en el segundo, el primer tipo se transformará en el segundo metálico, de mayor tamaño y entidad, desapareciendo en muchos casos el encaje rizado.

En estas últimas décadas del siglo, asimismo, se pondría de moda el enmarcar toda la silueta piramidal de la Virgen con grandes blondas de puntas de España –encaje de siluetas semicirculares en su perímetro, en forma de conchas con hilos metálicos radiados- **[239]**, así como salpicar todo el traje, desde las mangas a la basquiña, con enormes lazadas y joyas de todo tipo, desde las de origen profano a las de tipo devocional, como dijes, pinjantes, relicarios, rosarios, rosas de pecho, etc. Se producía, con esto, una nueva paradoja, pues el atavío de las imágenes marianas iba enriqueciéndose con propuestas propias, alejadas de la moda profana –aparición del rostrillo y de las puntas de España rodeando la silueta general de la figura- y, a la vez, se nutría de esta a la hora de dicho crecimiento estético –colmatación de joyas y relicarios, el uso de los tejidos brocados con diseños profanos contemporáneos, etc.-

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[239] a) "Verdadero Retrato" de *Ntra. Sra. de la Merced de Sevilla*, s. XVII, colegiata de Osuna y b) "Verdadero Retrato" de *Ntra. Sra. del Valle de Écija*, s. XVIII, colección particular. Apréciese las puntas de España –encaje- circundando las siluetas exteriores del manto.

Al respecto de las novedosas tipologías iconográficas, como dijimos, es durante este siglo cuando verdaderamente adquirirán un rico significado, tanto por adscribirse a simbologías nuevas, propias de las circunstancias sociales y religiosas de la época, como por acometer la creación de visualidades propias a través de una serie de objetos y atributos personales, que veremos posteriormente, en ayuda de su construcción icónica. Para empezar, prácticamente todas las imágenes marianas del momento, tanto las bajomedievales transformadas como las que se hicieron posteriormente, agregarían una panoplia de atributos astrales (ráfagas de rayos, estrellas, media luna) -mayormente en labor de platería- que vendrían a reconvertir a la Virgen en la *mulier amicta sole* del Apocalipsis y podrían insistir especialmente en el dogma inmaculista, cuya búsqueda de su proclamación dogmática llegaría a tener tintes de estado en la España moderna[451]. Además, esta nueva visualidad atributiva vendría a incidir también en aspectos tales

[451] Ruiz-Gálvez, 2008: 202-203 y 217.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

como el triunfo de María sobre el pecado[452] así como de la vigencia del Reino de Cristo en el mundo gracias a la actualidad del mensaje apocalíptico de san Juan[453]. No obstante, bien es cierto reseñar que quizás dichos atributos no se le impusieran a las imágenes marianas solo por el fervor inmaculista de la época, aunque sea la posibilidad más plausible, sino que también pudieron haber sido escogidos para enriquecer la estética de las esculturas, magnificando su apariencia extraterrenal[454] o por presentarlas como epifanía ante el devoto, siguiendo la tradición medieval de representar visualmente las apariciones marianas con los referidos atributos apocalípticos[455].

De cualquier manera, la ráfaga de rayos flamígeros haría su aparición a mediados del XVII, con una característica forma circular que sería muy común en los distintos territorios de Castilla **[240]**, no solo en el Reino de Sevilla **[241]** –en el Reino de Granada también algunas imágenes marianas la poseerán, aunque dicho atributo fuera algo más inhabitual de encontrar en este territorio **[242]**-, si bien esta tipología sería abandonada en Andalucía por otras nuevas aparecidas en el siglo siguiente. Actualmente, este tipo de ráfaga sigue conservándose en las dos comunidades castellanas (sobre todo Toledo), Madrid y las Canarias.

[240] a) "Verdadero Retrato" de la *Virgen de la Oliva de Almonacid de Toledo* (detalle), 1724, Colección particular; b) "Verdadero Retrato" de la *Virgen de San Lorenzo de Valladolid*, s. XVIII, Monasterio de Santa Ana y San Joaquín, Valladolid y c) "Verdadero Retrato" de la *Virgen de Atocha*, s. XVII, Convento de las Dueñas, Salamanca.

[452] Stratton, 1998: 25.
[453] Boto Varela, 2002-2003: 66-68.
[454] Flores Matute, 2018: 16.
[455] Doménech García, 2013: 109-112.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[241] Estampa de la *Virgen de la Hiniesta* de Sevilla, s. XVII, Colección Antonio Correa.

[242] Estampa de la *Virgen de la Cabeza* de Motril[456], s. XVIII, Colección particular.

Llegado el s. XVIII, pocos cambios sufrirán las imágenes medievales revestidas, más allá de eliminar, en algunos casos, los brazales y sustituirlos por mangas ajustadas con grandes puñetas de encaje, acorde a la moda del momento. Igualmente, las siluetas de puntas de España que circundaban la imagen serán sustituidas, en algunos casos, por las llamadas ráfagas de soles, que no son más que una traslación en plata de las susodichas puntas de blonda **[243]** y reinventando su mera función inicial decorativista, ahora vendrán a convertirse en atributo, por cuanto vienen a incidir en el carácter apocalíptico de la Virgen (mujer vestida de sol). Otras imágenes, a mediados de este siglo, incorporarán las nuevas ráfagas en forma de ocho. En cualquier caso, ambos tipos de atributo serán muy característicos de Andalucía, sobre todo en la zona occidental. Igualmente, los rostrillos, descendientes de los antiguos cuellos de lechuguilla, se enriquecerán tanto con joyas que, finalmente, aparecerán rostrillos metálicos de platería/joyería, en plano y sin seguir las características ondas de los rostrillos textiles anteriores **[238-b]**.

[456] Aunque en este caso, se trata de una plancha calcográfica reutilizada para la *Virgen de la Cabeza* de Churriana de la Vega (Granada), de misma advocación pero distinta visualidad formal, como veremos posteriormente **[250-h)]**.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[243] Ráfagas de soles dieciochescas en la *Virgen del Rocío* de Almonte (Huelva), la *Virgen de la Mesa* de Utrera (Sevilla), la *Virgen de la Encarnación* de Carmona (Sevilla), la *Virgen de Belén* de Pilas (Sevilla) y *Santa Ana* de Dos Hermanas (Sevilla).

Imágenes posteriores a las bajomedievales (renacentistas y barrocas) seguirán el transcurso de la moda del momento a partir de mediados del XVIII, comenzando por la inventora del nuevo estilo, la sevillana *Virgen del Amparo*, aportando nuevas visualidades formales –al eliminar el verdugado, las tocas y terciar el manto-[457] **[244]**. Y esto, precisamente, colaborará en el hecho de que la gran mayoría de esculturas de gran fama taumatúrgica y que coincidían con una datación medieval, hubieran alcanzado completamente el rango de imagen-icono en el último tercio del XVIII, con un discurso visual perfectamente reconocible y prácticamente invariable hasta la actualidad.

[244] Estampas de la *Virgen del Amparo* (s. XIX), *Virgen de la Hiniesta* (1804), *Virgen de la Salud* de San Isidoro (s. XVIII) y *Virgen del Rosario* de Santa Catalina (1785), todas en Sevilla. Colección Antonio Correa y colección particular.

Si bien un gran número de las más importantes imágenes taumatúrgicas en Andalucía seguirán este esquema de desarrollo visual e iconográfico, no en todas las urbes andaluzas se adoptará este. En las ciudades de Córdoba y Granada, así como

[457] Sánchez, Bejarano y López-Alfonso, 2015: 112-117.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

algunas poblaciones bajo su influencia, se las revestirá de forma tal que se respetará y visualizará la talla original. Los motivos de tales diferencias pueden ser varios, pero principalmente habría dos a destacar: la tardía conquista del antiguo Reino de Granada por los castellanos y las directrices episcopales, ya vistas, al respecto de la idoneidad del revestimiento recamado, que en ambas localidades fueron especialmente impuestas, amén de vigilado con denuedo su cumplimiento.

La conquista definitiva del Reino de Granada en 1492 supondría la llegada de numerosas imágenes cristianas de nueva factura a las distintas poblaciones del referido territorio, necesitadas de una considerable cantidad de objetos de culto que dieran el imprescindible soporte religioso a la nueva población cristiana repobladora y, a la vez, sirvieran para evangelizar los reductos moriscos que existían. Por todo ello, la cantidad de imágenes de datación o espíritu medieval es muy exigua con respecto a la parte occidental o territorios andaluces conquistados siglos antes, como Jaén y Córdoba, y eso, a nivel estético, implicaría posteriormente que muchas de estas imágenes que comenzarían a ser escogidas como símbolos de sus respectivas poblaciones –tal y como sucediera en el resto de territorios andaluces después de su conquista- ya disfrutaran de una plástica cercana a los nuevos postulados estéticos que se vendrían a instaurar en toda la península ibérica. Esto, con respecto a su reinterpretación visual posterior, significaría la no necesidad de intervenir formal, iconográfica y visualmente las imágenes, tal y como sí sucedió con las de su tipo en el antiguo Reino de Sevilla, como hemos visto o, al menos, no de forma inmediata. En definitiva, no fueron mutiladas ni readaptadas en sus proporciones llegado el s. XVI.

No obstante, sería inevitable que, más pronto que tarde y como le ocurrió al resto de imágenes marianas que comenzaban a despuntar a nivel de fama y supuesto poder teúrgico, amén de tener los adecuados patrocinadores, algunas imágenes del Reino de Granada que se habían significado poco después del conflicto comenzaran a recibir jugosas donaciones de cariz ornamental, joyas y mantos y, así, comenzarían el mismo ciclo que las demás de especial relevancia de su época: a ser manipuladas visualmente y puede que iconográficamente, aunque es un supuesto del que no tendremos constancia por cuanto no existen documentos gráficos de la época de algunas de estas ínclitas esculturas que aseveraran firmemente tal cuestión.

La llegada del arzobispo Pedro Guerrero a la sede granadina, sin embargo, supondrá un fuerte espaldarazo a la prohibición de tales prácticas, quizás sugeridas por

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

su amigo San Juan de Ávila[458], como quedaría ordenado en sus actas sinodales de 1573, al prohibir las imágenes revestidas y las que se realizaran de vestir, aceptando únicamente las de bulto. A diferencia del resto de obispos andaluces, que se mostraron razonablemente tolerantes con la práctica del revestimiento, siempre bajo su vigilancia, el metropolitano granadino no encontraría ese escollo al ser muchas de las esculturas existentes en la urbe de relativa reciente factura y, por tanto, la acción de revestirlas por parte de sus promotores (cofrades, mecenas de alto nivel social, etc) sería prematura. A todos los efectos, resultaba sumamente favorable el atajamiento sin cortapisas de tales prácticas, desdeñadas por gran parte de la intelectualidad eclesiástica de la época, al contrario que en el resto de territorios andaluces, en el que ya existía un razonable trasfondo a considerar por ser estas especiales imágenes mutiladas y/o por ser una práctica con al menos un siglo de seguimiento o más, en algunos casos.

Esta prohibición no significaría que posteriormente, tras el deceso del arzobispo Guerrero, las imágenes más relevantes, todas de bulto, no sufrieran algún tipo de maniobra transformadora en lo visual e iconográfico, pues era inevitable la imposición del gusto popular sobre estas, si bien no sería tan transgresoras como las practicadas en otras partes e, incluso en los casos más excepcionales, que sí conseguirían vestir totalmente según la moda cortesana del momento, no pudieron hacerlo con textiles que implicaran la excesiva experimentación sobre la imagen, esto es, que sufriera ciertos desmanes en los complementos que portara. Nos referimos a la *Virgen del Rosario* de Granada, cuyo traje de coetánea inspiración aristocrática (donado en 1628), se hizo de plata maciza **[245]**, por un lado por el prestigio de sus comitentes –ya que un atavío así, con piedras embutidas en toda su extensión, fue muy costoso- pero también, seguramente, por la vigilancia al respecto de tal acción por parte de las autoridades eclesiásticas[459]. Y es que la prohibición de Guerrero a la mera existencia de toda imagen vestida tendría un eco largo y profundo en los sucesores de su cátedra, habida cuenta de que, en efecto, muchas de las imágenes, de cualquier tipo, que se realizarían en Granada desde finales del s. XVI hasta el último tercio del XVII, serían de bulto redondo y hay

[458] Sobre la vida del arzobispo Guerrero y sus relaciones con Juan de Ávila, ver: Abad León, "Pedro Guerrero". En: <https://dbe.rah.es/biografias/17096/pedro-guerrero> (fecha de consulta: 18-1-2023).
[459] López-Guadalupe, además, sugiere que la adopción de este atavío cortesano vino motivado por la anterior visita de Felipe IV y su séquito a Granada en 1624, entroncando a la imagen con su convento dominico de fundación real y el prestigio derivado de ello (2016: 242-245). Quizás por eso fuera tan excepcional esta apariencia en el temprano contexto granadino, tolerada por las autoridades eclesiásticas tanto por pertenecer la imagen a una orden regular –fuera de su efectiva manipulación jurisdiccional- como por lo inmutable del atavío, amén de que, por su materialidad, no provenía de traje civil alguno, es decir, que se hizo para único disfrute de la imagen.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

muy escasas representaciones de las de vestir. Incluso nos encontraremos con alguna imagen de la Virgen realizada de bulto pero sin tener el manto tallado, como es el caso de la *Virgen de los Ángeles* –actualmente venerada en el convento del Santo Ángel- con objeto de poder colocarle uno textil, al gusto de la época y solventando, de este modo, la prohibición episcopal **[246]**.

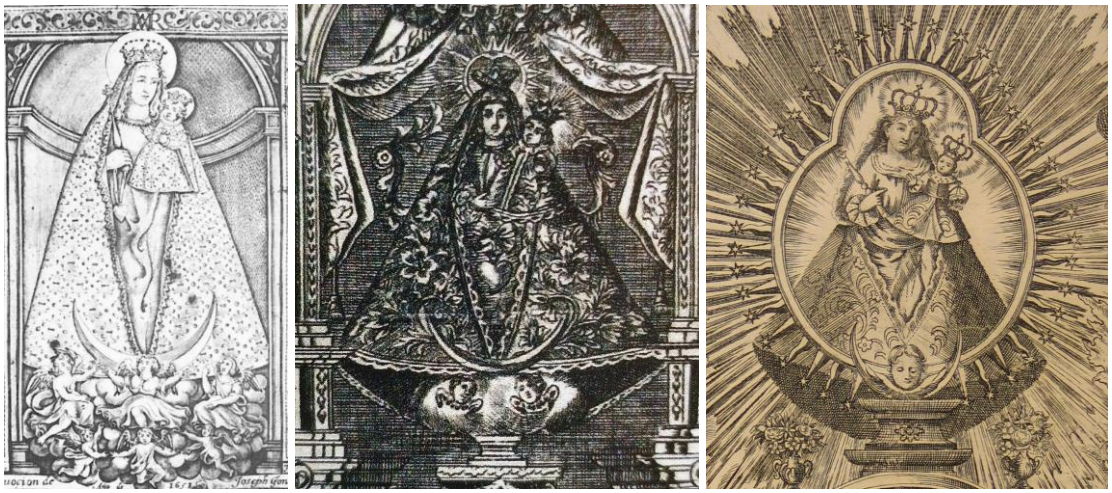
[245] *Virgen del Rosario*, s. XVI, convento de Santa Cruz la Real, Granada.

[246] *Virgen de los Ángeles*, s. XVI, convento del Santo Ángel, Granada.

Así pues, en la Granada del s. XVII se llegará a una solución visual que contentará al pueblo y a los promotores de las diversas devociones marianas, a la vez que se respetaban las indicaciones episcopales anteriores -tanto las propias como las de otros que denunciaban una excesiva "profanidad" cuando se vestía una imagen- provocando, igualmente, una característica visualidad, muy propia de esta urbe y de otras poblaciones que la imitarían, generalmente por su influencia; a las imágenes de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

bulto se les colocaría únicamente un manto, pero para mejor lucimiento del textil, que permitiera una colocación de las joyas y lazos que dieran vistosidad a la escultura, este se juntaría por las puntas de la embocadura, arropando a la imagen, tal y como podemos observar en multitud de estampas de los s. XVII, XVIII y XIX de imágenes marianas de cariz glorioso de la ciudad como la *Virgen de la Antigua* [C-135] **[247]**, la de *Guía* [C-136] **[248]** (ambas en la catedral) o la de *Gracia* de los Trinitarios **[249]**, entre otras muchas más[460] **[250]**. Por lo demás, se le añadirían los respectivos atributos de orden cosmológico, tan en boga por la defensa inmaculista, como viéramos (media luna generalmente y, a veces, una ráfaga corpórea de rayos, aunque este elemento es mucho más inusual en la zona oriental andaluza), los de tipo real (coronas y cetros) y, a veces, otros más específicos que complementaran la información milagrera o de personalidad de la imagen.



[247] Estampa de *Ntra. Sra. de la Antigua* (detalle), Ana Heylan, 1651, Colección particular.

[248] Estampa de *Ntra. Sra. de Guía* (detalle), 1742, Colección particular.

[249] Estampa de *Ntra. Sra. de Gracia* (detalle), Lorenzo Algarra, 1772, Archivo del Ayuntamiento de Granada.

[460] Muchas de las estampas calcográficas que reflejan la peculiar manera de vestir las imágenes marianas "gloriosas" de Granada se encuentran en el Museo Casa de los Tiros de dicha ciudad. Además de las que adjuntamos fotográficamente, podemos citar otras donde igualmente se refleja dicha manera de revestimiento recamado: *Estampa de Ntra. Sra. de los Favores* (R. Guerrero, 1783, nº inventario: CE08645) y *Estampa de Ntra. Sra. de Consolación* (Manuel Rivera, 1776, nº inventario: CE08849). También localizamos otras tantas diferentes de las imágenes ya referidas tanto en el texto como en los ejemplos fotográficos que, igualmente, manifiestan el tipo de visualidad formal local que aquí explicamos aplicada a las imágenes de bulto en la ciudad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[250] [de arriba a abajo y de izquierda a derecha] a) *Virgen de la Candelaria*, 1791; b) *Purísima Concepción de las Capuchinas*, 1783; c) *Virgen de los Remedios*, Juan Bernabé Palomino, 1764; d) *Virgen del Buen Suceso*, 1736; e) *Virgen de la Misericordia*, Manuel Rivera, 1771; f) *Virgen del Sepulcro*, Francisco Torres, 1795; g) *Virgen de las Nieves* de las Gabias, Manuel Jurado, 1836 y h) *Virgen de la Cabeza* de Churriana de la Vega, Manuel Jurado, 1821. Museo Casa de los Tiros, Granada.

Este tipo de transmutación simbólica y visual, sin duda acercaba dos posturas aparentemente contrapuestas, si bien no lograría imponerse en toda la extensión de la archidiócesis, ya que, cuanto más nos alejamos de la ciudad de Granada, más nos encontraremos imágenes marianas completamente revestidas siguiendo la relatada moda civil cortesana de la época, es decir, basquiña con verdugado, jubón ajustado, brazales, tocas de papos, gorgueras, etc. Son los casos, por poner algunos ejemplos, de la *Virgen de la Piedad* de Baza (Granada) [C-139], la *Virgen de la Cabeza* de Motril (Granada) [C-141], la *Virgen del Mar* de Almería [C-142], *Santa María de la Victoria* de Málaga [C-122] o la *Virgen de los Remedios* de Antequera (Málaga) [C-129] **[251]**. No obstante, puede que el revestimiento completo y a la manera profana viniera de forma tardía en estos y otros casos de localidades con relativa influencia de la capital granadina, una vez los postulados de Guerrero se desvanecían tras su fallecimiento y los años siguientes a su mandato, manteniéndose el característico revestimiento granadino en dicha ciudad avanzado el siglo XVII exclusivamente por tradición. Por ejemplo, en

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el caso de la malagueña *Virgen de la Victoria*, puede que no se sobrevistiera, al menos de forma definitiva y siguiendo la referida moda profana-cortesana, hasta el último cuarto del s. XVII, como parecen atestiguar algunas representaciones escultóricas vicarias[461] o varias estampas de la época, donde en una de 1602 y otra de 1654 aparece la imagen representada –de forma libre e idealizada- en su plástica primigenia (es decir, de bulto y sin ropajes) y no es hasta otra estampa fechada en 1688 cuando, ya sí, aparece completamente revestida[462]. Lo mismo ocurre con la antequerana *Virgen de los Remedios*, cuya representación completamente sobrevestida más antigua es un lienzo fechable en la 2º mitad del XVII y en cuanto a Almería, debemos presuponer lo mismo: que las imágenes comenzarían a ser revestidas al gusto cortesano desde el s. XVII, cuando la influencia del metropolitano granadino se diluiría totalmente, toda vez que las constituciones sinodales del obispo almeriense Antonio González de Acevedo, celebradas en 1635, copian literalmente lo expuesto por Guerrero en 1572 al respecto de la prohibición absoluta de las imágenes revestidas o realizadas a propósito para vestir, no dejando resquicio ninguno a las excepciones[463].

[251] a) *Virgen de la Piedad* de Baza, s. XVIII, colección particular; b) *Virgen de la Victoria* (detalle), s. XVIII, Colección particular; y c) *Virgen de los Remedios* de Antequera, 1711, Archivo de la Hermandad de los Remedios, Antequera.

[461] Como la representación de la imagen titular en el relieve narrativo que corona su propio retablo, realizado por Jerónimo Goméz de Hermosilla entre 1650-1660 (Sánchez López, 2021: 37-38).
[462] Sánchez López, 2021: 52-53.
[463] *Constituciones Sinodales de la ciudad y obispado de Almería* (1635), Libro III, Título XXII: 98v.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el caso de las dos imágenes de la provincia granadina dichas, no obstante, conocer el siglo en el que exactamente se revistieron al modo cortesano se torna más difícil, toda vez que los testimonios gráficos más antiguos que tenemos al respecto son dos estampas del s. XVIII (*Cabeza* de Motril **[242]** y *Piedad* de Baza **[251]**). Quizás ambas imágenes se revistieran al modo de la ciudad de Granada en los siglos anteriores y cambiara el paradigma estético en el s. XVIII o quizás se revistieran de forma totalmente profana desde que se comenzó a cambiar la visualidad de dichas imágenes con la adición de las prendas textiles en siglos anteriores y haciendo caso omiso a las directrices episcopales mencionadas, aprovechando la lejanía de sus poblaciones con respecto a la autoridad eclesiástica más efectiva y vigilante.

Por otro lado, otras efigies marianas de zonas con influencia granadina sí que se adscribirán a la solución visual practicada en dicha ciudad sin abandonarla avanzando los siglos XVII y XVIII. Son los casos de la *Virgen del Rosario* y la *Virgen de Monteagudo* de Antequera **[252]**, la *Virgen de la Fuensanta* de Corcoya-Badolatosa (Sevilla), la *Virgen de Consolación de Tices* de Ohanes (Almería) o la *Virgen de los Reyes* de Málaga [C-124] **[253]**. En algún caso, puede que en localidades asentadas en la zona de influencia de Granada se unieran las dos maneras de entender el revestimiento mariano, ya en el s. XVIII, como podemos observar en un pequeño cobre pintado de *Santa María de la Victoria* de 1780-1790, en el que la imagen aparece revestida siguiendo la moda Austria pero su manto se une por las puntas, como sería tradicional en la ciudad de Granada **[254]**.

[252] a) "Verdadero Retrato" de *Ntra. Sra. del Rosario de Antequera*, s. XVIII, Museo conventual de San José, Antequera y b) Estampa de la *Virgen de Monteagudo* de Antequera, José de la Vega, finales del s. XVIII, Museo Municipal, Antequera.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[253] a) Camarín de la *Virgen de Consolación de Tices* (detalle), s. XVIII, santuario homónimo, Ohanes, b) Estampa de la *Virgen de los Reyes* de Málaga, Vicente Galcerán y Alapont, ca.1786, colección particular y c) Exvoto de la *Virgen de la Fuensanta* de Corcoya (detalle), 1794, parroquia de Ntra. Sra. del Socorro, Badolatosa.

[254] *Virgen de la Victoria con santos mínimos*, 1780-1790, colección particular.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a Córdoba, de nuevo sería el celo episcopal en lo tocante al revestimiento de las imágenes el que provocaría una peculiar y característica visualidad en la amplia mayoría de sus imágenes medievales de fama taumatúrgica, pues como en el caso granadino, los obispos de finales del s. XVI y principios del XVII se mostrarían más tajantes al respecto que el resto de sus correligionarios, y sus sucesores inmediatos en la sede intentarían mantener tales prescripciones, como ocurrió con el obispo cordobés Francisco de Alarcón y Covarrubias, que en el sínodo de 1662 volvería a incidir en las tesis planteadas por su antecesor Cristóbal de Rojas y Sandoval en 1566:

> En ninguna iglesia de nuestra diócesis se haga de nuevo imagen de barro, ni cartón, ni nuestros vicarios o rectores la admitan, no siendo de talla doradas y estofadas en forma decente, y que exciten la devoción, y de las que al presente hubiere que no sean de talla, se haga luego inventario en el libro de la fábrica; y si alguna más hallaren nuestros visitadores en cualquier tiempo, penen al vicario o rector en dos ducados, aplicados para la obra y fábrica que pareciere más necesaria en cada iglesia, y de hoy en adelanten no se pinten ni entallen imágenes con trajes nuevos, y los que se hallaren se reformen de manera que en ellas se conserve siempre el uso antiguo de la Iglesia; y si estuvieren vestidas o se vistieren en alguna ocasión, sea con vestidos propios y decentes, sin rizos ni trajes profanos, so la misma pena[464].

Como podemos comprobar, y a pesar del combativo celo que este y los anteriores obispos cordobeses mostraron por extinguir el revestimiento de las imágenes, no le quedaría otra a Francisco de Alarcón que postrarse ante la evidencia y permitir la existencia de las imágenes que anteriormente se vestían, siempre que lo hicieran con el decoro y la dignidad que él consideraba idónea, es decir, que no vistieran, como explícitamente refiere, con trajes profanos. Y, en efecto, si los obispos cordobeses de los siglos XVI y XVII tendrán que doblegarse a los pareceres de la piedad popular al respecto de la manipulación estética de ciertas imágenes –las de fama y antigüedad bajomedieval-, al menos estas esculturas se ataviarán en la forma y modo que los eclesiásticos dictaminen. Por eso, a diferencia del resto de diócesis españolas, y muy especialmente las andaluzas occidentales -que se mostraron mucho más permisivas y tolerantes con respecto al atavío civil cortesano-, las especiales imágenes marianas de la ciudad califal no serán sobrevestidas con las vestiduras de corte profano-aristocrático,

[464] *Constituciones Sinodales del obispado de Córdoba* (1662), Libro I, Título XI, Capitulo II: 38v.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

sino simplemente con un manto, que más bien adopta la tipología de una capa en el caso cordobés, aproximándola en su apariencia y disposición a las de las imágenes granadinas pero, igualmente, será aún más singular que en este último caso, debido a que el manto/capa envuelve de forma rotunda a la imagen, abrigándola y dejando apenas asomar el busto de la Virgen y la cabeza del Niño. En esencia, y como en la cuestión granadina, lo que se evitaba era que el revestimiento se realizara con elementos propios de lo profano y por eso mismo, se atenían excelentemente a los dictámenes episcopales, seguramente porque los revestimientos serían realizados por los sacristanes de turno o vigilados muy de cerca por los visitadores y párrocos –a fin de evitar las respectivas reprimendas y multas-, amén de realizarse con prendas necesariamente hechas *ex profeso* para las esculturas, que serían previamente autorizadas.

Creemos que la imagen cordobesa iniciadora de tan única visualidad tuvo que ser la *Virgen de Villaviciosa* [C-85], pues de esta se conserva la estampa más antigua que muestra ya tan singular apariencia, publicada en el *Atlas Marianus* de Gumppenberg en 1657 **[255]**. Irónicamente, esta imagen se encontraba (y encuentra) en la catedral de la ciudad, sufriendo una reactualización de su apariencia medieval en 1577, cuando se la embutió en un nuevo cuerpo de plata según la estética renacentista del momento[465] **[256]**. Desconocemos si esta medida fue tomada, no tanto por modernizarla estéticamente, sino por evitar precisamente que, con anterioridad, fuera revestida con tejidos. Empero, como suele ocurrir con toda imagen con fama de milagrosa y con poderosos y devotos patrocinadores detrás, esta acción y su localización no lograrían impedir, al final, que volviera a ser revestida con tejidos (seguramente mantos) y joyas, si bien, por la meticulosidad episcopal, ya no lo sería nunca más de forma profana. Y siguiendo el modelo impuesto desde el mismo centro de la diócesis con la *Virgen de Villaviciosa*, así se revestirán el resto de imágenes bajomedievales de la ciudad con fama taumatúrgica, como podemos comprobar en representaciones escultóricas como la pequeña *Virgen de la Salud*[466] **[257]** o diversas estampas de la *Virgen del Pozo* **[258]**, la *Virgen de Linares* [C-92] **[259]** o la *Virgen de la Fuensanta* [C-84] **[260]**. Esta última, por cierto, demostraría que adoptó

[465] Dabrio González, 2007: 258.

[466] Esta imagen de terracota y de culto privado, seguramente realizada para el vecino cordobés Simón de Toro en torno a 1660-1670 y que luego donaría a la ermita que promovió construir junto a otros vecinos –si bien una leyenda posterior, debido a la enorme devoción que rápidamente adquiriría la imagen, dice que dicha persona se la encontró milagrosamente cavando en los terrenos en los que se construía la ermita- (Aranda Doncel, 2016: 26-43) es claramente una versión popular de una imagen revestida que, siendo copia, tenía que tener una cierta fama. ¿se trataría de una interpretación de la *Virgen de Villaviciosa…*?

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

posteriormente esta forma de revestimiento debido al cuidado episcopal con respecto a las vestimentas profanas ya que, precisamente en el referido *Atlas Marianus* de 1657 también se encuentra una estampa de dicha imagen, esta vez sí, vestida de manera cortesana con basquiña y su verdugado, toca y el Niño Jesús un vaquero[467] **[261]**. En cuanto al resto de la diócesis y como ocurriría con Granada, fuera de la ciudad de Córdoba la vigilancia eclesiástica se diluiría rápidamente en el resto de la misma y según avanzara el siglo, por lo que las imágenes revestidas lo harían al modo cortesano, tan del gusto del pueblo –como ejemplifica la *Virgen de la Sierra* de Cabra [C-103] **[262]** o la desaparecida *Virgen de los Remedios* de Las Quemadas **[233]**- si bien hemos localizado alguna referencia plástica que demostraría que dicho atavío cordobés tan particular sí tendría su eco en otras imágenes medievales de la actual provincia, como en la *Virgen del Valle* de Santaella [C-104] **[263]** o la *Virgen de la Caridad* de Guadalcázar [C-105] **[264]**.

[255] Estampa de la *Virgen de Villaviciosa*, *Atlas Manianus*, 1657, Wilhelm Gumppenberg, Staatliche Bibliothek , Ratisbona, Libro I, fol. 32-33.

[256] *Virgen de Villaviciosa*, s. XIV con revestimiento de plata de Pedro Toro en 1577, catedral de Córdoba.

[467] Un tipo de vestido cortesano del s. XVI y XVII propio de los niños y las mujeres, mucho menos rígidos que los trajes de aparato que llevaban estas últimas en los acontecimientos públicos, pues se vestían para la caza o para situaciones de andar por casa, generalmente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[257] *Virgen de la Salud*, ca. 1660-1670, santuario homónimo, Córdoba.

[258] Estampa de la *Virgen del Pozo* (detalle), Nicolás Carrasco, 1737, Archivo del Ayuntamiento, Córdoba.

[259] Estampa de la *Virgen de Linares* (detalle), Bartolomé Vázquez, 1777, Archivo del Ayuntamiento, Córdoba.

[260] Estampa de la *Virgen de la Fuensanta* (detalle), Arnoldo van Westerhout, 1697, colección particular.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

[261] Estampa de la *Virgen de la Fuensanta* de Córdoba, *Atlas Manianus*, 1657, Wilhelm Gumppenberg, Staatliche Bibliothek , Ratisbona, Libro I, fol. 64-65.

[262] "Verdadero Retrato" de la *Virgen de la Sierra de Cabra*, principios del s. XVIII, iglesia de la Asunción y Ángeles, Cabra.

[263] Exvoto de la *Virgen del Valle* de Santaella y el *Nazareno* de Montalbán (detalle), 1856, Santuario de Ntra. Sra. del Valle, Santaella.

[264] Estampa de la *Virgen de la Caridad* y el *Cristo de la Salud* de Guadalcázar, s. XIX, colección particular.

Por último, el caso de Jaén no implicará ninguna relevancia singular con respecto a la visualidad de sus imágenes medievales revestidas como en los casos de Granada y Córdoba porque, aunque en sus actas sinodales de 1624, ordenadas por su obispo Baltasar de Moscoso y Sandoval, reflejará exactamente lo mismo que luego ordenara el dignatario cordobés en 1662 ("En ninguna iglesia de nuestra diócesis se haga de nuevo imagen de barro, ni cartón, ni nuestros vicarios o rectores la admitan, no siendo de talla doradas…") añade una novedad que permitió a los promotores de las imágenes marianas seguir vistiéndolas según la moda cortesana, a pesar de la inicial prohibición: "mandamos que las imágenes hechas hasta ahora de otra forma (esto es, de vestir) las vistan decentemente sin rizos, ni tocados profanos y con vestidos propios, y si alguna persona los prestare y se pusieren a las imágenes, sea visto habérselos dado de limosna y no vuelvan a la parte"[468]. Es decir, que los promotores del atavío textil lograrían, con vericuetas excusas, rebasar la prohibición del indumento profano con el pretexto de la donación de un traje completo, por no hablar que, en el fondo, el obispo jienense da por perdida de antemano la batalla contra estas prácticas, al reflejar en sus actas la posibilidad ineludible y real de que, a pesar de todo, se van a producir préstamos de prendas profanas que se le colocarán a las imágenes marianas, por lo que

[468] *Constituciones sinodales del obispado de Jaén* (1624), Libro II, Título V: 57.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

lo único que le quedaría es controlar que no se les dispusieran aquellos complementos excesivamente profanos: tocas, gorgueras, copetes, etc.

3.3.2. Los atributos "resignificadores"

Si en el largo proceso de construir la iconicidad de una imagen mariana medieval el revestimiento recamado contribuyó a empoderarla visualmente como efectivo y poderoso agente teúrgico y junto a los atributos cosmológicos de la *mulier amicta sole* (media luna, rayos flamígeros y estrellas) y los de carácter áulico (corona, cetro y orbe) contemporaneizaban lo suficientemente la escultura en cuanto a apariencia y significados acordes a las nuevas mentalidades sociales y religiosas, serán los atributos que hemos venido a llamar "resignificadores" –en cuanto aportarán nuevas interpretaciones simbólicas a una serie de imágenes cuyo tipo conceptual medieval había desaparecido con la transmutación visual- los que verdaderamente contribuyan en una efectiva construcción icónica de toda esta serie de singulares y afamadas imágenes marianas, ya que si la adición de indumentaria estandarizará la apariencia de las mismas durante el s. XVII y parte del XVIII, la agregación de una serie de atributos particulares las personalizarán lo suficientemente como para ser reconocibles e individualizadas.

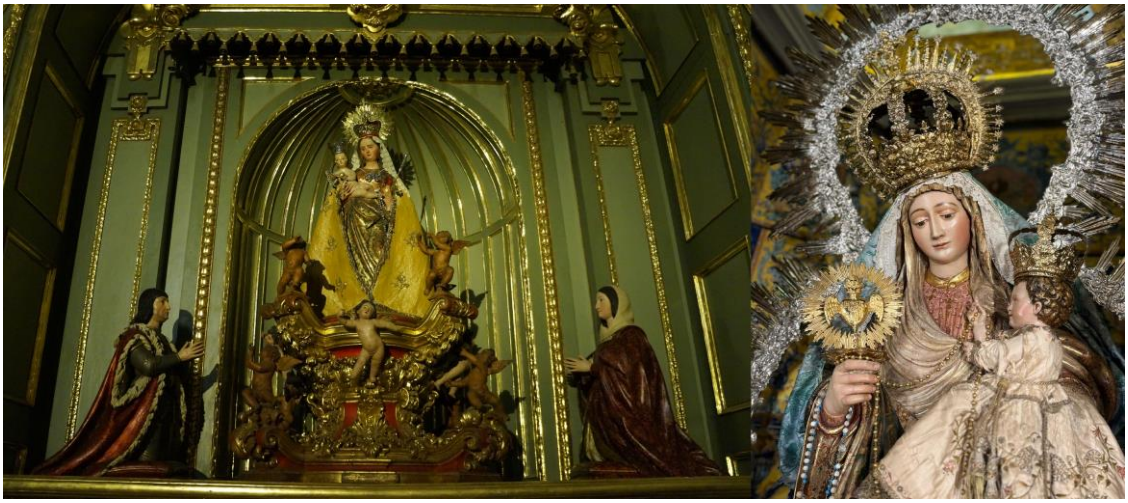
Aunque todos estos atributos serán regularmente únicos e intransferibles, por una serie de características comunes pueden agruparse en tres categorías por lo general: atributos nominativos, parlantes y personalizadores, pudiendo portar una misma imagen mariana uno o más de los tres:

A) Los nominativos son aquellos que, como su nombre indica, hacen referencia a la advocación de la imagen que lo porta. Son los casos de la columna de la zaragozana *Virgen del Pilar*, los santos inocentes a los pies de la valenciana *Virgen de los Inocentes, Mártires y Desamparados*, el monte serrado detrás de la catalana *Virgen de Monserrat* **[265]**, los reyes católicos arrodillados a los pies de la malagueña *Virgen de los Reyes* [C-124] o el corazón alado de la sevillana *Virgen del Amparo* **[266]**. Aquí también entrarían aquellos hábitos y elementos propios de cada orden regular, que habiendo acogido una imagen medieval como la principal del cenobio, transmutarán su apariencia y tipo conceptual medieval primigenio por la correspondiente de la devoción "universal" de la orden, con la adición de escapularios-estola o rosarios. Son los casos de la *Virgen del Carmen* de la Casa Grande de la orden carmelita calzada en Sevilla (actualmente en San Lorenzo) [C-13] que portaba, junto a su vestimenta civil cortesana,

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

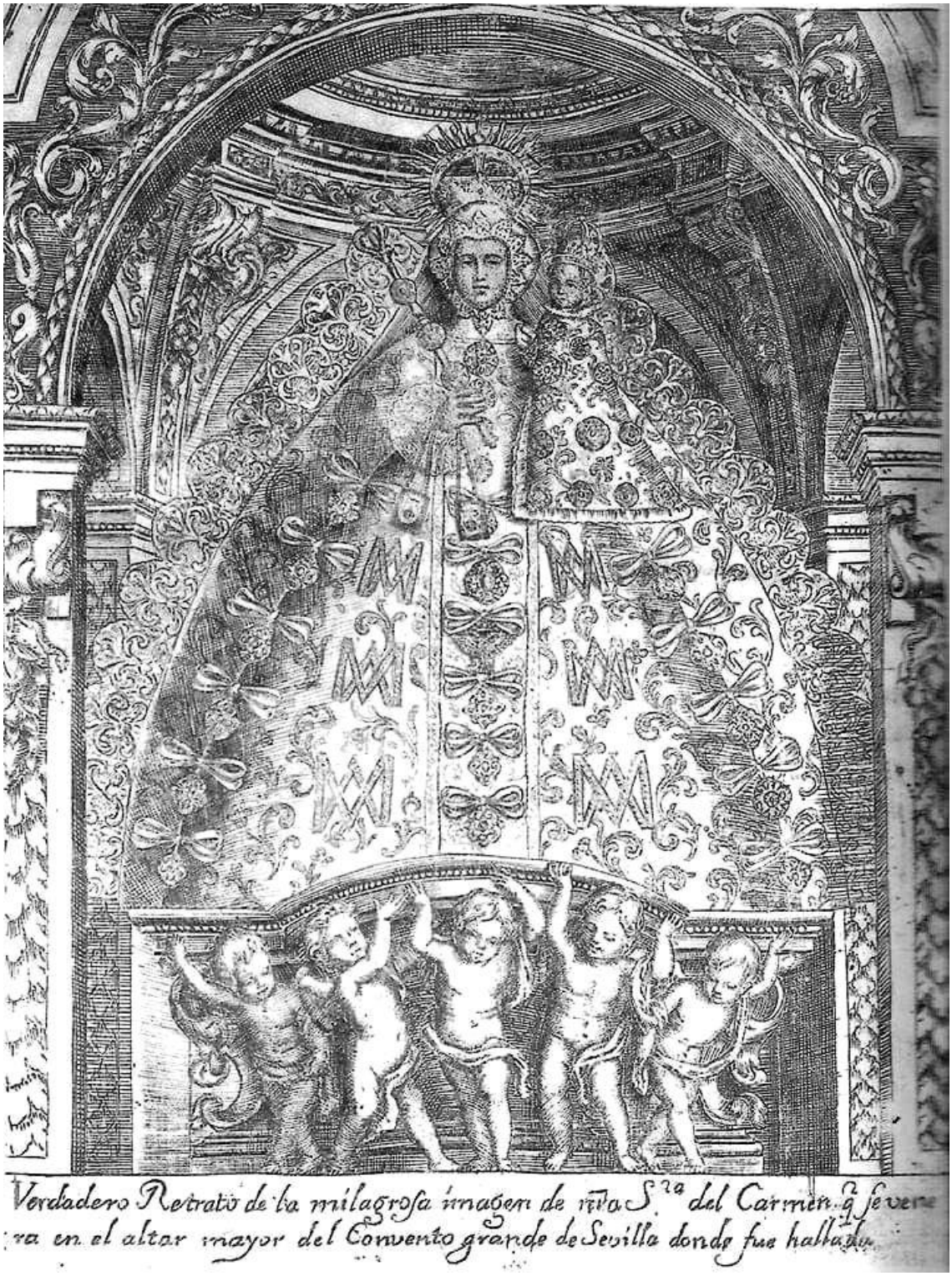
escapulario-estola y de mano **[267]**; los de la *Virgen de la Merced* del convento de la Asunción de la misma ciudad [C- 15] **[239-a]** y la *Virgen de la Merced* de Jerez de la Frontera [C-56] **[268]**, portando ambas el escapulario-estola blanco con el escudo mercedario y, en el caso jerezano, añadiéndosele las cadenas y los cautivos a sus pies o la granadina *Virgen de Gracia*, a la que se le añadió en el s. XVIII un escapulario-estola con la cruz de los trinitarios, orden a la que pertenecía **[269]**.

[265] "Verdadero Retrato" de *Ntra. Sra. de los Desamparados de Valencia*, Tomás Yépez, 1644, Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, Patrimonio Nacional y Estampa de *Ntra. Sra. de Monserrat*, s. XVIII, Colección Antonio Correa.



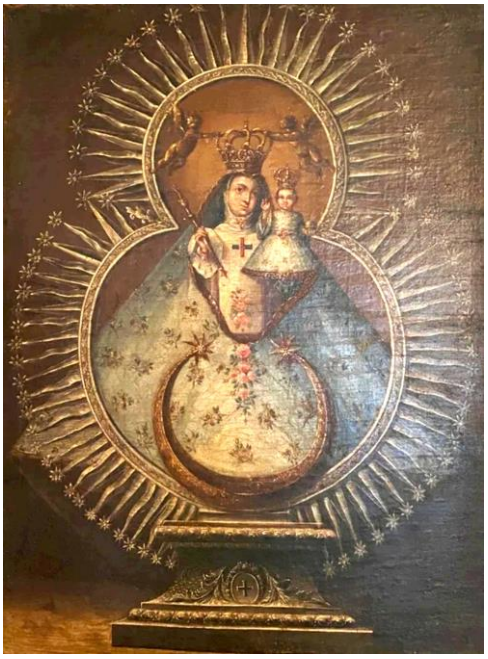
[266] *Virgen de los Reyes* de la catedral de Málaga, finales del s. XV y *Virgen del Amparo* de la parroquia de la Magdalena de Sevilla, mediados del s. XVI.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



[267] Estampa de la *Virgen del Carmen* del convento casa grande de carmelitas de Sevilla, s. XVII, colección particular.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



[268] *Virgen de la Merced*, s. XV, basílica homónima, Jerez de la Frontera.

[269] "Verdadero Retrato" de la *Virgen de Gracia de Granada*, s. XVIII, colección particular.

B) Los parlantes son atributos que narran o explican, visualmente, una historia propia de la imagen que lo porta, generalmente su *inventio*. Son objetos, por consiguiente, personales, si bien no totalmente intransferibles, por cuanto la repetición de ciertos clichés en algunas invenciones marianas provocará su extensión en toda Virgen que contenga los mismos. Por ejemplo, numerosas representaciones de vírgenes medievales tendrán como atributo el pastorcillo que las halló de forma milagrosa. No obstante, si bien muchas lo incluirán representado en estampas, no todas lo poseerán como atributo real, es decir, tallado y siempre presente ante la efigie original. Ocurre algo parecido con imágenes como la *Virgen de las Nieves* de El Burgo (Málaga) [C-133], que si bien en un verdadero retrato suyo se la representa con el Santo Desierto carmelita de la que era titular a sus pies **[270]**, en la realidad no consta en inventarios suyos que tuviera por peana dicho paisaje. Sin embargo, la granadina *Virgen de la Esperanza* del convento de Santa Cruz la Real [C-138] sí utiliza como peana, y por tanto como atributo real, la montaña de Sierra Nevada con la cueva iluminada por unos fuegos a la que hace referencia su leyenda de aparición **[271]**. También la *Virgen del Álamo* de la Colegiata de Olivares [C-47] tiene por peana/atributo dicho árbol, aludiendo a su leyenda de invención.

En general, los atributos parlantes realmente presentes en la efigie mariana serán aquellos de fácil realización o que entrañan un enriquecimiento joyero, como la

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

campanita que acompaña a toda representación de la *Virgen de la Cabeza* de Andújar [C-110] (en referencia a su hallazgo) **[272]** –y que la original y las copias escultóricas portan siempre en sus ráfagas de platería- o el carro de novillos cerreros de plata de la jerezana *Virgen de Consolación* [C-59] **[273]** (también en referencia a su leyenda de aparición).

[270] "Verdadero Retrato" de la *Virgen de las Nieves de El Burgo* (detalle), s. XVIII, iglesia del Espíritu Santo, Ronda.

[271] *Virgen de la Esperanza* y su peana-atributo de 1818, convento de Santa Cruz la Real, Granada.

[272] "Verdadero Retrato" de la *Virgen de la Cabeza de Andújar*, s. XVII, Santuario de Santa María de la Victoria, Málaga. Obsérvese la campanita colgada en una rama.

[273] "Verdadero Retrato" de la *Virgen de Consolación de Jerez de la Frontera*, s. XVIII, colección particular.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C) Por último, los atributos personalizadores son aquellos que, en origen, fueron objetos de carácter exvoto y que, con el tiempo, se convertirán en señas muy identitarias de la figura religiosa que lo porta, al punto de ser resignificados simbólicamente y luego repetidos en toda imagen que compartiera su misma advocación. Un ejemplo es la joya en forma de barco perfumero que porta en su mano la *Virgen de Consolación* de Utrera [C-41] **[274]**, el cual será identificado posteriormente como representación de la Iglesia y que numerosas imágenes advocadas como Consolación en Andalucía emularán, convirtiendo al objeto en un atributo propio de la advocación, es decir, personificándola frente a otras advocaciones y tipologías iconográficas de parecida visualidad formal.

En esta categoría también entrarían aquellos objetos que, sin tener algún tipo de relación simbólica o narrativa con la imagen, finalmente la adquirirán y se convertirán en un atributo propio de la misma, que la identifica y acompaña. Es el caso de la bandera con el escudo de Gibraltar que porta el Niño Jesús de la patrona de San Roque, *Santa María la Coronada* [C-65] **[275]**, en referencia a que dicho lugar es Gibraltar en el exilio.

[274] La *Virgen de Consolación* de Utrera con su característico barco-perfumero de 1579.

[275] *Santa María la Coronada* de San Roque portando la bandera de Gibraltar.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.3.3. La Virgen-reliquia: la particularidad formal crea nuevas visualidades

Mientras que una gran mayoría de imágenes marianas aparecidas de forma milagrosa tendrán como principal característica el ser convenientes para el culto público, lo cual facilitaría su permanencia a lo largo del tiempo y su posterior manipulación visual e iconográfica de forma directa sobre las mismas, una minoría poseerá una serie de características formales muy especiales y, en principio, inadecuadas para servir a los propósitos que el culto público y la apropiación social les demandaría. Sin embargo, por diversas circunstancias, muchas de estas, siendo de un probable origen privado, llegarán a obtener tras su supuesta invención una gran predilección devocional que hará necesaria su posterior transmutación visual e iconográfica.

Por lo general, la principal cualidad que caracterizará a estas singulares imágenes será su extraordinario pequeño tamaño, algo que se dará mucho entre las de datación bajomedieval, seguramente porque su origen lo encontraríamos en ser imágenes de las llamadas arzoneras, es decir, que acompañaban a su propietario –presumiblemente un militar noble, ateniéndonos a la materialidad de algunas de estas, como imágenes crisoelefantinas, o al perfil culto de su hechura- durante las campañas de conquista en sus oratorios privados, donándolas posteriormente a ciertos territorios por motivos desconocidos[469]. Empero, también encontraremos imágenes marianas de singular formalidad y propósito que serán reconvertidas en auténticas reliquias tras su supuesta invención milagrosa, algo que se dará mayormente en la siguiente ola de inusitado fervor mariano como será la etapa del posconcilio tridentino. En estos casos, imágenes marianas contenidas en medallas (*Virgen del Fundamento* de Benisanó-Valencia), pisapapeles de cristal (*Virgen del Cristal* de Villanueva de los Infantes-Orense) o fuelles de chimenea (*Virgen del Fuelle* de Archidona), entre varios ejemplos, serán convertidas en objetos potencialmente taumatúrgicos, a la vez que otras de procedencia privada, generalmente de carácter popular, que habrían sido también halladas de forma providencial según los promotores de estas devociones, como es el caso de la *Virgen de la Salud* de Córdoba.

[469] Dichos motivos pueden navegar desde el favor que su anterior propietario quisiera darle a alguna comunidad monacal de su predilección hasta la donación de esa imagen a la recién conquistada población con objeto de aportarle un primer ajuar cristiano que facilitara el culto.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cualquier caso, la consideración de reliquia –recordemos que dicha cualidad viene dada desde el momento en que una leyenda la sitúa como aparecida de forma milagrosa- y la potente manifestación taumatúrgica de estas especialísimas imágenes marianas permitirá que las mismas sean mantenidas en el tiempo pero necesitadas de una reactualización que las haga funcionales con respecto a su nueva categoría de icono y objeto de culto público. Y la solución para estas singulares imágenes será el embutirlas en unos contenedores-relicarios, los cuales permitirán la exposición de la misma con la dignidad exigida por las autoridades eclesiásticas[470], remarcando su inherente taumaturgia, amén de permitir su adaptación al culto público, pues facultaban su correcta exposición a los devotos y su necesaria manipulación móvil, ya que estas imágenes, como tantas otras, serán procesionadas por diversos motivos –rogativas penitenciales, santificación de lugares o sucesos, etc.-

Lo más interesante, no obstante, de estas imágenes que nosotros venimos a llamar vírgenes-reliquia[471] será la conformación visual unitaria e indisoluble entre el soporte/relicario y la imagen contenida, lo cual provoca, obviamente, una nueva visualidad formal y tipología iconográfica de la misma, tanto porque el contenedor se prestará a ser un atributo con significado como porque el conjunto creará una visualidad absolutamente personal e intransferible, con mayor éxito, si cabe, que las de las efigies marianas simplemente revestidas.

En efecto, multitud de fuentes gráficas –desde estampas a pinturas y relieves escultóricos- **[276]** vendrán a corroborar cómo la apariencia de estas imágenes marianas no puede entenderse en su individualidad primigenia, puesto que la manifestación de su poder teúrgico y su reconversión práctica y social –entendiendo esto como su adecuación a los procesos mentales, sociales y religiosos de la modernidad- la obliga a ser acompañada permanentemente de sus nuevos atributos, que en estos casos es el propio ostensorio actuando como aglutinador de varios otros –generalmente los de

[470] Como era el caso de cualquier otro tipo de reliquia al uso, tal cual las conocemos, es decir, provenientes de restos humanos, biológicos o materiales (Suárez Quevedo, 1998: 262).

[471] En estos casos particulares, podríamos hablar del concepto "tema de encuadre", introducido por Jan Bialostocki y cuya definición traduciría a la perfección la motivación de este ensayo de clasificación iconográfica. Y es que este concepto viene a decir, en palabras de Rafael García Mahíques que "con los esquemas compositivos se transfieren también similitudes respecto a la función y la situación espiritual del tema o del tipo de procedencia". Existen, pues, "imágenes que están cargadas de significado especial y su significado pervive a través de los tiempos y de las culturas" (2009: 46). En definitiva, las vírgenes-reliquia beben, hablando desde lo estrictamente formal y visual, de esquemas compositivos (o de lo que es lo mismo, el motivo) propios de los relicarios modernos y se justificaría dicha herencia visual, como venimos teorizando, por la equiparación significativa de estas imágenes marianas de singular formalidad con las reliquias. En suma, ante misma consideración simbólica y misma problemática formal (dar culto público a un objeto singular), misma solución visual.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

orden cosmológico- o funcionando con nuevos esquemas simbólicos provenientes de su propia estructuralidad, por ejemplo, cuando el relicario funciona como tabernáculo.

[276] [de arriba a abajo y de izquierda a derecha] a) *Virgen de Gracia* de Ajofrín (Toledo); b) *Virgen del Monte Santo* de Villaluengo (Teruel); c) *Virgen de la Salceda* de Tendilla (Guadalajara); d) *Virgen del Fundamento* de Benissanó (Valencia); e) *Virgen del Águila* de Ventas con Peña Aguilera (Toledo); f) *Virgen de Orito* de Monforte del Cid (Alicante); g) *Virgen de la Nueva* de San Martín de Valdeiglesias (Madrid); h) *Virgen del Cristal* de Villanueva de los Infantes (Orense); i) *Virgen la Conquistadora* de la Puebla de los Ángeles (México).

Así, y atendiendo a las características simbólicas que potenciarían los contenedores-relicario, proponemos una subdivisión de esta particular tipología iconográfica del barroco aplicada sobre imágenes marianas de singularidad formal[472] en cuatro vertientes:

A) Apocalíptico-inmaculistas: a esta subdivisión pertenecerían aquellas vírgenes-reliquia en la cual su soporte-relicario mostraría una incidencia evidente en destacar los valores simbólicos de la Virgen como la *Mulier amicta sole*, ya sea para revalorizar o remarcar su inmaculada concepción, ya sea para mostrarla como un ente

[472] Debido a lo inhabitual de este tipo de imágenes en Andalucía –comunidad de especial interés en nuestro estudio- por sus propias y únicas características formales, señalaremos también a otras tantas repartidas por lo que actualmente es España, con objeto de que se puedan apreciar mejor las cualidades simbólico-visuales comunes que pudieran presentarse entre todas estas vírgenes-reliquia, ya que centralizarnos únicamente en las presentes en Andalucía daría lugar a una información incompleta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

extraterrenal, tanto por la cualidad de su objeto (es decir, como instrumento hierofánico) como de su prototipo.

Aquí, pues, tendríamos a la *Virgen de la Fuensanta* de Coín (Málaga) [C-127], con su soporte realizado en 1680[473] y que presenta la inscripción *Monstrate esse Matrem tu gloria tu laetitia Jerusalen Israel* (Muéstrate Madre, Tú que eres orgullo de Jerusalén, alegría de Israel[474]), a la *Virgen del Fuelle* del convento de las Mínimas de Archidona (Málaga) [C-132], con su soporte realizado en 1736[475], a la *Virgen de la Fuente* de Villalonga (Valencia), con un soporte realizado a finales del s. XIX y a la especialísima *Virgen del Lledó* de Castellón de la Plana **[277]**, cuyo contenedor es una auténtica imagen-relicario de la Virgen Inmaculada, constituyendo, por sí misma, una de las soluciones para con este tipo de imágenes más propias de finales del s. XVI, al igual que numerosas reliquias insertas en los bustos de los santos a los que las mismas pertenecieran.

[277] a) *Virgen de la Fuensanta* de Coín (s. XV-1680); b) *Virgen del Fuelle* de Archidona (s. XV-1736); c) *Virgen de la Fuente* de Villalonga (s. XV-XIX) y d) *Virgen del Lledó* de Castellón de la Plana (s. ¿IV-V?-XVII).

B) Eucarísticas: los contenedores-relicario son, visualmente, auténticas custodias de sol y podrían venir a potenciar la simbología de la encarnación divina en el vientre de

[473] Señalamos la datación o fecha exacta de la hechura de este y los demás soportes-relicario de este estudio con objeto de complementar nuestra teoría sobre la reconversión visual y simbólica de todas estas singulares imágenes marianas como un producto propio de la Edad Moderna y, sobre todo, del período barroco.
[474] García Agüera, 2013: 10.
[475] Archivo Juan Temboury, sección fotográfica. Nota manuscrita al dorso de la fotografía.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la Virgen, es decir, María como primer sagrario de Cristo. Es más, las Vírgenes-reliquia de esta subdivisión han solido ser procesionadas en manos de un sacerdote bajo palio de respeto[476], tal y como se hace con el Santísimo Sacramento.

En esta categoría incluiríamos a la *Virgen de Orito*, de Monforte del Cid (Alicante) -una curiosísima imagen protorrenacentista que sostiene un corazón en su vientre con las dos manos- con su ostensorio realizado en 1759[477]; a la *Virgen del Fundamento* de Benisanó (Valencia), con su soporte realizado a mediados del s. XVIII; a la *Virgen de Gracia* de Ajofrín (Toledo) o a la *Virgen de la Nueva* de San Martín de Valdeiglesias (Madrid), la cual es una Virgen lactante[478] que se inserta en una custodia de 1623 donada por Pedro Castro, arzobispo de Sevilla[479] **[278]**.

[278] a) *Virgen de Orito* de Monforte del Cid (s. XVI-1759); b) *Virgen del Fundamento* de Benissanó (s. XVII-XVIII); c) *Virgen de Gracia* de Ajofrín (s. XIV-XX) y d) *Virgen de la Nueva* de San Martín de Valdeiglesias (s. XIV-1623).

C) De tabernáculo: los soportes, en este caso, son realmente pequeños templetes que guardan las imágenes marianas sin incidir excesivamente en sus valores simbólicos primigenios, si bien sí lo harán otros atributos que se le colocarán a estas imágenes, desde los astrales habituales a, incluso, un revestimiento textil si el tamaño de la escultura lo permite. Sin embargo, sí alteran su primigenia visualidad, ya que quedará indisolublemente ligado el contenedor con su imagen en el momento en que se realiza. Además, el propio tabernáculo, por sí mismo, aporta una referencia simbólica al ensalzar la imagen de María como nueva Arca de la Alianza y, por tanto, perfecta corredentora ante Dios de la humanidad.

[476] Las de *Orito* y *Gracia* se siguen procesionando en la actualidad de esta forma.
[477] Fernández García, 1996.
[478] Y este tipo iconográfico en concreto suele relacionarse directamente con la eucaristía (Borja Gómez, 2009: 97-98).
[479] Sanz Hernando, 1999: 169.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

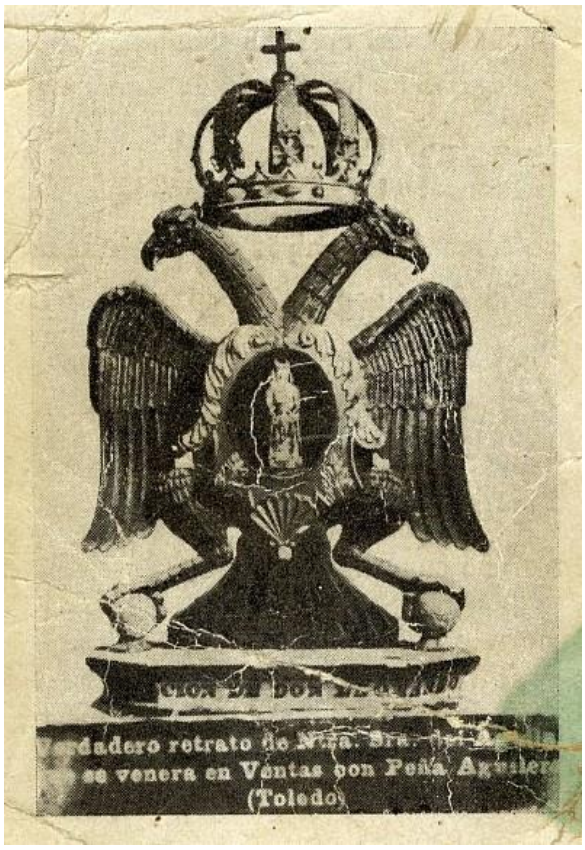
En esta subdivisión podríamos incluir a la *Virgen de los Remedios* de Cártama (Málaga) [C-126], cuyo templete original, realizado por el platero Antonio Zúñiga en 1663[480], desapareció en la Guerra Civil pero fue recuperado con la realización de un nuevo tabernáculo de orfebrería basado en el antiguo, que sigue guardando a la imagen permanentemente, tanto en su ermita como en su procesión. Aquí también entraría la *Virgen del Cristal* de Villanueva de los Infantes (Orense), cuyo original, realizado a finales del s. XVII y ya nombrado como elemento característico de la imagen por Juan de Villafañe en su *Compendio Histórico* sobre las principales devociones marianas de España[481], fue robado hace una década, pero que en la actualidad ha realizado una copia exacta del conjunto; la *Virgen de la Salceda* de Tendilla (Guadalajara), cuyo templete también fue referido como elemento inherente a la imagen mariana por Villafañe[482] y fue encargado por el arzobispo de Granada, Fray Pedro González de Mendoza en torno a 1612-1623[483]; y la *Virgen de Aguas Santas* de Villaverde del Río (Sevilla) [C-25], cuyo primer tabernáculo, realizado a finales del s. XVI por Francisco de Alfaro[484], podría ser el que aparece referenciado, de forma ingenua, en algunas estampas o su propio estandarte del s. XVIII. En la actualidad procesiona en otro templete con forma de custodia de asiento de tres pisos del s. XIX **[279]**.

[279] *Virgen de los Remedios* de Cártama (s. XV-1663), *Virgen del Cristal* de Villanueva de los Infantes (s. ¿XVI?-XVII, *Virgen de la Salceda* de Tendilla (s. XV-1623) y *Virgen de Aguas Santas* de Villaverde del Río (s. XIV-XIX).

[480] Llordén, 1947: 194.
[481] Villafañe, 1740: 167.
[482] Ibídem: 539.
[483] "Patronas marianas de España". En: <http://patronasmarianas.blogspot.com/2013/12/tendilla-guadalajara-virgen-de-la.html> (fecha de consulta: 20-01-2020).
[484] Hernández Gónzález y Rodríguez Becerra, 2015: 73.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

D) Referenciales o parlantes: en esta categoría únicamente encontramos en la península ibérica a la *Virgen del Águila* de Ventas con Peña Aguilera (Toledo) **[280]**. El relicario remite al milagro que produjo el encuentro de la pequeña escultura medieval de plata por parte de un pastor, gracias al posado continuo de un águila en una peña, que atrajo su atención. Su hechura se debía al platero Pedro Ángel en 1577[485] y aunque, como en algunos casos anteriores que hemos visto, la talla, soporte o ambos originales desaparecieron en la Guerra Civil, la visualidad del conjunto Virgen-relicario fue tan fuerte en la memoria colectiva que, como hemos podido teorizar, de nuevo se le realizó un relicario en madera que copiara la originalidad figurativa del anterior.



[280] *Virgen del Águila* de Ventas con Peña Aguilera (s. XIII-1577).

Por último, debemos señalar como esta particularidad iconográfica podría ser, seguramente, producto del barroco hispano y territorios afines, en tanto en cuanto no solo encontramos vírgenes-reliquia en lo que actualmente es España, sino también en países que una vez pertenecieron al Imperio Español y que podrían haber adoptado estas soluciones visuales e iconográficas para algunas de sus extraordinariamente particulares

[485] Gómez Menor, 1983: 11-13.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

imágenes marianas por influencia directa. Es el caso de la *Virgen Della Cava* de Marsala (Sicilia), de la *Virgen Conquistadora* de Puebla (México), la *Virgen de la Peña Admirable* de Guarico (Venezuela) o la *Virgen de Belén* de Aragua (Venezuela) **[281]**. En los dos primeros casos nos encontramos con imágenes de datación medieval de origen privado que, por su tamaño y su conversión al culto público, amén de por su fama taumatúrgica y valores ideológicos, fueron embutidas en sendos relicarios, siendo especialmente reseñable el de la imagen mexicana, al tener forma de águila bicéfala en referencia a la monarquía Hasburgo hispana. En el caso de las vírgenes venezolanas, tenemos que son imágenes propias del uso propagandístico y evangelizador de los conquistadores españoles entre los indígenas pues se trata de un pequeño canto rodado con la talla popular de la Virgen y un ¿portapaz? o medalla de bronce recortando la silueta de la imagen.

[281] *Virgen Della Cava* de Marsala (s. XIV-XVIII), *Virgen la Conquistadora* de la Puebla de los Ángeles (s. XV-XVII), *Virgen de la Peña Admirable* de Guarico (s. XVII-XVIII) y *Virgen de Belén* de Aragua (s. XVII-XVIII).

3.3.4. La Virgen negra

La morenez o negritud de las encarnaduras en algunas imágenes de la Virgen de datación medieval es una cuestión que entraña diversas cuestiones de importancia, tales como si fue aplicada en el mismo momento de la realización de la imagen o es un producto propio de la modernidad como parte del proceso de construcción de su iconicidad. Por eso, será interesante reseñar las principales teorías aportadas por la historiografía al respecto, con objeto de obtener una visión global y profunda de tan

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

singular fenómeno iconográfico, desde aquellas que consideran que la virgen negra es un producto puramente medieval a otras que estiman que la negritud es más un proceso providencial mantenido en el tiempo.

3.3.4.1. La Virgen negra ¿una cualidad polícroma de origen y pensamiento medieval?

Ciertamente, gran parte de la historiografía histórico-artística ha dado numerosas hipótesis del porqué de la peculiar existencia y veneración de imágenes marianas de encarnaduras negras o morenas en Occidente, dando por hecho que fueron realizadas así expresamente en la misma Edad Media y elaborando algunas teorías que podríamos dividir en dos grandes bloques: las de filiación simbólica y las de corte materialista.

Las primeras, en general, sitúan el origen de las referidas vírgenes negras como continuación sincrética de cultos paganos, por lo que, a nivel iconográfico, estas especiales representaciones marianas habrían tenido como tema de encuadre las de imágenes de diosas madres de la Antigüedad que ya eran representadas con encarnaduras oscuras al ser o contener en su interior betilos, meteoritos que rápidamente fueron venerados y/o adorados por ser tenidos como cratofanías[486] de las diosas-madre. Entre los ejemplos más destacados se encontraban los de Pesinunte, cuya piedra negra fue asimilada como la personificación de la diosa frigia Cibeles o el de la diosa *Ártemis Efesia*, cuya imagen contenía uno de estos meteoritos recubierto de oro. Precisamente, otro tipo iconográfico de representación de esta diosa, la denominada como *Polimasta*, gozó de una gran difusión y adoración en el mundo mediterráneo, y las estatuas que de ella se han conservado han mantenido, con mayor o peor fortuna, la policromía oscura de sus carnes[487].

Por otro lado también se ha vinculado el origen de las Vírgenes negras con una asimilación del culto isíaco, que tuvo una enorme popularidad en el mundo romano, llegando a ser la diosa egipcia una suerte de deidad sincrética de otras varias. Esto debe tener visos de realidad valorando el hecho de que la diosa egipcia fue muy venerada en

[486] Manifestación de poder.
[487] Gónzalez Serrano, 1997: 1-15.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Francia, transformándose en un trasunto mariano[488]. De hecho, la propia capital, París, debe su nombre a los *parisii*, secta isíaca[489].

Otros autores, como Huynen, opinan que el origen de las vírgenes negras habría que rastrearlo en la propia tradición y religión céltica en Francia, donde los lugareños, apegados a sus rituales paganos, realizarían un sincretismo de diversos símbolos en la figura de la Virgen-madre. De ahí que esta peculiar apariencia se difundiera y tuviera especial éxito en Francia y zonas de influencia[490]. Parecida opinión ofrece Saillens -antecesor de este- que considera que estas especiales imágenes marianas son una prolongación de un culto que los galos profesaban a una antigua diosa de carácter oriental o incluso egipcio[491].

De igual modo, se ha teorizado que la Orden Templaria también tendría mucho que decir al respecto en la difusión de las Vírgenes negras, ya que, desde la conquista de la isla de Chipre en 1191, estos levantaron un templo dedicado a la Virgen, de encarnadura negra, a cuya estatua incrustaron, además, una piedra negra proveniente de un culto que encontraron en dicho lugar a la diosa Ártemis. De este modo perpetuaron las formas cultuales de los antiguos moradores paganos. A partir de ahí la orden erigió numerosos templos y monasterios consagrados a la Virgen en las ruinas de vetustos templos, donde las imágenes marianas que se veneraban, además, solían tener la tez negra. De este modo se beneficiarían de la reverencia que siempre tuvieron aquellos lugares sacros por parte del pueblo, creando una especie de sincretismo, deliberado o no[492].

En cualquier caso es digno de tener en cuenta como la imagen que se tenía proyectada de las diosas-madre, cuya característica más destacable era el poseer una tez oscura o contener o estar hechas de piedra negra, generalmente meteoritos, debido a la especialísima devoción que los mismos siempre generaron y que aún hoy se mantiene[493], se nutrió en la estética de las Vírgenes negras como trasunto continuador de un culto pagano que se habría negado a desaparecer.

---

[488] Witkowski, 1908: 26. Este autor documenta algunos ejemplos donde se conservaron representaciones de Isis en templos católicos.

[489] Abades y Cabaco, "las vírgenes negras en España". En: <http://www.lahornacina.com/dossiernegras.htm> (fecha de consulta: 15-05-2022).

[490] Huynen, 1977.

[491] Saillens, 1945.

[492] González Serrano, 2017: 48-49.

[493] Caso de la *Kaaba*, un edificio cúbico inserto dentro de la mezquita de Masjid al-Haram, en la Meca, en cuyo interior se venera un trozo de meteorito engastado en plata que los musulmanes creen una piedra del paraíso que el arcángel San Gabriel entregó a Abraham.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hay factores cristianos, sin embargo, que también explicarían la encarnadura negra de estas particulares imágenes marianas. Por un lado, Louis Bréhier lanzó la hipótesis de que el origen de la tez morena tuviera que ver con una asimilación estética de viejos iconos bizantinos, ennegrecidos por el tiempo[494], iconos que, en muchos casos, fueron tenidos como realizados por el evangelista San Lucas y que, luego, dicho origen legendario también sería asimilado por numerosas vírgenes negras según la tradición popular[495]. Por último, la policromía negra en este tipo de vírgenes podría ser, asimismo, una transposición del verso del *Cantar de los Cantares* "negra soy, pero hermosa" (1,5-7), uno de los libros de donde se escogieron multitud de símbolos atribuibles a la Virgen.

En definitiva y según la historiografía de filiación simbólica, la encarnadura morena o negra de estas tallas se debería, por un lado, a un sincretismo o una legitimación por parte de la Iglesia hacia un culto primeramente pagano, muy propagado por la Orden Templaria desde las cruzadas, mientras que por otra parte, muchas de ellas se considerarían realizadas por San Lucas, retratista de la Virgen en la tradición popular o, al menos, realizadas en los orígenes del cristianismo, siendo la tez oscura de estas imágenes un aval de su supuesta antigüedad que las prestigiaba frente al resto de iguales representaciones religiosas (e iconográficas).

Entre las teorías de raíz materialista, por su parte, destacamos dos que inciden en la explicación de la negritud de estas vírgenes de forma distinta. Por un lado tenemos la teoría de Silvie Vilatte, la cual propone que las vírgenes negras hubieron de ser previamente blancas y ennegrecidas con el tiempo[496] debido a varios factores, entre los que destacan los antropológicos y simbólicos. Dicho ennegrecimiento, a su vez, sería convenido y mantenido por parte de los cristianos para mostrar un acercamiento a la comunidad musulmana, a la que aspiraba a convertir, considerando que dicha racialidad ahora mostrada resultaría agradable al potencial converso musulmán[497]. Y es que para la autora, el clima político-religioso bajomedieval esperaba la conversión de los "moros" y para ello el color negro pasará de ser una tonalidad referida al pecado a ser también un color puramente racial, fomentándose la aparición (o reconversión) de santos africanos con apariencia negroide, tales como San Mauricio o el (rey) mago Baltasar, siendo

[494] Bréhier, 1935: 385-386.
[495] González Serrano, 2017: 48-51. Esto entronca, realmente, con las afirmaciones que, ya desde la Edad Media se le asignaban a ciertas imágenes medievales tenidas como grandes iconos teúrgicos (Kessler, 2022: 36).
[496] Vilatte, 1998: 15.
[497] Ibidem: 34-35.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

tomados como ejemplos de esa esperada conversión[498]. Monique Scheer, sin embargo, argumenta en contra de que la encarnadura negra en las vírgenes fuera entendida racialmente como tal antes del s. XVIII[499].

Por otro lado, el investigador Antonio Madroñero propone la posibilidad de que el origen de las vírgenes negras habría de encontrarse en una serie de imágenes de datación tardorromana, de consumo doméstico y popular que eran realizadas en serie y en fayalita[500], un material negruzco. Muchas de estas piezas de consumo religioso-popular serían sustituidas luego de forma material por el azabache[501], al cual se le asignaban propiedades mágico-apotropaicas. El uso continuado de este tipo de obras devocionales en azabache prestigiaría el color negro, lo que daría pie a la realización de vírgenes talladas en madera, ya del ámbito "culto" –por cuanto suelen ser piezas encargadas por la comunidad religiosa/sacerdotal/monacal y/o nobiliaria- para el adorno y veneración de templos, pero con dicha influencia estética proveniente de lo popular.

Por último, nosotros consideramos que, en el caso concreto de las imágenes marianas de encarnadura morena o negra existentes en la península ibérica –sobre todo las que se hallan en la mitad sur peninsular- y si estas fueron verdaderamente así en plena Edad Media, la explicación habría de encontrarse en los valores del prestigio de su –supuesta- antigüedad, su relación material con santos de prestigio (San Lucas o Nicodemo) dada por sus leyendas –si estas, verdaderamente, surgieron en la Baja Edad Media, como viéramos- y, evidentemente, la legitimidad que dicha cualidad formal visibilizaba al respecto de la conquista cristiana de los territorios frente a los musulmanes: es decir, serían negras por manipulación ideológica de los promotores de estas devociones, siendo usadas como polos de atracción de colonos y repobladores cristianos en los territorios recién conquistados, al entender estos últimos que la aparición de este tipo de imágenes en las respectivas poblaciones, con tales características formales, reafirmaban su propósito conquistador y repoblador.

No obstante, si bien es cierto que existen algunas excepcionales vírgenes negras realizadas presumiblemente con tal cualidad en el momento de su hechura en plena Edad Media[502], realmente la amplísima mayoría de las que lo son en la actualidad

[498] Vilatte, 1996: 741-744; 1998:32.
[499] Scheer, 2002: 1435-1439.
[500] Madroñero, 2017: 20 y 59-66.
[501] Ibidem: 66.
[502] Por ejemplo, la *Virgen del Henar* de Cuéllar (Segovia) del s. XII, que hoy día tiene una apariencia blanca-morena, al ser intervenida para su restauración en 1969 fue descubierta que su encarnadura original (es decir, la medieval; la propia de su hechura) era negra (Ballbé i Boada, 1991: 12). Igual pasó

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

poseerían una encarnadura blanca originalmente, tal y como las restauraciones de muchas de estas demostrarían, siendo su negritud un cúmulo de repintes sucesivos[503]. Es más, no nos han llegado documentos medievales que referencien la cualidad morena o negra de algunas de aquellas imágenes que hoy día exponen dicha peculiaridad.

3.3.4.2. La negritud de la Virgen como atributo icónico, producto de la modernidad

La realidad que más se impone, pues, es que la negritud en ciertas imágenes marianas de la península ibérica fue un producto deliberado de la Edad Moderna que, aun cuando pudo tener un origen providencial generado por factores tales como el humo de las velas y el polvo, amén del deterioro progresivo lógico después de siglos de culto público continuado, sería posteriormente mantenida, realzada[504] y mitificada en aras de una serie de intereses proselitistas de las poblaciones que se hacían cargo de estas devociones, las cuales empezaban a mostrar claros síntomas de transformarlas en sus símbolos por antonomasia. En consecuencia, la negritud en estas imágenes marianas simplemente colaboraba en su construcción icónica, convirtiéndose en un atributo más de las mismas que las identificaba, personalizaba y visibilizaba frente al resto de sus iguales de parecida realidad taumatúrgica, aunque bien es cierto referir que dicha característica podría ser considerada el atributo por antonomasia de las imágenes marianas que las portaran, pues enriquecían notablemente su discurso visual al acrecentar su simbolismo inherente, logrando exteriorizar adecuadamente el trasfondo ideológico que sus promotores venían inculcando en las mismas de mejor forma, incluso, que el resto de intervenciones transmutadoras sobre la imagen medieval -revestimiento recamado y adición de atributos personalizadores-.

---

con la malagueña *Virgen de los Peligros y Buen Suceso*, una imagen de hacia 1230, regalada en 1629 desde Madrid al convento del Císter de Málaga y cuya restauración efectuada en 1981 permitió descubrir su encarnadura original de intenso color moreno, casi negro, la cual es la que exterioriza en la actualidad (Sánchez López, 2015: 24).

[503] Por nombrar algunas de las más famosas donde se descubrió que no son negras como hoy día exteriorizan: la *Virgen del Pilar* de Zaragoza (Xarrié y Porta, 2003: 181), la *Virgen de Guadalupe* de Extremadura (Ramiro Chico, 2012: 508; Arquillo Torres, 1992: 303-317) o la *Virgen de Monserrat* de Cataluña (Peig, 2012: 12).

[504] Peterson ya adelantó que la encarnadura oscura de numerosas vírgenes negras fue algo deliberadamente intencionado a finales del s. XV o principios del s. XVI, pero que la misma surgiría con razón de mantener y preservar el ennegrecimiento natural de la imagen (2014: 33). Otro ejemplo de este ennegrecimiento natural mantenido deliberadamente a lo largo del tiempo lo constituía el conocido *Cristo de Lepanto* venerado en la catedral de Barcelona, que en el año 2023 ha sido restaurado, eliminándole la gruesa pátina negra y destruyendo, así, una característica identitaria de la imagen.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Y esto lo conseguirían gracias a que, partiendo de una primera dignificación del ennegrecimiento natural, dicha característica sería poco después resignificada y sacralizada, en tanto en cuanto dicho estado polícromo de la piel vendría, por un lado, a apoyar visualmente los supuestos orígenes legendarios de las susodichas imágenes marianas que sus promotores le agregaron (resignificación por antigüedad) –recordemos que, partiendo de una invención de probable origen bajomedieval, en los s. XVI y XVII los custodios de estas imágenes agregarán a la leyenda unos orígenes antiquísimos y anteriores a la conquista cristiana del lugar- y, por otro, constatarían sus condiciones de *archeroipota*, al considerarse que la negritud era un estado deseado por la divinidad, que quería destacar estas representaciones sobre el resto y, por tanto, no podía ser algo cambiado por mano humana alguna (sacralización de la materialidad)[505].

Por consiguiente, la andujareña *Virgen de la Cabeza* [C-110], la portuense *Virgen de los Milagros* [C-63] **[282]**, la chipionera *Virgen de Regla* [C-51] o la jerezana *Virgen de la Merced* [C-56], entre los ejemplos andaluces[506] más conocidos de este tipo de imagen mariana con encarnadura negra o morena, tendrían dicha cualidad polícroma por iniciativa de sus promotores pero no por un falseamiento de su realidad formal –es decir, que repintaran de negro expresamente lo que una vez fue una piel blanca- sino por entender que el ennegrecimiento natural que presentarían dichas esculturas a finales de la Edad Media o principios de la Moderna sería una señal inequívoca de la realidad taumatúrgica de las imágenes que atesoraban, que para más señas, apoyaba visualmente el relato proselitista del empoderamiento cristiano frente al infiel, ya que constataban la extrema antigüedad que se les adjudicaba –ser anteriores a la conquista musulmana de la península ibérica- y sus trasnochados rasgos estéticos para la mentalidad contemporánea de la época, de raíz bizantinizante, evocarían su filiación estética con los iconos orientales más conocidos en Occidente, también ennegrecidos por el tiempo y

[505] Sirva de elocuente ejemplo la investigación de Concepción Puig sobre la catalana *Virgen de Monserrat* (2012: 24-27), donde tiene especial interés la acción "milagrosa" en la cual dicha imagen castiga con la ceguera a un pintor que vino a retocar a la talla por orden del prior del monasterio (seguramente para restablecerle su encarnadura blanca). Parecida cuestión ofrece María Jesús Riquelme con la morena *Virgen de la Candelaria* de Tenerife, donde relata que en 1530 se le adquiere a la imagen un tabernáculo de madera dorada para acogerla, pero siendo este algo bajo, el mayordomo de la iglesia manda aserrarle un trozo a la Virgen y quitarle la peana, a fin de acomodarla en el tabernáculo. La Virgen castiga al carpintero que realizó tal acción dejándolo tullido y al mayordomo de la iglesia que ordenó el "arreglo" dejándolo totalmente pobre, teniendo que pedir limosnas para sobrevivir. (Riquelme Pérez, 1988: 59). En ambos casos, parece claro que la taumatúrgica imagen de la Virgen no tolera el ser tocada/retocada (precisamente por su condición aquerópita) lo cual es una forma más de entender el porqué en estos casos (y tantos otros parecidos) la morenez de las referidas imágenes marianas no fueron borradas sino, al contrario, dignificadas, convenientemente explicadas y mantenidas en el tiempo hasta la actualidad.

[506] También entrarían en esta categoría de Virgen Negra la *Virgen de Villaviciosa* de Córdoba [C-85], la *Virgen del Collado* de Santisteban del Puerto [C-111] y la *Virgen del Tíscar* de Quesada [C-112].

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

adjudicados a la mano de San Lucas desde la Edad Media[507], por lo que la puerta estaba abierta y perfectamente acondicionada para que, seguidamente, sus leyendas de aparición, escritas entre los siglos XVI y XVII, como viéramos, fueran enriquecidas con datos tales como la realización de estas imágenes por parte de San Lucas o Nicodemo, que se las regalarían posteriormente a apóstoles eminentes, y traídas a España por los sucesores de estos en España, los conocidos como varones apostólicos hispanos.

[282] *Virgen de los Milagros* (detalle), S. XIII, basílica homónima, El Puerto de Santa María (Cádiz).

En resumen, la negritud avalaba, mejor que ningún otro relato difundido por tantas otras imágenes marianas, la realidad histórica que se les asignaba, así como su

[507] Y, por lo tanto, ser considerados, tantos estos iconos bizantinos como las imágenes negras adjudicadas a la mano de Lucas o Nicodemo como *vera effigies* de María (Warner, 1991: 377).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

consideración indiscutible y prácticamente superior al resto de sus iguales de reliquia insigne e imagen aquerópita.

Esto no significaba, por supuesto, que el resto de imágenes bajomedievales que conservaban su encarnadura blanca no fueran asignadas también a un pasado anterior a la presencia islámica y/o que se aludiera, igualmente, a una condición aquerópita –realizadas por mano no humana-, ya que estos relatos eran un arma poderosa traída a colación por los diferentes promotores de las devociones con tal de encumbrarlas y destacarlas frente a sus iguales. Sin embargo y por distintas cuestiones, estas imágenes no visibilizaban tan bien dichas cualidades asignadas como las que eran negras, por lo que algunas, en sus relatos, intentarán justificar su blancura sin menoscabo de su potencia teúrgica. Es el caso, entre otros ejemplos, de la carmonense *Virgen de Gracia*, en la cual se sugiere la intervención divina para mantener su encarnadura incólume ya que, a pesar de estar escondida bajo tierra húmeda no perdió el color de su rostro ni se corrompió la madera de la que estaba hecha[508]. De esta manera se quiere advertir al receptor: que la Virgen sea blanca no significa que no tenga las mismas capacidades taumatúrgicas ni el mismo pasado extraordinario que las que son negras –y seguramente más famosas, por tanto-. Todo lo contrario, Dios mismo deseaba preservar la encarnadura de la imagen tal y como fue realizada -¿y acaso esto no es precisamente una crítica velada al estado conservativo de las que eran negras?-.

En otros casos, la historia de prestigio de la imagen impedía asignarle un pasado anterior a la conquista por haber sigo regalo o encontrarse vinculada a algún personaje histórico de renombre, tales como monarcas o nobles destacados. Esto, por supuesto, no impidió que se les asignara una hechura milagrosa que las fortaleciera y capacitara para "combatir" frente al resto de devociones marianas. Un ejemplo lo constituye la *Virgen de los Reyes*, patrona de Sevilla, la cual se vincula con el rey castellano Fernando III el santo y donde uno de sus orígenes -escrito por Alonso Sánchez de Gordillo, abad mayor del Cabildo de Beneficiados de la ciudad, a principios del s. XVII- insinúa que está en la hechura milagrosa de dos ángeles que, camuflados como jóvenes extranjeros, quisieron ejecutar la orden real de Fernando III en realizar la imagen de sus sueños lo más fidedigna posible a como él la visionaba[509].

En cualquier caso, sostenemos que las vírgenes ennegrecidas hubieron de tener mejor consideración devocional y social que el resto, ya que su negritud constataba sus

[508] Mariana Navarro, 2013: 346.
[509] Sánchez Gordillo y Bernales Ballesteros, 1982: 507-521.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

respectivos relatos propagandísticos de forma eficaz e incontestable –pensemos cómo, en efecto, las imágenes marianas más conocidas de España y tenidas como muy milagrosas son ciertamente negras: *Pilar*, *Monserrat*, *Guadalupe*, *Sagrario*, *Lluc*, *Regla*, *Cabeza*…-. Es por eso que, a diferencia del resto de acciones transformadoras que se llevaron a cabo sobre las distintas imágenes marianas bajomedievales que habían alcanzado una consideración taumatúrgica de cierto renombre –mutilaciones de la talla, cambio de los Niños Jesús por otros del gusto estético de la época, repolicromados y estofados de los ropajes, etc.- las encarnaduras ennegrecidas no se tocaron y, antes bien, fueron mantenidas y realzadas con repintes posteriores. En resumen, la cualidad de la encarnadura negra no solamente viene a aportar un estatus simbólico más a la imagen, sino también a ensalzarla frente al resto de sus iguales, llegando a convertirse en el atributo por antonomasia, por cuanto es efectivo, personalizador y parlante, ya que viene a constatar el poder teúrgico indiscutible de la imagen frente a sus iguales, la destaca frente a sus competidoras en la "batalla de devociones" de las sociedades del momento y manifiesta visiblemente su presumible poder, origen y antigüedad. En definitiva, pues, la negritud apuntala la iconicidad de la imagen mariana agraciada con la misma.

3.3.5. Reactualización de la escultura a través de la policromía, los postizos y los añadidos volumétricos: entre el mantenimiento de la impronta original y la búsqueda de verosimilitud

Aunque los principales cambios sufridos por las imágenes marianas devocionales, aun más las de origen medieval, fueron, como hemos visto, los ejecutados a través del añadido de elementos externos –es decir, no vinculados a la propia talla- tales como los textiles, los nuevos atributos y los cambios de proporciones y apariencias -que les otorgaron no solo nuevas visualidades formales, sino también nuevos significados simbólicos- algunas pocas imágenes medievales mantuvieron relativamente intactas sus primigenias apariencias y tipos iconográficos, si bien también sufrirían intervenciones sobre sus tallas.

Estas, no obstante, no estaban destinadas a desvirtuar e incluso cambiar, como las sufridas por la mayoría, el tipo iconográfico original, ni su apariencia más definitoria, pues resultaron ser actuaciones que, para el concepto de la época, más bien se trataban de renovaciones –es decir, "restauraciones"- que de acciones

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

transformadoras: no se perseguía adaptar la escultura a nuevas funciones sino, simplemente, mantenerlas en el tiempo, si bien, enriqueciendo de forma decorativa o realista, lo heredado. Por supuesto, esto no significa que estas pocas imágenes no se revistieran eventualmente y como tantas otras, con textiles y atributos nuevos, si bien sus cuidadores parecieron mostrar el deseo de mantener su configuración volumétrica primigenia relativamente intacta, quizás porque, al contrario que la mayoría, no eran completamente revestidas o no lo eran en absoluto en determinados momentos y/o épocas, como por ejemplo, ya entrado el s. XIX, donde el proceso de la construcción icónica de algunas de las imágenes vistas trocaría en repristinarlas, es decir, devolverles su probable apariencia original. En muchos casos, además, tenemos que también se optó por acrecentar el realismo de los rostros mediante postizos, tales como la inserción de ojos de cristal y nuevas encarnaduras, ricas en matices, así como pequeños retallados que terminarían, por el contrario, de cambiar los rostros, haciendo a estas esculturas de doble autoría.

En definitiva, este deseo de mantener la apariencia general y el tipo iconográfico de la escultura medieval por parte de sus custodios sería consecuencia de dos principales razones: o la misma ya funcionaba para los estándares de épocas posteriores o, tras un largo proceso de construcción de su iconicidad se decidía devolverle parte de su probable impronta primigenia, lo cual, de por sí, también contribuyó en la construcción icónica de esa determinada imagen, ya que la destacaba visualmente del resto, pues su apariencia era diferenciada de las que se encontraban revestidas o habían sido transformadas completamente en imágenes de vestir. Veamos algunos ejemplos de este tipo de intervenciones "respetuosas" sobre la imagen devocional medieval que mantuvieron relativamente visible su formalidad original frente a las que comenzaron a ser revestidas completamente y mutiladas por ello –que constituyen la inmensa mayoría-:

Una imagen que sería renovada a nivel polícromo prontamente, pero no retallada ni reconvertida formal e iconográficamente es la *Virgen de Gracia* de la parroquia de Santiago de Écija [C-24]. En efecto, hacia 1589, un feligrés llamado Miguel Sánchez Bravo le abonaría doscientos reales al pintor y dorador Ambrosio Martínez de Torres para que le ejecutara una nueva policromía y encarnadura a la escultura, la cual estaría terminada en 1590 y es la que en la actualidad luce tras ser rescatada por María del

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Valle Lucena[510]. En siglos posteriores se le iría cambiando las policromías a la imagen, más no su apariencia formal, lo cual nos habla de que esta estaría bien considerada en su momento, no viendo la necesidad los promotores y custodios de su devoción de realizarle más cambios sustanciales.

Parecida situación mostraría la *Virgen de la Antigua* de la catedral de Granada [C-135], cuya apariencia formal primigenia se mantuvo prácticamente intacta en toda su historia, más allá de colocarle un manto, como vimos. Por enriquecerla o, simplemente con el deseo de mantener la escultura en óptimas condiciones muchos más años, se le encargaría a Torcuato Ruiz del Peral un nuevo estofado y encarnadura en 1765[511]. Lo mismo ocurriría con una imagen malagueña de enigmática situación como es la *Virgen de los Remedios* venerada en la parroquia de los Santos Mártires. Esta, que pertenecía al mayorazgo de la familia Bastardo de Cisneros y presidía su capilla familiar en el referido templo, se tenía como regalo de los Reyes Católicos a su primer ascendiente, el capitán Hernán González Bastardo de Escandón y era continuamente comparada en documentos posteriores de sus descendientes, a nivel fisonómico, con *Santa María de la Victoria* de Málaga, por lo que debemos suponer que era una escultura ciertamente tardogótica[512]. Pues bien, dicha imagen, que probablemente era mantenida al culto sin mayores cambios en su apariencia primigenia, sufriría en 1735 una renovación de la misma, costeada por Francisco Bastardo de Cisneros y Mondragón, lo cual quiere decir que se repolicromaría y estofarían sus vestiduras, modernizando o enriqueciendo su primigenia visualidad, más no cambiándola exageradamente ni, por supuesto, trocando su tipo iconográfico medieval como ocurrió con tantas otras[513]. Esta escultura desaparecería del panorama público en torno a 1840, en circunstancias todavía no totalmente claras, siendo sustituida seguidamente por la actual imagen de misma advocación y situación, heredera de la devoción y la historia de la primera[514].

Otras imágenes medievales, no solo tendrían una renovación policroma, sino también algunas pequeñas intervenciones plásticas que le dieran naturalidad a su apariencia, si bien, recalcamos, sin cambiar la esencialidad de su aspecto original ni su tipo iconográfico. La más habitual sería la colocación de simples postizos, tales como ojos de cristal, pero en otras se buscaría el realismo ejecutando volúmenes nuevos. Es lo

[510] García León y Martín Ojeda, 2018: 93.
[511] López-Guadalupe Muñoz, 2017: 390-391.
[512] Flores Matute, 2020: 399-400.
[513] *Idem.*
[514] *Ibidem*: 400-401.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que sucede con la *Virgen del Camino* del monasterio de Madre de Dios de Sevilla [C-19] o la *Virgen de la Sede* del convento de la Purísima Concepción de Lebrija [C-33], ya que, en ambos casos, a la escultura se le realizaron unos mantos con telas encoladas que le otorgaran a las referidas efigies una apariencia más realista. En el primer caso, se le añadirían en los costados unos volúmenes que simularan un manto al vuelo, mientras que en el segundo se redondearían los volúmenes para crear una sensación de tela más acorde a lo que se entendía en el momento como verosímil. Por supuesto, también se estofarían y encarnarían al completo ambas imágenes.

Por último, tenemos aquellos casos de imágenes que serían "restauradas", bien para mantener su integridad escultórica tras siglos siendo revestidas o bien para intentar devolverles su apariencia original en la medida de lo posible, pese a lo cual, en ambas situaciones se acabaría retallando el rostro mayormente. Este tipo de actuaciones serían propias del s. XIX, en el que parece que los promotores de algunas imágenes devocionales desean devolverles su primigenio aspecto o no revestirlas completamente según la moda cortesana de siglos anteriores. En parte, dichas actuaciones decimonónicas favorecieron el que, ya en el s. XX, la impronta moderna que habían ostentado dichas imágenes en el pasado, revestidas completamente al modo cortesano, desapareciera completamente a favor de una presentación mixta de la escultura, en la cual se visualiza su formato volumétrico primigenio y que se ha llegado a mantener hasta la actualidad, colaborando, como decíamos, en la consecución de la iconicidad de la imagen, puesto que al despojarla de elementos que otras ostentaban por igual, las destacaron visualmente entre sus iguales.

Ejemplos de esto lo tenemos con la *Virgen de los Remedios* de Antequera [C-129], la cual fue "restaurada" por Miguel Márquez en 1816[515], cuya actuación se tradujo en un retalle parcial del rostro de la imagen que hace reconocible el mismo como parte de la producción del referido escultor. Igual le ocurre a la *Virgen de Flores* de Álora [C-128], que fue mandada a restaurar a Málaga a mediados del s. XIX[516]. El taller que realizó dicha actuación claramente retalló su rostro y policromó sus vestiduras de tal modo que eliminaría estofados anteriores que ostentara la escultura, ya que, desde entonces, exhibe una policromía de colores planos, muy del gusto academicista del momento. Como en el caso de la escultura antequerana, el rostro de la imagen aloreña trasluce una particular poética que hace emparentarla con esculturas decimonónicas

[515] Romero Benítez, 2014: 65.
[516] Sánchez Rodríguez, 2015: 243.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

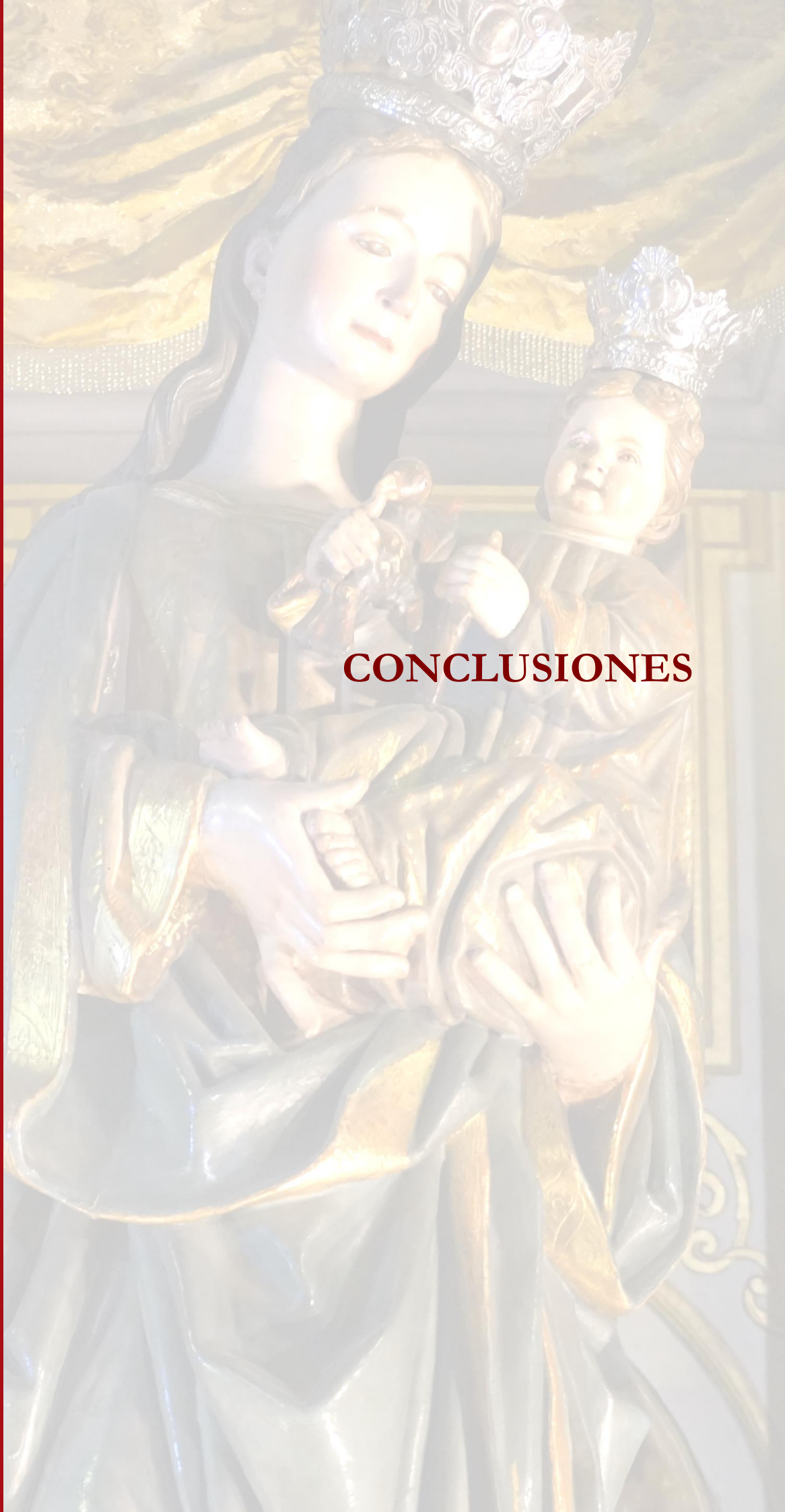
salidas del entorno de los Gutiérrez de León, por lo que podría haber realizado esta "restauración" por las fechas barajadas, Rafael Gutiérrez de León[517].

Por último, tenemos el caso de la *Virgen de Valme* de Dos Hermanas [C-21], que sería restaurada por Adolfo López en 1894, mientras que la repolicromaría el prestigioso pintor Virgilio Mattoni[518]. La imagen ciertamente presenta una apariencia que, si bien hace reconocible su probable datación y filiación geográfica –nos referimos al origen de su anónimo escultor, de foco castellano-, está desvirtuada tendiendo hacia el realismo, pues sus paños han sido muy suavizados, al igual que los rostros, y los primeros presentan un rico estofado.

En definitiva, en todos estos ejemplos, podemos observar como se prefirió mantener, dentro de unos estándares más o menos viables, la impronta y tipo iconográfico original de la imagen mariana, aun cuando, sin menoscabo de estos, se le realizaran intervenciones destinadas a enriquecer su apariencia y proporcionarles verosimilitud, pero no a cambiársela radicalmente y sí, en algunos pocos casos, a devolvérsela en la medida de lo posible.

[517] Para conocer la poética de esta familia de escultores, ver: Flores Matute, 2021: 163-178.
[518] Cómez Ramos, 2016-2017: 131.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



CONCLUSIONES

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

CONCLUSIONES

Ciertamente, la muestra escultórica de la Virgen María de origen medieval en Andalucía no escapa de lo previsible en cuanto a su representatividad en un contexto particularmente piadoso y favorable a su figura, dentro de los siglos que abarcamos, es decir, desde el s. XIII hasta principios del XVI, cuando la confianza en el poder intercesor de los santos, particularmente fuerte en los siglos antecedentes, viraba cada vez más hacia la Virgen por encima del resto, gracias a numerosos teólogos, santos y místicos que encumbraban su figura y papel dentro del contexto redentor de la pasión de Cristo, pasando, como hemos visto, de ser un personaje secundario pero necesario en el plan salvífico de Dios a uno casi igual de importante que el propio Cristo, por cuanto Ella posibilitó su venida al mundo y fue copartícipe en la Redención del género humano.

Así pues y como decíamos, ha sido evidente localizar el tipo conceptual más antiguo, es decir, la *Sedes Sapientiae*, en las más vetustas imágenes escultóricas presentes en esta comunidad autónoma, coincidiendo, así mismo, con las primeras regiones conquistadas, es decir, lo que actualmente son las provincias de Sevilla, Córdoba y Jaén. Poco después, según avanzan las conquistas y los siglos, irán apareciendo el resto de tipos conceptuales, si bien predominarán los más antiguos: la virgen sedente y la *Hodegetria*.

En ese aspecto, Andalucía no estará predispuesta como en otras zonas de España a acoger con entusiasmo los tipos iconográficos más "novedosos" en el ámbito europeo como serán el de la Virgen de la Leche y el de la Humildad, pero esto será consecuencia también del propio contexto de Andalucía frente al de otros reinos peninsulares, como, por ejemplo, el de la Corona de Aragón, ya que mientras esta última, por sus territorios en la península itálica, entraba en contacto directo con lo bizantino y también con las nuevas propuestas estéticas e ideológicas que allí nacían y crecían, en Andalucía nos encontramos con un territorio en pleno contacto con el mundo islámico, ya sea por frontera o, en el epílogo de la Edad Media, por reciente conquista, por lo que interesaba mostrar a la Virgen María más en su papel de Madre de Dios que en el de Madre de Cristo. Por eso mismo, casualidad o no, cuando encontramos imágenes marianas con tipos conceptuales que reflejan mejor dicha humanidad y cercanía (*Eleusa*, *Galaktotrophousa* o de la Humildad), lo hacemos en poblaciones que llevaban ya bastante tiempo conquistadas por Castilla, con una población cristiana plenamente

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

establecida y en constante crecimiento y en el que, además, la frontera con lo islámico les pillaba relativa o totalmente lejos.

Aún con todo, en Andalucía hemos localizado imágenes escultóricas que exhiben ciertos destellos de personalidad dentro de los tipos iconográficos que ostentan, ya que presentan variantes o visualidades formales que son muy habituales de encontrar como clichés en las imágenes pictóricas de un mismo tipo, pero más inhabituales en las tridimensionales, sobre todo en el propio contexto histórico que manejamos –es decir, la Baja Edad Media-. Por ejemplo, en el caso de la *Hodegetria*, es prototípico, como vimos, la postura de la mano con todos los dedos desplegados en ademán de señalar al Niño, si bien en las esculturas de los s. XIV y XV dicha mano más bien sostendrá un atributo o sujetará el pie del Niño en pos de una mayor naturalidad. Pues bien, en Andalucía tenemos imágenes del s. XV que reflejan el referido cliché, muy típico de encontrar en los iconos bizantinos (o bizantinizantes, como las pinturas sienesas, toscanas y aragonesas) pero muy infrecuente en la escultura de este siglo.

También localizamos una *Eleusa* del s. XV –la *Virgen de Consolación* de los Terceros de Sevilla- que refleja, tridimensionalmente, el cliché propio del tipo muy desarrollado en el ámbito bidimensional, esto es, la unión de mejillas entre la Madre y el Hijo, pero no en la escultura del momento, que por mor al comentado naturalismo, prefirió representar la cercanía mediante miradas o toques del mentón/mejilla del Niño a su Madre (*Glycophilousa*), ya que el efecto del roce de mejillas, típico en la *Eleusa*, en el ámbito tridimensional resulta, paradójicamente, algo hierático e, incluso, forzado. Igualmente, en Andalucía se encuentra uno de los poquísimos ejemplos (si no es el único que sepamos) de una Virgen de la Humildad tridimensional y no pictórica, como es lo habitual en este tipo conceptual o también varias imágenes de la Virgen Apocalíptica, un tipo más proclive a ser representado en el ámbito pictórico que en el escultórico, excepción hecha de las representaciones asuncionistas.

En cuanto a la datación de las imágenes estudiadas, era razonable confirmar que las representaciones marianas más antiguas coinciden con aquellos lugares que primeramente fueron conquistados por las tropas castellanas, esto es, los antiguos reinos de Sevilla, Córdoba y Jaén. Sin embargo, en contra de la creencia general, las que fueron llamadas "vírgenes fernandinas", por pensarse que estaban relacionadas, temporal y culturalmente con el monarca Fernando III el Santo, seguramente fueron realizadas, en su gran mayoría, incluso mucho después del reinado del hijo de este, Alfonso X. Verdaderamente, las únicas imágenes marianas escultóricas que podrían

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

haber sido realizadas en tiempos de Fernando III serían la *Virgen de los Reyes* y la *de las Batallas*, ambas en Sevilla, y en el caso de esta segunda no es algo seguro. El resto de "vírgenes fernandinas" fueron realizadas bajo el reinado de Alfonso X y, mayoritariamente, en el siglo siguiente (el XIV).

Ciertamente, nos hemos encontrado un panorama curioso, en tanto las representaciones escultóricas de la Virgen en Andalucía afloran de verdad en el referido s. XIV, o al menos, en dicha época deben datarse la amplia mayoría de las conservadas y consideradas más antiguas en dicha comunidad autónoma. ¿Significa esto que en el siglo anterior no hubo representaciones escultóricas marianas en las principales iglesias de las localidades conquistadas por los castellanos? No necesariamente. Desde luego, seguro que lo primero que hubo son representaciones pictóricas, más económicas y rápidas de realizar, aun con más razón en localidades pequeñas muy ruralizadas, con pocos recursos. No obstante, en los templos más importantes de las principales poblaciones sí que hubo de haber alguna imagen escultórica de la Virgen, sobre todo por patrocinio real o nobiliario, aun cuando no han llegado hasta nuestros días.

Recordemos como la *Virgen de los Milagros* del Puerto de Santa María llegó a su localidad -en aquellos años una pequeña aldea llamada Alcanate- mediante patrocinio real de Alfonso X. Igualmente, por las *Cantigas* de este rey, sabemos que en la guarnición militar de la alcazaba jerezana, localidad todavía bajo protectorado castellano pero no bajo su gobierno, veneraban los militares una imagen de la Virgen llamada *Santa María del Alcázar*, que presuponemos sería escultórica por cuanto en las referidas *Cantigas* se refiere que los musulmanes la intentaron quemar pero nunca ardió[519]. Estos dos ejemplos demuestran que, necesariamente, habría más imágenes de la Virgen repartidas en las poblaciones conquistadas por Fernando III –aunque sin saber si eran esculturas o pinturas y si fueron coetáneas a este monarca- y más aún cuando en tiempos de Alfonso X ya estaban más que mantenidas, pero sin embargo, no han llegado a nuestros días, por las circunstancias que fueran.

Otra cuestión interesante ha sido localizar una muy buena muestra de obra extranjera, ya sea por importación o por haber sido realizada por algún artista de origen foráneo en tierras andaluzas o castellanas. El ejemplo más antiguo lo tenemos en las imágenes del estilo languedociano, de mediados del s. XIV, muchas de las cuales provendrían de la zona navarra y catalano-aragonesa, por su contacto con los artistas

[519] Jiménez López de Eguileta, 2016-2017: 175-176.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

franceses del Languedoc seguidores del taller de Rieux. No obstante, aunque algunas sí puede que fueran realizadas *ex profeso* para el lugar al que se destinaron, otras, sobre todo las situadas en poblaciones rurales, quizás llegaran a las mismas mucho más tarde, desechadas en sus destinos de origen por otras más actuales, si bien esto debió de ocurrir en el s. XV. Y es que las imágenes de este estilo tenían, en su momento, una muy buena consideración, ya que se mostraban muy naturalistas, bellas y detalladas, siendo del gusto de una clientela culta que conocía lo que se hacía en Francia y, por tanto, deseaba tener obras de dicho país o, al menos, imitando lo que se hacía en él. No debemos descartar, por otra parte, que algunas de ellas llegaran a Andalucía bajo el auspicio de personajes de importancia de Castilla o provenientes de las otras coronas peninsulares: recordemos que en la conquista andaluza, si bien era la Corona de Castilla la que la patrocinó y ejerció, participaron en la misma también extranjeros procedentes de otras partes de la península ibérica e, incluso, de Europa.

No obstante, será en el s. XV cuando verdaderamente en Andalucía se produzca una explosión de imaginería de autoría extranjera, sobre todo la realizada en los Países Bajos (meridionales y septentrionales) y, también, el sur de Alemania. Y si bien era esperable de localizar dicho tipo de escultura en la zona oriental de Andalucía, realmente la occidental también posee una muy buena muestra de la misma. Las razones de ello se explican desde el gusto que la monarquía y nobleza del periodo finisecular mostraron por el arte flamenco, destacando la reina Isabel de Castilla, hasta la presencia de numerosos artistas provenientes de dichas regiones europeas establecidos en Andalucía, especialmente Sevilla y Granada, llamados a trabajar en unos territorios que, o bien se encontraban en plena expansión artística, como ocurría en Sevilla, o bien necesitaban de una nueva producción cristiana, como en Granada que, además, por ser zona recién conquistada no tenía la problemática de la competencia y el estricto control gremial que sí existía en otros lugares, tanto peninsulares como en los países de origen de estos artistas. Sin embargo, no debemos perder de vista tampoco la posibilidad de que algunas obras que consideramos flamencas fueran realizadas por artistas hispanos embebidos de dicha estética, ya sea por trabajar en talleres llevados por artistas flamencos o por imitar su estilo al ser lo que la clientela del momento demandaba.

En cuanto a los talleres autóctonos, realmente en los primeros siglos (XIII y XIV) es verdaderamente difícil de aseverar. Las primeras esculturas son de procedencia castellana, traídas desde el norte de la Corona y realizadas por talleres de desigual fortuna, pues nos encontramos desde obras de primerísima calidad, sin duda salidas de

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los talleres burgaleses que trabajaron en su catedral y principales templos –como la *Virgen de la Sede* de la catedral de Sevilla- como otras de calidad de segunda fila, procedentes de talleres menos prestigiosos. Quizás alguno de los artistas de estos últimos se estableciera en el antiguo Reino de Sevilla y suministrara de la tan necesaria imaginería devocional a aquellos templos de poblaciones rurales de cierta importancia, pudiendo ser algunas de las imágenes que nos han llegado de estos, así como otras tantas desaparecidas por los avatares de la historia. Ciertamente, la posibilidad de existir algún taller escultórico, aunque fuera brevemente establecido en Sevilla por itinerancia, lo plantea la presencia de las llamadas vírgenes vicarias de la *de los Reyes* de dicha ciudad, pues la copia de una imagen denotaba que la misma ya tenía fama, prestigio y devoción en la población de turno. Así pues, creemos lógico pensar que sería necesario que los autores de dichas imágenes vicarias conocieran a la original para poderla realizar y, por tanto, necesitaron estar en la ciudad y, quizás, realizarlas ahí mismo, satisfaciendo los especiales encargos que le hubieran realizado.

En cualquier caso, el propio contexto andaluz vuelve a proporcionarnos la clave de esa ínfima posibilidad del establecimiento de talleres escultóricos en los reinos andaluces recién conquistados: el aprovechamiento de las mezquitas aljamas como nuevos templos principales de las localidades impedía la perentoria necesidad de construirlos, por el momento, de nueva planta como estaba ocurriendo en otras ciudades castellanas y, por tanto, no era necesaria la presencia de algún taller escultórico establecido en las susodichas poblaciones, ya que no había todavía ninguna gran empresa de su tipo que construir. Por eso mismo, no será hasta el s. XV cuando se produzca verdaderamente la presencia y nacimiento de obradores escultóricos que podrían considerarse autóctonos, cuando en Sevilla se decide construir la nueva catedral gótica sobre la antigua mezquita aljama y, por tanto, empiezan a contratarse artistas para realizar las diferentes labores de adecentamiento y enriquecimiento del templo, comenzando con Lorenzo Mercadante de Bretaña y siguiendo, aun con más razón, con Pedro Millán, Jorge Fernández Alemán, Miguel Perrin y sus respectivos seguidores.

Los obradores de estos escultores serán los que suministren, no solo a la referida catedral, sino también a otros templos andaluces de desigual importancia, de las necesarias imágenes devocionales de todo tipo. Por otra parte, también tendremos en Andalucía otros talleres establecidos fuera de Sevilla, como el caso de Huberto Alemán, que trabajará en Granada para suministrar de piezas religiosas los nuevos templos cristianos de la ciudad, si bien luego se desplazaría a Sevilla y, de ahí, seguramente a

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

otros lugares aún desconocidos. O Nicolás Tiller en Málaga, aunque de este autor no se ha conservado obra más allá del *retablo de Santa Bárbara* de la catedral, por lo que no podemos conocer su verdadero impacto en Andalucía como el de los autores arriba mencionados, que sí poseen obra repartida por la comunidad autónoma. No olvidemos, igualmente, que algunos de estos autores son de origen flamenco, si bien la poética y estética sumamente personal de sus creaciones son las que establecieron la simiente de una pseudo/proto-escuela andaluza, más concretamente sevillana, por cuanto sus estilos fueron posteriormente copiados y mantenidos, con las respectivas variaciones, por multitud de seguidores e imitadores.

Indudablemente, las imágenes marianas medievales que han llegado a nuestros días lo han hecho, en multitud de casos, por la enorme devoción que tuvieron, produciéndose un verdadero estruendo en el s. XV y acrecentándose más en la Edad Moderna. Esto explica que aquellas situadas en entornos rurales, como ermitas extramuros, por la devoción que generaron, sobrevivieran al paso del tiempo, mientras que aquellas que no lograron colmar la devoción de nuestros antepasados, por las causas que fueran, terminaran sucumbiendo y desapareciendo de la Historia. No obstante, jugaría un papel importante en dicha permanencia en el tiempo la creación, en torno a las referidas imágenes, de leyendas milagreras, algunas desde casi su misma aparición en la localidad de turno, otras poco después como consecuencia de una devoción muy localista que, por diversas circunstancias, buscadas o no, conseguían traspasar las iniciales fronteras de su propio contexto geográfico.

En cualquier caso, no será hasta bien entrado el s. XVI, cuando se comenzarán a escribir la amplia mayoría de las diferentes historias de invenciones marianas que encumbraban a la imagen devocional destinataria. Y es que, aunque algunas leyendas se difundirían con intenciones propagandísticas en plena Edad Media, incluso escritas –recordemos el caso de la *Virgen de los Milagros* de El Puerto de Santa María cuyos milagros difundió ampliamente Alfonso X en sus *Cantigas*- quizás por razón de atraer a la población cristiana a las nuevas localidades conquistadas con objeto de repoblarlas, al amparo de una devoción de "probado poder teúrgico" o de, incluso, convertir (infructuosamente) a la población musulmana, que sentía un gran aprecio por la figura de la Virgen María, muchas no lo serían, como decimos, hasta la Edad Moderna.

Las razones de esto se explican en que, durante la Edad Moderna, diversos actores interesados en torno a la devoción mariana de turno necesitaban difundir las excelencias teúrgicas de la referida imagen y de ahí que se escribieran sus relatos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

milagreros. Si en la Edad Media la leyenda milagrera se propagaba de forma oral es porque el propósito primero de la susodicha era simplemente agrupar a la comunidad en torno a su imagen devocional. Durante la Edad Moderna, el propósito de la leyenda había cambiado: era necesario divulgarla por razones proselitistas, en tanto la imagen devocional, en estos momentos, era "obligada" a combatir frente a otras, en principio, de su mismo estatus (o eso pretendían hacer ver los diferentes promotores de estas devociones).

¿Y quiénes eran dichos promotores? Si bien dependen de la localización de la imagen dentro del contexto de su propia población (por ejemplo, encontrarse en la catedral de la ciudad principal, ser la devoción de una importante familia nobiliaria, ser la titular de una hermandad religiosa prestigiosa, etc), en la amplísima mayoría de los casos, más aún en aquellos en los que la imagen se encuentra en un medio rural (ya sea una ermita extramuros o una localidad ruralizada) coincide que los promotores de la devoción son distintas órdenes religiosas que se hicieron cargo de la misma en los albores de la Edad Moderna. Y a las referidas órdenes regulares les interesaba propagar las excelencias teúrgicas de la imagen a su cargo para la correcta subsistencia de la fundación monacal, ya que por la fama de la misma atraían peregrinos y devotos más allá de los que localmente antes de su llegada ya granjeó esta, lo que se traduce, finalmente, en ganancias económicas para su convento.

Esta necesaria atracción trajo aparejada una serie de consecuencias; aparte de la referida "obligación" de la imagen a "combatir" frente a sus iguales en la supremacía devocional –con objeto de atraer, en el fondo, ganancias y prestigio a sus promotores, como decíamos- también trajo la inevitable transformación del discurso visual primigenio que ostentara la escultura mariana por otros distintos, acordes tanto a las nuevas mentalidades como del estatus que debía ostentar y de la necesidad de destacarla e individualizarla frente al resto de sus competidoras. En esto último ya participaban las susodichas leyendas particulares de cada imagen por cuanto pretendían individualizar a la destinataria frente a otras –a través de su supuesta antigüedad, relación ilustre con algún santo o personaje histórico importante, la forma en que se descubrió milagrosamente, etc.-. No obstante, verdaderamente será el inicio de la construcción de la iconicidad de forma visual de las susodichas lo que permitirá que estas se apartaran del concepto de una única Virgen María, provocando la aparición de múltiples "vírgenes María", cada una identificable por sí misma.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A pesar de ello, dicho proceso constructivo de la iconicidad fue largo y lleno de altibajos a lo largo de toda la Edad Moderna, al punto que, en algunos casos, incluso, ocuparía hasta los siglos XIX y XX. Y es que, lo mismo que se habían llegado a estandarizar, de algún modo, los referidos relatos milagrosos de estas vírgenes, también se llegarían a homogeneizar los nuevos discursos visuales implementados en las mismas a lo largo de la Edad Moderna, por lo que, paradójicamente, los cambios que buscaban la individualización de estas imágenes frente a sus competidoras llegaban a equipararlas, de nuevo, visual y simbólicamente.

Dicho proceso comenzó con la añadidura de textiles y joyas a las imágenes medievales que más devoción suscitaron, un cambio que no vino aparejado, no obstante y como se ha creído hasta ahora, por el deseo de modernizarlas en la nueva etapa histórica que comenzaba, sino, más bien, de simplemente agasajarlas. Seguramente sería el creciente aumento del patrimonio propio de la escultura el que, por deseo de sus devotos y benefactores en verle puestos sus regalos a la imagen, motivarían al final la primera reestructuración visual de la misma, al llegar, incluso, a mutilarlas para revestirlas completamente, colocarles un nuevo Niño Jesús en una posición distinta y cambiar su primigenio tipo iconográfico. Como estas acciones se aplicaron, como decimos, a toda imagen de gran devoción por emulación –si la efigie vecina exteriorizaba su veneración y poder teúrgico a través de la visualización de las dádivas de sus devotos, la propia no podía ser menos- pronto se alcanzó la referida estandarización en lo formal y lo simbólico.

Se hacía necesario, pues, un nuevo paso en la individualización de estas imágenes, en lo visual pero, sobre todo, en lo simbólico, de ahí que a ciertas de estas de singular formalidad se les agregara unos elementos materiales que, en conjunción, crearían un nuevo tipo iconográfico y a otras se le añadieran nuevos atributos o se aprovechara lo que circunstancialmente había estado sobre la imagen para transmutar su significado. Por último, los diversos dictámenes episcopales al respecto de todos estos cambios sobre las imágenes medievales provocarían, igualmente, una respuesta diferente en cada diócesis andaluza (y, aún con más efectividad, en las capitales de dichas demarcaciones eclesiásticas) a la hora de transmutar su apariencia y tipo conceptual original que, a la larga también ayudarían a individualizar, de forma localista, las principales devociones marianas veneradas en dichos lugares, pudiéndose diferenciar, dentro de la propia Andalucía, la procedencia de determinada imagen

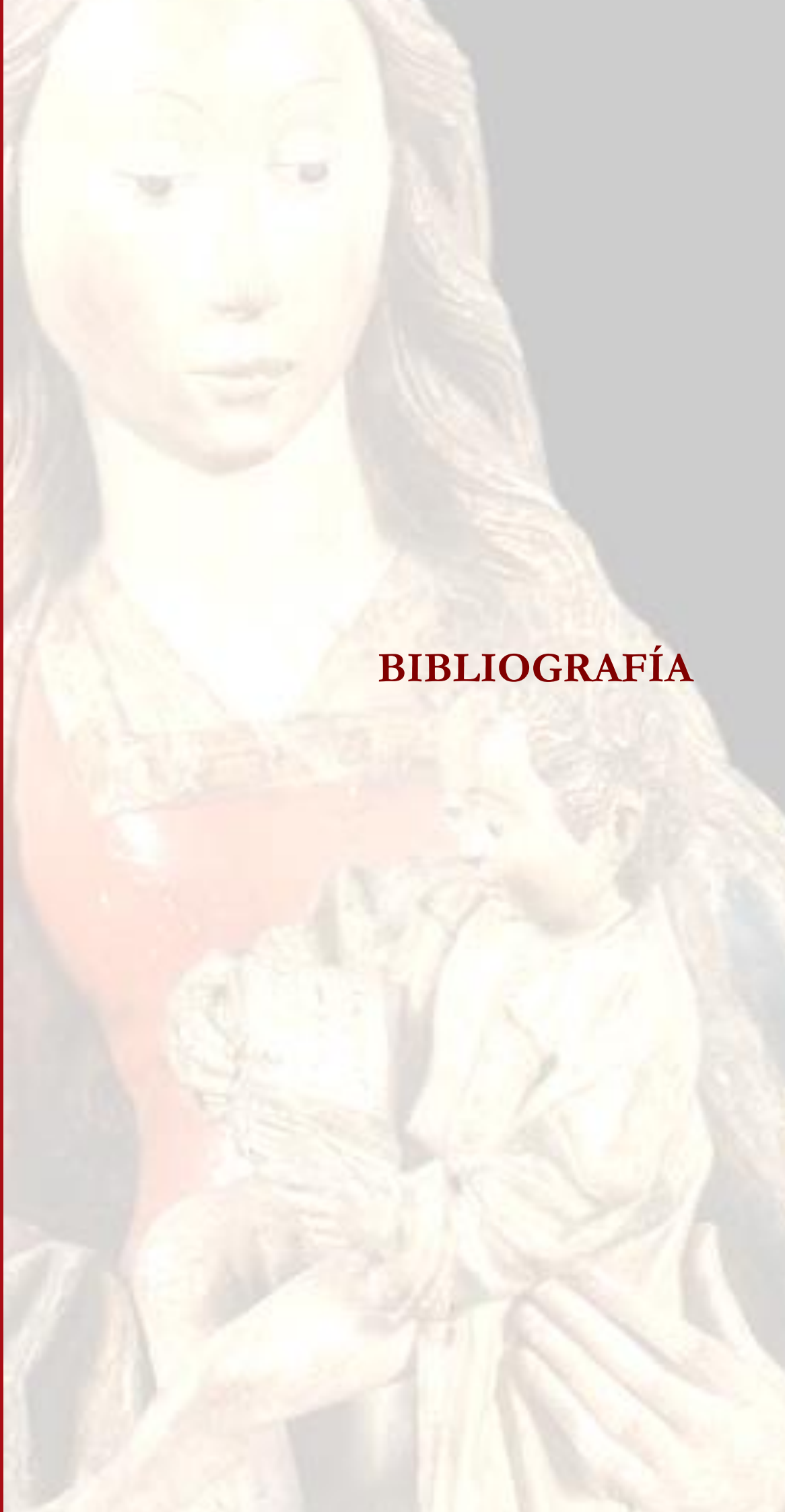
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

gracias a cómo fue (y es) revestida, al margen de sus propios y singulares atributos ostentados por la misma.

En definitiva, la conquista de Andalucía supondrá la llegada de devociones marianas que servirán de aglutinante de las respectivas poblaciones en las que se incardinaban, si bien las actualmente conservadas serán, en la mayoría de los casos, más "modernas" de lo que inicialmente se ha venido refiriendo continuamente por parte de la historiografía no especializada en el Arte. Dicha importancia en sus comunidades provocará que sean elegidas como símbolo incontestable de las mismas y estimulará que su nuevo estatus regenere y/o transforme sus apariencias formales y simbólicas, permitiendo la permanencia de la escultura que, en otros contextos menos favorables a las mismas habría provocado su definitiva desaparición material, como, en efecto, les ocurrió a otras tantas imágenes que hubieron de existir en la Edad Media. Con estas nuevas visualidades es como deben entenderse muchas imágenes marianas medievales andaluzas, que, por sí mismas, no habían concitado la suficiente atención por parte de la historiografía especializada en el medievo y la modernidad. Y es que, la gran mayoría transitan entre los dos mundos, habiendo aportado, ¡y de qué manera!, en el contexto de ambas épocas.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA



BIBLIOGRAFÍA

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes

Biblia de Jerusalén (1968), Ediciones Paulinas, Madrid.

Constituciones Sinodales del Arzobispado de Granada (1572), impresor Hugo de Mena, Granada.

Constituciones Sinodales de la ciudad y obispado de Almería (1635), impresor Andrés de Santiago Palomino, Granada.

Constituciones Sinodales del obispado de Córdoba (1662), impresor Diego Díaz de la Carrera, Madrid.

Constituciones sinodales del obispado de Jaén (1624), impresor Pedro de la Cuesta, Baeza.

Evangelios Apócrifos (2004), Arkano Books, Madrid.

GUMPPENBERG, Wilhelm (1657), *Atlas Marianus sive De Imaginibus Deiparae per Orbem Christianum miraculosis*, imprenta de Juan Oftermeyer, Ingolstadt.

HERRERA, Pedro de (1617), *Descripción de la Capilla de Nª Sª del sagrario, que erigió en la Sta. Iglesia de Toledo el Illmo. Sor. Cardenal D. Bernardo de Sandoval y Rojas, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas… Y Relación de la antigüedad de la Sta. Imagen: con las fiestas de su traslación*, impresor Luis Sánchez, Madrid.

LACHICA BENAVIDES, fr. Antonio de la (1765), *Gazetilla curiosa o Semanero granadino, noticioso y útil para el bien común*, Imprenta de la Santísima Trinidad, Granada.

LEDESMA, Fr. Tomás de (1626), *Apología o Defensa de la Cristiana, Santa y Loable Ceremonia de vestir a Christo nuestro bien con la cruz a cuestas en la calle de la Amargura, con túnicas ricas, de preciosas sedas, con sogas de hilos de oro, esmaltadas de diversa pedrería, como lo usan en nuestra España muchas cofradías santas*, Imprenta de Juan Bautista Moreyra, Antequera.

MESA JINETE, Francisco de (1888), *Historia sagrada y política de Jerez. Año de 1754*, imprenta de Melchor García Ruiz, Jerez.

MIGNE, Jacques Paul, *Patrologia Graeca*. En: (fecha de consulta: 10-12-2021).

OROZCO Y FAJARDO, Juan Antonio de (1675), *Panegírico sacro en la célebre fiesta de Ntra. Sra. del Mar que en el Real Convento de predicadores de la gran*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ciudad de Almería celebra esta misma que lo oró el R. P. Fr. Juan Antonio de Orozco y Fajardo, Imprenta Real de Francisco Ochoa, Granada.

PASCUAL ORBANEJA, Gabriel (1699), *Vida de San Indalecio y Almería ilustrada en su antigüedad, origen y grandeza...*, impreso por Antonio López Hidalgo, Almería.

SALCEDO DE AGUIRRE, Gaspar (1614-2012), *Relación de algunas cosas insignes que tiene este Reyno y Obispado de Jaén* (facsímil), RINCÓN GONZÁLEZ, Mª Dolores y CASTILLO MARTÍNEZ, Cristina (eds.), Universidad de Jaén, Jaén.

SALCEDO OLID, Manuel de (1677), *Panegírico historial de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena*, impresor Julián de Paredes, Madrid.

VILLAFAÑE, Juan de (1740), *Compendio histórico, en que se da noticia de las milagrosas, y devotas imagenes de la Reyna de cielos, y tierra, Maria Santissima, que se veneran en los mas celebres santuarios de España ...*, imprenta y librería de Manuel Fernández, Madrid.

Referencias Bibliográficas

ABAD CASTRO, Concepción y MARTÍN ANSÓN, María Luisa (2007), "Estudio Histórico-Artístico", en *Retablo Mayor de la cartuja de Santa María de El Paular. Restauración e investigación*, Instituto del Patrimonio Histórico Español, Madrid, pp. 15-66.

ABAD LEÓN, Felipe, "Pedro Guerrero". En: <https://dbe.rah.es/biografias/17096/pedro-guerrero>

ABADES, Jesús y CABACO, Sergio, "Las Vírgenes negras en España". En: <http://www.lahornacina.com/dossiernegras.htm>

AGUILAR DÍAZ, Jesús (2005), "Nuevas aportaciones a la obra escultórica de Jorge Fernández Alemán", *Laboratorio de Arte*, nº 18, pp. 107-114.

AGUILAR GARCÍA, María Dolores (1993), "Iconografía mariana. La Virgen del Fuelle", *Boletín de Arte*, nº 13-14, pp. 123-132.

ALARCÓN ROMÁN, Concepción (2007), "Clasificación y fuentes de la leyenda de Montserrat", *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, nº 12, pp. 5-28.

ALBRILE, Ezio (2014), "Maternità incestuose e Madri visionarie. Due rappresentazioni anomale di religiosità femminile", *Mediaeval Sophia. Studi e ricerche sui saperi medievali E-Review semestrale dell'Officina di Studi Medievali*, nº 15-16, pp. 1-

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

21. En: <https://www.mediaevalsophia.net/_fascicoli/15-16/001-021-albrile_ms15-16.pdf>

ÁLVAREZ VICENTE, Andrés (2011), *Imaginería Ligera en Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid.

ANDALORO, Maria y ROMANO, Serena (2000), *Arte e iconografia a Roma. Da Constantino a Cola di Rienzo*, Jaca, Milán.

ARA GIL, Clementina Julia (2005), "El problema de la delimitación entre lo flamenco y lo hispánico en la escultura del s. XV", en CHECA CREMADES, Fernando y GARCÍA, Bernardo (coords.), *El arte en la corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*, Fundación Carlos de Amberes.

ARANDA DONCEL, Juan (2016), *Hallazgo, devoción y culto a la imagen de Nuestra Señora de la Salud en Córdoba (1665-1807)*, ediciones Litopress, Córdoba.

ARBETETA MIRA, Letizia (1996), "El alhajamiento de las imágenes marianas españolas: los joyeles de Guadalupe de Cáceres y el Pilar de Zaragoza", *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, vol. 51, nº 2, pp. 97-126.

ARIAS DE SAAVEDRA, Inmaculada y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis (1998), "Auge y control de la religiosidad popular andaluza en la España de la Contrarreforma", en MARTÍNEZ MILLÁN, José (coord.), *Europa y la monarquía católica: Congreso Internacional*, vol. 3, Universidad Autónoma, Madrid, pp. 37-62.

ARQUILLO TORRES, Joaquín (1989), *Aspectos socio-religiosos en la conservación de las representaciones escultóricas marianas. Influencia en tres imágenes medievales representativas*. Tesis doctoral, Universidad de Sevilla. En: <https://idus.us.es/handle/11441/24409>.

ARQUILLO TORRES, Joaquín y Francisco (1992), "Estudios realizados con motivo de la restauración de la imagen de Santa María de Guadalupe, Cáceres", en ARQUILLO TORRES, Francisco (coord.), *IX Congreso de conservación y restauración de Bienes Culturales*, Ministerio de Cultura y Secretaría del Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Sevilla, pp. 303-317.

ÁVILA, Juan de (1971), *Obras completas del santo maestro Juan de Ávila. VI: Tratados de reforma, Tratados menores. Escritos menores*, BAC, Madrid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

AZANZA LÓPEZ, José Javier (2021), "Presencia del adivino Balaam en el arte navarro: claves para su interpretación", *Príncipe de Viana*, nº 281, pp. 777-808. DOI: 10.35462/pv.281.1

AZCÁRATE LUXÁN, Matilde y GONZÁLEZ HERNÁNDO, Irene (2008), "La Virgen Trono en el Occidente medieval", en VÉLEZ CHAURRI, José Javier, ECHEVARRÍA GOÑI, Pedro Luis y MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas (eds.), *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Diputación foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, pp. 35-44.

BALLBÉ I BOADA, Miquel (1991), *Las vírgenes negras y morenas en España*, vol. 2, Diputación de Barcelona, Terrasa.

BECK, Edmund (1964), *Des heiligen Ephraem des Syrers Pasclialiymnen (De Azymis, De Crucifixione, De Resurrectione)*, vol. 248, tomo 108, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium, Lovaina.

BELTING, Hans (2007), *Antropología de la Imagen*, Katz, Buenos Aires.

BELTING, Hans (2009), *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Akal, Madrid.

BENÍTEZ BLANCO, Vicente (2011), "Santa Marta, un monasterio de monjas jerónimas en la Ajerquía de Córdoba", en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *La clausura femenina en el Mundo Hispánico. Una fidelidad secular*, vol. 2, Real centro Universitario escorial-María Cristina, San Lorenzo del Escorial, pp. 959-984.

BENITO GOERLICH, Daniel (2012), "Imágenes para la reforma del arzobispo Juan de Ribera", en CALLADO ESTELA, Emilio (ed.), *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, pp. 609-638.

BESANÇON, Alain (2003), *La imagen prohibida. Una historia intelectual de la iconoclastia*, Ciruela, Madrid.

BLASONE, Pino (2008), *Marian Icons in Rome and Italy*, (http://es.scribd.com).

BLAYA ESTRADA, Nuria (1995), "La Virgen de la Humildad. Origen y significado", *Ars Longa*, nº 6, 163-171.

BORJA GÓMEZ, Juan Humberto (2009), "Purgatorios y Juicios finales. Las devociones y la mística del corazón en el Reino de Nueva Granada", *Historia Crítica*, nº 39, pp. 80-100.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BOTO VARELA, Gerardo (2002-2003), "Cenit y eclipse de la Mujer Apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la Baja Edad Media", *Lambard: Estudis d´art medieval*, nº 15, pp. 53-86.

BRANS, J.V.L. (1955), *Le Monastère Royal de Sainte Marie del El Paular*, Gráficas González, Madrid.

BRANS, J.V.L. (1960), "Juan Guas, escultor", *Revista Goya*, nº 36, pp. 362-367.

BRÉHIER, Louis (1935), "Á propos de l`origine des vierges noires", *Comptes rendus des séances de l´Académie des inscriptions et Belles-Lettres*, año 79, nº 3, pp. 379-386.

BÜCHSEL, Martín (2010), "Materialpracht und die Kunst für Litterati. Suger gegen Bernhard von Clairvaux", en BÜCHSEL, Martin y MÜLLER, Rebecca (eds.), *Intellektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst*, Reimer Verlag, Berlin.

BYNUM, Caroline Walker (1987), *Holy Feast and Holy Fast. The Religious Significance of Food to Medieval Women*, University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, Londres.

CAMPA CARMONA, Ramón de la (2008), "La palabra materializada: y el Verbo se hizo imagen. Aproximación al lenguaje plástico de la imagen sagrada mariana", *Congreso internacional Imagen Apariencia,* noviembre 19-21, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, pp. 1-21.

CANTERO MUÑOZ, Antonio (2003), *Religiosidad popular y Semana Santa en la iglesia dominicana de Doña Mencía (s. XVI-XVIII),* ediciones gráficas Vistalegre, Córdoba.

CARAMAZANA MALIA, David (2020), "Mariologías de la Baja Edad Media e inicios de la Edad Moderna en Jerez de la Frontera. Una nueva aproximación desde la historia del arte", *Bajo Guadalquivir y Mundos Atlánticos,* nº 2, pp. 52-74. DOI: https://doi.org/10.46661/bajoguadalquivirmundosatl.5326

CARO BAROJA, Julio (1978), *Las formas complejas de la vida religiosa. Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII,* vol. 1, Akal, Madrid.

CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo (2019), "La imagen de Santiago del espaldarazo de las Huelgas de Burgos. Escenarios históricos (e historiográficos) de un santo vestidero", *De Arte,* nº 18, pp. 7-33. DOI: https://doi.org/10.18002/da.v0i18.5906

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CASAS MARÍN, Gonzalo (1995), "Historia, devoción y tradiciones en torno a María Santísima de la Sierra, patrona de Cabra", *Narria: Estudios de artes y costumbres populares*, nº 71-72, pp. 73-80.

CEA GUTIÉRREZ, Antonio (1992), *Religiosidad popular. Imágenes vestideras*, Heraldo de Zamora, Zamora.

CEBALLOS MONTALBÁN, Julio (2011), "La Virgen de la Rosa", *Boletín de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, 2º época, nº 39, pp. 163-178.

CHRISTIAN, Williams (1981), *Apparitions in Late Medieval and Renaissance Spain*, Princeton University Press, Pricenton.

CÓMEZ RAMOS, Rafael (2016-2017), "Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio", *Alcanate*, nº 10, pp. 107-138.

CORDERO RUIZ, Juan (2009), "Nuestra Señora la Virgen del Castillo, patrona de Lebrija", *Temas de estética y arte*, nº 23, pp. 127-157.

CRESPO GUIJARRO, Ana Soledad y CRESPO MUÑOZ, Francisco Javier (2015), "Nuevas noticias sobre Huberto Alemán, escultor al servicio de Isabel la Católica", *Archivo Español de Arte*, nº 352, pp. 403-408. DOI: 10.3989/aearte.2015.25.

CRESPO HELLÍN, Manuel (1992), "María grávida: la iconografía del dogma de la encarnación de Jesucristo en María", *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, nº 3, pp. 39-45.

CRUZ, Juan de la (1960), "Subida al Monte Carmelo", en *Vida y obras completas de San Juan de la Cruz*, BAC, Madrid.

DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa (2007), "Virgen de Villaviciosa", en SÁNCHEZ-LAFUENTE GÉMAR, Rafael (coord.), *El Fulgor de la Plata*, Junta de Andalucía, Sevilla.

DE LA VILLA NOGALES, Fernando y MIRA CABALLOS, Esteban (1993), "El crucificado de la Hermandad de la Amargura de Carmona: obra de Jorge Fernández Alemán (1521), *Atrio*, nº 5, pp. 7-13.

DESCALZO LORENZO, Amalia (2008), "Ajuar funerario de doña Teresa Gil. Siglo XIV", *Modelo del Mes de Enero. Los modelos más representativos de la exposición*, Museo del traje, Madrid, pp. 1-14.

DEZINGUER, Enrique (1963), *El magisterio de la Iglesia. Manual de los símbolos, definiciones y declaraciones de la Iglesia en materia de fe y costumbres*, Editorial Herder, Barcelona.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

DIEGO BARRADO, Lourdes (2006), "Santos encuentros. Procesiones en la Roma medieval", en GÓMEZ URDÁÑEZ, José Luis y GONZÁLEZ CAIZÁN, Cristina (coords.), *La Semana Santa en las culturas de los confines de la cristiandad oriental y occidental*, Edita la Asociación para el estudio de la Semana Santa, Zaragoza, pp. 179-198.

DOMÉNECH GARCÍA, Sergio (2013), *La imagen de la Mujer del Apocalipsis en Nueva España y sus implicaciones culturales*, Tesis Doctoral, Universidad de Valencia. En: <https://roderic.uv.es/handle/10550/27990>

DOMÍNGUEZ CUBERO, José y LINARES TALAVERA, Jacinto (2003), "Un cristo de Jorge Fernández Alemán en Jaén", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, nº 185, pp. 111-124.

DORGER, Cecelia (2012), *Studies in the imagen of the Madonna Lactans in Late Medieval and Renaissance Italy*, Tesis doctoral, Universidad de Louisville, Kentucky. En: <https://www.academia.edu/47062700/Studies_in_the_image_of_the_Madonna_lactans_in_late_medieval_and_Renaissance_Italy>

DORPEL, Adriaan van den (2013), *Middeleeuwse pijpaarden en terracotta heiligenbeeldjes in Zeeland*, Tesina, Universidad de Gent. En: https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/060/016/RUG01-002060016_2013_0001_AC.pdf

ERKIZIA MARTIKORENA, Aintzane y AGUINAGALDE LÓPEZ, Itziar (2020), *El Museo Diocesano de Arte Sacro y su colección. Vitoria-Gasteiz*, edita Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria-Gasteiz.

ESLAVA BLASCO, Raúl (2003), "Reliquias y religiosidad popular en el Rincón de Ademuz (II). La cruz que chilla y el cuerpo de santa Generosa de Ademuz", *Ababol*, nº 33, pp. 16-26.

ESPADA RUIZ, Santiago (2022), *Silencios vestidos. La indumentaria y el arte textil de las imágenes de Jesús en la diócesis histórica de Cartagena*, Cátedra Arzobispo Loazes, Universidad de Alicante, Alicante.

ESPAÑOL I BERTRÁN, Francesca (1990), "El escultor trecentista Berenguer Ferrer: un eslabón más en la penetración del arte francés en Cataluña", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 2, pp. 75-96.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ESPAÑOL I BERTRÁN, Francesca (1993), "Joan Avesta, sculpteur de Carcassone. L´influence de l´atelier de Rieux sur la Catalogne", *Bulletin Monumental*, nº 151-152, pp. 383-403.

ESPAÑOL I BERTRÁN, Francesca (2009), "Las imágenes medievales y su contexto", en BOTO VARELA, Gerardo (ed.), *Imágenes medievales de culto: tallas de la colección El Conventet: exposición, febrero-abril de 2010*, Museo Arqueológico de Murcia, Tres Fronteras y Fundació Caixa Girona, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 17-23.

ESPAÑOL I BERTRÁN, Francesca (2012), "El alabastro como material escultórico en ámbito hispano en época gótica: las canteras de Girona", en *Le plaisir de l´art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l´oeuvre d´art. Mélanges offerts à Xavier Barral i Altet*. Paris, Picard, pp. 577-589.

ESPAÑOL I BERTRÁN, Francesca (2013), "El milagro y su instrumento icónico. La fortuna de las imágenes sagradas en el ámbito peninsular", *Codex Aquilarensis*, nº 29, pp. 117-134.

ESPAÑOL I BERTRÁN, Francesca (2019), *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trecentista escultor, pintor i arquitecte*, publicación URV y Concell Comarcal de la Conca de Barberà, Montblanc (Tarragona).

ESTELLA MARCOS, Margarita Mercedes (1984), *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*, Editora Nacional, Madrid.

FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro (2008), *La iglesia de san Nicolás de Bari de Sevilla. Una parroquia del s. XIII en un templo barroco*, Cajasol y Diputación de Sevilla, Sevilla.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE, Clara (2004), "Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano", en *La catedral de León en la Edad Media*, Universidad de León, pp. 623-636.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE, Clara (2012), "Las imágenes devocionales como fuente de inspiración artística", *Codex Aquilarensis*, nº 28, pp. 185-202.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE, Clara (2021), "La Virgen Madre: Sta. María de Roncesvalles y las imágenes derivadas", *Pregón*, nº 59, pp. 85-90.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Fr. José OFM (1996), *Nuestra Señora de Orito. Cuatro siglos de Historia y Devoción (1555-1995)*, Santuario de Nuestra Sra. de Orito y San Pascual Bailón, Monforte del Cid, Alicante.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FERNÁNDEZ PARADAS, Antonio Rafael (2018), "La escultura antequerana en los tiempos del segundo conde de Tendilla", en *El conde de Tendilla y su tiempo*, Universidad de Granada, pp. 379-397.

FERRÂO DE TAVARES E TÁVORA, Fernando (1976), *Imagens de Malines, catálogo de la exposición del Museo Nacional de Arte Antiga*, Lisboa.

FLORES MATUTE, Francisco Jesús (2018), "La Virgen apocalíptica. Problemática de su simbología desde los ejemplos andaluces góticos, tardogóticos y del renacimiento temprano", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 10, nº 20, pp. 1-23. En: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2019-01-15-4.%20Apocaliptica%20(digital).pdf >

FLORES MATUTE, Francisco Jesús (2020), "Un escultor en la Málaga decimonónica. Antonio Marín Sánchez. Aportaciones a su vida y corpus artístico", *Laboratorio de Arte*, nº 32, pp. 389-412. DOI: http://dx.doi.org/10.12795/LA.2020.i32.20

FLORES MATUTE, Francisco Jesús (2021), "La producción sacra del escultor malagueño Salvador Gutiérrez de León (1777-1838)", *De Arte*, nº 20, pp. 163-178. DOI: https://doi.org/10.18002/da.v0i20.7022

FORSYTH, William (1957), "The Virgin and Child in French Fourtenth Century Scupture. A Method of Classification", *The Art Bulletin*, vol. 39, nº 3, pp. 171-182.

FORSYTH, Ilene (1963), "Magi and Magesty: a Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", *The Art Bulletin*, vol. 50, n° 3, pp. 215-222.

FRANCASTEL, Galienne (1973), *Le droit au trône. Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IVe au XIIe siècle*, Klincksieck, París.

FRANCO LLOPIS, Borja (2011-2013), "Consideraciones sobre el uso y el abuso de la imagen en la península ibérica en el siglo XVI a través de los procesos inquisitoriales. Una visión multicultural del arte: moriscos, protestantes y cristianos viejos", *Sharq Al-Andalus*, nº 20, pp. 129-152. DOI: 10.14198/ShAnd.2011-2013.20.08

FRANCO MATA, María Ángela (2009), "Texto e iconografía y aspectos religiosos culturales en una tipología de arquetas-relicario románicas de talleres renanos", *Codex Aquilarensis: Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, nº 25, pp. 35-79.

FREEDBERG, David (2018), *El poder de las imágenes*, Ediciones Cátedra, Madrid.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FRÍAS MARÍN, Rafael (2016), "El origen de la romería de la Virgen de la Cabeza de Sierra Morena: una explosión devocional mariana en los albores de la Edad Moderna andaluza", en ARANDA DONCEL, Juan y CAMPA CARMONA, Ramón de la (coord.), *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Litopress, Córdoba, pp. 229-242.

FORSYTH, Ilene (1963), "Magi and Magesty: a Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", *The Art Bulletin*, vol. 50, n° 3, pp. 215-222.

FORSYTH, Ilene (1972), *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in romanesque France*, Princeton University Press, New Jersey.

FUENTES ORTIZ, Ángel (2017), "La capilla de Gonzalo de Illescas en el Monasterio de Guadalupe: un proyecto de Egas Cueman recuperado", *Archivo Español de Arte*, nº 358, pp. 107-124. DOI: 10.3989/aearte.2017.07

GALTIER MARTÍ, Fernando Buenaventura (2005), *Los orígenes de la iconografía de la Pasión. Desde el siglo III hasta el concilio Quinisexto (691-692)*, Asociación para el estudio de la Semana Santa, Zaragoza.

GALTIER MARTÍ, Fernando Buenaventura (2014), *Arte y fiesta en la celebración de la Semana Santa. Desde los primeros cristianos hasta las más antiguas cofradías pasionistas*, Mira editores, Zaragoza.

GALVÁN FREILE, Fernando (1997), "El MS. 1513 de la Biblioteca Nacional de Madrid: primeros pasos en la miniatura gótica hispana", *Anuario de Estudios Medievales*, nº 27, pp. 479-497.

GARCÍA AGÜERA, José Manuel (2013), *La imagen de la Virgen de la Fuensanta de Coín. Memoria Fotográfica*, Fundación García Agüera, Coín.

GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2001), *El tiempo y los astros. Arte, ciencia y religión en la Alta Edad Media*, Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia.

GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2007), "Imágenes "vivientes": idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio", *Goya. Revista de Arte*, nº 321, pp. 324-342.

GARCÍA AVILÉS, Alejandro (2009), "Transitus: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval", en BOTO VARELA, Gerardo (ed.) *Imágenes medievales de culto: tallas de la colección El Conventet: exposición, febrero-abril de 2010*, Museo Arqueológico de Murcia, Tres Fronteras y Fundació Caixa Girona, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, pp. 25-35.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

GARCÍA LASHERAS, Samuel (2013-2014), "La influencia de la escultura gótica languedociana en Aragón", *Lambard. Estudis d´art medieval*, vol. XXV, pp. 169-195.

GARCÍA LASHERAS, Samuel (2018), "El maestro Guillermo Inglés y la escultura gótica en Huesca", *Argensola*, nº 128, pp. 31-49.

GARCÍA LEÓN, Gerardo y MARTÍN OJEDA, Marina (2018), *Écija artística. Colección documental de los siglos XVI y XVII*, Universidad de Sevilla, Sevilla.

GARCÍA LUQUE, Manuel (2014), "Virgen con el Niño (Virgen de la Esperanza)", en *"Aquende et allende". Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna (siglos XV-XVIII)*, Diputación de Granada, pp. 198-201.

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (2009), *Iconografía e Iconología*, vol. 2, Encuentro, Madrid.

GIAMBERARDINI, Gabriela (1969), "Il "Sub tuum praesidium" e il titolo "Theotokos" nella tradizione egiziana, *Marianum*, nº 31, pp. 324-362.

GIAMBERARDINI, Gabriele (1974), *Il culto mariano in Egitto: Sec. VII-X*, Franciscan Printing Press, Jerusalem.

GODENNE, Willy (1957, 1958, 1959, 1960, 1962, 1969, 1972, 1973, 1974 y 1976), "Préliminaires à l'inventaire général des statuettes d'origine malinoise présumées des xv et xvi siècles", *Bulletin du Cercle Archéologique, Littéraire et Artistique de Malines*, nº 61, pp.47-127; nº 62, pp.51 80; nº 63, pp.30-54; nº 64, pp.108-129; nº 66, pp.67-156; nº 73, pp.43-87; nº 76, pp.1-80; nº 77, pp.87-155; nº 78, pp.93-104 y nº 80, pp.71-105.

GÓMEZ MENOR, José (1983), *Santuarios marianos de la provincia de Toledo*, Diputación provincial de Toledo, Toledo.

GÓMEZ TERUEL, José María (2012), *Historia del Santo Desierto de Nuestra Señora de las Nieves*, editorial La Serranía, Ronda.

GÓNZÁLEZ, Carlos Ignacio S.J. (1989), "El título Theotokos en torno al concilio de Nicea", *Theologica Xaveriana*, nº 93, pp. 335-352.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús (1981), *Escultura mariana onubense*, Diputación provincial de Huelva e Instituto de estudios onubenses Padre Marchena, Huelva.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel (1991), "Advocaciones marianas de los marineros onubenses", en TORRES RAMÍREZ, Bibiana (coord.), *Andalucía, América y el*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mar: Actas de las IX jornadas de Andalucía y América, Diputación de Huelva, Sevilla, pp. 345-366.

GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel (2015), "Santa María de la Rábida, fortaleza de la espiritualidad franciscana y santuario del Nuevo Mundo", en GARCÍA CRUZADO, Eduardo (coord.), *Actas de las Jornadas de Historia sobre el descubrimiento de América*, tomo 3, Universidad Internacional de Andalucía, Sevilla.

GONZÁLEZ ISIDORO, (2016), "En torno a la posible autoría artística de Nuestra Señora del Rocío, patrona de Almonte (Huelva)", en ARANDA DONCEL, Juan y CAMPA CARMONA, Ramón de la (coord.), *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Litopress, Córdoba, pp. 299-318.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (2016-2017), "Devoción mariana y repoblación", *Alcanate*, nº 10, pp. 10-22.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio Ignacio (2002), *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular (siglos XI-XV)*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia. En < https://www.academia.edu/16084513/Drama_e_iconograf%C3%ADa_en_el_arte_medieval_peninsular_siglos_XI_XV_>

GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Vidal (1994), *Málaga: perfiles de su Historia en documentos del Archivo Catedral (1487-1516)*, Gráficas Atenea, Málaga.

GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (1997), "Consideraciones iconográficas sobre la Ártemis efesia", en GALÁN, José María, CUNCHILLOS, José Luis y ZAMORA, José Ángel (eds.), *El Mediterráneo en la Antigüedad. Oriente y Occidente, Actas del I Congreso Español del Antiguo Oriente Próximo*, Centro de Estudios del Próximo Oriente, Madrid, pp. 1-15.

GONZÁLEZ SERRANO, Pilar (2017), "Divinidades y Vírgenes de cara negra", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 9, nº 17, pp. 46-47. En: < https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-06-23-Divinidades%20y%20v%C3%ADrgenes%20de%20cara%20negra.pdf>

GUILLOT DE SUDUIRAUT, Sophie (2001), *Sculptures brabançonnes du musée du Louvre. Bruxélles, Malines, Anvers, XVe-XVIe siècles*, Réunion des musée nationaux, Paris.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

GUTIÉRREZ DOMÍNGUEZ, Segundo (1996), "La Virgen María en el Corán", *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas letras y Nobles Artes*, nº 130, pp. 9-17.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1971), *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1986), "Imaginería mariana gótico-renacentista en Écija. Siglos XV-XVI", *Miriam*, nº 223, pp.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador (2014), *La escultura en madera del gótico final en Sevilla: la sillería del coro de la catedral de Sevilla*, Diputación provincial de Sevilla, Sevilla.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador (2014b), "Virgen con el Niño (finales del s. XV)", en JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILETA, Javier y POMAR RODIL, Pablo (coords.), *Lumes Fidei. 750 años de cristianismo en Jerez*, Diócesis de Asidonia-Jerez, Cabildo Catedral y Ayuntamiento de Jerez, Jerez de la Frontera, pp. 288-289.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Salvador y RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (2015), "La Virgen de Aguas Santas de Villaverde y la ciudad de Sevilla. Análisis de una devoción mariana en la periferia hispalense", *Archivo Hispalense. Revista histórica, literaria y artística*, tomo 98, nº 297-299, pp. 47-76.

HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia (2008), "Sagrario de Toledo. Apuntes para la historia", *Toletana*, nº 20, pp. 93-170.

HERRERA GARCÍA, Francisco (2008), "La escultura sevillana del Quinientos y la Virgen del Pino", en PÉREZ MORERA, Jesús y RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (coords.), *Arte en Canarias. Del Gótico al Manierismo*, Gobierno de Canarias, Tenerife, pp. 298-299.

HERRERA GARCÍA, Francisco (2014), "Flandes-Canarias a través de los talleres sevillanos. Un encargo escultórico a Sevilla a comienzos del s. XVI", en RODRÍGUEZ MORALES, Carlos (ed.), *Homenaje a la profesora Constanza Negrín Delgado*, Instituto de Estudios Canarios, La Laguna, pp. 315-345.

HUYNEN, Jacques (1977), *El enigma de las Vírgenes negras*, Plaza y Janés, Barcelona.

IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, Javier y DOMÍNGUEZ MONTERO, Diego (2015), "Antes de Sevilla: Lorenzo Mercader (Mercadante) de Bretaña en Zaragoza (1446-1448).

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Transferencias e intercambios entre las Coronas de Aragón y Castilla a medidados del s. XV", *Artigrama*, nº 30, pp. 169-191.

ISIDORO, san (1982-1983), *Etimologías*, vol. 2, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

JANSEN, Jaak (2000), "Mechelse rondsculptuur in hout tijdens de Renaissance: de studie van twee modellen", en *Mechels houtsnijwerk in de eeuw van Keizer Karel. Het Mechelse meubel 1500-2000 Van houtsnijwerk tot design*, Stedelijke Museum, Malinas, pp. 11-46.

JANSEN, Katherine (2005), "Miraculous Crucifixes in Late Medieval Italy", *Studies in Church History*, vol. 41, pp. 203-227.

JENNINGS, Incola (2016), "Lorenzo Mercadante, primus inter pares of northern european sculptors in fifteenth-century Castile", en *Lorenzo Mercadante de Bretaña. Virgen del Buen Fin*, Coll y Cortés, Madrid.

JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILETA, Javier (2016), "Devociones marianas en Jerez y su comarca durante los primeros tiempos de la conquista cristiana", *Asidonense*, nº 10, pp. 55-83.

JIMÉNEZ LÓPEZ DE EGUILETA, Javier (2016-2017), "Expresiones de la religiosidad medieval en la región gaditana (siglos XIII-XIV)", *Alcanate*, nº 10, pp. 139-195.

JOUFFROY, Christian (2007), "La maternité dans l'iconographie mariale. Les Vierges enceintes ou allaitantes dans l'art chrétien", *Memoires de l' Academie Nationale de Metz*, serie 7, tomo 20, pp. 217-250.

KALAVREZOU, Ioli (1990), "Images of the Mother. When the Virgin Mary became Meter Theou", *Dumbarton Oaks Papers*, nº 44, pp. 165-172.

KATZ, Melisa y ORSI, Robert (2001), *Divine mirrors: The Virgin Mary in the Visual Arts*, Oxford University Press, Oxford.

KESSLER, Herbert (2022), *La experiencia del arte medieval*, Akal, Madrid.

KING, Georgiana Goddard (1935), "The Virgin of Humility", *Art Bulletin*, vol. 17, nº 4, pp. 474-491.

KIRSCHBAUM, Engelbert (1971), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. 3, Herder, Roma-Friburgo-Basilea-Viena.

LAGUNA PAÚL, Teresa (2001), "Virgen de las Batallas", "Virgen de los Reyes" y "Virgen de la Sede" en BANGO TORVISO, Isidro (dir.), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, pp. 250, 435 y 436.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LAGUNA PAÚL, Teresa (2013), "Devociones reales e imagen pública en Sevilla", *Anales de Historia del Arte,* vol. 23, pp. 127-157. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.42833

LAGUNA PAÚL, Teresa (2016), "The Virgen del Buen Fin in the context of the sculptural oeuvre of Lorenzo Mercadante de Bretaña", en *Lorenzo Mercadante de Bretaña. Virgen del Buen Fin,* Coll y Cortés, Madrid.

LAGUNA PAÚL, Teresa (2017), "Un escultor para un cardenal. Lorenzo Mercadante de Bretaña y el sepulcro de Juan de Cervantes: nuevas lecturas documentales", *De Arte,* nº 16, pp. 7-30. DOI: https://doi.org/10.18002/da.v0i16.5000

LARA LÓPEZ, Emilio Luis (1999), "El friso gótico de la catedral de Jaén: una alegoría de la Resurrección", *Boletín del Instituto de Estudios Gienenses,* nº 172, tomo 2, pp. 949-977.

LASAREFF, Victor (1938), "Studies in the Iconography of the Virgin", *The Art Bulletin,* vol. 20, nº 1, pp. 26-65.

LAZCANO GONZÁLEZ, Rafael (2012), "Historia, leyenda y devoción a Ntra. Sra. de Regla", en *Advocaciones marianas de gloria. XX simposium,* Instituto escurialense de investigaciones históricas y artísticas, San Lorenzo del Escorial, pp. 621-640.

LAWRENCE, Marion (1925), "Maria Regina", *The Art Bulletin,* vol. 7, nº 4, pp. 150-161.

LÓPEZ ALFONSO, Jesús (2014), "El grupo de la tragedia. Obras marianas desaparecidas del círculo de Pedro Millán". En: <https://www.lahornacina.com/articulossevilla18.htm>.

LÓPEZ ALFONSO, Jesús (2014), "Una obra sevillana de Pedro Millán en el Museo del Louvre". En: <https://www.lahornacina.com/articulossevilla19.htm>.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (2016), "La Virgen del Rosario del convento de Santa Cruz la Real en la Granada barroca", *Revista de Humanidades,* nº 27, pp. 233-269.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (2017), "Identidad, hierofanía y contradicción en la escultura religiosa de los albores de la Edad Moderna. A propósito de las imágenes 'aparecidas' en Andalucía oriental", en CAÑESTRO DONOSO, Alejandro (coord.), *Estudios de escultura en Europa. Materiales del Congreso internacional de escultura religiosa "La Luz de Dios y su imagen".*

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Crevillent, 17-20 de noviembre de 2016, Instituto alicantino de Cultura, Alicante, pp. 375-404.

LUQUE CARRILLO, Juan (2012), "La importancia de las advocaciones marianas de gloria en la religiosidad popular andaluza: culto y veneración en Cabra a María Santísima de la Sierra", en *Advocaciones marianas de gloria*, San Lorenzo de El Escorial, pp. 281-296.

LLORDÉN, Andrés (1947), *Ensayo Histórico documental de los Maestros Plateros Malagueños de los siglos XVI y XVII*, vol. 3, Libros Malagueños, Málaga.

MADROÑERO DE LA CAL, Antonio (2017), *Cultura y tradición de las Vírgenes negras. Enigmas, imágenes sagradas y devoción popular*, Eolas, Madrid.

MARIANA NAVARRO, Andrea (2013), "Leyendas marianas e imágenes milagrosas en la historia de la religiosidad popular de Andalucía (siglos XII-XVIII)", *En la España medieval*, nº 36, pp. 327-356. DOI: https://doi.org/10.5209/rev_ELEM.2013.v36.41427

MARIAUX, Pierre Alain (2009), "Eucharistie et création d'image autour de l'an mil. Le crucifix de Géron", en BÉRION, Nicole, CASEAU, Béatrice y RIGAUX, Dominique (eds.), *Pratiques de l'eucharistie dans les églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen âge)*, vol. 2, Collection de études Augustiniennes. Série Moyen âge et Temps Modernes, Les réceptions, Paris.

MARINETTO SÁNCHEZ, Purificación (2021), "Un tejido nazarí bajo las enaguas de la Virgen de Pajares de Peñafiel", *Ars Magazine*. En: <https://arsmagazine.com/un-tejido-nazari-bajo-las-enaguas-de-la-virgen-de-pajares/>.

MARTÍN ANSÓN, María Luisa (2001), "La continuación de las imágenes-estatuas de la Theotokos en la orfebrería del siglo XIII", en MELERO MONEO, María Luisa *et al.* (eds.), *Imágenes y promotores en el arte medieval: miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Servicio de publicaciones de la Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (1990), *Ídolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Universidad de Valladolid, Valladolid.

MARTÍNEZ DÍAZ, Gonzalo (2000), "La conquista de Andújar. Su integración en la Corona de Castilla", *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, tomo 2, nº 176, pp. 615-644.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José (2003-2004), "El Santo Cristo de Burgos. Contribución al estudio de los crucifijos articulados españoles", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, vol. 69-70, pp. 207-246.

MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José (2019), "La indumentaria y la moda como método de aproximación cronológica a esculturas góticas indocumentadas burgalesas", *Biblioteca: estudio e investigación*, nº 34, pp. 173-194.

MATEO GÓMEZ, Isabel (1990), "La devoción a la Virgen en la sociedad medieval y su reflejo en la literatura y el arte", *Devoción mariana y sociedad medieval*, Instituto de Estudios Manchegos, Ciudad Real, pp. 333-350.

MEISS, Millar (1936), "The Madonna of Humility", *The Art Bulletin*, vol. 18, nº 4, pp. 435-464.

MENJOT, Denis (2003), *Dominar y controlar en Castilla en la Edad Media*, Servicio de publicaciones de la Diputación de Málaga, Málaga.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira (2012), "El lugar de María intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales", *Imago: Revista de Emblemática y Cultura Visual*, nº 4, pp. 7-22.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira (2016), *Las imágenes conceptuales de María en la escultura valenciana medieval*, Tesis doctoral, Universidad de Valencia. En: <https://roderic.uv.es/handle/10550/57144?show=full>

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira (2019), "In altum mittis radices humilitatis. Un estudio de las imágenes de María en contacto con la naturaleza", *De Medio Aevo*, vol. 8, nº 1, pp. 111-140. DOI: 10.5209/dmae.66817

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús (1981), "Datos para la historia del Puerto de Santa María", *Cuaderno de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, nº 6-7, pp. 141-153.

MORENO PUPPO, Manuel (2002), "Consideraciones en torno al estudio de la imagen de Santa María de los Milagros, patrona y regidora de la ciudad del Puerto de Santa María", *Estudios sobre Patrimonio, Cultura y Ciencias Medievales*, vol. 3, nº 18, pp. 149-158.

MUNDT, Barbara (1967), "Der Zyklus der Chapelle de Rieux und seine künstlerische Nachfolge", *Jahrbuch der Berliner Museen*, nº 9, pp. 26-80.

MUZJ, Giovanna (2010), "La iconografía absidial mariana de la Iglesia indivisa como lugar teológico", *Cuadernos monásticos*, nº 172, pp. 27-72.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

NAVARRO RICO, Carlos Enrique (2016), "Dios a su imagen y semejanza: arte, simbolismo y vida en la imaginería procesional", en PEINADO GUZMÁN, Juan Antonio y RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor (coords.), *Meditaciones en torno a la devoción popular*, Asociación Hurtado Izquierdo, Córdoba, pp. 315-335.

ORTEGA Y ORTEGA, Enrique et al. (1997), "Cinco siglos a través de Santa María de la Alhambra", *PH*, nº 21, pp. 59-70.

ORTIZ DE URBINA Aguirre, Ignacio (1978), "María en la patrística siríaca", *Scripta de María*, pp. 29- 114.

OSUNA BUJALANCE, Manuel y PÉREZ MORAL, Lourdes (2005), "María Stma. de la Sierra, signo de Dios y obra del hombre religioso", en AA.VV., *María Stma. de la Sierra Coronada*, vol. 1, publicaciones Cajasur, Córdoba.

OSTKAMP, Sebastián (2001), "Productie en gebruik van pijpaarden en terracotta devotionalia in de Nederlanden (ca. 1350-ca. 1550)", en *Judocus Vredis. Kust aus der Stille. Eine Klosterwerkstatt der Dürerzeit*, Múnich, pp. 188-256.

OTT, Ludwig (1969), *Manual de teología dogmática*, Editorial Herder, Barcelona.

PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel (2013), "El entallador Jorge Fernández: las arras en Córdoba y el testamento en Sevilla", en ZALAMA RODRÍGUEZ, Miguel Ángel y MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, Pilar (coord.), *Alma ars: estudios de arte e historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Universidad de Valladolid, Valladolid, pp. 41-45.

PALOMO DÍAZ, Alberto Jesús y RODRÍGUEZ DE TEMPLEQUE GARCÍA, Susana (2008), "Tradición y leyenda en torno a Santa María de la Victoria" en CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coord.), *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, Real Hermandad de Santa María de la Victoria y Ayuntamiento de Málaga, Málaga, pp. 81-102.

PAONE, Stefania (2005), "Gli affreschi della cripta di San Giovanni in Venere a Fossacesia", en BENATI, Danielle y TOMEI, Alessandro (coords.), *L'Abruzzo in età angioina. Arte di frontera tra Medioevo e Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Chieti 2004)*, Silvana editoriale, Milán.

PAREJA BARRANCO, Antonio (1997), "Sobre los orígenes del patronazgo de la Virgen de los Remedios", *El patrimonio de la Virgen de los Remedios*: En: <https://patronadeantequera.com/historia/>

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PEREDA ESPEJO, Felipe (2007), *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Marcial Pons, Madrid.

PÉREZ-EMBID, Florentino (1973), *Pedro Millán y los orígenes de la escultura en Sevilla*, Consejo superior de investigaciones científicas Instituto Diego Velázquez, Madrid.

PETERSON, Jeannette Favrot (2014), *Visualizing Guadalupe. From Black Madonna to Queen of the Americas*, University of Texas Press, Austin.

PHILIPPART, Guy (1996), "Le récit miraculaire marial dans l'Occident Médiéval", en Dominique Iogna-Prat, Éric Palazzo y Daniel Russo (eds.), *Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Beauchesne, Paris, pp. 563-590.

PLEGUEZUELO HERNÁDEZ, Alfonso (1981), "Crucificados sevillanos del círculo de Pedro Millán", *Archivo Hispalense*, nº 196, pp. 75-83.

PLATERO, Arantza y MORENO GARCÍA, Mónica (2006), "Panorama de la indumentaria en los siglos XIII y XIV", *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, nº 7, pp. 60-65.

PRADALIER-SCHLUMBERGER, Michèle (1998), *Toulouse et le Languedoc: la sculpture gothique XIIIe-XIVe siècles*, Presses universitaires du Midi, Toulouse.

PRADALIER-SCHLUMBERGER, Michèle (2008), "Le maître de Rieux et son influence en Navarre", *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, nº 3, pp. 173-187.

PRIETO PRIETO, Javier (2014), "Las primeras vírgenes vestideras", *Boletín: Décima Estación*, s/n, pp. 14-17.

PUERTA ESCRIBANO, Ruth de la (2008), "La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras", *Ars Longa*, nº 17, pp. 67-80.

PUIG, Concepción (2012), "La Virgen de Monserrat y su 'morenez'. Análisis de su resolución plástica y contexto devocional en la Edad Media". En: <https://bit.ly/2UPH5Js>

RAMIRO CHICO, Antonio (2012), "Nuestra Señora de Guadalupe, de patrona de Extremadura a Reina de las Españas", en *Advocaciones marianas de gloria. XX simposium*, Instituto escurialense de investigaciones históricas y artísticas, San Lorenzo del Escorial, pp. 495-516.

RAMOS RUBIO, José Antonio (2016), *La escultura medieval en Extremadura: Arte, pervivencias religiosas y antropológicas*, Tau editores, Cáceres.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

RÉAU, Louis (1996), *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Serbal, Barcelona, tomo 1, vol. 2.

REINA GIRÁLDEZ, Francisco (1987), "Llegada a Sevilla y primeras obras del escultor Lorenzo Mercadante de Bretaña", *Archivo hispalense*, nº 215, pp. 143-152.

RICHÉ, Pierre (1989), *Écoles et enseignement dans le Haut Moyen Age*, Picard, París.

RIQUELME PÉREZ, María Jesús (1988), *La Virgen de Candelaria y sus santuarios*. Tesis doctoral, Universidad de La Laguna. En: < https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/25035>

ROBERTINI, Luca (1994), *Liber miraculorum sancte Fidis. Edizione critica e commento*, Centro italiano di studi sull'alto medioevo, Spoleto.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (2014), "Las leyendas de apariciones marianas y el imaginario colectivo", *Etnicex*, nº 6, pp. 101-121.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador (2016), "Santuarios y leyendas de apariciones de la Virgen María en el antiguo Reino de Jaén", en AGUDO SANCHÍZ, Alejandro y CANTÓN DELGADO, Manuela (eds.), *Perspectivas antropológicas transculturales: Latinoamérica y Andalucía*, Dharana editorial, Universidad de México, pp. 235-270.

ROMERO BENÍTEZ, Jesús (2014), *El escultor Andrés de Carvajal (1709-1779)*, Chapitel, Antequera.

ROMERO TORRES, José Luis (2006), "Iconografía de la Virgen de la Victoria en Andalucía. De la escultura religiosa a la imagen devocional", en SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (coord.), *Los mínimos en Andalucía*, Instituto de estudios almerienses, Vera, pp. 487-538.

RUIZ BARRERA, María Teresa (2016), "Notas iconográficas sobre la Virgen de la Merced. Sus artes plásticas en Andalucía occidental", en ARANDA DONCEL, Juan y CAMPA CARMONA, Ramón de la (coord.), *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de advocaciones marianas*, Litopress, Córdoba, pp. 569-588.

RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella (2008), "Sine Labe. El inmaculismo en la España de los siglos XV al XVII: la proyección social de un imaginario religioso", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, julio-diciembre, vol. 63, nº 2, pp. 197-241.

SAILLENS, Émile (1945), *Nos viergens noires. Leurs origines*, Les Editions Universelles, Paris.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2014), "Sicut lilium inter spinas. Metáforas florales en la iconografía mariana bajomedieval a la luz de las fuentes patrísticas y teológicas", *Eikon Imago*, nº 6, pp. 1-30.

SÁNCHEZ GORDILLO, Alonso y BERNALES BALLESTEROS, Jorge (1982), *Religiosas estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana*, Patronato Ricardo Cantu Leal del Consejo General de Hermandades, Sevilla.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1996), *El alma de la madera*, Real y Excma. Hermandad de Ntro. Padre Jesús del Santo Suplicio, Stmo. Cristo de los Milagros y María Stma. de la Amargura, Málaga.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2015), *Pedro de Mena y los tesoros del Císter*, Museo del Patrimonio Municipal Málaga.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2021), *Santa María de la Victoria. La construcción de la imagen icónica de la patrona de Málaga*, Ayuntamiento de Málaga y Real Hermandad de Santa María de la Victoria, Málaga.

SÁNCHEZ RICO, José Ignacio, BEJARANO RUIZ, Antonio y LÓPEZ-ALFONSO, Jesús, (2005), *Imago Mariae. El arte de vestir vírgenes*, Ed. Jirones de Azul, Sevilla.

SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, María José (2015), *Santuarios marianos del Valle del Guadalhorce. Iconografía, arte y religiosidad popular*. Tesis doctoral, Universidad de Málaga. En: < https://riuma.uma.es/xmlui/handle/10630/12365>

SÁNCHEZ TÁVORA, Carlos Javier (2011), "Capilla de la Virgen de la Granada. La recuperación de un espacio singular", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 13, pp. 109-112.

SANSTERRE, Jean-Marie (2013), "La imagen activada por su prototipo celestial: milagros occidentales anteriores a mediados del siglo XIII", *Codex Aquilarensis*, nº 29, pp. 77-98.

SANZ HERNANDO, Hernando (1999), "San Martín de Valdeiglesias", en AA.VV., *Arquitectura y Desarrollo Urbano. Comunidad de Madrid*, tomo 8, Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Consejería de Obras Públicas, Urbanismos y Transportes, Fundación Caja Madrid y Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, Madrid, pp. 129-189.

SCHEER, Monique (2002), "From majesty to mystery: Change in the meanings of Black Madonnas from the sixteenth to nineteenth centuries", *The American Historical Review*, vol. 107, nº 5, pp. 1412-1440.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SCHILLER, Gertrud (1980), *Ikonographie der christlichen Kunst. Band 4.2. Maria*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, Verlag.

SERRA DESFILIS, Amadeo (2006), "Huellas y caminos dudosos por el mar. Notas sobre las relaciones pictóricas entre Génova y España entre los siglos XIV y XV", en *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas,* Fernando Villaverde S.L., Madrid.

SIGÜENZA PELARDA, Cristina (2004), "La moda femenina a finales de la Edad Media, espejo de sensibilidad. Costumbres indumentarias de las mujeres a través de las artes plásticas del gótico en La Rioja", *Berceo*, nº 147, pp. 229-252.

SNOEK, Godefridus (1995), *Medieval piety from relics to the Eucharist. A process of mutual interaction*, E. J. Brill, Leiden, Nueva York, Colonia.

SNOW, Joseph (2016-2017), "La utilización política de la devoción mariana en el reinado de Alfonso X el sabio (1252-1284)", *Alcanate*, nº 10, pp. 61-85.

SUÁREZ QUEVEDO, Diego (1998), "De imagen y reliquias sacras. Su regulación en las Constituciones sinodales postridentinas del arzobispado de Toledo", *Anales de Historia del Arte*, nº 8, pp. 257-290.

SUCKALE, Robert (1971): *Studien zu Stilbindung und Stilwandel der Madonnenstrahlen der Ile-de-France zwischen 1230 und 1300,* Munich: Ludwig-Maximilians-Universität.

STRATTON, Suzanne (1988), "La Inmaculada Concepción en el arte español", *Cuadernos de Arte e iconografía*, Fundación Universitaria Española, Madrid, pp. 1-88.

TARIFA CASTILLA, María Josefa (2014), "Virgen de Guía", en *"Aquende et allende". Obras singulares de la Navidad en la Granada Moderna (siglos XV-XVIII)*, Diputación de Granada, pp. 220-225.

TEIJEIRA PABLOS, Dolores (2010), "Imágenes de talleres flamencos y brabanzones", en *Imágenes medievales de culto. Tallas en la colección el Conventet*, Región de Murcia, pp. 94-95.

TORRES FERNÁNDEZ, María del Rosario (2018), "El convento de Santo Domingo el Real: Arte y Arquitectura en cinco siglos de vida", en BUENO ESPINAR fr. Antonio, DÍAZ LÓPEZ, Julián Pablo y RUÍZ GARCÍA, Alfonso (coords.), *Los dominicos en Almería y la Virgen del Mar. Cinco siglos de historia*, Diputación de Almería e Instituto de Estudios Almerienses, Almería.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TORRES JIMÉNEZ, Raquel (2016-2017), "La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII", *Alcanate*, nº 10, pp. 23-59.

TRADIGO, Alfredo (2004), *Iconos y santos de Oriente*, Electa, Barcelona.

TRECKEL, Paula (1989), "Breastfeeding and Maternal Sexuality in Colonial America", *Journal of Interdisciplinary History*, vol. 20, nº 1, pp. 25-51.

TRENS, Manuel (1946), *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid.

UWE, Geese (2011), "La escultura gótica en Francia, Alemania e Italia", en TOMAN, Rolf (coord.), *El Gótico. Arquitectura, escultura y pintura*, Ullman, Barcelona.

VAUCHEZ, André (1992), "L'image vivante: quelques réflexions sur les fonctions des représentations iconographiques dans le domaine religieux en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge", en GEREMEK, Bronislaw y AYMARD, Maurice (eds.), *Pauvres et riches. Société et culture du Moyen-Âge aux Temps Modernes. Mélanges offerts à Bronislaw Geremek à l´occasion de son soixantième anniversaire*, Warszawa PWN, Varsovie, pp. 231-240.

VELANDIA ONOFRE, Darío (2017), "Jaime Prades y las imágenes sagradas. La defensa de su adoración y uso", *Hispania sacra*, vol. 69, nº 139, pp. 185-194. DOI: https://doi.org/10.3989/hs.2017.013

VIANA GARCÍA (2017), *De la Galaktotrophousa a la Virgen de la Leche: la evolución del modelo en época medieval*, Trabajo Fin de Grado, Universidad de Santiago de Compostela. En: < https://www.academia.edu/38126019/De_la_Galaktotrophousa_a_la_Virgen_de_la_Leche_la_evoluci%C3%B3n_del_modelo_en_%C3%A9poca_medieval>

VILATTE, Silvie (1996), "La 'déuote Image noire de Nostre Dame' du Puy-en-Velay: histoire du reliquaire roman et de son noircissement", *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, vol. 74, nº 3-4, pp. 727-760.

VILATTE, Silvie (1998), "Faux mystère et vrai problème historique. La question des 'vierges noires'", en REGOND, Anie (ed.), *La vierge à l´époque romane: culte et représentations*, Revue d´Auvergne, Clermort-Ferrand, pp. 12-38.

VILLANUEVA ROMERO, Eva (2008), "La imagen de la Virgen de la Victoria", en CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario (coord.), *Speculum sine macula. Santa María de la Victoria, espejo histórico de la ciudad de Málaga*, Real Hermandad de Santa María de la Victoria y Ayuntamiento de Málaga, Málaga, pp. 525-534.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

WARNER, Marina (1991), *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*, Taurus, Madrid.

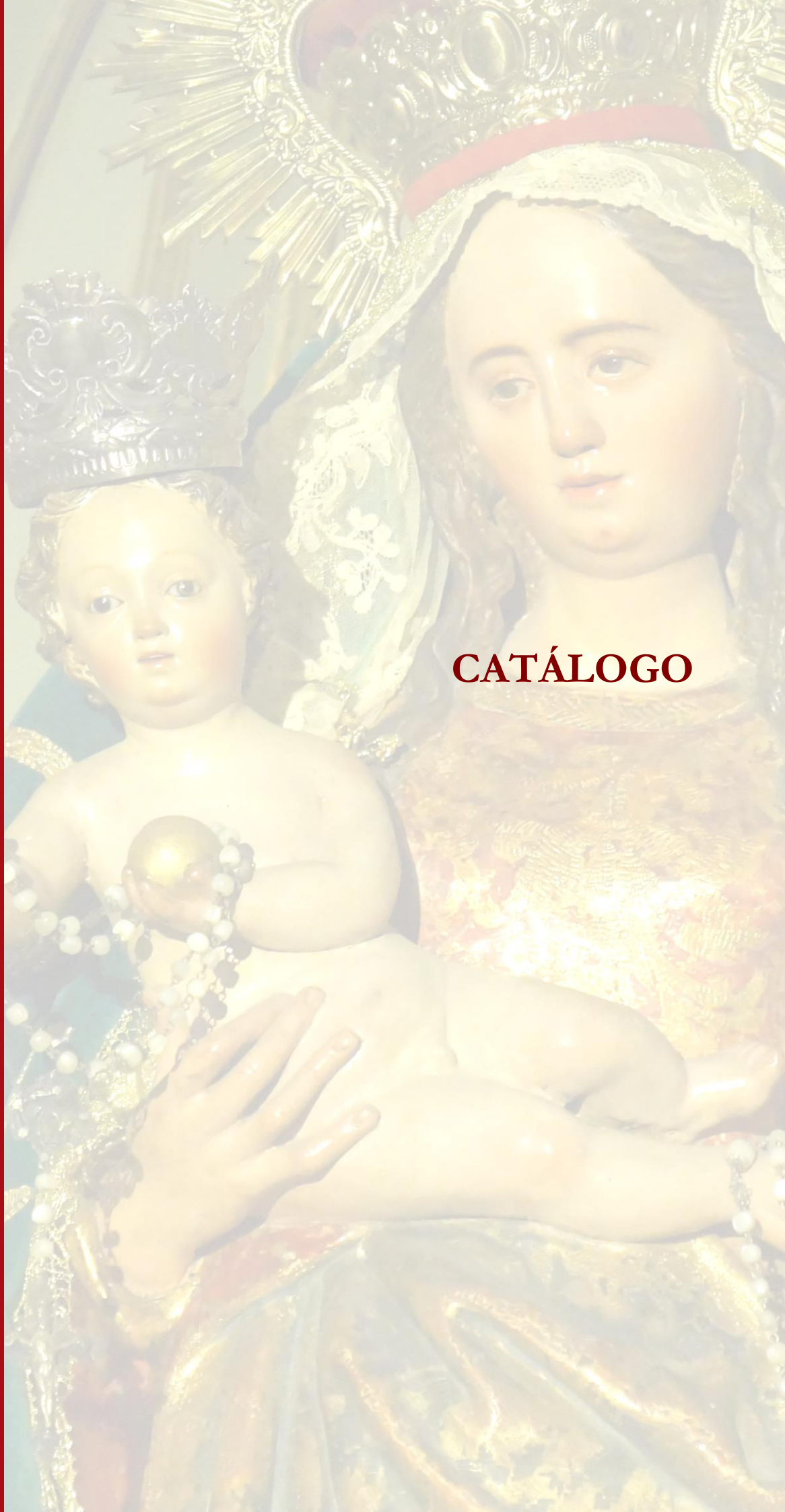
WITKOWSKI, Gustave Joseph (1908), *L'art profane a l'Eglise. Ses licenses symboliques, satiriques et fantaisistes*, librería de Jean Schemit, Paris.

XARRIÉ I ROVIRA, Josep Maria y PORTA, Albert (2003), "Estudis tecnics, restauración i resultats referents a la imatge romanica de la Mare de Deu de Montserrat", en *La imatge de la Mare de Deu de Montserrat*, Publicacions de l`Abadia de Montserrat, Barcelona, pp. 180-190.

YARZA LUACES, Joaquín (2002-2003), "Historias milagrosas de la Virgen en el arte del siglo XIII", *Lambard: Estudis d´art medieval*, nº 15, pp. 205-246.

YOUNG, Karl (1932), *The drama of the medieval church*, vol. 2, The Clarendon Press, Oxford.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



CATÁLOGO

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UNIVERSIDAD
DE MÁLAGA

PROVINCIA DE SEVILLA

C-1

-Denominación: Virgen de los Reyes

-Ubicación: catedral de Sevilla

-Cronología: ca. 1240

-Autor/es: anónimo de talleres del eje Chartres-París-Reims

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada, hilos de oro (cabello), pergamino policromado (cuerpo).

-Datos de interés: se trataba de una imagen autómata, cuyo mecanismo se mantiene parcialmente. Conserva la encarnadura original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-2

-Denominación: Virgen de la Sede

-Ubicación: catedral de Sevilla

-Cronología: 3º cuarto del s. XIII

-Autor/es: anónimo burgalés

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y planchas de plata repujada.

-Datos de interés: encarnadura de la Edad Moderna

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-3

-Denominación: Virgen de las Batallas

-Ubicación: catedral de Sevilla

-Cronología: ca. 1275

-Autor/es: anónimo francés. ¿Talleres de la catedral de Reims?

-Tipo iconográfico: originalmente, se trataría de una Sedes Sapientiae, pero actualmente y desde 1853, ostenta el tipo de la Hodegetria entronizada

-Materiales: marfil parcialmente policromado.

-Datos de interés: la mano derecha de la Virgen y los dos brazos del Niño no son los originales, sino que fueron realizados por Manuel Gutiérrez Cano en 1853.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-4

-Denominación: Virgen de Génova

-Ubicación: catedral de Sevilla

-Cronología: ca. 1350

-Autor/es: anónimo ¿Navarra?

-Tipo iconográfico: Virgen Reina

-Materiales: alabastro parcialmente policromado y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-5

-Denominación: Virgen de los Olmos

-Ubicación: catedral de Sevilla

-Cronología: finales del s. XIV-principios del s. XV

-Autor/es: anónimo ¿Alemania del sur?

-Tipo iconográfico: Eleusa

-Materiales: piedra

-Datos de interés: se encontraba situada en una hornacina en la Giralda. Actualmente en la capilla de San Antonio del templo metropolitano.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-6

-Denominación: Virgen del Madroño

-Ubicación: catedral de Sevilla

-Cronología: ca. 1454

-Autor/es: Lorenzo Mercadante de Bretaña

-Tipo iconográfico: Virgen de la Leche

-Materiales: alabastro policromado y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-7

-Denominación: Virgen de la Cinta

-Ubicación: catedral de Sevilla

-Cronología: 1454-1468

-Autor/es: atribuida a Lorenzo Mercadante de Bretaña

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: terracota policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-8

-Denominación: Virgen del Pilar

-Ubicación: catedral de Sevilla

-Cronología: 1500-1505

-Autor/es: Pedro Millán

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: terracota policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-9

-Denominación: Virgen de los Reyes

-Ubicación: monasterio de san Clemente-Sevilla

-Cronología: 3º cuarto del s. XIII

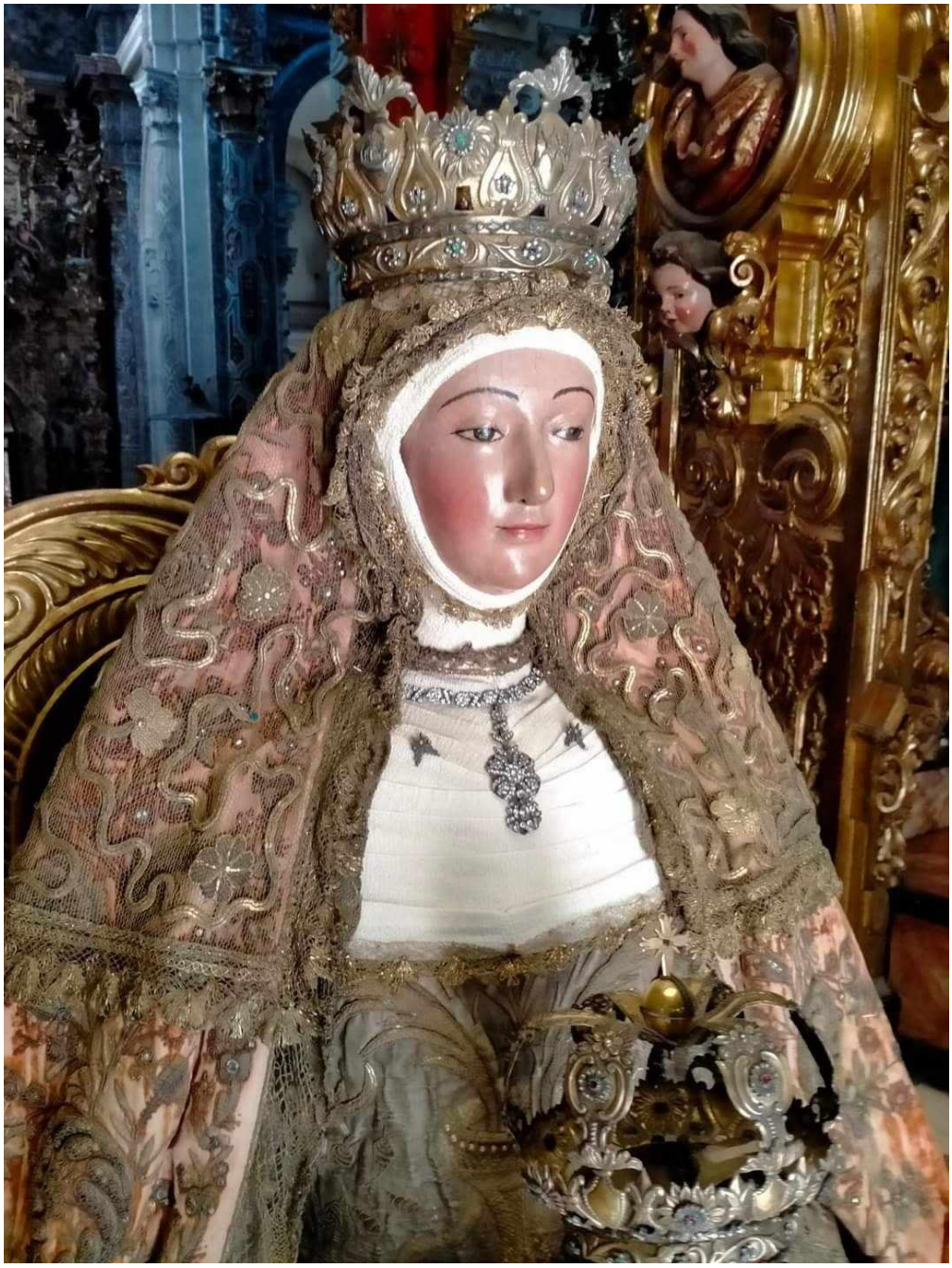
-Autor/es: anónimo ¿castellano?

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y ojos de cristal.

-Datos de interés: de la imagen original solamente se conserva la cabeza, parcialmente retocada. Policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



C-10

-Denominación: Virgen de las Aguas

-Ubicación: colegiata del Salvador-Sevilla

-Cronología: 3º cuarto del s. XIII

-Autor/es: anónimo ¿castellano?

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: de la imagen original solamente se conserva la cabeza, muy retocada. Policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-11

-Denominación: Virgen de los Sastres

-Ubicación: parroquia de san Ildefonso-Sevilla

-Cronología: ¿s. XIV?

-Autor/es: anónimo ¿andaluz?

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: de la imagen original solamente se conserva la cabeza, muy retocada en el primer tercio del s. XVI. Policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-12

-Denominación: Virgen de la Hiniesta

-Ubicación: parroquia de San Julián-Sevilla

-Cronología: 1350-1360

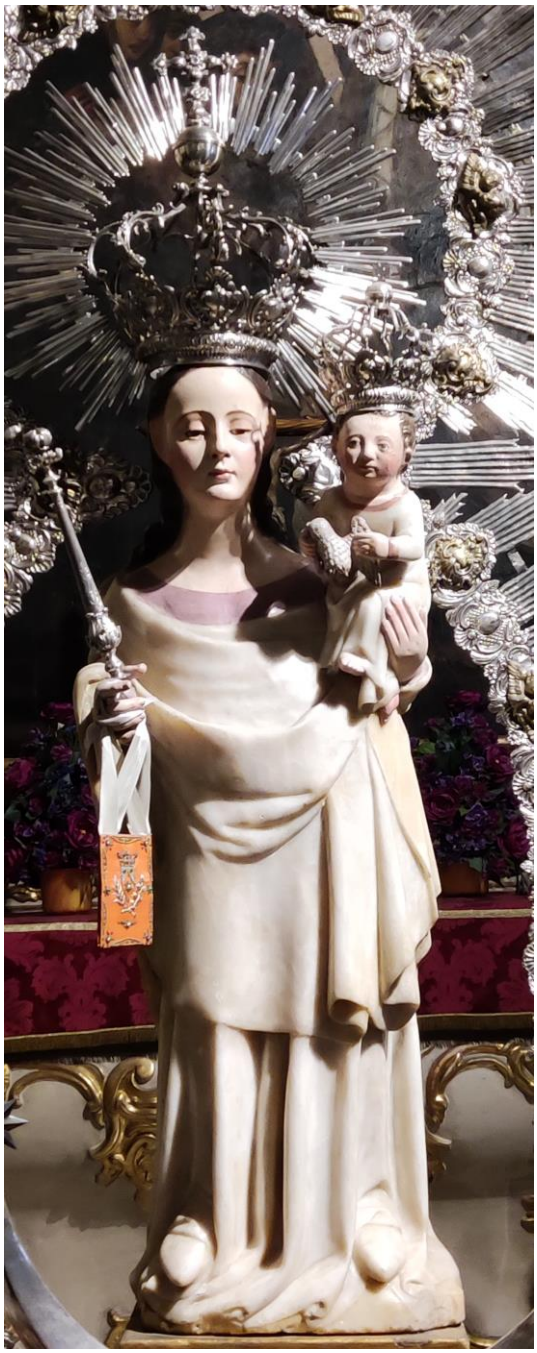
-Autor/es: taller catalán ¿círculo de Guillermo Seguer?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: destruida en 1936

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



C-13

-Denominación: Virgen del Carmen

-Ubicación: parroquia de San Lorenzo-Sevilla

-Cronología: 1350-1360

-Autor/es: taller catalán ¿círculo de Guillermo Seguer?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: alabastro parcialmente policromado.

-Datos de interés: parcialmente re-esculpida con objeto de facilitar su revestimiento textil durante la Edad Moderna.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-14

-Denominación: Virgen de Consolación o Moraniñas

-Ubicación: iglesia de los Terceros-Sevilla

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Eleusa

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: de la escultura original solamente se conserva el bloque de las dos cabezas unidas

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-15

-Denominación: Virgen de la Merced

-Ubicación: convento de la Asunción-Sevilla

-Terminología: 1350-1360

-Autor/es: anónimo castellano o navarro

-Tipo iconográfico: original desconocido. No obstante, como pertenecía al tipo gótico languedociano, seguramente fuera una *Eleusa* u *Hodegetria*. En la actualidad, se presenta como Virgen Reina.

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: buena parte de la talla original desaparecida, con motivo de facilitar su revestimiento textil durante la Edad Moderna. Encarnaduras del mismo período.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-16

-Denominación: Virgen del Subterráneo

-Ubicación: parroquia de San Nicolás-Sevilla

-Cronología: ca. 1490

-Autor/es: anónimo flamenco ¿Países Bajos septentrionales?

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía dieciochesca

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-17

-Denominación: sin advocación conocida

-Ubicación: parroquia de San Lorenzo-Sevilla

-Cronología: 1460-1468

-Autor/es: taller de Lorenzo Mercadante de Bretaña

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: terracota parcialmente policromada.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-18

-Denominación: Virgen de las Cuevas

-Ubicación: Museo de Bellas Artes de Sevilla

-Cronología: 1460-1468

-Autor/es: atribuida a Lorenzo Mercadante de Bretaña

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: terracota policromada.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-19

-Denominación: Virgen del Camino

-Ubicación: Monasterio de Madre de Dios-Sevilla

-Cronología: 1468-1480

-Autor/es: círculo de Lorenzo Mercadante de Bretaña

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: terracota policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: además de la evidente policromía posterior, la escultura presenta añadidos volumétricos en los paños del manto, con razón de "modernizarla" estéticamente acorde a la época en la que se intervino (s. XVIII), proporcionándole vuelo al susodicho elemento textil.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-20

-Denominación: sin advocación conocida

-Ubicación: monasterio de san Isidoro del Campo-Santiponce

-Cronología: 1460-1468

-Autor/es: atribuida a Lorenzo Mercadante de Bretaña

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: terracota policromada.

-Datos de interés: conserva muy poco de su policromía original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-21

-Denominación: Virgen de Valme

-Ubicación: parroquia de Santa María Magdalena-Dos Hermanas

-Cronología: finales del s. XIII o principios del s. XIV

-Autor/es: anónimo castellano

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: se encuentra muy retocada de talla, trabajo realizado durante la Edad Moderna. La policromía pertenece a Virgilio Mattoni, realizada en 1894.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-22

-Denominación: Virgen del Valle

-Ubicación: parroquia de Santa Cruz la Real-Écija

-Cronología: 1330-1340

-Autor/es: anónimo castellano o navarro

-Tipo iconográfico: original desconocido. Desde la Edad Moderna se muestra como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: de la escultura original, solo se conserva la cabeza y parte del cuerpo. El Niño Jesús superpuesto parece propio del círculo de escultores que trabajaron en la catedral sevillana desde finales del s. XV.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-23

-Denominación: Virgen del Rosario

-Ubicación: iglesia de san Pablo y santo Domingo-Écija

-Cronología: 1500-1510

-Autor/es: atribuida a Pedro Millán

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-24

-Denominación: Virgen de Gracia

-Ubicación: parroquia de Santiago-Écija

-Cronología: 1500-1510

-Autor/es: círculo de Pedro Millán

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía efectuada en 1590, según reza en su peana.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-25

-Denominación: Virgen de las Aguas Santas

-Ubicación: parroquia de la Purísima Concepción-Villaverde del Río

-Cronología: principios del s. XIV

-Autor/es: anónimo castellano

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae.

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: tanto la mano derecha como la policromía son del s. XVIII

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-26

-Denominación: sin advocación conocida

-Ubicación: La Campana

-Cronología: 2º tercio del s. XIV

-Autor/es: anónimo castellano

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: destruida en 1936

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-27

-Denominación: Santa María la Mayor

-Ubicación: parroquia homónima-Pilas

-Cronología: 1505-1535

-Autor/es: atribuida al taller de Jorge Fernández Alemán

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía de la Edad Moderna

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-28

-Denominación: sin advocación conocida

-Ubicación: Hacienda san Miguel de Montelirio-Dos Hermanas

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo hispanoflamenco

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-29

-Denominación: Santa María del Alcor

-Ubicación: parroquia homónima-El Viso del Alcor

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Galaktotrophousa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: destruida en 1936.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-30

-Denominación: Virgen de la Granada

-Ubicación: parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción-Cantillana

-Cronología: 1520-1540

-Autor/es: círculo de Jorge Fernández Alemán

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: destruida en 1936. Presentaba intervenciones polícromas y de talla propias de la Edad Moderna.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-31

-Denominación: Virgen de las Nieves

-Ubicación: parroquia homónima-Alanís

-Cronología: 1500-1510

-Autor/es: círculo de Pedro Millán

-Tipo iconográfico: Eleusa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: destruida en 1936.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-32

-Denominación: Virgen del Castillo

-Ubicación: ermita homónima-Lebrija

-Cronología: 3º tercio del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: originalmente sería una Hodegetria. En la actualidad se presenta como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: la talla original se conserva parcialmente destruida, con objeto de poder ser revestida durante la Edad Moderna. Policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-33

-Denominación: Virgen de la Sede

-Ubicación: convento de la Purísima Concepción-Lebrija

-Cronología: 2º tercio del s. XIV

-Autor/es: anónimo castellano

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera y telas policromadas y láminas de oro.

-Datos de interés: el manto es de telas encoladas, superpuesto al original. Es producto de una intervención dieciochesca, junto a la policromía que presenta en la actualidad.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-34

-Denominación: Virgen de la Piña

-Ubicación: convento de la Purísima Concepción-Lebrija

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-35

-Denominación: sin advocación conocida

-Ubicación: Villanueva del Río

-Cronología: principios del s. XIV

-Autor/es: anónimo castellano

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: destruida en 1936

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-36

-Denominación: Virgen de las Huertas

-Ubicación: ermita homónima-Puebla de los Infantes

-Cronología: 1510-1520

-Autor/es: círculo de Pedro Millán

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-37

-Denominación: sin advocación conocida

-Ubicación: La Algaba

-Cronología: mediados del s. XIV

-Autor/es: anónimo. Talleres de Burgos (tipo navarro-vasco-riojano)

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: destruida en 1936.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-38

-Denominación: Virgen de Roncesvalles

-Ubicación: ermita homónima-Bollullos de la Mitación

-Cronología: 1370-1390

-Autor/es: anónimo ¿Corona de Aragón?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía dieciochesca

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-39

-Denominación: Virgen de Gracia

-Ubicación: iglesia prioral de Santa María-Carmona

-Cronología: mediados del s. XIV

-Autor/es: anónimo castellano

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae originalmente. Desde finales del s. XV o el 1º tercio del XVI se presenta como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: el Niño Jesús que sostiene es de la escuela de Malinas de principios del s. XVI.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-40

-Denominación: Virgen de Setefilla

-Ubicación: santuario homónimo-Lora del Río

-Cronología: ¿s. XIV?

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Parece ser que se trataba de una Virgen entronizada. Actualmente se presenta como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: fue destruida en 1936. Actualmente se venera una copia

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-41

-Denominación: Virgen de Consolación

-Ubicación: santuario homónimo-Utrera

-Cronología: mediados del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: originalmente era una Sedes Sapientiae. Desde la Edad Moderna se muestra como Virgen Reina

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: se encuentra parcialmente destruida de su talla original con objeto de adaptarla para su revestimiento textil.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-42

-Denominación: Santa María de la Mesa

-Ubicación: parroquia homónima-Utrera

-Cronología: s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: original desconocido. Actualmente se presenta como Virgen Reina

-Materiales: madera policromada y ojos de cristal.

-Datos de interés: de la escultura original solamente se conserva la cabeza. Presenta policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-43

-Denominación: Virgen de las Veredas

-Ubicación: Guadalema de los Quinteros (pedanía de Utrera)

-Cronología: s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: original desconocido. Desde la Edad Moderna se muestra como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada y ojos de cristal.

-Datos de interés: antiguamente advocada como de la *Consolación* y venerada en una capilla en Castilleja de Talará (Benacazón). Se creía perdida en 1936, sabiéndose de ella por una fotografía antigua. Comparando dicha fotografía con la imagen de Guadalema, resultan ser la misma imagen (y con ciertos atributos iguales, como el rostrillo metálico). Se desconoce como llegaría la imagen desde Castilleja de Talará a su actual localización.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-44

-Denominación: Virgen de la Encarnación

-Ubicación: Carmona

-Cronología: 1510-1520.

-Autor/es: atribuida al taller de Jorge Fernández Alemán

-Tipo iconográfico: original desconocido. Actualmente se presenta como Virgen Reina, si bien, con su atributo del libro sostenido entre las dos manos, viene a referenciar su advocación, es decir, el pasaje narrativo de la Anunciación y Encarnación de Cristo en la Virgen.

-Materiales: madera policromada y ojos de cristal.

-Datos de interés: de la imagen original solamente se conserva la cabeza. Retocada de policromía en el s. XVIII.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-45

-Denominación: Virgen de los Reyes

-Ubicación: colegiata-Osuna

-Cronología: 1510-1520.

-Autor/es: atribuida al taller de Jorge Fernández Alemán

-Tipo iconográfico: Eleusa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-46

-Denominación: Virgen de los Remedios

-Ubicación: capilla de san Gregorio Ossetiano-Alcalá del Río

-Cronología: finales del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: original desconocido. Actualmente se presenta como Virgen Reina.

-Materiales: madera policromada y ojos de cristal.

-Datos de interés: de la escultura original solamente se conserva la cabeza. Policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-47

-Denominación: Virgen del Álamo

-Ubicación: colegiata de Santa María de las Nieves-Olivares

-Cronología: 3º cuarto del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Eleusa entronizada

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: la toca que tendría tallada fue remodelada para convertirla en la cabellera de la imagen, seguramente con objeto de poderla revestir o colocarle un manto. Presenta policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-48

-Denominación: Virgen de Escardiel

-Ubicación: ermita homónima-Castilblanco de los Arroyos

-Cronología: s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: original desconocido. Desde la Edad Moderna se presenta como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada y ojos de cristal.

-Datos de interés: de la escultura primigenia solamente se conserva la cabeza, muy reformada, al punto de que apenas se hace reconocible su datación tardogótica.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-49

-Denominación: Virgen de Belén

-Ubicación: parroquia homónima-Tomares

-Cronología: mediados del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: original desconocido por encontrarse mutilada en la Edad Moderna para revestirla. Seguramente fuera una Hodegetria (y actualmente, es el tipo que también exhibe).

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: la policromía y postizos que presenta la imagen fue resultado de una intervención realizada sobre la misma en 1731. El Niño Jesús, en su anatomía, parece corresponder con un Niño *poupée* malinés, si bien con la cabeza profundamente retallada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-50

-Denominación: Virgen con el Niño (sin advocación conocida)

-Ubicación: Cazalla de la Sierra

-Cronología: ca.1500

-Autor/es: anónimo hispanoflamenco del foco toledano (¿Círculo de los Cueman?)

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: terracota policromada.

-Datos de interés: fue destruida en 1936.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PROVINCIA DE CÁDIZ

C-51

-Denominación: Virgen de Regla

-Ubicación: santuario homónimo-Chipiona

-Cronología: ca. 1330

-Autor/es: anónimo castellano

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae. Desde la Edad Moderna se presenta como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: aunque con partes mutiladas para poder ser revestida, conserva gran parte de la talla original que permite saber como era primigeniamente. Su negritud comenzaría desde finales de la Edad Media.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-52

-Denominación: Virgen de la Rosa

-Ubicación: parroquia de Ntra. Sra. de la O-Chipiona

-Cronología: 1500-1510

-Autor/es: atribuida a Pedro Millán

-Tipo iconográfico: Eleusa

-Materiales: terracota

-Datos de interés: preside la hornacina de la portada pétrea de la parroquia.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-53

-Denominación: Virgen de los Ángeles

-Ubicación: Jimena de la Frontera

-Cronología: 2º tercio del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: piedra policromada.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-54

-Denominación: Virgen de las Virtudes

-Ubicación: parroquia de santa Catalina de Alejandría-Conil de la Frontera

-Cronología: finales del s. XIV-principios del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-55

-Denominación: Virgen del Buen Fin

-Ubicación: provenía del palacio de los Topete-Villamartín

-Cronología: 1460-1468

-Autor/es: atribuida a Lorenzo Mercadante de Bretaña

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: terracota

-Datos de interés: conserva algunos pocos retazos de su policromía original, grandemente perdida.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-56

-Denominación: Virgen de la Merced

-Ubicación: convento de la Merced-Jerez de la Frontera

-Cronología: finales del s. XIV-principios del s. XV

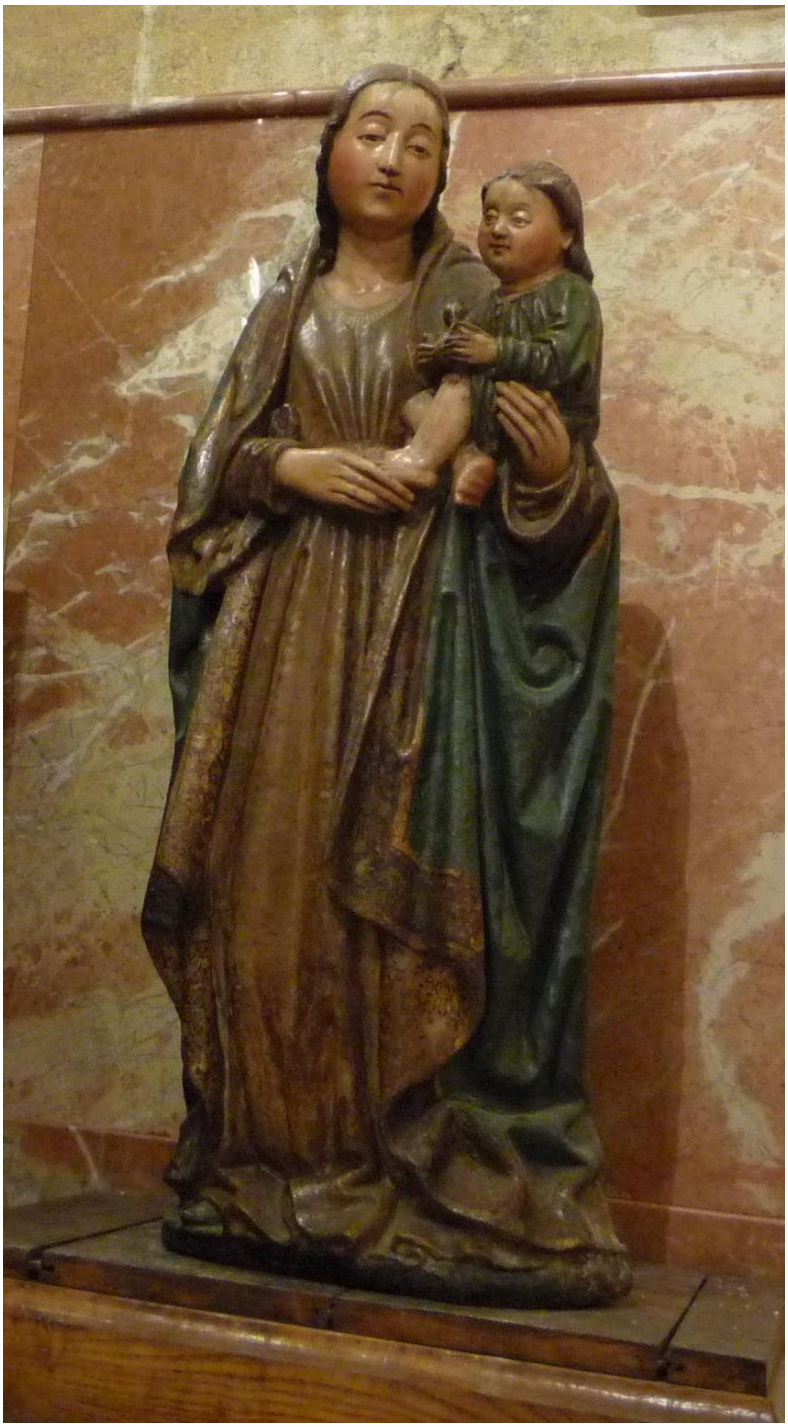
-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: original desconocido. Desde la Edad Moderna se presenta como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada y ojos de cristal.

-Datos de interés: de la escultura original solo se conserva la cabeza. Su negritud aparecería a finales del s. XV.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



C-57

-Denominación: Virgen del Pajarito

-Ubicación: convento de la Merced-Jerez de la Frontera

-Cronología: 3º tercio del s. XV

-Autor/es: círculo de Lorenzo Mercadante de Bretaña

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: terracota policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía de la Edad Moderna

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-58

-Denominación: Virgen de Guadalupe

-Ubicación: parroquia de San Lucas-Jerez de la Frontera

-Cronología: 1340-1350

-Autor/es: anónimo castellano

-Tipo iconográfico: original desconocido. Desde la Edad Moderna se presenta como Virgen Reina.

-Materiales: madera policromada y ojos de cristal.

-Datos de interés: presenta policromía dieciochesca y ojos de cristal. Curiosamente, no lleva Niño Jesús en su regazo.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-59

-Denominación: Virgen de Consolación

-Ubicación: iglesia de santo Domingo-Jerez de la Frontera

-Cronología: 3º tercio del s. XIV

-Autor/es: anónimo genovés

-Tipo iconográfico: Virgen de la Humildad

-Materiales: alabastro parcialmente policromado y láminas de oro

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-60

-Denominación: Virgen de la Paz y Concordia

-Ubicación: iglesia de san Marcos-Jerez de la Frontera

-Cronología: mediados del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: original desconocido. Desde la Edad Moderna se presenta como Sedes Sapientiae.

-Materiales: madera policromada y ojos de cristal.

-Datos de interés: la cabeza es lo único que se conserva de la talla original. Esta ha sufrido, por su parte, numerosas remodelaciones que han afinado sus rasgos a tal punto que prácticamente se hace irreconocible que la imagen sea del último gótico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-61

-Denominación: Virgen del Concilio

-Ubicación: iglesia de san Dionisio-Jerez de la Frontera

-Cronología: 1480-1500

-Autor/es: anónimo hispanoflamenco

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: presenta policromía de la Edad Moderna

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-62

-Denominación: Virgen de Palomares

-Ubicación: ermita homónima-Trebujena

-Cronología: 2º mitad del s. XIII

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: original desconocido. Desde la Edad Moderna se presenta como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: de la talla original solo se conserva la cabeza, con policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-63

-Denominación: Virgen de los Milagros

-Ubicación: iglesia mayor prioral-El Puerto de Santa María

-Cronología: 3º cuarto del s. XIII

-Autor/es: anónimo castellano

-Tipo iconográfico: original desconocido. Desde la Edad Moderna se presenta como Virgen reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: solo se conserva la cabeza de la imagen original. Parece ser que su negritud viene dada desde mediados del s. XIV.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-64

-Denominación: Virgen de los Santos

-Ubicación: ermita santuario homónima-Alcalá de los Gazules

-Cronología: mediados del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: parece ser que originalmente era una Sedes Sapientiae. Desde la Edad Moderna se presenta como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada y ojos de cristal.

-Datos de interés: solo conserva la cabeza de la talla original. La misma presenta ojos de cristal y policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-65

-Denominación: Santa María la Coronada

-Ubicación: parroquia homónima-San Roque

-Cronología: 1500-1510

-Autor/es: círculo de Pedro Millán

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: desconocemos cuánto de la talla original se conserva bajo los textiles. Presenta policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-66

-Denominación: Virgen de los Remedios

-Ubicación: Chiclana

-Cronología: 1º tercio del s. XVI

-Autor/es: anónimo ¿flamenco? ¿Talleres de Malinas?

-Tipo iconográfico: original desconocida. Actualmente se presenta como Virgen Reina

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PROVINCIA DE HUELVA

C-67

-Denominación: Virgen de la Torre

-Ubicación: parroquia de san Bartolomé-Cumbres de San Bartolomé

-Cronología: 3º cuarto del s. XIII

-Autor/es: anónimo castellano

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: conserva gran parte de su policromía original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-68

-Denominación: Virgen del Pajarito

-Ubicación: parroquia de san Bartolomé-Cumbres de San Bartolomé

-Cronología: 3º cuarto del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: conserva gran parte de su policromía original.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-69

-Denominación: Virgen de la Aliseda

-Ubicación: parroquia de san Bartolomé-Cumbres de san Bartolomé

-Cronología: 1500-1510

-Autor/es: círculo de Pedro Millán

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía del s. XX

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-70

-Denominación: Virgen la Coronada

-Ubicación: ermita homónima-Cortelazor

-Cronología: finales s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: presenta policromía del s. XIX

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-71

-Denominación: sin advocación conocida (Virgen con el Niño)

-Ubicación: ermita de Ntra, Sra, del Valle-La Palma del Condado

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo hispanoflamenco del foco toledano (Quizás establecido en Mérida)

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía dieciochesca

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-72

-Denominación: Virgen de las Virtudes

-Ubicación: ermita homónima-La Nava

-Cronología: 1º mitad del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Eleusa entronizada

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: destruida en 1936. Actualmente se venera una copia exacta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-73

-Denominación: Virgen de la Luz

-Ubicación: parroquia de san Vicente mártir-Lucena del Puerto

-Cronología: ca. 1503

-Autor/es: atribuida a Huberto Alemán

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: papelón policromado y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-74

-Denominación: Virgen de los Remedios

-Ubicación: ermita homónima-Villarrasa

-Cronología: ca. 1503

-Autor/es: atribuida a Huberto Alemán

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: papelón policromado, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: presenta policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-75

-Denominación: Virgen de la Bella

-Ubicación: parroquia de santo Domingo de Guzmán-Lepe

-Cronología: 1510-1535

-Autor/es: atribuida a Jorge Fernández Alemán

-Tipo iconográfico: Hodegetria entronizada

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: presenta policromía e intervenciones varias desde la Edad Moderna hasta el s. XX, ya que sufrió daños en la Guerra Civil.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-76

-Denominación: Virgen de la Candelaria

-Ubicación: iglesia de san Antonio-Trigueros

-Cronología: mediados del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Virgen Reina

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: presenta policromía del s. XIX

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-77

-Denominación: Virgen de Consolación

-Ubicación: parroquia de Ntra. Sra. del Carmen-Trigueros

-Cronología: 1500-1520

-Autor/es: anónimo ¿hispanoflamenco?

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: parece presentar policromía propia del s. XIX

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-78

-Denominación: Virgen de los Ángeles

-Ubicación: ermita homónima-Alájar

-Cronología: 1340-1350

-Autor/es: anónimo ¿Corona de Aragón (Cataluña)?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: destruida en 1936. Actualmente se venera una copia exacta.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-79

-Denominación: Virgen de los Milagros

-Ubicación: Monasterio de la Rábida-Palos de la Frontera

-Cronología: 1340-1350

-Autor/es: anónimo ¿Corona de Aragón (Cataluña)?

-Tipo iconográfico: Virgen Reina

-Materiales: alabastro

-Datos de interés: originalmente portaba una vara floral o de azucenas y se encontraba policromada. Tras la parcial destrucción de la imagen en 1936, en su reconstrucción se le añadió la actual granada que ostenta a modo de cetro.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-80

-Denominación: Virgen del Rocío

-Ubicación: ermita homónima-Aldea del Rocío-Almonte

-Cronología: finales del s. XV-principios del s. XVI

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: original desconocido. Desde la Edad Moderna se presenta como Virgen reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: se desconoce cuánto de la talla original se conserva, por impedimento de su hermandad, lo cual ayudaría a datar mejor la imagen y conocer su posible origen geográfico. Presenta intervenciones en la talla realizadas durante la Edad Moderna, así como policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-81

-Denominación: Virgen de las Virtudes

-Ubicación: parroquia de san Miguel-Jabugo

-Cronología: 1520-1535

-Autor/es: taller de Jorge Fernández Alemán

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-82

-Denominación: Virgen de los Remedios

-Ubicación: ermita homónima-San Juan del Puerto

-Cronología: 1510-1530

-Autor/es: anónimo hispanoflamenco

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-83

-Denominación: Virgen de la Antigua

-Ubicación: parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción-Santa Olalla del Cala

-Cronología: 1520-1535

-Autor/es: atribuido a Jorge Fernández Alemán

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía propia del s. XVIII

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PROVINCIA DE CÓRDOBA

C-84

-Denominación: Virgen de la Fuensanta

-Ubicación: santuario homónimo-Córdoba

-Cronología: 1460-1468

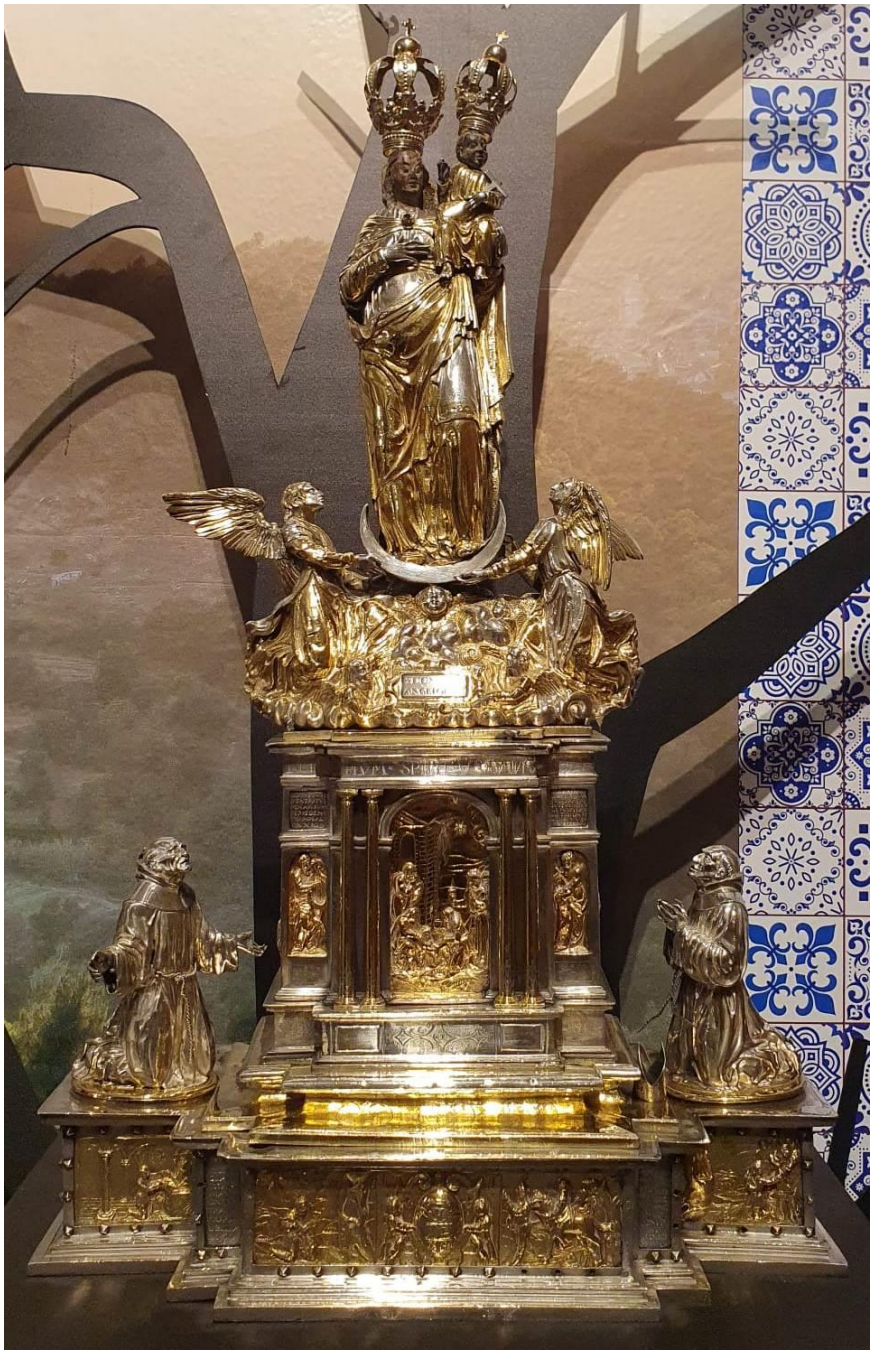
-Autor/es: taller de Lorenzo Mercadante de Bretaña

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: terracota policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



C-85

-Denominación: Virgen de Villaviciosa

-Ubicación: catedral de Córdoba

-Cronología: mediados del s. XIV

-Autor/es: anónimo ¿catalán?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera y plata (en su color y dorada).

-Datos de interés: la talla se encuentra embutida en un cuerpo de plata realizado en 1577 que reactualizaba la imagen según las demandas estéticas de la época.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-86

-Denominación: Virgen de Consolación

-Ubicación: convento de clarisas de Santa Cruz-Córdoba

-Cronología: 1490-1510

-Autor/es: anónimo flamenco. Talleres de Malinas

-Tipo iconográfico: Eleusa

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: presenta un aspecto producto de alguna intervención polícroma y de colocación de postizos efectuada durante la Edad Moderna. Por su tamaño, su origen estaría en el culto doméstico.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-87

-Denominación: Virgen de las Navas

-Ubicación: convento de santa Isabel de los Ángeles-Córdoba

-Cronología: mediados del s. XV

-Autor/es: anónimo ¿Bohemia?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: alabastro

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-88

-Denominación: Virgen de las Huertas

-Ubicación: Museo diocesano-Córdoba

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: era la titular del templo conventual de Ntra. Sra. de la Victoria, de la orden mínima.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-89

-Denominación: Virgen Blanca

-Ubicación: parroquia de Santiago-Córdoba

-Cronología: 1º tercio del s. XV

-Autor/es: anónimo. ¿Corona de Aragón?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: actualmente se encuentra retirada del culto, guardada en dependencias episcopales. Presenta policromía dieciochesca.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-90

-Denominación: Virgen de los Remedios

-Ubicación: parroquia de San Juan y Todos los Santos (vulgo la Trinidad)-Córdoba.

-Cronología: ca. 1500

-Autor/es: anónimo flamenco. ¿Países Bajos septentrionales?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-91

-Denominación: Virgen del Rosario

-Ubicación: monasterio de santa Marta (jerónimas)-Córdoba.

-Cronología: último tercio del s. XV

-Autor/es: anónimo ¿hispanoflamenco? ¿Inglaterra?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: alabastro parcialmente policromado y láminas de oro.

-Datos de interés: es una de las primeras representaciones donde el atributo refiere su advocación (el rosario que le ofrece a su Hijo), algo que populizarán enormemente las diferentes órdenes monásticas con sus respectivas imágenes patronales (la Virgen del Carmen portando escapulario, la de la Merced las cadenas, etc.)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-92

-Denominación: Virgen de Linares

-Ubicación: ermita homónima-Córdoba

-Cronología: 1500-1520

-Autor/es: anónimo. ¿Alemania meridional?

-Tipo iconográfico: Eleusa-Virgen del Apocalipsis

-Materiales: madera policromada y láminas de oro y plata.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-93

-Denominación: Virgen de Trassierra

-Ubicación: parroquia de Santa María de Trassierra-Córdoba

-Cronología: 1510-1520

-Autor/es: anónimo flamenco. Taller de Bruselas (¿Familia Borman?)

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-94

-Denominación: Virgen del Castillo

-Ubicación: parroquia de Ntra. Sra. del Castillo-Fuente Obejuna

-Cronología: ca. 1350

-Autor/es: anónimo catalán ¿seguidor del estilo de Guillem Seguer?

-Tipo iconográfico: Eleusa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro y plata.

-Datos de interés: presenta policromía y estofados dieciochescos

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-95

-Denominación: Virgen de la Berenjena

-Ubicación: parroquia de Ntra. Sra. del Castillo-Fuente Obejuna

-Cronología: 1480-1500

-Autor/es: anónimo hispanoflamenco

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-96

-Denominación: Virgen de Consolación

-Ubicación: parroquia de Ntra. Sra. de Consolación-Doña Mencía

-Cronología: 1520-1535

-Autor/es: atribuida a Jorge Fernández Alemán

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: imagen destruida en 1936.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-97

-Denominación: Virgen de la Teja

-Ubicación: convento de santa Clara-Belalcázar

-Cronología: ca. 1500

-Autor/es: anónimo hispanoflamenco del foco toledano (¿Círculo de los Cueman?)

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: terracota policromada y láminas de oro

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-98

-Denominación: Virgen de la Piedad

-Ubicación: ermita homónima-Iznájar

-Cronología: ca. 1460

-Autor/es: taller de Lorenzo Mercadante de Bretaña

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: terracota policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía dieciochesca

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-99

-Denominación: Virgen de Gracia

-Ubicación: ermita homónima-Montoro

-Cronología: 1460-1470

-Autor/es: taller o círculo de Lorenzo Mercadante de Bretaña

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materialidad: terracota policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: Destruida en 1936. Como se puede apreciar en la fotografía existente, el rostro de la Virgen y el Niño, así como ambas manos son un añadido barroco, de ahí que no se pueda aseverar su autoría tan fehacientemente, pudiendo ser obra del taller o de algún escultor seguidor del estilo de Mercadante.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-100

-Denominación: Virgen del Rosario

-Ubicación: parroquia homónima-Peñarroya-Pueblonuevo

-Cronología: primer tercio del s. XVI

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria-Virgen como Mujer del Apocalipsis

-Materiales: madera policromada y láminas de oro y plata.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-101

-Denominación: Virgen de los Remedios

-Ubicación: parroquia homónima-Zuheros

-Cronología: primera mitad del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: original desconocido. Actualmente se presenta como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: solo se conserva del conjunto original la cabeza.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-102

-Denominación: Virgen del Soterraño

-Ubicación: parroquia homónima-Aguilar de la Frontera

-Cronología: primera mitad del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: original desconocido. Actualmente se presenta como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: solo se conserva del conjunto original la cabeza.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-103

-Denominación: Virgen de la Sierra

-Ubicación: santuario homónimo-Cabra

-Cronología: mediados del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: original desconocido. En la actualidad se presenta como Virgen Reina-Kyriotisa

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: aunque profundamente desbastada para poder ser vestida durante la Edad Moderna, conserva parte de la talla original, sabiéndose que era una imagen que se encontraba de pie y presentaba el Niño en el lado derecho.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-104

-Denominación: Virgen del Valle

-Ubicación: ermita homónima-Santaella

-Cronología: primera mitad del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: solo se conserva la cabeza de la escultura medieval primitiva.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-105

-Denominación: Virgen de la Caridad

-Ubicación: parroquia de Ntra. Sra. de Gracia-Guadalcázar

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo flamenco. Talleres de Malinas

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PROVINCIA DE JAÉN

C-106

-Denominación: Virgen de Capilla

-Ubicación: parroquia de san Ildefonso-Jaén

-Cronología: 1490-1500

-Autor/es: anónimo hispanoflamenco ¿Foco burgalés?

-Tipo iconográfico: Virgen Reina

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-107

-Denominación: Virgen de la Antigua

-Ubicación: catedral-Jaén

-Cronología: finales del s. XIV

-Autor/es: anónimo ¿Corona de Aragón?

-Tipo iconográfico: Virgo Lactans

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-108

-Denominación: Virgen de la Coronada

-Ubicación: iglesia de san Bartolomé-Jaén

-Cronología: 2º tercio del s. XIV

-Autor/es: anónimo castellano

-Tipo iconográfico: ¿Sedes Sapientiae? ¿Hodegetria entronizada?

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: fue profundamente mutilada con la intención de ser revestida durante la Edad Moderna. Destruida en 1936.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-109

-Denominación: Virgen de la Peña

-Ubicación: parroquia de Santa María del Collado-Segura de la Sierra

-Cronología: mediados del s. XIV

-Autor/es: anónimo. ¿taller navarro?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: alabastro parcialmente policromado.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-110

-Denominación: Virgen de la Cabeza

-Ubicación: santuario homónimo-Andújar

-Cronología: s. XIII

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: destruida en 1936

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-111

-Denominación: Virgen del Collado

-Ubicación: iglesia homónima-Santisteban del Puerto

-Cronología: s. XIII

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: desconocido

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: de la imagen original solo restaba la cabeza. Destruida en 1936

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-112

-Denominación: Virgen del Tíscar

-Ubicación: santuario homónimo-Quesada

-Cronología: s. XIII

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: desconocido

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: de la imagen original solo restaba la cabeza. Destruida en 1936

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-113

-Denominación: Virgen de Guadalupe

-Ubicación: colegiata de Santa María la Mayor de los Reales Alcázares-Úbeda

-Cronología: finales del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria entronizada

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: la zona de la cabeza fue retallada (seguramente con objeto de colocarle un rostrillo metálico, a la moda de la Edad Moderna)

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-114

-Denominación: Virgen de Zocueca

-Ubicación: parroquia de la Encarnación-Bailén

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo hispanoflamenco

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: Presentaba una policromía propia del s. XVIII. Destruida en 1936

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-115

-Denominación: Virgen del Alcázar

-Ubicación: parroquia homónima-Baeza

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo flamenco. ¿Países Bajos septentrionales?

-Tipo iconográfico: Eleusa-Virgen del Apocalipsis

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y plata y ojos de cristal.

-Datos de interés: presenta policromía del s. XVIII

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-116

-Denominación: Virgen del Rosell

-Ubicación: La Yedra (pedanía de Baeza)

-Cronología: s. XV

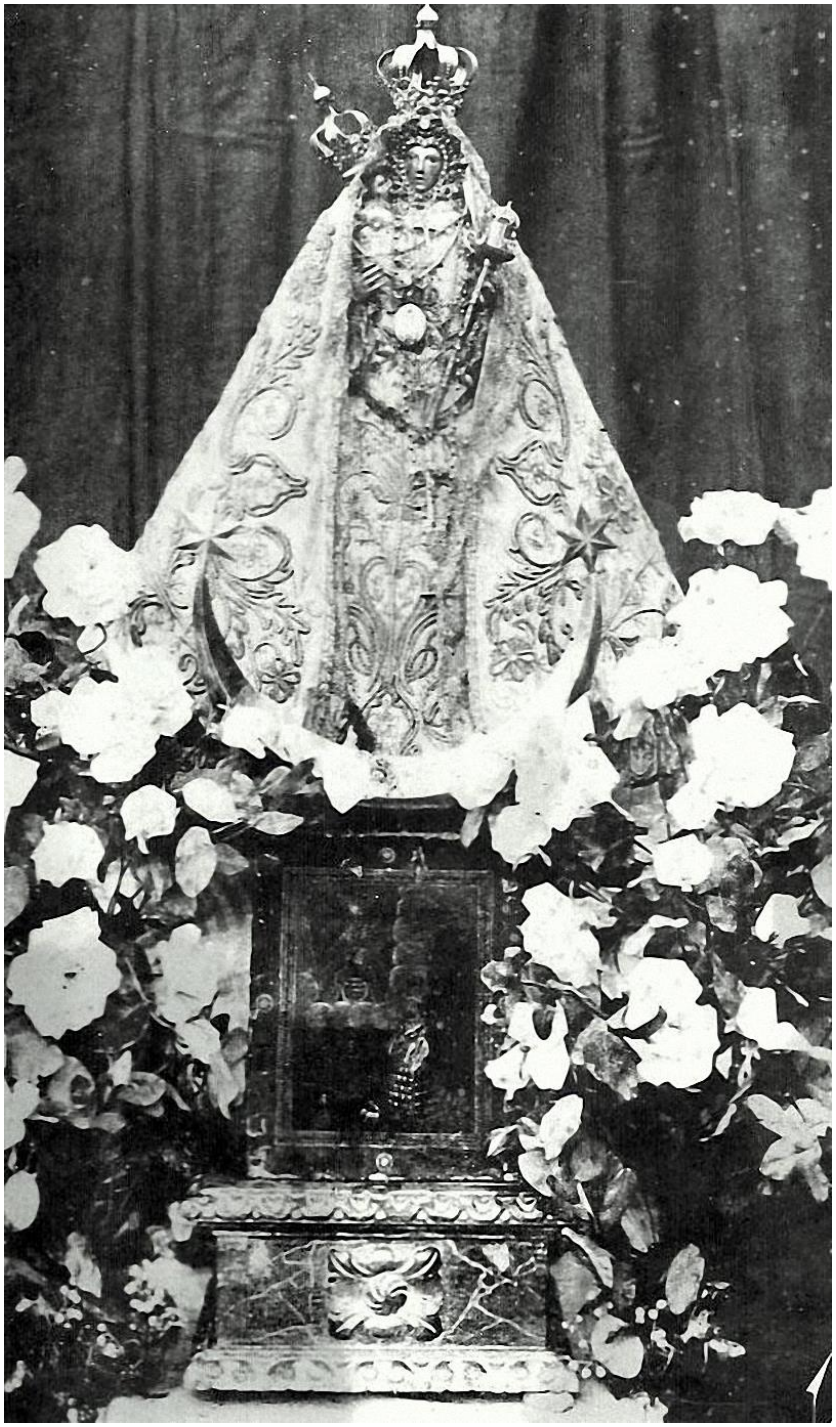
-Autoría: anónimo

-Tipo iconográfico: Eleusa

-Materiales: piedra policromada.

-Datos de interés: actualmente, se encuentra desaparecida. Se desconoce si fue destruida en la Guerra Civil.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



C-117

-Denominación: Virgen de la Fuensanta

-Ubicación: santuario homónimo-Huelma

-Cronología: s. XIII

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: destruida en 1936

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-118

-Denominación: Virgen de la Fuensanta

-Ubicación: santuario homónimo-Villanueva del Arzobispo

-Cronología: 3º tercio del s. XIV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y ojos de cristal.

-Datos de interés: destruida en 1936

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-119

-Denominación: Virgen de Albanchez

-Ubicación: parroquia de San Bartolomé-Villarrodrigo

-Cronología: finales del s. XIV-principios del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y ojos de cristal.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-120

-Denominación: Virgen con el Niño-advocación desconocida

-Ubicación: parroquia de San Bartolomé-Villarrodrigo

-Cronología: 1500-1520

-Autor/es: círculo de Jorge Fernández Alemán

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía de la Edad Moderna

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-121

-Denominación: Virgen la Coronada

-Ubicación: ermita homónima-Fuentes del Rey (Alcalá la Real)

-Cronología: ca. 1340

-Autor/es: anónimo levantino

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta policromía realizada en la Edad Moderna.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-122

-Denominación: Santa María de la Victoria

-Ubicación: Santuario homónimo (Málaga).

-Cronología: 1500-1510

-Autor/es: círculo de Pedro Millán

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: la imagen ha sufrido diversas intervenciones a lo largo de su historia: retirada del sitial original, sustituido por la actual peña rocosa, en referencia a su leyenda; repolicromías en los s. XVIII y XIX, eliminación de su Niño Jesús primigenio así como de sus manos, de origen barroco; eliminación parcial del velo que cubría la testa de la imagen, con objeto de mostrar más cabellera.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-123

-Denominación: Virgen de los Remedios

-Ubicación: catedral de Málaga

-Cronología: ca. 1500

-Autor/es: círculo de Pedro Millán

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: el rostro y cabellera frontal de la Virgen se encuentra retallado, así como su policromía, producto de alguna intervención dieciochesca. No obstante, en la actualidad, también dicha policromía se encuentra semioculta por repintes, quizás decimonónicos, caso del manto, ocultando un probable estofado, o de los zapatos, cuyas faltas dejan entrever el dorado original que tendrían.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-124

-Denominación: Virgen de los Reyes

-Ubicación: catedral de Málaga

-Cronología: 1486-1487

-Autor/es: anónimo flamenco. ¿Taller de Amberes?

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: la imagen presenta una intervención dieciochesca que afecta, mayormente, a la policromía.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-125

-Denominación: Virgen de los Reyes

-Ubicación: clausura del convento de las clarisas de Málaga

-Cronología: 1490-1500

-Autor/es: anónimo ¿hispanoflamenco?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: alabastro policromado y láminas de oro.

-Datos de interés: presenta intervención polícroma del s. XIX-XX

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-126

-Denominación: Virgen de los Remedios

-Ubicación: ermita homónima-Cártama

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: imagen de clara procedencia del culto doméstico, debido a su pequeño tamaño.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-127

-Denominación: Virgen de la Fuensanta

-Ubicación: Santuario homónimo-Coín

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo ¿hispanoflamenco?

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: base desconocida. Policromada con incrustaciones de piedras preciosas.

-Datos de interés: imagen de clara procedencia del culto doméstico, debido a su escasísimo tamaño.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-128

-Denominación: Virgen de Flores

-Ubicación: santuario homónimo-Álora

-Cronología: 1502

-Autor/es: atribuida a Huberto Alemán

-Tipo iconográfico: Hodegetria-¿Virgen Reina?

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: El Niño Jesús no parece el original. Fue restaurada a mediados del s. XIX por algún escultor del círculo de los Gutiérrez de León, el cual retallaría los rostros y cabelleras, por lo que desconocemos si tendría la corona tallada.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-129

-Denominación: Virgen de los Remedios

-Ubicación: iglesia homónima-Antequera

-Cronología: 1500-1510

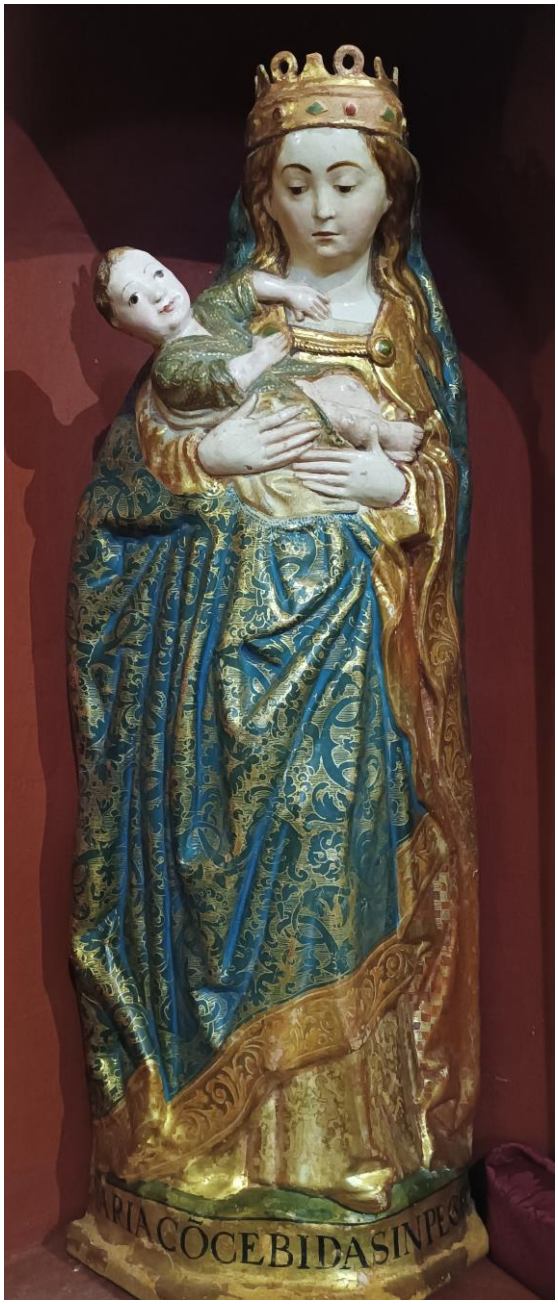
-Autor/es: anónimo brabanzón. ¿Talleres de Amberes o de Malinas?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: las cabezas fueron retalladas por el escultor antequerano Miguel Márquez en 1816, año en que la intervino para restaurarla.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



C-130

-Denominación: Virgen del Socorro

-Ubicación: iglesia del convento de carmelitas calzados-Antequera

-Cronología: ca. 1500

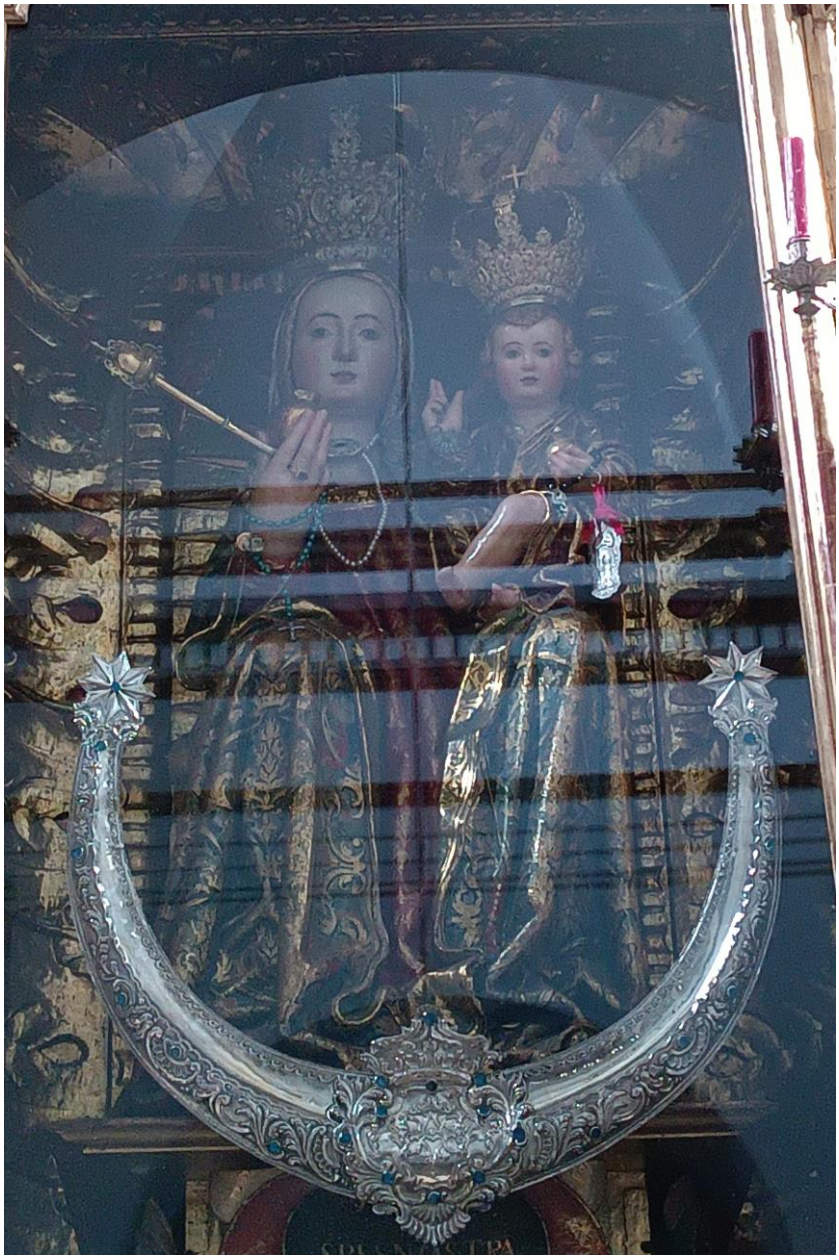
-Autor/es: atribuida a Huberto Alemán

-Tipo iconográfico: Hodegetria-dexiokratusa

-Materiales: papelón policromado y láminas de oro.

-Datos de interés: la cabeza del Niño Jesús se encontraba mirando a la Madre. En el pasado se le cayó y se le restituyó en una restauración mirando hacia el espectador, como se encuentra actualmente.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



C-131

-Denominación: Virgen de la Esperanza

-Ubicación: colegiata de san Sebastián-Antequera

-Cronología: ¿1410? O ¿último tercio del s. XV?

-Autor/es: anónimo -¿seguidor de Lorenzo Mercadante de Bretaña?

-Tipo iconográfico: Sedes Sapientiae

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: la policromía y encarnaduras actuales son producto de una intervención realizada sobre la imagen en 1695. Si la imagen fue realizada en 1410, hubo de ser retallada en el último tercio del s. XV por algún seguidor de Mercadante de Bretaña.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-132

-Denominación: Virgen del Fuelle

-Ubicación: Monasterio de Jesús María del Socorro (vulgo las mínimas)-Archidona

-Cronología: 1500-1520

-Autor/es: anónimo flamenco ¿Talleres de Malinas?

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: se trata de un altorrelieve de madera, tallado sobre una de las caras de un fuelle de chimenea, de ahí la advocación. Según reza su capilla, fue traída desde Flandes a España por el capitán Pedro Clavero de León en el s. XVII, rescatada de los holandeses protestantes en el transcurso de la Guerra de los treinta años. Fue donada al cenobio por el nieto de este, Miguel Clavero y Luna en 1736.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-133

-Denominación: Virgen de las Nieves

-Ubicación: iglesia de San Agustín-El Burgo

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: desconocido el original. Desde la Edad Moderna ostenta el tipo de la Virgen Reina-Kyriotisa.

-Materiales: madera policromada.

-Datos de interés: el Niño Jesús que porta en la actualidad es una recreación contemporánea en estilo neogótico. La cabeza de la Virgen es lo único medieval conservado, ya que su cuerpo, realizado a principios del s. XVI, recrea la vestimenta cortesana de la época en talla.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-134

-Denominación: Virgen del Socorro

-Ubicación: parroquia de la Santa Cruz-Teba

-Cronología: 1500-1510.

-Autor/es: círculo de Pedro Millán

-Tipo iconográfico: Virgen de la Leche

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: destruida en 1936.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PROVINCIA DE GRANADA

C-135

-Denominación: Virgen de la Antigua

-Ubicación: catedral de Granada

-Cronología: ca. 1500

-Autor/es: atribuida a Huberto Alemán

-Tipo iconográfico: Virgen Reina

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: la policromía que trasluce en la actualidad es producto de una intervención por parte de Torcuato Ruiz del Peral en 1765.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-136

-Denominación: Virgen de Guía

-Ubicación: catedral de Granada

-Cronología: ca. 1500

-Autor/es: anónimo. ¿Países Bajos septentrionales o sur de Alemania?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada, láminas de oro y ojos de cristal.

-Datos de interés: las cabezas de la Virgen y su Niño fueron remodeladas en la intervención que se le realizó a la imagen en el s. XVIII –La de Jesús quizás sustituida, como sus manos-.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-137

-Denominación: Virgen de la Alhambra

-Ubicación: Museo de Bellas Artes de Granada

-Cronología: ca. 1500

-Autor/es: anónimo flamenco. ¿Países Bajos septentrionales o sur de Alemania?

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: se encontraba situada en una hornacina labrada sobre la puerta de la Justicia del complejo palaciego de la Alhambra.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-138

-Denominación: Virgen de la Esperanza

-Ubicación: convento dominico de Santa Cruz el Real-Granada

-Cronología: 1490-1510

-Autor/es: anónimo. ¿Hispanoflamenco o Italia septentrional?

-Tipo iconográfico: Hodegetria entronizada

-Materiales: alabastro ligeramente policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: hubo de tener origen en el culto doméstico, debido a su pequeño tamaño.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-139

-Denominación: Virgen de la Piedad

-Ubicación: santuario homónimo-Baza

-Cronología: finales del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: alabastro o piedra policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: ~

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-140

-Denominación: Virgen de la Antigua

-Ubicación: parroquia de la Encarnación-Almuñecar

-Cronología: 1500-1530

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: imagen de clara procedencia del culto doméstico, debido a su pequeño tamaño.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

C-141

-Denominación: Virgen de la Cabeza

-Ubicación: ermita homónima-Motril

-Cronología: ca. 1510

-Autor/es: anónimo hispanoflamenco (¿levantino?)

-Tipo iconográfico: Hodegetria

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: la imagen se encuentra retallada y repolicromada durante la Edad Moderna, posiblemente suavizando los pliegues del manto con objeto de revestirla.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PROVINCIA DE ALMERÍA

C-142

-Denominación: Virgen del Mar

-Ubicación: santuario homónimo-Almería

-Cronología: finales del s. XIV-principios del s. XV

-Autor/es: anónimo

-Tipo iconográfico: Hodegetria dexiokratusa

-Materiales: madera policromada y láminas de oro.

-Datos de interés: poseía corona tallada en el bloque craneal.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Ilustraciones del texto

-Francisco Jesús Flores Matute: 100, 148, 163, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 181, 183, 184, 189, 192, 193, 197, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 219, 222, 224, 225, 227, 228, 230, 238b, 239, 240a, 242, 243, 244b, 247, 248, 251, 252, 253, 260, 262, 263, 266a, 269, 270, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281.
-María del Valle Rodríguez Lucena: 182, 226.
-José Miguel Travieso Alonso: 240b.
-José Leiva Aldea: 1, 15.
-José Luis Coral Soler: 74.
-José Rabasco Aguilar: 257.
-Kerstin Meinhardt: 108.
-David Triguero Berjano: 153.
-Jesús López Alfonso: 206, 267.
-Fernando Contreras Miranda: 207, 208, 209, 210, 211.
-Esther Hernández Briones: 233.
-Rafael Peña: 238a, 243b.
-Manuel Pablo Rodríguez Rodríguez: 240c.
-Alejandro Morante Hernández: 256.
-Jesús Burgos Ruiz: 268.
-Antonio Orantes Suárez: 246.
-José Miguel Rodríguez Ruiz: 254.
-Paul Walliker: 6 (https://orthodoxartsjournal.org/santa-maria-antiqua-the-heart-of-the-east-in-the-centre-of-rome/).
-Francisco Aguayo Egido: 264.
-Luis Miguel Bugallo Sánchez: 279b.
-Vicente López Regidor: 279c.
-Museo de Arte de Cleveland: 5.
-Fundación Federico Zeri de la Universidad de Bolonia: 11.
-Museo Nacional de Arte de Cataluña: 18, 115, 118, 138, 139.
-Museo Diocesano de Paderborn: 20.
-Museo Bode de Berlín: 23.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Museo Metropolitano de Arte de Nueva York: 24, 36, 51, 82, 92, 112, 114, 121, 161.

-Galería Nacional de Londres: 25.

-Staatsgalerie de Stuttgart: 27.

-Biblioteca Mediceo Laurenziana de Florencia: 37.

-Museo del Convento de Santa Catalina de Utrecht: 44.

-British Library de Londres: 50, 59.

-Bibliotheque Nationale de France: 53, 76.

-National Gallery of Art de Washington: 54, 55, 124.

-Trinity College Library de Dublín: 57.

-Victoria and Albert Museum: 58, 178.

-The British Museum de Londres: 62, 75, 96.

-Walter Arts Gallery de Baltimore: 71.

-Biblioteca Municipal de Dijon: 72, 107.

-Museo de Bellas Artes de Boston: 77.

-Biblioteca Nacional de España: 78.

-Catálogo General de Bienes Culturales de Italia: 79.

-Biblioteca Municipal de Lyon: 83.

-Museo del Louvre: 85, 168, 172, 198, 205.

-Museum für Kunst und Gewerbe de Hamburgo: 86.

-Museo Nelson-Atkis de Arte: 93.

-Museo de Bellas Artes de Houston: 94.

-Museo Boijmans Van Beuningen: 95.

-Museo Copto del Cairo: 101, 102.

-Museo Nacional de Escultura de España: 172

-Pierpont Morgan Library de New York: 103, 104.

-Web Gallery of Art: 110.

-All Souls Collage de Oxford: 111.

-Museo de Bellas Artes de Valencia: 117, 126, 129.

-Museo de Arte Constantino Barbella de Chieti: 127.

-Museo Aurora Trust de New York: 130.

-Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial: 151, 229.

-Museo Central de Utrecht: 194.

-Museo de Lovaina: 201.

-Museo Diocesano de Arte de Vitoria-Gasteiz: 202.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Staatliche Bibliothek: 234, 236, 255, 261.

-Biblioteca capitular de la catedral de Sevilla: 237.

-Colección Antonio Correa: 241, 244, 265b.

-Concejalía de Turismo y Deportes del Ayuntamiento de Santa Olalla del Cala: 187.

-Archivo del Ayuntamiento de Granada: 249.

-Archivo del Ayuntamiento de Córdoba: 258, 259.

-Archivo Municipal de Toledo: 280.

-Museo Casa de los Tiros de Granada: 250, 251b.

-Galería Colnaghi: 265a.

-Fraternidad Franciscana del Santuario de Ntra. Sra. de Regla de Chipiona: 152.

-Archivo de la Hermandad de la Virgen de Gracia de Carmona: 150.

-Archivo de la Hermandad de Ntra. Sra. del Valle de Écija: 165, 239b.

-Archivo de la Hermandad de Villaviciosa de Córdoba: 157.

-Archivo de la Hermandad de la Virgen de la Bella de Lepe: 186.

-Archivo de la Hermandad de los Remedios de Villarrasa: 197.

-Archivo de la Hermandad de Ntro. Padre Jesús Cautivo de San Juan del Puerto: 213.

-Archivo de la Hermandad de la Virgen de la Antigua de Almuñecar: 214.

-Archivo de la Hermandad de la Virgen del Amparo de Sevilla: 220, 266b.

-Archivo de la Hermandad de Ntra. Sra. del Mar de Almería: 235.

-Archivo de la Hermandad de la Virgen de Belén de Pilas: 243d.

-Archivo de la Hermandad de Ntra. Sra. de los Milagros de El Puerto de Santa María: 282.

-Fototeca de la Universidad de Sevilla: 149, 156, 164, 191, 216, 221, 232, 243e.

-Fotografías del IAPH: 154, 155, 245.

-Catedral de Sevilla: 166, 177.

-Ayuntamiento de Fuente Obejuna: 171.

-Archivo Legado Temboury (Málaga): 277a, 277b, 279a.

-TRACER Restauración y Conservación S.L: 205d (tomada del libro: *Retablo Mayor de la cartuja de Santa María de El Paular. Restauración e investigación*).

-Fotografías tomadas de Wikipedia: 2, 3, 4, 8, 9, 12, 13, 16, 17, 22, 26, 30, 31, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 49, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 73, 80, 81, 87, 88, 89, 90, 91, 97, 98, 99, 109, 113, 116, 119, 120, 122, 128, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 162, 167, 179, 185, 212, 223, 231.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Catálogo

-Fotografías de Francisco Jesús Flores Matute: C-3, C-11, C-13, C-16, C-17, C-40, C-41, C-45, C-90, C-93, C-103, C-122, C-123, C-124, C-125, C-128, C-130, C-131, C-132.

-Fotografías de Alejandro Morante Hernández: C- 14, C-15, C-80, C-85.

-Fotografías de Jesús López Alfonso: C-19, C-52, C-71.

-Fotografías de Jesús Burgos Ruiz: C-43, C-46, C-56, C-104.

-Fotografía de Jesús Molina Gimeno: 120.

-Fotografías de Dan Gamboa: C-135, C-136.

-Fotografía de Manuel Lamprea: C-9.

-Fotografía de José Contreras Sánchez: C-61.

-Fotografías de María del Valle Rodríguez Lucena: C-23, C-24.

-Fotografías de Alfonso Vidán: C-28, C-94, C-95.

-Fotografía de Carmelo Jaime Ruiz: C-39.

-Fotografía de Jesús Medina Cózar: C-2.

-Fotografía de Juan José Camargo: C-98.

-Fotografía de David Triguero Berjano: C-33.

-Fotografía de José Antonio Grande de León: C-10.

-Fotografía de Antonio Jesús Hernández Camacho: C-141.

-Fotografía de Miguel Hidalgo: C-100.

-Fotografía de Víctor Mudarra Fuentes: C-27.

-Fototeca de la Universidad de Sevilla: C-26, C-29, C-30, C-31, C-34, C-35, C-37, C-97, C-108, C-134.

-Fotografías del IAPH: C-36, C-38, C-47, C-50, C-67, C-68, C-108, C-115,

-Archivo Diocesano de Sevilla: C-49.

-Fotografías de la Wikipedia: C-54, C-76, C-79, C-92, C-142.

-Fraternidad Franciscana del Santuario de Ntra. Sra. de Regla de Chipiona: C-51

-Galería Coll y Cortés: C-55.

-Biblioteca Nacional de España: C-30.

-Museo de Bellas Artes de Granada: C-137.

-Archivo de la orden dominica de Jerez de la Frontera: C-59.

-Archivo de la Hermandad de Aguas Santas de Villaverde del Río: C-25.

-Archivo de la Hermandad de Valme de Dos Hermanas: C-21.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Archivo de la Hermandad de la Virgen del Castillo de Lebrija: C-32

-Archivo de la Hermandad de la Virgen del Valle de Écija: C-22.

-Archivo de la Hermandad de los Servitas de Carmona: C-44.

-Archivo de la Hermandad de Escardiel de Castilblanco de los Arroyos: C-48.

-Archivo de la Hermandad de la Virgen de los Ángeles de Jimena de la Frontera: C-53.

-Archivo de la Hermandad de la Cena de Jerez de la Frontera: C-60.

-Archivo de la Hermandad de Palomares de Trebujena: C-62.

-Archivo de la Hermandad de la Virgen de los Milagros de El Puerto de Santa María: C-63.

-Archivo de la Hermandad de la Virgen de los Santos de Alcalá de los Gazules: C-64.

-Archivo de la Hermandad de la Coronada de San Roque: C-65.

-Archivo de la Hermandad de los Remedios de Chiclana: C-66.

-Archivo de la Hermandad de la Aliseda de Cumbres de San Bartolomé: C-69.

-Archivo de la Hermandad de la Coronada de Cortelazor: C-70.

-Archivo de la Hermandad de la Luz de Lucena del Puerto: C-73.

-Archivo de la Hermandad de los Remedios de Villarrasa: C-74.

-Archivo de la Hermandad de la Bella de Lepe: C-75.

-Archivo de la Hermandad de los Ángeles de Alájar: C-78.

-Archivo de la Hermandad de Ntro. Padre Jesús Cautivo de San Juan del Puerto: C-82.

-Archivo de la Hermandad de los Remedios de Zuheros: C-101.

-Archivo de la Hermandad del Soterraño de Aguilar de la Frontera: C-102.

-Archivo de la Hermandad de la Capilla de Jaén: C-106.

-Archivo de la Hermandad del Collado de Santisteban del Puerto: C-111.

-Archivo de la Hermandad del Tíscar de Quesada: C-112.

-Archivo de la Hermandad de Guadalupe de Úbeda: C-113.

-Archivo de la Hermandad de Zocueca de Bailén: C-114.

-Archivo de la Hermandad de Setefilla de Lora del Río: C-40.

-Archivo de la Hermandad de la Fuensanta de Huelma: C-117.

-Archivo de la Hermandad de la Fuensanta de Villanueva del Arzobispo: C-118.

-Archivo de la Hermandad de los Remedios de Antequera: C-129.

-Archivo de la Hermandad de las Nieves de El Burgo: C-133.

-Archivo de la Hermandad de la Piedad de Baza: C-139.

-Archivo de la Hermandad de la Antigua de Almuñecar: C-140.

-Concejalía de Turismo y Deportes del Ayuntamiento de Santa Olalla del Cala: C-83.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

-Archivo del Cabildo de la Catedral de Córdoba: C-84.

-Archivo del Cabildo de la Catedral de Jaén: C-107.

-Archivo de la parroquia de Consolación de Doña Mencía: C-96.

-Archivo de la parroquia de Gracia de Guadlacázar: C-105.

-Archivo de la parroquia de San Bartolomé de Villarrodrigo: C-119.

-La Hornacina: C-77, C-87.

-Guadalinfo de Segura de la Sierra: C-109.

-Fundación José Manuel García Agüera: C-127.

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA