

VARIEDADES ICONOGRÁFICAS

LA VIRGEN Y SUS ATRIBUTOS SIMBÓLICOS

HASTA aquí hemos estudiado los tipos primordiales que aparecen en la iconografía mariana. Tipos que responden a un dogma, a devociones fundamentales, respaldadas por una tradición secular, a rasgos de los Evangelios auténticos y de los Evangelios apócrifos. Tipos independientes de hechos históricos locales, de atributos y de advocaciones que no llegan a alterar la iconografía de la Virgen. Tipos que más tarde fueron adoptados algunas veces por nuevas devociones o leyendas, o que sugirieron a unas y otras. El conjunto de todos ellos forma la auténtica y sustancial iconografía de la Madre de Dios.

Junto a esa iconografía mariana fundamental está la accesoria y anecdótica, caracterizada por una serie de variados atributos, que no influyen en el aspecto plástico de las imágenes de María. Los hay animados e inanimados, y entre estos últimos figuran frutos y objetos de la vida cotidiana

ATRIBUTOS ANIMADOS: LA VIRGEN CON EL PÁJARO

El pájaro es uno de los atributos más antiguos y de más difícil interpretación. No consta en ninguna parte su auténtico significado; pero a juzgar por la frecuencia con que aparece en las imágenes de María, no

debe de ser pequeño. A raíz de este atributo, algún autor sugiere la idea de que puede representar el alma del pecador que, rompiendo los lazos de su nefasto cautiverio, se refugia en manos de Jesús y María para escapar de sus perseguidores. A propósito, se recuerda el versículo séptimo del salmo cxxiii: «Escapó nuestra alma, como una avecilla, al lazo de los cazadores; rompióse el lazo y fuimos liberados.»

La idea parece un poco alambicada para alcanzar la resonancia popular que tuvo este atributo. Dos otras interpretaciones ofrecen mayor verosimilitud. Una de ellas es que pudiera ser un reflejo de los Evangelios apócrifos, que tantísima influencia tuvieron en la representación de diferentes anécdotas relacionadas con la infancia de Jesús. Una de estas anécdotas que tanto impresionaron a la imaginación popular fué la de los pájaros de barro que Jesús Niño confeccionó.

He aquí cómo describe la escena el seudoevangelio de San Mateo (xxvii): «Jesús, a la vista de todos, tomó lodo de unos charcos que él mismo había hecho, e hizo doce pájaros. Y era un sábado cuando Jesús hizo esto, y estaban con él muchos niños. Uno de los judíos, viendo lo que estaba haciendo, dijo a José: «José, ¿no ves cómo el Niño Jesús está trabajando en sábado, lo cual no le está permitido? Pues del lodo ha fabricado doce pájaros.» Habiéndolo oído José, le amonestó, diciéndole: «¿Por qué haces tales cosas, que no nos está permitido hacer?» Mas Jesús, a las palabras de José empezó a dar palmadas, diciendo a sus pajaritos: «Volad.» Y al imperio de su voz echaron a volar. Y estando todos presentes, y viéndolo y escuchándolo, dijo a los pájaros: «Id y volad por el orbe y por todo el mundo, y vivid.» Todos los presentes, a la vista de lo sucedido, fueron presa de gran estupor. Unos le alababan y admiraban; otros, en cambio, le vituperaban. Y algunos se fueron a los príncipes de los sacerdotes y a los primates de los fariseos, y les anunciaron que Jesús, hijo de José, a la vista de todo el pueblo de Israel, había obrado grandes señales y prodigios. Y esto fué anunciado a las doce tribus.»

Esta leyenda, por su carácter prodigioso y por el dramatismo de los altercados que ocasionó, se comprende que desde los más remotos tiempos tuviera una gran resonancia, como la tuvieron todas las otras leyendas que florecieron al paso de la Sagrada Familia en su huída a Egipto.

Una prueba muy antigua la tenemos en el mismo Corán, que se hace eco de ella en la tercera sura o revelación. Allí Jesús dice: «Vengo hacia vosotros con las señales del Señor. Haré un pájaro de barro, y, soplando sobre él, le daré vida.»

Si las otras leyendas referentes al viaje de la Sagrada Familia a Egipto, y cuantas se leen en los Evangelios apócrifos, tuvieron su repercusión en el arte cristiano, no es de creer que no la alcanzara ésta tan sugestiva y plástica, que de una manera tan poética describía la divina omnipotencia del Niño. Pocos símbolos se podrían poner en manos de Jesús infante, llevado por María, que, sin estorbar el filial y escultórico diálogo con la Madre, expresasen con mayor gracia y plasticidad su oculta divinidad.

Otra influencia pudiera explicar la presencia del pájaro en manos del Niño Jesús. Entre los árboles de Jesé vemos desde muy antiguo revolotear la paloma del Espíritu Santo o las palomas de sus dones. A medida que van cercenándose las ramas de este árbol y queda aislada la figura de la Virgen, vemos que la paloma del Espíritu Santo va cerniéndose más directamente sobre ella. Recordemos las escenas del Nacimiento y de la Anunciación, en las que interviene el Espíritu Santo. No es, pues, de extrañar que en el grupo escultórico y aun pictórico de Jesús y María, la paloma simbólica viniera casi a la fuerza a posarse en manos del Niño o de la Madre, y revelar así el origen humano del Salvador. En este caso, el grupo de la Virgen, el Niño y la paloma del Espíritu Santo sería un grupo pregnante, que englobaría los misterios de la Anunciación y el de la cumplida maternidad divina de María.

En muchos iconos rusos, en los que la tradición antigua es mantenida con mayor fidelidad, el ave que el Niño Jesús lleva en las manos es una verdadera paloma.

En un manuscrito de la Biblioteca de Dijón (Francia) anterior al año 1134 (fig. 321), se representa la imagen de la Virgen con el Niño Jesús en brazos. Sobre la circunferencia del nimbo de María se posa una paloma, también nimbada, que evidentemente simboliza al Espíritu Santo. Es interesantísima esta miniatura, porque sorprendemos a la paloma que, saltando del árbol de Jesé (como puede verse en un grabado de un árbol de Jesé simplificado—que publica Schramm—en que la palo-

ma va a posarse sobre la cabeza de la Virgen) o abandonando una escena descriptiva, se posa sobre la imagen aislada y devocional de María.



Fig. 321.—LA VIRGEN CON EL PÁJARO. Se desconoce el origen y el motivo del pájaro. Puede ser símbolo del Espíritu Santo. (Miniatura del siglo XII. Dijón, Francia.)

Podemos añadir aún otro detalle, que puede reforzar esta hipótesis, y es el tema bizantino de la *Exaltación del Rey David*. El Salmista tiene a sus lados las personificaciones de la Sabiduría y de la Profecía. Sobre el nimbo del Rey descansa una paloma que no tiene este atributo de glo-

ria. Esta paloma simboliza los dones del Espíritu Santo, que David recibió. La figuración y posición de la paloma son exactamente iguales a las que ésta tiene en la Virgen antes mencionada.

Entre paréntesis, no será inútil recordar que en Siria, gran centro de iniciativas iconográficas, la paloma era emblema de la generación y del calor animal al mismo tiempo que de la pureza.

Algunas estatuas de la Virgen con el Niño parecen confirmar esta identificación de la paloma con el símbolo del Espíritu Santo. Entre varias, podemos citar la de la Virgen puesta dentro de un círculo lobulado en la portada interior de la catedral de Huesca. María lleva en su diestra un ramillete de rosas, signo clásico de su divina maternidad. El Niño muestra en sus manos su documentación divina, que consiste en un rótulo con las primeras palabras del arcángel San Gabriel: *Ave, María*. Con la mano izquierda no juega con el pájaro, sino que lo sostiene con toda reverencia y sin aquellas ulteriores preocupaciones de que se le escape.

Más interesante y significativa en este sentido es la imagen de Nuestra Señora de la O que se venera en su ermita de Santoandía (Pamplona). Es un magnífico ejemplar gótico de 1,78 metros de altura. La Virgen lleva una *virga* florida sobre la cual descansa una paloma. Es curiosa la actitud del Niño, que con la mano izquierda toma un ala del ave, y con la derecha acaricia la barbilla de su Madre, como poniendo en contacto la paloma con la Virgen.

Igualmente interesante es la imagen de Santa María de Esaín (Navarra). En ella es la Virgen quien sostiene la paloma con una reverencia que suscita la idea del Espíritu Santo. En ambos casos no hay el menor asomo de entretenimiento del Niño con un ave.

Otro caso aún más explicable es el de algunas Vírgenes de la Esperanza.

Esta paloma, o este simple pájaro, poco a poco perdió su primitivo simbolismo, y en manos de los artistas no tardó en transformarse en juguete del Niño Jesús, y en juguete de ellos mismos, que aprovecharon este pintoresco recurso para dar vida y movimiento al grupo de Jesús y María.

Algunos artistas de época gótica empezaron ya a atar un hilo a una de las patas del pájaro y le permitieron que emprendiera el vuelo sin romper su cautiverio. Es el detalle que vemos en no pocos retratos de infan-

tes nobles o reales. En la primera mitad del siglo XIV, Ferrer Bassa, en sus famosas pinturas murales del Monasterio de Pedralbes (Barce-



Fig. 322.—LA VIRGEN CON EL PÁJARO. *La paloma simbólica se ha convertido en un pasatiempo para entretenar al Niño Jesús.* (Tela pintada. Luis de Morales. Siglo XVI. Colección Moret. Madrid.)

lona), pinta en el *Triunfo de María* al Niño Jesús, que tiene un pájaro atado por un hilo. Este detalle, que la escultura no admite, no es esporádico en la pintura gótica. El Renacimiento alargó el hilo cautivador, y el pájaro, con gran alborozo del Niño, emprendió un vuelo más atrevido.

Morales, en su cuadro de la colección madrileña María Mcret (fig. 322), dió a esa diversión infantil una gracia y un movimiento inimitables.

Este atributo dió advocación a una imagen de la Virgen que se veneraba en la popular e histórica capilla románica de Marcús, situada en la calle de Barcelona que lleva su nombre. Esta imagen era venerada bajo el título de *Nuestra Señora de la Libertad*. Se conservan unos *gozos* suyos, impresos en Barcelona por Joan Pau Martí en el año 1714. En ellos campea la imagen del pájaro cautivo. He aquí dos de sus estrofas más significativas:

*Es vostre nom ab bellesa
escrit en vostre ma dreta,
confirmat ab rialleta
per vostre Fill, que ab finesa
a un cucell promet franquesa,
que apeteix llibertat.
Asistiunos, gran Senyora,
Verge de la Llibertat.
Als malalts y encarcerats,
ausents, catius y navegants,
passatgers y caminants
y a desterro condemnats,
en totas necessitats
los donau vostre Sagrat.
Asistiunos...*

Es vuestro nombre con belleza
escrito en vuestra mano derecha,
confirmado con sonrisa
por vuestro Hijo, que con fineza
a un pájaro promete franquicia,
que apetece libertad.
Asistidnos, gran Señora,
Virgen de la Libertad.
A los enfermos y encarcelados,
ausentes, cautivos y navegantes,
pasajeros y caminantes
y a destierro condenados,
en todas necesidades
les dais vuestro Sagrado.
Asistidnos...

En diferentes iglesias se instituyó una fiesta dedicada a la Virgen Libertadora. Casi todas ellas son fiestas instituïdas en el siglo XVII y en acción de gracias por el hecho de que las respectivas ciudades se vieron libres del asedio de sus enemigos gracias a la prodigiosa intervención de María.

ATRIBUTOS VEGETALES: VIRGO-VIRGA

Después del pájaro, el atributo que quizá tenga mayor trascendencia dogmática e iconográfica es el tallo florido que suele llevar la Virgen en su mano derecha. Este tallo no es puro capricho ni un simple adorno. Tiene su profunda significación. En imágenes antiguas, más embebidas

de mística mariana, esta simbólica trascendencia se echa de ver con mayor claridad. En ellas la Virgen no lleva en la mano un decorativo ramillete de flores, sino una verdadera vara, un tallo robusto y florido, que no tiene el aspecto tan agradable como lo tienen los posteriores ramilletes. La *Virgo* (Virgen) lleva una *virga* (vara). Y esto es debido a un tópico de la literatura mariana, en la cual es frecuentísimo y antiquísimo el juego de palabras *Virgo-Virga*.

Este tópico mariano, que desciende de épocas tan remotas, empieza a desarrollarse en la literatura patrística de los siglos XII y XIII, y pronto invade la literatura e iconografía de la Virgen. Siempre que encuentran los místicos en los libros sagrados la palabra *virga*, la relacionan con la Virgen. Fulberto, obispo de Chartres (siglo X), resume con gran precisión el sentido de esta palabra y atributo: *Virgo Dei Genitrix*—dice—*virga est, flos Filius eius* («La Virgen, Madre de Dios, es la vara; la flor es su Hijo.») Se atribuye a San Ambrosio esta frase de uno de sus sermones espíreos: *Hæc est virga, in qua nec nodus originalis nec cortex venialis culpæ fuit.* («Esta es la vara, en la cual no hay ni nudo original ni corteza de pecado venial.»)

El discípulo de San Bernardo, el cisterciense Alanus de Insulis († ca. 1202), dice que María es denominada *Virga*: 1.º, a causa de su nombre, puesto que con el cambio de una letra se convierte en *virgo*; 2.º, a causa de su significado, puesto que es la florida vara (*virga*) de Aarón; 3.º, a causa de su dignidad, puesto que el cetro (*virga*) pertenece a los reyes. De ella se sirvió Dios para gobernarnos y hacerse hombre. Y además, María se elevó hacia Dios como se encarama un tallo.

Esta simbología mariana alcanzó en manos de Santo Tomás una precisión y expresión definitivas. El Doctor Angélico prueba la gran liberalidad de María a la luz de sus seis excelencias de que nos ha hecho participantes:

1.^a Ella nos dividió el mar, esto es, el mundo, para que pudiéramos atravesarlo. *Exodo*, XIV, 16: «Tú, alza tu cayado (*virga*) y tiende el brazo sobre el mar, y divídalo, para que los hijos de Israel pasen por en medio, en seco.»

2.^a María, por medio de Cristo, la roca, nos ha dado a beber el agua de la gracia. *Números*, XX, 8: «Coge el cayado (*virga*) y habla a la roca, y ésta dará sus aguas.»

3.^a Ella nos proporciona la miel de la devoción para regalarnos con ella. I *Samuel*, XIV, 27: «Jonatás metió la punta del bastón (*virga*) que llevaba en la mano en un panal de miel, y se la llevó a la boca con la mano, y le brillaron los ojos.»

4.^a Con el auxilio de María vencemos al demonio. II *Samuel*, XXIII, 21: «Banaías mató a un egipcio de gran talla que blandía una lanza; acometiéndole con un palo (*virga*), le arrancó de las manos la lanza y con su propia lanza le mató.» Ese egipcio era imagen del demonio.

5.^a Gracias a María alcanzamos de Dios misericordia. *Ester*, V, 2: «Asuero extendió sobre Ester su cetro (*virga*) de oro, y halló ésta gracia a sus ojos.»

6.^a Por María somos salvados de manos de todos nuestros enemigos. Salmo CIX, 2: «Extenderá Yave desde Sión tu poderoso cetro (*virga*).»

El *Speculum humanæ salvationis* (siglo XIII) resume espléndidamente todo el alcance dogmático y poético de este atributo, eje en torno del cual gira casi toda la iconografía de María, apoyada en el arcano simbolismo de las Sagradas Escrituras. Dice así:

*Hæc Virga fecundata per caelestem rorem
Quæ produxit nobis Christum, amænissimam florem.
In hunc florem inveniuntur septem medicamina bona.
Per quæ designantur Spiritus Sancti septem dona.
Inveniuntur in hoc flore tactus, odor et fructus,
Color et folia, succus et gustus.
Hæc septem peccata mortalia
Tactu huius floris tumore superbiæ exonerantur.*

Este tallo es María fecundizada por celeste rocío,
la que produjo para nosotros a Cristo, amenísima flor.
En esta flor se encierran siete buenos medicamentos,
por los que son designados los siete dones del Espíritu Santo.
Encuéntranse en esta flor el tacto, olor y fruto,
color y hojas, jugo y gusto.
Estos siete pecados mortales,
al contacto de esta flor pierden la hinchazón de la soberbia.

El prototipo, pues, de la vara (*virga*), que con la palabra *Virgo* se prestaba a todos estos y muchos más malabarismos místicos, pasó a ser



Fig. 323.—VIRGO-VIRGA. Las palabras *Virgo* (*Virgen*) y *virga* (*vara*) se prestan a un simbolismo alusivo a la maternidad de María. (Catedral de Sevilla.)

uno de los tópicos más frecuentes de la literatura mariana y uno de los atributos más significativos en las imágenes de la Virgen. El atributo obtiene su expresión más realista en las primitivas imágenes góticas, como puede verse en la Virgen de la catedral de Sevilla (fig. 323). En

este tipo de imágenes la Virgen no empuña un ramillete de delicados tallos y flores, sino una robusta vara coronada de rosas, por lo regular. Esta vara resulta a veces bastante alargada, y en algún caso llega hasta tierra, o, mejor dicho, brota del suelo y se yergue a un lado de la Virgen y hasta su cintura, donde extiende su copa, sobre la cual aparece sentado el Niño Jesús o Cristo crucificado.

Este último tipo, con Jesús Niño o crucificado sobre la *virga* florida, no creemos que pueda ser identificado, según hace un autor, como una exclusiva representación de la Virgen del Rosario, por el mero hecho de que el tallo esté recubierto de rosas. Esta Virgen responde únicamente a la simbología cristológica y mariana de la *vara*, que, colocada en forma de pasadera entre los dos Testamentos, permitió a la humanidad evadirse del cautiverio del pecado original.

El aspecto de la vara simbólica no resulta muy decorativo, sobre todo cuando las imágenes de María van adquiriendo mayor delicadeza y elegancia femeninas. Entonces este atributo, disipado su simbolismo medieval, se convierte en un delicado tallo adornado con una o varias florecillas.

LA VIRGEN CON EL LIRIO

Es también importante este atributo, porque está entresacado de los campos sagrados de la Escritura. En el capítulo segundo del *Cantar de los Cantares*, léese: «Yo, flor del campo y lirio de los valles. Como lirio entre espinas, así mi amiga entre las hijas.» Es la flor favorita del *Cantar*, y en él se menciona varias veces.

Este requiebro del libro sagrado se aplicó pronto a María. El lirio es una flor blanca que no tiene mancha alguna. Es el símbolo clásico de su pureza virginal. El lirio de María no es el lirio cultivado y mimado de los jardines, sino el lirio de los valles, silvestre, que brota y florece sin intervención de la mano del hombre, como dice San Bernardo. Por esta causa, pocas veces falta en las escenas completas de la Anunciación, ya sea en un vaso, ya sea en manos del Ángel o de María misma, para indicar que Cristo nacerá de una Virgen.

Pero lo curioso del caso es que este símbolo tan expresivo, al menos entre la actual literatura devota, aparece muy pocas veces en las imágenes



Fig. 324.—LA VIRGEN CON EL LIRIO. El lirio, después de sufrir una serie de estilizaciones, ha tomado la forma heráldica de flor de lis. (Frontal pintado. Siglo XIII. Museo Episcopal. Vich.)

aisladas, pictóricas y escultóricas, de la Virgen. Claramente se echa de ver que en la Edad Media la simbología no era tan superficial como ahora, y a pesar de ser menos decorativa, aparece en ella con mayor frecuencia la *virga florida*, una de las más antiguas alusiones a la virtud de María.



LA VIRGEN CON EL LIRIO

Fig. 325.—Es el símbolo clásico de la pureza virginal, apenas inseparable de las escenas de la Anunciación. Sin embargo, no es demasiado frecuente en las imágenes aisladas. (Tabla pintada, siglo XIV, procedente del monasterio de Vallbona de les Monges, Lérida. Museo de Arte. Barcelona.)

Aunque no sea muy frecuente el atributo del lirio, esto no quiere decir que no sea muy antiguo. En una Biblia del siglo XII, de la Biblioteca Provincial de Burgos (fig. 16), hay una miniatura en la que se representa



Fig. 326.—LA VIRGEN CON EL LIRIO. (Talla en madera. Siglo XIV. Colección Graell. Barcelona.)



Fig. 327.—LA VIRGEN CON EL LIRIO. (Talla en alabastro. Siglo XV. Museo de Arte. Barcelona.)

En ambas imágenes el lirio conserva su forma natural. En la escultura este atributo fué bastante desusado durante la época gótica. Véase una interpretación románica en la Virgen del Claustro, de Solsona (fig. 249).

la Adoración de los Reyes Magos. En ella María sostiene con la mano izquierda un lirio, que conserva con bastante fidelidad su forma natural. En cambio, lo vemos estilizado bajo su esquema heráldico en un antependio del siglo XII, que se conserva en el Museo Episcopal de Vich (fig. 324).

En un retablo (siglo XIV) del Museo de Arte de Cataluña, y procedente del convento de Vallbona de les Monges (Lérida), el lirio, ligeramente



Fig. 328.—LA VIRGEN CON EL LIRIO. *El lirio impri-
me bellamente su ritmo plástico a toda la pintura.*
(Museo de Boston, Estados Unidos.)

estilizado, brota de la pequeña esfera que María lleva en su diestra (figura 325), como para dar a entender que con Ella florece todo el mundo. Es muy raro, en cambio, encontrar en una imagen escultórica antigua el lirio en su forma más o menos natural, como se da el caso en la Virgen, del

siglo XIV, de la colección Graell, de Barcelona y en una figura de alabastro, que se conserva en el Museo de Arte, de la misma ciudad (figs. 326 y 327).



Fig. 329.—VIRGEN CON EL LIRIO. Sentada en un trono y rodeada de ángeles músicos, María lleva un lirio grande, a manera de cetro. (Tabla del siglo XV. Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza.)

El lirio en su forma realista es más frecuente en la pintura gótica. Puede servir de ejemplo, entre varios, la magnífica tabla del siglo XV, de escuela valenciana, procedente de una colección barcelonesa, que hoy figura en el museo estadounidense de Boston (fig. 328). Es muy



LA VIRGEN CON EL LIRIO

Fig. 330.—Lirio postizo, de época posterior, con aspecto de sonajero para entretener al Niño. Como la imagen es de plata, parece posible que ya de antiguo tuviera un lirio semejante. (Talla chapada de plata. Siglo XIV. Altar mayor de la catedral. Sevilla.)

curiosa esta pintura, porque el ritmo plástico del lirio parece imponerse a toda la figura, a la indumentaria y a su decoración. Como no hay muchos casos, merece citarse también la Virgen con el lirio, representado en su pleno aspecto vegetal, que puede admirarse en una espléndida tabla del siglo xv del Museo de Bellas Artes, de Zaragoza (fig. 329). Una interpretación metálica, relativamente reciente, la hallamos en la famosa imagen de talla, chapada de plata, de Nuestra Señora de la Sede (siglo xiv), que se venera en la catedral de Sevilla (fig. 330).

El ilustrador de las *Cantigas* del rey Alfonso el Sabio nos da una verdadera apoteosis de este atributo, representando entre multitud de ellos a la Virgen, lirio de no igualada magnitud y pureza. La miniatura lleva este lema: «Como Sancta María es flor das flores.»

En las grandes composiciones de la Inmaculada Concepción aparecen a menudo dos ángeles, cada uno de los cuales lleva un lirio de color diferente. Uno es blanco, como emblema de la pureza virginal de María. El otro, morado, simboliza su humildad. Merece también observarse que la sibila de Cumas, que anunció el misterio del nacimiento virginal de Jesús, lleva ordinariamente un tallo de lirio.

Mucho más rara es la representación de María con un lirio entre espinas, como alusión a la imagen extraída del *Cantar de los Cantares*. Podemos, no obstante, señalar un magnífico ejemplo en una tabla del siglo xv (fig. 331). El Niño, caso muy raro, lleva en la mano un manojo de cardos y espinas, en medio de las cuales destaca la blancura de un lirio. La Virgen se destaca sobre un nimbo apocalíptico de rayos solares. La inscripción dice: «*Sicut lylum inter spinas syc amica mea inter filias ideo.*» «Como lirio entre cardos es mi amada entre las doncellas.» La conjunción *ideo* no figura en el texto sagrado, y denota que la cita procede de un texto litúrgico.

LA MANZANA

Ya hemos indicado anteriormente que, con toda probabilidad, la manzana y otros frutos similares, en la mano de María, son una derivación de la pequeña esfera puesta en manos de Jesús o de su Madre, para expresar su grandeza y poder. En las imágenes más antiguas y menos restaura-



MARÍA, LIRIO ENTRE ESPINAS

Fig. 331.—El Niño lleva un ramillete de cardos, entre los cuales destaca la blancura de un lirio. Aquí el simbolismo lilial se completa con el de los abrojos que rodean la blanca pureza. (Tabla del siglo XV. Colección Toreno. Madrid.)

das, la Virgen lleva una esferita, sola o con un brote de rosa o lirio, a semejanza de la que hemos visto al hablar de la Virgen del Lirio (fig. 329).

Esta inocente y diminuta esfera, propia de toda clase de personajes entronizados, sagrados o profanos, adquiere un sentido dramático al convertirse en manzana y simbolizar la causa de la perdición de todo el género humano. Este atributo, a pesar de su dramatismo, cae fácilmente de las manos de María, para recogerlo tardíamente la serpiente de las modernas Inmaculadas, que dejan de ser un reflejo de la mujer apocalíptica, para convertirse en la nueva Eva que aplasta al dragón infernal. En realidad, poca importancia tiene en la mística específicamente mariana y medieval, y todo hace creer que se improvisó una interpretación para explicarse la diminuta esfera de Jesús o de María en una época en que se estilaban esferas de tamaño mayor, y para ilustrar el nuevo simbolismo de María como la nueva Eva que venía a salvar lo que se había perdido a causa de una manzana.

LA GRANADA

La granada en manos de la Virgen es una variante no tan frecuente como la manzana y menos empapada de simbolismo. Su presencia se debe generalmente a circunstancias locales, y en cada caso tiene un significado particular y un matiz propio.

En la granada entreabierta y chorreando granos de púrpura se ha querido ver un emblema de la caridad, que en la Encarnación de Jesús tuvo su máxima expresión. Su simbolismo primitivo es el de la fecundidad, muy propio, por cierto, del grupo maternal de la Madona. Con este primitivo significado lo vemos también en manos de Cristo y de la figura simbólica de la Iglesia. También es símbolo de la esperanza cristiana. Por todos estos conceptos, este fruto merece figurar en manos de la que es el ideal y la realidad de toda fecundidad y esperanza.

EL LIMÓN

El limón es otro de los frutos que la Virgen lleva entre las manos. Es símbolo de incorruptibilidad. Con este sentido aparece en un gran

número de estampas de la Inmaculada Concepción. La Inmaculada era, y continúa siendo, la patrona de pasteleros y drogueros, los cuales



Fig. 332.—LA VIRGEN CON EL LIMÓN. Es un atributo que puede acompañar a las Inmaculadas. (Estampa del siglo XVIII. Archivo Histórico de la Ciudad. Barcelona.)

acostumbraban a entronizar su imagen en una capillita, adornándola con velas y flores de inmarcesible papel, interrumpiendo así la monotonía de los estantes. Todos los años, en el día de su festividad, se colgaba de las manos de la imagen un limón, como aparece en el *Retrato de Nues-*

tra Purísima Madre que se venera en su cámara marial en la Iglesia del Real Convento de N. P. San Francisco, de Barcelona (fig. 332). Este limón, en las manos de la Purísima y en casa de los mencionados comerciantes, no sólo era símbolo de la pureza inmaculada de María, sino también garantía de la óptima calidad de los productos de la tienda.

LA PERA

He aquí otro fruto que no pocas veces encontramos en manos de la Virgen y del Niño Jesús, sobre todo cuando forman parte del grupo de la parentela de María (fig. 57) o del de Santa Ana-Triple (figs. 66 y 69).

Es símbolo de la esperanza, y en la creencia folklórica medieval, designaba la fecundidad. Símbolo muy adecuado, por cierto, en manos de la estéril que en su vejez dió un fruto tan bendito como fué la Santísima Virgen (fig. 333.)

LA PIÑA

Otras veces la Virgen o el Niño presentan una piña. Ya hemos visto anteriormente que este fruto parece ser, en la mayoría de los casos, una mala interpretación del simbólico racimo. En realidad, su simbolismo es muy menguado y en todo caso arbitrario.

Sea como fuere, el hecho es que hay imágenes que son conocidas bajo la advocación de Nuestra Señora de la Piña, y que, en consecuencia, algunas Vírgenes han sido figuradas con este fruto. En su lugar citamos una Virgen venerada bajo esta advocación; pero lo que lleva en la mano es un racimo.

Otros frutos y otras flores podríamos mencionar aún. Unos y otras no tienen más trascendencia que su aspecto pintoresco y carecen de importancia iconográfica y simbólica. Sólo responden a circunstancias o costumbres locales.

ATRIBUTOS INANIMADOS: EL LIBRO

En la escena de la Anunciación, generalmente la Virgen tiene en sus manos un libro. Cuando está abierto, figura que María lo lee, y cuando

está cerrado, medita su lectura. Ludolfo de Sajonia, en su *Vita Christi*, tan vulgarizada en la Edad Media, aduce la opinión de quienes dicen



Fig. 333.—LA VIRGEN CON LA PERA. La pera es símbolo de esperanza y fecundidad. Aparece con mucha frecuencia en el grupo de Santa Ana-Triple. (Talla del siglo XV.)

que el arcángel San Gabriel sorprendió a María mientras estaba leyendo la profecía de Isaías: «He aquí que una Virgen concebirá.» Asimismo en algunas antiguas escenas y también en figuras aisladas de la Asunción, la Virgen acostumbra a llevar un libro, como para dar cuenta

de las profecías que en ella se han cumplido. El libro interviene también en las escenas de la educación de María, que hemos comentado antes.

Pero como figura aislada y devocional, María muchas veces lleva un libro, cerrado o abierto, y lo mismo lo lee la Madre que el Hijo. Su objeto parece ser el dar a entender que, como hemos dicho, Jesús y María son el cumplimiento de las promesas mesiánicas. Y tiene la misma finalidad cuando el libro aparece en manos de Santa Ana.

En las imágenes románicas son rarísimas las veces que el Niño, con el diminuto aspecto de un gran doctor, no lleva el libro como mero símbolo de su sabiduría divina. Lo tiene en la mano, pero sin abrirlo ni leerlo, y mucho menos juguetear con él (figs. 241, 242, 243 y 247).

Este libro, símbolo de la divina sabiduría de Cristo, pasa a ser el Libro Sagrado en donde constan las profecías que Jesús ha venido a realizar. Simultáneamente, pasa a ser también el instrumento de la instrucción y educación del pequeño Redentor.

En la bellísima imagen, procedente del Monasterio de Santas Creus (Tarragona), que se conserva en el Museo Diocesano de esa ciudad (fig. 334), vemos al Niño Jesús hojeando el Libro Sagrado, que Él solo tiene entre manos, como resiguiendo las profecías que le falta todavía cumplir. Los artistas góticos procuran que en esta simbólica tarea le ayude la Virgen. Entonces toda ella se transforma en viviente atril, donde se apoya el libro que Jesús va consultando (fig. 335).

Tratado por la pintura, el tema alcanza una magnificencia extraordinaria (fig. 336). En esta tabla, la lectura, entre el paréntesis que forman la media luna y los dos ángeles coronantes, alcanza una muda y extática profundidad de expresión y de sentido inigualables. Sin embargo, de parte del Niño, lo pintoresco va ganando terreno. Jesús no tiene otra preocupación que la de entretenérse volviendo las hojas del libro, y las manecitas del Niño amenazan barrer el íntimo soliloquio que la lectura desata en el corazón de su Madre.

Otras veces, los artistas cayeron en un pintoresquismo más peligroso. En efecto, no representan al Niño Jesús divirtiéndose con las hojas del libro, sino deletreando las palabras que en él se hallan escritas, como puede verse en la espléndida tabla gótica (siglo xv) del Museo de Bellas Artes, de Valencia (fig. 337). La Virgen, en pie y con el máximo respeto, enseña



LA VIRGEN CON EL LIBRO

Fig. 334.—*El libro en manos de Jesús o de María pretende recordar que en ellos se cumplieron las profecías mesiánicas.* (Talla en piedra. Siglo XV. Procedente del monasterio de Santas Creus. Museo Diocesano. Tarragona.)

a Jesús a deletrear. El Niño, colocado sobre un artístico escabel, va señalando con el puntero las letras del códice miniado. El devoto donante, un



Fig. 335.—LA VIRGEN CON EL LIBRO. *Este atributo se convierte en un entretenimiento del Niño Jesús. (Siglo XV. Museo de San Marcos. León.)*

arzobispo, el de Terano, don Juan de Borja, de ascendencia valenciana, deja reverente la mitra en el suelo y contempla conmovido la escena.

Los artistas que pintaron cosas como ésta no sospecharon la justa indignación de los teólogos, en que iban a incurrir. Los artistas no pen-

saron sino en describir la completa normalidad de la infancia, en la que el Verbo encarnado se dignó sumergirse, y hacer resaltar todo lo posible

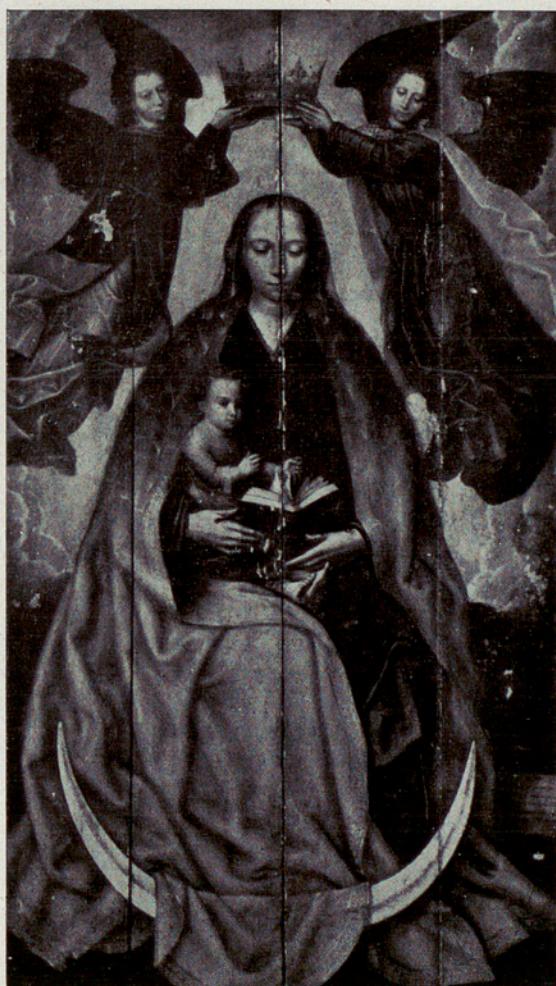


Fig. 336.—LA VIRGEN CON EL LIBRO. *El acto de leer el libro sagrado toma a veces gran solemnidad.* (Pintura sobre tabla. Siglo XV. Museo Provincial. Sevilla.)

esa abnegada sumersión. Pero los teólogos, que contemplaron la escena desde sus cumbres dogmáticas, no pudieron menos que protestar contra semejante desatino. En nombre de ellos, el P. Ayala se cree en el deber de señalar y fustigar el error en que involuntariamente cayeron los pintores.

«Es intolerable abuso—dice—el pintar al Niño Jesús teniendo un libro en las manos, y que la Virgen Santísima le esté enseñando a deletrear. No faltarán hombres demasiadamente simples, o, por decirlo mejor, ridículos en extremo, a quienes parecerá esta cosa muy pía; como si el Verbo encarnado, aun en cuanto hombre (por explicarme con términos escolásticos), hubiera aprendido o podido aprender algo de los hombres ni de los ángeles; teniendo aún en cuanto hombre, no sólo ciencia beatífica, sino también infusa y más perfecta que la que tenían las demás criaturas. Con efecto, si de la purísima y prudentísima Virgen hubiera podido aprender los primeros rudimentos de las letras, no hubiera tampoco inconveniente en decir, que de la misma Señora aprendió también otras cosas más graves y elevadas, que (por no decir nada de las teológicas y divinas) pertenecen al conocimiento de la filosofía, así natural como moral; y aun a la inteligencia de la ciencia de las matemáticas. Pues en todo esto sobrepujó Cristo a los hombres, como lo enseñan, no solamente los teólogos, sino el mismo Cristo, en aquellas palabras, que son bastante claras (Mat. XII, 42): «Y he aquí el que es más que Salomón.» Por lo cual este modo de pintar se ha de poner, no sólo en la clase de necesidades, sino también en la de aquellos errores que pueden ser muy peligrosos.» Y remachando el clavo, dice en otra parte, tratando del mismo tema: «Por lo que debe enteramente desterrarse dicha pintura, como que da manifiesta ocasión a la herejía de Nestorio, que ponía en Cristo dos personas.»

Ni el pintor ni el obispo donante, que, conmovido, contempla la escena, pudieron barruntar siquiera esta contundente diatriba. A ellos les enternecía más la infancia de Jesús vista desde la normalidad de los pequeños seres humanos, y les permitía apreciar más fácilmente el insondable anonadamiento del Redentor que las impecables lucubraciones de los técnicos en la ciencia de Dios. Y el tema de Jesús deletreando, continuó reproduciéndose hasta que la iconografía cristiana, con la abolición de los retablos, perdió el uso de sus facultades descriptivas.

EL TINTERO

Esta escena del Niño Jesús deletreando con la ayuda del puntero, probablemente dió origen a otra semejante: la de Jesús escribiendo so-



LA VIRGEN CON EL LIBRO

Fig. 337.—Este atributo responde a veces a la leyenda de la educación del Niño Jesús. A sus pies está el arzobispo de Terano, don Juan de Borja. (Obra de Bernardino Pinturicchio, siglo XV, ejecutada para la Colegiata de Játiva. Museo de Bellas Artes. Valencia.)

bre un libro o rollo. Sobre todo en imágenes escultóricas y más antiguas que la antes mencionada, del Museo de Valencia, el punzón o pun-



Fig. 338.—LA VIRGEN CON EL TINTERO. *El tintero hace su aparición en el siglo XV, en manos de Jesús o de María, obedeciendo a diferentes motivos. Aquí un ángel lo presenta a la Virgen. (Siglo XV. Santa María del Mar. Barcelona.)*

tero era muy fácil de identificarlo con una pluma de escribir. De hecho, varios autores han interpretado como pluma el puntero de que, en imágenes antiguas, se sirve Jesús para deletrear. Hay un detalle que no permite calificar de pluma lo que Jesús tiene entre los dedos, y es la ausencia

del tintero. Pero debe mantenerse este mismo criterio, aun cuando el Niño o la Virgen lleven el escritorio o estuche de accesorios para la escritura, del cual formaba también parte el puntero de deletrar.

Sea como fuera, el tintero hace su aparición en el siglo xv, ya sea en manos de Jesús, ya sea en las de la Virgen; y es en Flandes donde aparece más temprano y con mayor frecuencia. Con anterioridad a esta fecha, existen solamente representaciones de la Virgen con el Niño deletreando mediante el puntero. El tema se extendió rápidamente a Francia, Italia y España.

Un ejemplo, del siglo xv, lo encontramos en un libro (desaparecido en 1936) del Archivo de la Basílica barcelonesa de Santa María del Mar. Trátase de un libro de cofradía, con los nombres de los menesterosos de la parroquia. Al principio lleva una delicada miniatura (fig. 338), en la que María aparece sentada debajo de un baldaquino gótico. El Niño Jesús, en el regazo de su Madre, interrumpe su tarea de escribir sobre un rollo, para coger las rosas que le presenta un ángel, junto con una cesta abierta, llena de panes. Al otro lado, un segundo ángel le presenta el tintero junto con el escritorio o estuche que contiene los accesorios de escribir. En la parte baja hay una inscripción que dice: *Alma virgo virginum: intercede pro nobis ad Dominum* («Excelsa Virgen de las vírgenes: intercede por nosotros ante el Señor»).

En una muy interesante imagen (fig. 339) de la iglesia de San Francisco, de Betanzos (La Coruña), sorprendemos al Niño Jesús en el momento de escribir sobre un rollo. Jesús mismo sostiene el tintero. Es una talla policromada del siglo xv. Este tipo de imágenes es bastante raro en nuestro país.

Es difícil precisar el sentido de esta clase de imágenes, a las cuales no acompaña una literatura correspondiente, y que probablemente surgieron por error de interpretación, como hemos dicho antes. En primer lugar, pueden interpretarse como un momento en el curso de la instrucción del Niño Jesús. De la misma manera que aprende a deletrar, aprende a escribir. Una representación, pues, sin trascendencia y con poca consistencia dogmática, a la que luego se dió un sentido más profundo. En una imagen de Santa Ana-Triple, labrada en alabastro, y existente en el Museo de Arte de Barcelona, vemos a la Virgen escribiendo. Esto permite

afirmar que, en algunos casos, la representación de María escribiendo refleja un episodio de su educación infantil. En segundo lugar, esta imagen



Fig. 339.—LA VIRGEN CON EL TINTERO. *El Niño sostiene con una mano el tintero, y con la otra escribe en el libro.* (Talla en madera policromada. Siglo XV. Iglesia de San Francisco. Betanzos, La Coruña.)

puede interpretarse en el sentido de que Jesús está escribiendo el nombre de sus elegidos en el libro de la vida. En el Apocalipsis (xxi, 27) están escritas estas palabras: *Non intrabit in eam (Ierusalem)... nisi qui scripti sunt in libro vitæ Agni* («No entrará en ella (Jerusalén)... sino los

que están escritos en el libro de la vida del Cordero». La inscripción del libro de Santa María del Mar parece aconsejar esta interpretación: se pide a la soberana Virgen su intercesión, para obtener la gracia de que Jesús escriba los nombres de los menesterosos o de sus bienhechores en el libro de los predestinados. En libros de cofradías y en imágenes o retablos relacionados con ellas, es casi seguro que la Virgen del tintero tenga este alcance. El inscribir el propio nombre en el libro de la cofradía equivalía a inscribirlo en el libro de la vida. Este piadoso alistamiento alcanza una impresionante solemnidad en pinturas más tardías relacionadas con la cofradía del Santo Rosario.

Se interpreta también esta representación de la Virgen del tintero a la luz de una expresión del salmo XLIV, v. 2: «Sea mi lengua como el cálamo (pluma) de veloz escriba.» Esta lengua, según los comentaristas, no es sino el propio Verbo encarnado, que escribe el gran poema de la Virgen Madre. Pero esta interpretación huele a *Concordancias*, el mejor libro para improvisar notables y devotas ligerezas.

Podría, con mayor razón, interpretarse en el sentido de que Jesús escribe su nueva doctrina, que ha de salvar al mundo, a cuya tarea colabora su Madre bendita. Bajo cualquiera de estas interpretaciones, resulta muy curiosa esta representación de Jesús escribiendo, cuando siempre se ha hecho notar que el Divino Maestro no dejó nada escrito, y sólo trazó unos rasgos sobre el polvo, mientras se estaba acusando a la mujer adúltera. Aquí Jesús escribe en brazos de la Mujer Virgen por excelencia, y quizá escribe los nombres de los que se acusan de ser pecadores.

En algún caso excepcional (como en el cuadro de Botticelli, de la Galería de los Oficios, de Florencia), es María quien escribe. La Virgen, guiada por la mano de su tierno Hijo, escribe el cántico del *Magnificat*. En la catedral de Mesina se conserva una pintura de Antonio Barbalonga (1600-1649), que representa a la *Madonna della lettera*. Un ángel hace las veces de pupitre: con su mano izquierda sostiene el tintero, y con la diestra, la tablilla en donde la Virgen escribe las primeras palabras de la famosa carta que se dice escribió a los habitantes de aquella ciudad. La carta está fechada en Jerusalén, «el año de mi Hijo 42, a las nonas de junio». En este día (13 de junio) continúa celebrándose gran fiesta en aquella localidad.

Se tiene noticia de una fiesta *Beatae Mariæ Virgini de Sacris Litteris* («Fiesta de la Bienaventurada Virgen María de las Sagradas Cartas»), que se celebraba en Calabria. Es curioso un decreto de la Sagrada Congregación de Ritos, en el que se prohíbe al clero de Las Palmas (Calabria) que intercale en la letanía la invocación: *Sancta Maria de Sacra Littera, ora pro nobis* («Santa María de la Carta Sagrada, ruega por nosotros»).

En el Archivo Histórico de Barcelona se conserva una estampa con la Virgen que lleva un libro en el que está escrito el *Magnificat*.

LA ESTRELLA

Al amanecer el arte cristiano, una estrella quedó, para siempre más, colgada junto a la Virgen. Esta estrella había brillado durante toda la noche del Antiguo Testamento. Balaam, el trágico e infortunado profeta que se estrelló contra sus propias profecías, la vió un día y exclamó: «La veo, pero no ahora; la contemplo, pero no de cerca. Álzase de Jacob una estrella, surge de Israel un cetro» (*Números*, xxiv, 17). Todos los autores dan a esta profecía un alcance y significado mesiánicos. Los hebreos llaman al Mesías Hijo de la Estrella, aludiendo a este lugar de la Escritura.

Si con una estrella quiso Cristo anunciarse en el Antiguo Testamento, con otra estrella se anunció a los Magos, los embajadores de la gentilidad. El nebuloso fulgor de esta estrella profética quedó impresionado en una de las primeras representaciones conocidas de María, que se halla en las catacumbas de Domitila, y data de fines del siglo II o principios del III (fig. 12) Y a partir de este momento, la estrella ya no desaparece jamás de la iconografía mariana.

Los Santos Padres, obsesionados con esta imagen bíblica, interpretaron el nombre de María como «Estrella del Mar» (*Stella maris*). El famoso abad de Fulda Hrabanus Maurus († 856), dice que el nombre de María significa «Estrella del Mar», porque puso en el mundo, sumergido en las tinieblas, a Jesús, la verdadera Luz.

San Bernardo es el que da un supremo énfasis a esta interpretación del nombre de María. «Dice el evangelista Lucas: "Y el nombre de la Virgen era María." Digamos algo acerca de este nombre, que significa

estrella del mar y conviene admirablemente a la Virgen María. La comparación de María con una estrella no puede ser más adecuada; porque así como la estrella despidé su rayo de luz sin corrupción de sí misma, así, sin lesión suya, dió a luz la Virgen a su Hijo. Ni el rayo disminuye a la estrella su claridad, ni el Hijo disminuyó a la Virgen su integridad. María es, pues, la ilustre estrella que se levantó de Jacob, cuya luz se difunde por todo el orbe; cuyo resplandor brilla en el cielo, penetra en los abismos e ilumina también la tierra, y, comunicando su ardor más bien a las almas que a los cuerpos, fomenta en ellas las virtudes y consume los vicios. Es, realmente, la esclarecida y singular estrella que era menester se levantara sobre este dilatado y profundo piélago, para brillar con sus méritos y difundir la luz de sus ejemplos.»

Este nombre de María, al caer dentro de la mística, produce toda clase de irisaciones, y se estremecen las orillas de la simbología mariana. Según nos cuenta Santa Matilde en sus *Revelaciones*, una vez se le apareció la Bienaventurada Virgen, y le dijo: «El Hijo, con su divina sabiduría, me hizo tan resplandeciente, que me convertí en resplandeciente estrella, que ha iluminado cielos y tierra. Lo que ha sido significado por mi nombre, María, esto es, Estrella del Mar.» La liturgia también se hizo eco de este suave nombre. Ella saluda a la Virgen como Estrella del Mar, y la piedad popular como *Stella matutina*.

Alimentada por la profecía y la mística, la estrella no se ha desvanecido nunca de las proximidades de María. En la pintura bizantina resigue todos los meridianos de su figura. Este símbolo se posa al lado de la Virgen, sobre su cabeza, sobre su frente, sobre el hombro, etc. Es muy probable que en general (y seguro en la iconografía rusa) esta estrella sea una derivación decorativa de la cruz que en ejemplares bizantinos muy antiguos y en sus copias recientes vemos pintada sobre la parte del manto que cae sobre la frente de María. Al principio es una cruz a base de tres dibujos, y luego, al complicarse estos dibujos, se transforma en estrella. Esta cruz sobre la frente de la Virgen deriva, al parecer, de la costumbre de los primeros cristianos, especialmente en Siria y Alejandría, de *portare crucem in fronte* («llevar la cruz en la frente»). A su vez, esta costumbre tiene su origen en la antigua costumbre judía que consistía en «llevar el signo de los verdaderos creyentes» sobre la frente.

Esto reza por la estrella que brilla sobre la frente u hombro de la Virgen. En cuanto a la estrella que aparece sobre o al lado de María, tiene un origen y un curso completamente diferentes. Nace en las catacumbas y continúa acompañando a las más primitivas imágenes de la Virgen.

De la pintura bizantina pasó a la italiana, que fué la distribuidora de sus principales temas iconográficos por todo el mundo. Y así vemos por doquier imágenes de María en las que brilla esta simbólica estrella, multiplicarse luego las advocaciones de este nombre, y formarse una brillantísima constelación en el firmamento de la iconografía mariana.

Desde el punto de vista iconográfico, esta advocación no tiene mucha importancia, puesto que no llega a modificar el aspecto de la imagen. En las composiciones pictóricas, la estrella se limita a pararse sobre alguna parte importante de la figura de la Virgen. En las estatuas, los artistas no hicieron más que colocar en la mano de María una estrella, rodeada de rayos de luz, como es el caso, por ejemplo, de la Virgen de la Estrella, que se venera en su capilla de la catedral de Sevilla. En la antigua capilla de Marcús, de Barcelona, la Virgen de la Estrella era guía y patrona de carteros y postillones.

Alfonso Escaramillo, noble castellano, que se encontraba en el naufragio que sufrió la armada de Felipe II, pudo salvar una imagen de la Virgen, que llevaba consigo. El piadoso caballero, agradecido por aquel favor que le salvó la vida, mandó edificar en Sicilia, en el año 1608, una iglesia bajo el título de *Sancta Maria de Stella* (Santa María de la Estrella).

Si la estrella aparece acompañada de la media luna, entonces es el símbolo sintético de la Inmaculada Concepción, que deriva de la mujer apocalíptica rodeada del sol, la luna y doce estrellas. Valga como ejemplo la Virgen del altar mayor de la catedral de Tortosa (fig. 98), que hemos comentado anteriormente.

MARÍA, FUENTE DE VIDA

En la literatura griega del siglo II, la Virgen ya es llamada *Fuente de Vida*. En el siglo IV, el diácono de Edesa, San Efrén, saluda a María con estas palabras: «Salve, Madre de todos; salve, fuente de gracias y

consuelos para todos.» En el siglo IX, San José el Himnógrafo invita a los fieles a celebrar a la «Fuente que da vida».

Los comentaristas de la Sagrada Escritura interpretan la figura de la fuente como símbolo de la Virgen, a la cual aplican las palabras del *Cantar de los Cantares* (IV, 15): «Eres fuente que mana a borbotones, fuente de aguas vivas, que descienden del Líbano.» En la misma forma interpretan otros lugares de los Libros Sagrados, en que se habla de una fuente.

La liturgia acoge la idea y saluda repetidamente a la Virgen como Fuente sellada (*Cant.* IV, 12).

En la liturgia oriental encontramos diferentes oficios e himnos dedicados a María como Fuente de Vida. Su fiesta se celebraba el viernes después de Pascua. Nicéforo Calistos Xantópulos, poeta griego de alta y fecunda inspiración, que vivió en el siglo XIV, escribió el espléndido oficio que se rezaba en la Iglesia oriental. Véase una muestra muy típica del Oficio de Difuntos de la Iglesia armenia: «La Fuente de Vida que brotó del Edén fué la Santa Madre de Dios, porque gracias a Ella la tierra, atormentada por la sed, fué purificada por el Espíritu de Verdad. Dadnos, pues, ¡oh Madre!, una fuente de lágrimas para purificarnos de nuestras debilidades.»

Este símbolo se reflejó en la más antigua iconografía oriental. En ella la Anunciación de la Virgen era muchas veces representada junto a una fuente. El emperador Constantino el Grande mandó colocar sobre las fuentes públicas de su nueva ciudad de Constantinopla estatuas de María labradas en bronce y recubiertas con láminas de oro. El emperador Justiniano (siglo VI) dedicó un templo a la Madre de Dios en un lugar llamado «la Fuente».

Entre los cristianos orientales, la imagen de María, bajo la advocación de Fuente de Vida, fué muy antigua y popular. Prueba de ello es que el famoso manuscrito griego de la *Guía de la Pintura*, redactado en el siglo XVIII, por el monje Dionisio de Furna, de Agrafa, pero que es resumen de tradiciones antiquísimas, da la pauta para la representación de María como Fuente de Vida. Dice así: «Una fuente de oro. En el medio, la Madre de Dios, con las manos levantadas en el aire. Delante de ella, y sobre su pecho, Cristo, bendiciendo hacia uno y otro lado, y el Evangelio con

estas palabras: «Yo soy la fuente de agua viva.» Dos ángeles sostienen con una mano una corona sobre la cabeza de la Santa Virgen, y con la otra dos rótulos, el uno con estas palabras: «Salve, Fuente de pureza y de vida»; el otro, con éstas: «Salve, Fuente pura de la Divinidad.» Debajo de la fuente, una piscina llena de peces. A su alrededor, patriarcas, reyes, reinas, príncipes y princesas se purifican y beben de su agua sacada con vasos y copas. Un gran número de otros personajes, enfermos, paralíticos de pies o manos, hacen lo mismo. Un sacerdote tiene una cruz y los santiifica...» En el monasterio griego de Balukli se venera un icono de la Madre de Dios Fuente de Vida, que reproduce exactamente todos estos detalles.

El tema entró pronto en la literatura latina, aunque sin cuajar en una imagen concreta y característica. El culto a la Virgen de la Fuente no parece ser muy anterior al siglo XIV, aunque no dejen de existir vagas indicaciones en una época precedente.

En Occidente este tema iconográfico no tuvo nunca la difusión que alcanzó en tierras orientales. San raras las representaciones pictóricas o grabadas de la Virgen de la Fuente, pero son rarísimas las representaciones escultóricas. Además, no tienen el sabor teológico de las imágenes orientales, de que nos dan idea las prescripciones del monje griego Dionisio. Entre nosotros, este tema asume en seguida un aspecto pintoresco, a la manera de una monumental fuente pública rematada con la imagen de María. No faltan, empero, los devotos que alguna veces acuden a lavarse en su piscina o a recoger agua de ella, en busca de salud espiritual o corporal. En una pintura anteriormente mencionada (fig. 83) se puede admirar una de estas fuentes simbólicas, situada en la parte inferior derecha de la composición.

Un ejemplo típico de la Virgen de la Fuente, con aspecto moderno, es un grabado francés, de Jean de Loisy (1635), en el que aparece en primer término la Infanta de España, Isabel Clara Eugenia, que gobernó el Condado de Borgoña, revestida con el hábito de terciaria franciscana (fig. 340).

María, Fuente de Vida, es un reflejo de Jesús, presentado igualmente como Fuente de Vida, tal como apoteósicamente aparece en la composición del Museo del Prado, atribuido a Van Eyck. Ambas representaciones tienen un gran parecido, aunque las que hacen referencia a Jesús

alcanzan mayor amplitud. Como hemos visto anteriormente, esta fuente de agua se convierte a veces en fuente de leche, que sale del pecho de

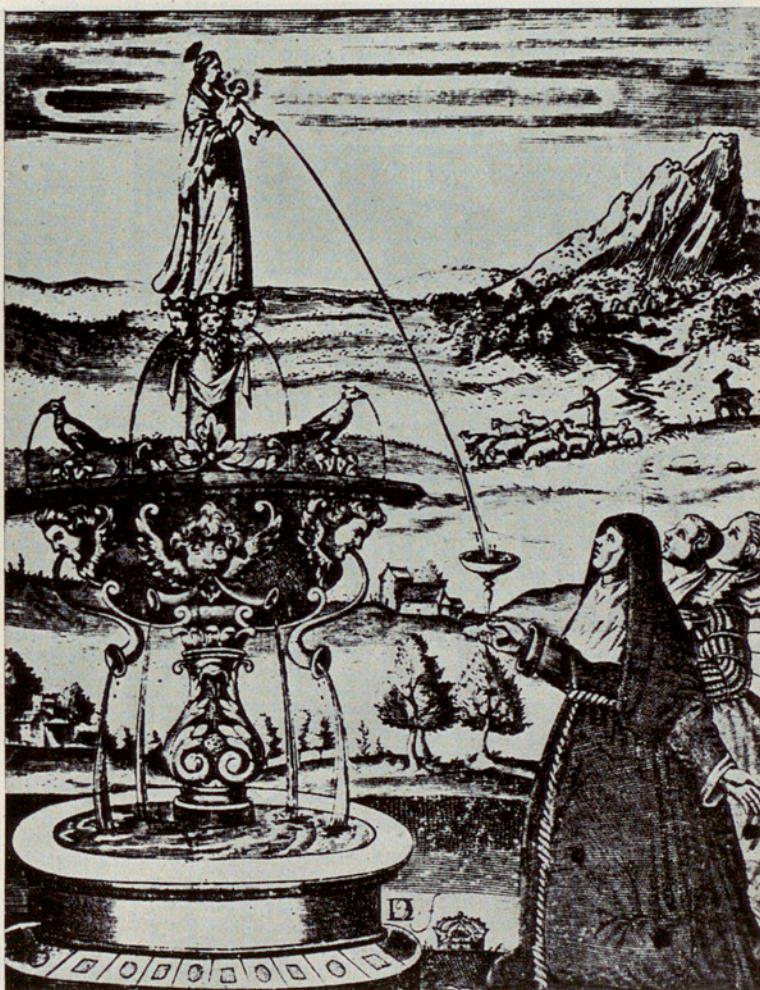


Fig. 340.—MARÍA, FUENTE DE VIDA. Atributo bíblico, muy celebrado por la literatura y la pintura. En la estampa aparece la infanta de España Isabel Clara Eugenia. (Grabado de Jean de Loisy, 1635).

la Virgen y que los fieles se apresuran a recoger con vasos y jarrones. De la misma manera, la Fuente de Vida referente a Jesús se transforma en manantial de sangre, alimentado por los cinco afluentes de las llagas de Cristo crucificado. El mismo símbolo tiene varias ramificaciones.

En los siglos XVII y XVIII esta advocación va perdiendo su significado primitivo, o a lo menos resulta muy vago, y los fieles invocan a esta Virgen como Fuente de Salud, y en particular de salud corporal. Imagen característica de esta clase, que, con toda probabilidad, refleja una imagen escultórica, es la Virgen de la Fuente de la Salud, que aparece en un grabado del siglo XVIII, de la colección que se guarda en la Biblioteca



Fig. 341.—MARÍA, FUENTE DE SALUD. Es una derivación de la Fuente de Vida, destinada al alivio o cura de enfermedades. (Estampa popular, del siglo XVIII. Biblioteca de Cataluña. Barcelona.)

de Cataluña, Barcelona (fig. 341). La imagen aquí representada reproduce la que se veneraba en la capilla del Espíritu Santo, de Barcelona, bajo la advocación de la *Verge de la font de la salut* (fig. 342).

Hay muchas imágenes de la Virgen veneradas bajo el título «de la Fuente», llamadas así, simplemente, porque fueron encontradas en un pozo o cerca de una fuente, o de una manera u otra están relacionadas con ella. Por esto, en alguna localidad se venera la Virgen de las Fuentes, por haber sido encontrada junto a unos manantiales. Es famosa Nuestra

Señora de Fuensanta, Patrona de Murcia, que en 1808 fué nombrada Generala del ejército que defendía la independencia nacional. Esta renom-



Fig. 342.—MARÍA, FUENTE DE SALUD. *Imagen que se venera en la capilla del Espíritu Santo, de Barcelona. Lleva en la mano una diminuta fuente, de plata, con tres tazas, como la del grabado anterior.*

brada imagen lleva bastón de mando, y le fué colocado el fajín encarnado en primero de mayo de dicho año. En 1927 fué coronada canónicamente.

Las llamadas Fuensantas (*Fontsantes* en catalán), generalmente tienen relación con una de estas fuentes naturales llamadas intermiten-

tes, porque manan solamente en determinados períodos. El pueblo piadoso consideró estas fuentes como reguladas por un resorte sobrenatural, cuyo manejo atribuía a la Virgen. El día o año en que la fuente volvía a manar se celebraban grandes fiestas y romerías.

VIRGEN DEL POZO

Un tema afín del anterior es el de la Virgen del Pozo. El título es muy antiguo y derivado del *Cantar de los Cantares*, en donde (IV, 15) encontramos esta expresión que fué aplicada a María: «Pozo de aguas vivas.» Este símbolo juega un gran papel en las primitivas representaciones de la Inmaculada Concepción.

La mayor parte de las Vírgenes conocidas bajo esta advocación deben su nombre al hecho de haber sido encontradas en un pozo. Pero existe una Virgen del Pozo que responde a una tradición. Ésta hace referencia a un pequeño clérigo o monacillo que un judío echó en un pozo al ver que cantaba con gran vehemencia este versículo: *Erubescat iudeus infelix...* («Avergüéñcese el infeliz judío, enemigo de la Virgen...»). A los gritos del chiquillo, la Virgen se apresuró a sacarlo del fondo del pozo.

En las representaciones que responden a esta tradición, a menudo aparece la Virgen agarrando de la mano al niño y sacándolo del pozo. En escultura, el tema es bastante raro. Por esto es más interesante el grupo, esculpido por Blasset, que se venera en un altar de la catedral de Amiéns. En pintura, es más frecuente. En España tenemos una espléndida representación en el cuadro (fig. 343) que se conserva en la catedral de Sevilla, sacristía de los Cálices. Es la llamada Virgen del Pozo.

VIRGEN DEL PILAR

La imagen de esta advocación, a la que nos referimos aquí, es concreta y únicamente, la Virgen del Pilar de Zaragoza. Dejamos de lado otras imágenes que han recibido la misma denominación o que se representan de una manera semejante.

Existen, en efecto, Vírgenes del Pilar que tienen este nombre por el hecho puramente fortuito de estar adosadas a un pilar o por haber



VIRGEN DEL POZO

Fig. 343.—Atributo también bíblico. María es «Pozo de aguas vivas». Estas imágenes responden a la tradición del Niño salvado por la Virgen María. («Virgen del Pozo santo». Tabla de Juan de las Roelas. Siglos XVI-XVII. Catedral. Sevilla.)

sido encontradas junto a un pilar o columna. Estas imágenes no tienen ninguna característica iconográfica especial, y hay que clasificar-



Fig. 344.—VIRGEN DEL PILAR. Su principal característica es el pilar que la sostiene, recuerdo de su aparición al Apóstol Santiago. (Grupo en talla de madera. Siglo XV. Real Monasterio de Sigena, Huesca.)

las dentro de su tipo correspondiente, que nada tiene que ver, como decimos, con la famosísima imagen venerada en la capital aragonesa.

Hay, además, otra clase de imágenes que sin ser ni llamarse Virgenes del Pilar, se presentan sobre una columna o pilar. Tales son las imá-



VIRGEN DEL PILAR

Fig. 345.—*Esta no tiene atributo concreto, pues fué adoptada como Virgen del Pilar y colocada sobre un fragmento de columna, que no aparece en el grabado. (Siglo XV. Catedral. Sevilla.)*

genes, llamémoslas aéreas, de la Virgen Apocalíptica y de la Asunción. Tanto la una como la otra hay que representarlas flotando en la atmósfera, lo cual es cosa muy llana en las composiciones pictóricas, pero que resulta muy complicado en las escultóricas, sobre todo si se trata de estatuas exentas. En este último caso se acude al recurso de colocar la imagen sobre una columna o pilastra. Entonces la Virgen sobresale como una aparición (Apocalíptica) o como una ascensión (Asunción), por encima de los eventuales personajes que pueden completar el conjunto. A primera vista, alguna de estas imágenes podría tomarse como una Virgen del Pilar zaragozana. En este momento sólo recuerdo el caso extranjero de la Virgen Apocalíptica sobre una columna, con su correspondiente capitel, que se venera en su altar de la iglesia de Douvermann (Calcar, región del Rin). En el Real Monasterio de Sigüenza (Huesca) había antes de la pasada revolución un grupo de la Virgen (siglo xv) casi idéntico al que acabamos de mencionar (fig. 344). La Virgen está sobre la columna, con la media luna bajo sus pies, pero sin la aureola solar postiza; al pie de la columna están los dos ángeles, como en el grupo de Douvermann. Sólo faltan, para ser idénticos ambos grupos, el ángel, con San Juan Bautista, y la Sibila, con el emperador Augusto, que no son de rigor en estas representaciones apocalípticas. El grupo escultórico de Sigüenza es considerado como referente a la Virgen del Pilar.

Es también muy interesante el grupo que se conserva en el convento de Religiosas Brígidas de Lasarte. La Virgen, rodeada de una triple aureola, descansa sobre nubes que a su vez se apoyan sobre una columna. La imagen está flanqueada por dos ángeles adoradores.

En la reproducción de esta imagen, como en la de Montserrat, ha habido una libertad completa, aunque en conjunto quizás se ha repetido con mayor fidelidad que en el caso de la Virgen catalana. A veces, se ha acudido al expeditivo recurso de colocar una imagen cualquiera sobre un fragmento de columna o pilar. Tal es el caso de la hermosísima imagen de la Virgen del Pilar, en piedra policromada, que lleva la firma del insigne escultor Pedro Millán (siglo xv), y se venera en la catedral de Sevilla (fig. 345). Es uno de los ejemplares más espléndidos de la iconografía mariana. Esta imagen está ligeramente levantada sobre un fragmento de pilar prismático, que contribuye a sugerir su advocación.



VIRGEN DEL PILAR

Fig. 346.—Imagen auténtica que se venera en el templo de Nuestra Señora del Pilar. Causa cierta sorpresa verla así, en su natural belleza, porque generalmente se la venera y reproduce sobrecargada de fastuosos adornos. (Zaragoza.)

Son innumerables las imágenes expreso de la Virgen del Pilar. Acostumbran a someterse a los flujos y refluxos de las diferentes épocas



Fig. 347.—VIRGEN DEL PILAR. *La Virgen, tallada en alabastro, está puesta de pie sobre un fragmento de columna salomónica. (Siglo XVII. Catedral de Zaragoza.)*

y estilos. Su característica principal y casi única es el pilar o columna. La Virgen en sí no tiene característica propia. Lo mismo puede presentarse de pie que sentada, con el Niño o sin él. Su imagen es la corriente, que no puede confrontarse con la auténtica imagen primitiva, desgra-



VIRGEN DEL PILAR

Fig. 348.—Curioso documento iconográfico. La Virgen lleva en su mano izquierda un fragmento de columna, con capitel, sobre el cual descansa un edículo o capillita; detalles que aluden a la aparición de la Virgen. Es interesante el instrumento musical que toca el Niño Jesús. (Talla policromada. Siglo XV. Catedral nueva. Salamanca.)

ciadamente perdida. Para caracterizarla hay que colocarla sobre una columna o poner a ésta en su mano. De ahí derivan dos tipos fundamentales



Fig. 349.—VIRGEN DEL PILAR. *La Virgen lleva el mismo atributo que en la anterior imagen, tratado con la finura propia de la orfebrería. (Plata dorada. Siglo XV. Catedral de Toledo.)*

en la iconografía de la Virgen del Pilar, ambos muy característicos, pero que conviene puntualizar bien, ya que el segundo de ellos es poco conocido. En primer lugar, hay la Virgen levantada sobre una columna, tal como aparece la famosa imagen zaragozana (fig. 346). Es muy interesante la

interpretación barroca de la misma imagen que existe en la catedral de Zaragoza (fig. 347). Es una hermosa figura de alabastro, colocada



Fig. 350.—VIRGEN DEL PILAR. *La Virgen, de medio cuerpo, con el Niño en brazos y rodeada de nubes, se aparece sobre una alta columna. Santiago patrocina a un grupo de devotos. (Siglo XVI. Iglesia parroquial de Grañén, Huesca.)*

sobre un fragmento de columna salomónica decorada con mármoles de diferentes colores. Existen poquísimas tan elegantes y graciosas.

En segundo lugar, hay la Virgen que lleva en la mano la columna, como en la curiosa imagen de piedra policromada de la catedral nueva

de Salamanca (fig. 348). La Virgen tiene en su mano derecha un fragmento de columna con su capitel en flor. Encima de éste se levanta una



Fig. 351.—VIRGEN DEL PILAR. He aquí el mismo tema de la figura anterior, pero tratado por el arte popular. Nótese la ausencia del Niño Jesús. (Estampa del siglo XVIII. Archivo Histórico de Barcelona.)

diminuta construcción u oratorio (restauración moderna), que debe hacer referencia al que, según tradición, la Virgen mandó al apóstol Santiago que construyera a orillas del Ebro. Una nota tan rara como graciosa es la del Niño, que toca un instrumento musical de cuerda.

En la sacristía de la catedral de Toledo hay una imagen de plata de la Virgen (fig. 349), siglo xv, que presenta un atributo semejante interpretado con mayor finura, debido al material de que está hecha la estatua. Esta imagen responde al segundo tipo de Virgen del Pilar.

Como hemos dicho antes, no es un detalle indispensable que la Virgen lleve en brazos a su divino Hijo. Son muchas las imágenes del Pilar a las cuales les falta. Además de las imágenes aisladas de la Virgen del Pilar, existen los grupos descriptivos referentes a ella.

Un ejemplo interesantísimo de ellas es el representado en la tabla pintada de la iglesia parroquial de Grañén (Huesca), perteneciente al siglo xvi (fig. 350). La Virgen, de medio cuerpo, con el Niño en brazos y rodeada de nubes, se aparece sobre una alta columna. En actitud adorante vemos a un grupo de personajes precedidos del apóstol Santiago vestido de peregrino.

Podemos señalar también el grupo escultórico que guarda el Real Monasterio de Sigüenza. Este grupo es muy curioso, porque la Virgen aparece sentada sobre la columna, tiene sobre su regazo el Niño Jesús y apoya los pies sobre una cabeza de ángel. A su alrededor hay siete personajes arrodillados y revestidos de túnica y manto. No tienen aspecto ni de devotos ni de peregrinos, sino más bien de apóstoles.

Una representación semejante, de carácter más popular, nos la ofrece una estampa del siglo xviii (fig. 351), del Archivo Histórico de Barcelona. La Virgen, acompañada de ángeles músicos, parece representada en el momento de su descenso. En la parte inferior hay dos grupos de devotos o peregrinos, separados por la columna sobre la cual se sostiene la Virgen. Uno de los grupos lleva en primer término al apóstol Santiago vestido de peregrino.

La imagen del Pilar de Zaragoza lleva un manto conforme caído hasta más abajo de la mitad del cuerpo. En las pinturas antiguas, del siglo xvii en adelante, el manto sin pliegues se apoya sobre los hombros y oculta el resto de la figura. Tenemos un buen ejemplo de ello en una interesante tela pintada, del siglo xvii, que existe en la colección Navarro, de Barcelona. Detalle muy interesante: a los pies de la Virgen y en actitud suplicante, están San Juan Bautista, la Magdalena y San Francisco de Asís. Un ángel presenta a un donante eclesiástico.

LAS POSTURAS DEL NIÑO

Al considerar la iconografía de la Virgen, se observan diferentes actitudes del Niño Jesús, que se repiten constantemente, lo mismo en los ejemplares españoles que en los extranjeros. Las principales y las más repetidas de estas actitudes son las siguientes: el Niño Jesús pone la mano en la corona de su Madre, en su barbilla o en el escote de su túnica. Menos frecuente, aunque no deja de ser de catálogo, es la actitud del Infante metiéndose el dedo en la boca.

Generalmente, estas actitudes se consideran como producidas espontáneamente, cuando el sentimentalismo devoto (la *devotio moderna*) invade (siglo XIV en adelante) la literatura y el arte cristianos. Es la época en que el mundo experimenta un inefable enternecimiento: el latín se diluye en romance, la teología se expansiona en la mística, el arte se desmonumentaliza y cobra personalidad, el benedictinismo se democratiza en franciscanismo y dominicanismo. Todo esto es verdad; pero lo es también que el arte, en las más tiernas y expresivas de sus manifestaciones, antes de tomar iniciativas propias, se contentó en la mayoría de los casos con animar fórmulas tradicionales, que, dando un rodeo de algunos siglos, se le aparecen como novedades.

La iconografía mariana, a partir del siglo XIV, experimenta también una efusión sentimental, en la que se evaporan la majestad y el hieratismo, anquilosados por exceso de teología y deficiencia de técnica, y reaparece la primitiva expresión de maternidad y de filial intimidad. Este sentimiento, en la iconografía mariana gótica, no tiene toda la na-

turalidad que se supone. Debido a la inseguridad de la técnica, para manifestarse, recurre a una serie de actitudes y posturas que el primitivo arte bizantino ya había apurado. Entre los siglos XIV y XV aparecen en Occidente como atrevidas y modernas ciertas osadías que podemos identificar como de segunda mano. Veamos los principales de estos alardes de sentimiento maternal y filial en las imágenes de la Virgen.

LA MANO EN LA CORONA DE SU MADRE

Esta actitud del Niño Jesús la encontramos completamente vulgarizada en nuestro país al principiar la época gótica. Ello quiere decir que es un detalle bastante antiguo. Este tipo de imagen tiene un sabor descriptivo que hace creer que esta particularidad del Niño Jesús con la mano en la corona de su Madre se encuentre en épocas anteriores en composiciones monumentales y sobre todo en miniaturas.

Dicha actitud del Niño, al menos en su origen, no hay que considerarla como un simple entretenimiento de Jesús, atraído por el brillo de la corona de la Virgen. El gesto encierra un sentido más profundo, y es el de una coronación.

El representar a la Virgen coronada data del primer milenario y fué una creación del arte bizantino, por medio de la cual intentó expresar la soberana dignidad de María como Madre de Dios. El ejemplo más antiguo de la Virgen coronada remonta al siglo VIII, y es un mosaico de Capua (Italia). A partir del siglo XI, es frecuente la representación de la Virgen coronada por los ángeles. Esta clase de coronaciones no tiene gran trascendencia. Es poco más que decorativa, y los retablos y esculturas la repetirán indefinidamente, para dar mayor suntuosidad a las representaciones mayestáticas de María.

La verdadera coronación de la Virgen no tiene su pleno sentido hasta cuando es efectuada después de su asunción a los cielos. Un caso de transición es el que no raramente se ofrece en relieves románicos, en los cuales se representa a la Virgen que se incorpora del sepulcro y a un ángel que acude a colocar sobre su cabeza una corona. Es una corona de victoria sobre la muerte, tan a menudo representada en el crucifijo y en

escenas de la Crucifixión, desde los primitivos sarcófagos cristianos hasta el final del período románico, sobre todo en obras arcaizantes de taller, tales como crucifijos metálicos esmaltados del tipo de los de Limoges.

En el siglo XII encontramos ya una verdadera coronación de la Virgen, es decir, el momento en que el Padre o el Hijo, o ambos a la vez, imponen la corona de gloria sobre la cabeza de María. El tema nació, indudablemente, en donde nació la escultura románica, es decir, en Francia, pasando rápidamente a ser un nuevo motivo de la iconografía universal, excepto Oriente, en donde no llegó a aclimatarse este tema.

Los Evangelios Apócrifos no hablan de la Coronación de la Virgen, pero la sugieren. En el libro del *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María*, en el que se describen su muerte y asunción a los cielos, se ponen en boca de Jesús aquellas palabras del *Cantar de los Cantares* (iv, 8): «Ven del Líbano, Esposa mía; ven del Líbano, ven: serás coronada.» Además, la liturgia, en el Oficio de la Asunción, aplica a María el versículo 10 del salmo 40: «Asistió la reina a tu derecha, con vestidura dorada, rodeada de variedad.» Los místicos y escritores eclesiásticos desarrollaron el tema con una fraseología de un barroquismo exuberante. Lo cierto es que en los siglos XII y XIII, el tema de la Coronación de la Virgen se extiende rápidamente, y en la época gótica se expande de una manera apoteósica. En las primitivas representaciones, Jesucristo es quien corona a su Madre. A fines del siglo XV interviene también el Padre Eterno.

Es, pues, muy probable que el gesto de Jesús poniendo la mano en la corona de su Santa Madre tenga que interpretarse como una Coronación sintetizada. No es el primer caso en que el Niño Jesús se apodera de lo que alcanza su mano. Así le vemos ponerla sobre el salterio u otro instrumento musical de los que llevan los ángeles. Otras veces extiende la mano sobre las flores o frutas que aquéllos le presentan. No es de extrañar, por tanto, que con gesto expeditivo se apodere de la corona que, con tantísima frecuencia en la pintura, los ángeles sostienen o colocan sobre la cabeza de María. Es menos de extrañar si se considera que en la escultura exenta o aislada esta coronación angélica muy difícilmente puede representarse. Y no queda otro personaje capaz de sustituir a los ángeles más que el Niño Jesús, a quien la Virgen lleva en brazos y está a la altura suficiente para alcanzar las sienes de María. Además, Jesús es el divino



EL NIÑO JESÚS CON LA MANO EN LA CORONA DE SU MADRE

Fig. 352.—*Detalle antiguo y no caprichoso. Probablemente es una Coronación resumida de María. Terminado el período gótico, esta actitud del Niño desaparece por completo. (Talla en alabastro policromado. Siglo XIV. Iglesia parroquial de Boxadors, Manresa. Barcelona.)*

coronante de las grandes composiciones pictóricas y escultóricas que desarrollan este tema. Parece, pues, que su sentido queda perfectamente claro.



Fig. 353.—EL NIÑO JESÚS CON LA MANO EN LA CORONA DE SU MADRE. *Este gesto de Jesús es propio de la escultura gótica, aunque no fué invención suya. (Siglo XIV. Camarasa, Lérida.)*

Este gesto de Jesús poniendo la mano en la corona de su Madre es un gesto propio de la escultura gótica, que lo repitió con mucha frecuencia y gracia imponente (figs. 352 y 353). Terminado el período gótico, esta actitud del Niño desaparece por completo. Es lástima que se perdiese.



EL NIÑO JESÚS ACARICIANDO LA BARBILLA DE LA VIRGEN

Fig. 354.—*Esta actitud del Niño, tierna y graciosa como pocas, es también muy antigua y frecuente en el arte oriental.* (Tabla pintada. Obra de Jacomart. 1477. Palacio Episcopal. Segorbe, Castellón de la Plana.)

He aquí otro gesto que acompaña el diálogo amoroso entre la Madre y el Hijo, y que parece estimulado por el humanismo devoto del Renacimiento. Esta actitud del Niño no es puro capricho del pintor, como lo prueba el hecho de que simultáneamente aparezca en una gran multitud de ejemplares (figs. 354 y 355), lo mismo pictóricos que escultóricos, de diferentes épocas y escuelas.

Un autor sueco, Kjellin, acreditado experto en iconos rusos, señala este tipo iconográfico dentro del grupo de la Madre de Dios, que lleva el nombre ruso común de *Oumilēnīe* (Ternura), y que se caracteriza por la efusiva intimidad que predomina entre la Madre y el Hijo. De este grupo se destaca el tipo que él llama ítalobizantino, denominado *Vsygramīe* («La Madre de Dios con el Niño juguetón»), en el que Jesús acaricia la barbilla de la Virgen. Este tipo estuvo muy a la moda en la escuela pictórica de Moscú, durante los siglos XVI y XVII.

El mencionado autor clasifica este gesto del divino Infante acariciando la barbilla de María como un motivo de origen gótico, que, a través de la escuela ítalobizantina, penetró en la zona del arte ruso.

Este motivo iconográfico es indudablemente anterior a la época gótica. Al principiar ésta, el tema está ya universalmente extendido y divulgado, como un gesto acreditado por alguna imagen prodigiosa o por algún famoso escrito de época anterior. En la colección Junyent, de Barcelona (figura 356), figura una interesantísima imagen, obra del siglo XIII, en la que el Niño, sentado con su primitiva postura frontal, vuelve ligeramente la cabeza hacia su Madre, y con la diestra acaricia su barbilla. Todo es primitivo y hierático en esta imagen: la postura frontal de María y Jesús, el globo en la mano de la Virgen, la indumentaria de ambos. Pero un nuevo sentimentalismo, no creado, sino copiado, hace levantar la diestra del Hijo e inclinar la cabeza de la Madre, para ponerse al alcance de la diminuta y juguetona manecilla.

Ello indica que el gesto del Niño Jesús acariciando a su Madre proviene de ese fondo, tan denso de doctrina y ternuras teológicas, que es el arte bizantino, que cuanto más se conoce hay que restar más mérito al sentimentalismo devoto de las escuelas italianas que auguran el Renacimiento.



EL NIÑO JESÚS ACARICIANDO LA BARBILLA DE LA VIRGEN

Fig. 355.—Los escultores góticos repitieron con exquisita gracia esta suave actitud del Niño Jesús, que infunde al grupo un gran sentido maternal. («Santa María la Blanca.» Siglo XIV. Catedral de Toledo.)

Es muy posible que ese gesto, que en su aspecto gótico se ha tildado de juguetón, tenga su sentido y trascendencia propios, lo mismo que el



Fig. 356.—EL NIÑO JESÚS ACARICIANDO LA BARBILLA DE LA VIRGEN. Documento escultórico, probablemente el más antiguo en que aparece este gesto (S. XIII. Col. Junyent. Barcelona.)

gesto del Niño Jesús poniendo la mano en la corona de su Madre. Así lo hace pensar el gesto arcaico y de bendición con que el Niño toca la barbillla de la Virgen en la mencionada imagen de la colección Junyent. Semejante gesto de bendición, disipado el concepto teológico o místico, se tra-

duce en un gesto infantil y de dulce intimidad filial, como puede observarse en todos los ejemplares góticos en que el Niño acaricia el rostro de la Madre.

Con toda probabilidad, las efusiones de un seudo Buenaventura y otros místicos similares no sugirieron estas supuestas ingenuidades de los artistas, ni provocaron el deshielo de las anquilosadas fórmulas románicas. Fueron más bien las obras plásticas las que desataron la sensibilidad y el léxico de los escritores eclesiásticos, al encontrarse frente al humanismo de un mundo oriental que casi sólo se conocía por las imágenes artísticas (pinturas y mosaicos), que la escuela ítalobizantina se encargó de divulgar. Cimabue, Giotto, Duccio, son un eco glorioso que la iconografía oriental encuentra en Occidente. Los místicos, predicadores y poetas ayudan simplemente a reforzar esta resonancia y a desglosarla en innumerables melodías, en las cuales cada escuela o cada artista desahoga su personalidad.

EL NIÑO CON LA MANO SOBRE EL PECHO DE SU MADRE

El gesto a que aludimos no es el de un simple abandono del antebrazo del Niño sobre el pecho de la Madre, que se repite espontáneamente hasta la saciedad (fig. 357). Nos referimos aquí al gesto de Jesús, que, con instinto filial, busca el pecho de su Madre, y pone la mano en el borde del escote de su túnica o en el interior de la misma (figs. 358 y 359).

Este gesto, que se repite con tanta frecuencia como exactitud, es una fórmula pudorosa de la representación de la Virgen de la Leche. En la evolución de esta imagen se observan diferentes matices, a través de los cuales el acto de dar el pecho a Jesús se atenúa y vela con un creciente pudor, hasta sustituir el acto de amamantamiento por un gesto del Niño que expresa todo su instintivo deseo del precioso alimento.

En las primitivas representaciones aisladas o descriptivas de la Virgen lactante, el pecho de la Virgen tiene un aspecto que podríamos calificar de teórico, por su convencionalismo anatómico. El acto de amamantar aparece con un aire de función fisiológica, lo suficiente para realzar la maternidad divina de María. En las composiciones románicas, este acto tiene un sabor teológico, sin ninguna gracia atenuante. En el

transcurso del tiempo se complica con interferencias de efusión maternal. El acto se humaniza, y la actitud de la Virgen y del Niño se embellecen,



Fig. 357.—EL NIÑO JESÚS CON LA MANO SOBRE EL PECHO DE LA VIRGEN. *La actitud raya en un primitivismo arcaico.*
(Siglo XV. Museo de Arte. Barcelona.)

como sabiéndose bajo las miradas de todos. Es entonces cuando empiezan las diferentes y humanísimas modalidades propias de una madre lactando. La anatomía se precisa, y el nuevo pudor, que una nueva época inspira, acude pronto a atenuar su aspecto. Entonces ocurre una paradoja,

y es que resultan más recatadas las Vírgenes lactantes realistas que las místicas. En éstas, el Niño, atraído por la visión de la cruz (otras veces



Fig. 358.—EL NIÑO JESÚS CON LA MANO SOBRE EL PECHO DE LA VIRGEN.
Se trata, evidentemente, de una pudorosa fórmula de la representación de la
Virgen de la Leche. (Talla. Siglo XV. Santuario de Lluch, Mallorca.)

distraído por los ángeles), olvida o rehusa el pecho de la Madre, y éste aparece completamente descubierto, con el piadoso fin de poner de relieve la trágica obsesión de Jesús por su Pasión, contrapuesta a su infantil glotonería, que en imágenes realistas toma variados y encantadores aspectos.

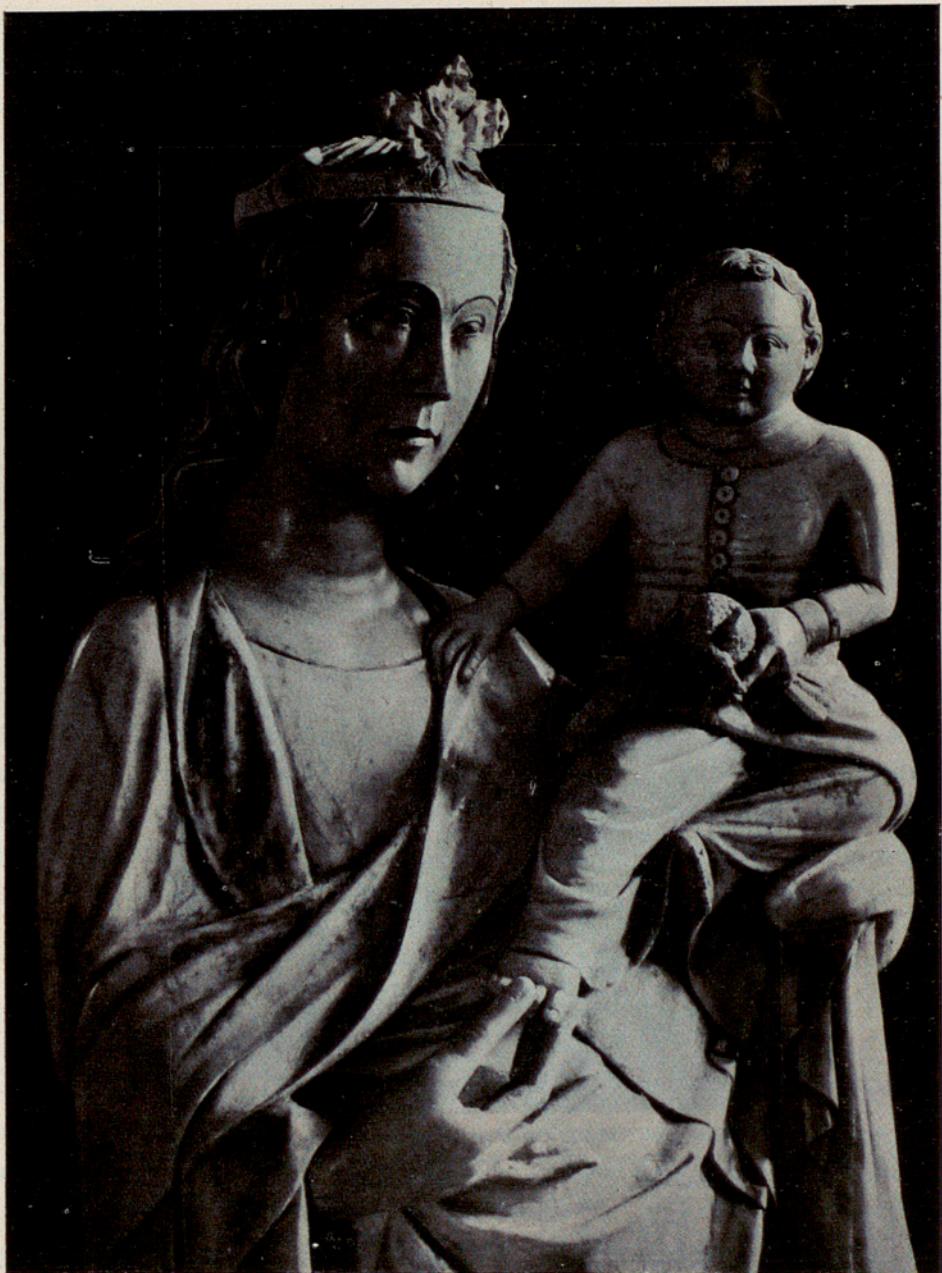
Los artistas, por pudor unas veces y por virtuosismo otras, varían deliciosamente las posturas e indumentaria de las Vírgenes lactantes, a fin de darles toda la gama de matices maternales que suelen acompañar a esta función. Uno de estos matices y veladuras de la lactancia de Jesús es el de simplemente insinuarla, y detenerse ante este delicioso duelo entre el Hijo, que busca saciar su hambre, y la Virgen, que, como para aumentarla, retrasa el momento de contentarle. La encantadora contienda es la que expresan, con gesto catalogado, un gran número de imágenes de la Virgen. En ellas vemos, repetidamente, cómo el Niño coloca la mano en el borde o dentro de la escotadura de la túnica de la Madre o sobre su pecho cubierto.

La envarada actitud del Niño, en imágenes más antiguas, hace menos comprensible la intención de su gesto. Pero en cuanto estas imágenes se animan y humanizan, el gesto del Niño hambriento se hace más expresivo y encantador.

EL NIÑO A LA DERECHA DE SU MADRE

Por regla general, la Virgen María lleva al Niño Jesús sobre su brazo izquierdo, de acuerdo con el instinto maternal, que puede comprobarse todos los días en escenas de la vida familiar. La mano derecha queda así expedita para acariciar al niño o para emplearla en las más diversas tareas y posturas. Esta especie de regla se observa casi constantemente en la estatuaria de la Virgen. Son raros los casos en que María lleva el Niño en su brazo derecho. En la pintura no se observa tanta uniformidad, y menos aún si se trata de Vírgenes sentadas.

En nuestra estatuaria mariana hay un curioso sector de imágenes que suelen infringir esta regla. Son unas imágenes, por cierto muy numerosas en España y muy semejantes entre sí, de estilo hispanoflamenco (figura 360), que se caracterizan por su indumentaria, por su cabello suelto sobre sus hombros y sobre todo por su tocado, a manera de gracioso turbanete. Estas Vírgenes suelen llevar el Niño sobre su brazo derecho. Indudablemente, imitan un original de gran veneración piadosa o prestigio artístico.



EL NIÑO JESÚS CON LA MANO SOBRE EL PECHO DE LA VIRGEN

Fig. 359.—Los escultores góticos interpretaron con extraordinaria facundia y felicidad esta actitud del Niño, hasta el punto de que puede decirse que es típica de aquella época. (Talla en alabastro. Siglo XV. Museo de Arte. Barcelona.)

Las Vírgenes con el Niño a la izquierda obedecen probablemente a un simbolismo o concepto místicos. No faltan autores que así lo afirmen, y



Fig. 360.—EL NIÑO EN EL BRAZO DERECHO. *Por regla general, la Virgen lo lleva sobre el izquierdo, y ello tuvo su místico simbolismo. (Siglo XVI. Colección Ricart. Barcelona.)*

traen a colación aquel texto, que hemos mencionado antes, del salmo 40, que dice: «Asistió la reina a tu derecha, con vestidura dorada, rodeada de variedad.» Aceptando esta interpretación, naturalmente, el Niño tiene que estar colocado sobre la izquierda de su Madre, y así dar a ésta la derecha.

INDUMENTARIA DE LA VIRGEN

En las imágenes aisladas de la Virgen (estatuas, figuras de devoción), la indumentaria presenta una constante uniformidad, apenas interrumpida por excepciones que con justicia pueden calificarse de raras.

En el arte cristiano, la Virgen se presenta con los vestidos y atavíos que en su tiempo eran los usuales en los grandes centros civilizados, y que en la actualidad calificamos de indumentaria sagrada. Desde los primeros siglos, María aparece representada como las doncellas o matronas que los cristianos veían circular por las calles de Roma o Bizancio, y con quienes alternaban en su vida familiar y social. Nunca la hallamos con una indumentaria de tipo regional o palestiniano.

LA TÚNICA

La indumentaria romana, de que desde el principio vemos revestida a la Virgen, consistía en una túnica, un manto y, para las matronas, un velo con que cubrir la cabeza. Como si se tratara de los auténticos vestidos de María, esta indumentaria fué objeto de un gran respeto, y mientras pasaban lentamente las modas, aquélla permaneció inalterada, en líneas generales, hasta adquirir carácter sagrado, a la manera de la indumentaria de los sacerdotes, que resultó litúrgica al inmovilizarse y discrepar de la restante indumentaria civil. Esta continuó evolucionando y prestándose a los gustos y corrientes de las diferentes épocas.

El primitivo y clásico vestido de la Virgen es la túnica y el manto. Cubre su cabeza el velo propio de las matronas, pero que entre los cristianos fué una particularidad casi litúrgica de las vírgenes. María suele aparecer cubierta con este velo o con el manto. Rarísimamente el manto se presenta a manera de palio o de toga romana, colocado de tal manera que pase por encima del brazo derecho y del hombro izquierdo, ocultando así la parte media delantera del cuerpo.

En los primeros siglos, cuando María es figurada en forma de orante, suele presentarse sin velo, y aun sin manto, vistiendo únicamente la túnica ceñida en la cintura o suelta (figs. 3, 6 y 7). De Rossi supone que esto obedece al intento de poner de relieve la virginidad de la Madre de Dios, puesto que en la antigüedad judía y cristiana únicamente era permitido a las vírgenes presentarse en público sin velo. Al desposarse o consagrarse a Dios, cubrían su cabeza con aquél. No faltan pinturas catacumbiales (por ejemplo, un fresco del Cementerio de San Pedro y San Marcelino, en Roma), en las que María, representada como madre y teniendo en los brazos a su Hijo, se presenta con la cabeza descubierta.

La túnica de la Virgen puede ostentar dos franjas purpúreas (*clavi*) (fig. 3), que de los hombros caen verticalmente hasta el borde inferior. Estas franjas desaparecen pronto, al perderse la noción de la verdadera indumentaria romana. Entonces la indumentaria clásica y sagrada de María se reduce, en términos generales, a una túnica lisa, ceñida en la cintura, un manto echado sobre los hombros y recogido de mil maneras, y un velo para cubrir la cabeza, cuando no la cubre el manto.

Esta indumentaria, que por su persistencia e invariabilidad podemos llamar sagrada, sufre ligeras modificaciones, debido a interferencias de la moda, a través de las épocas. Tales modificaciones son menos notables en la estatua e imágenes aisladas de la Virgen. La libertad y capricho de los artistas se desahogan principalmente en las representaciones de escenas de la vida de María, y allí es donde actualizan y ponen a la moda, no sólo la comparsería de estos episodios, sino aun los propios personajes sagrados, sin excluir al mismo Jesucristo, sobre todo al representarlo en su infancia.

Las principales alteraciones de la tradicional indumentaria de la Virgen se producen en la época bizantina (con su repercusión imitada en

la época románica) y en el Renacimiento. De una manera particular, en las épocas del imperio bizantino y del Renacimiento, la moda civil y profana se aplica a los vestidos de María, de tal forma que pierden su acostumbrado aspecto severo y se adornan con todos los recursos del lujo y la mundanidad. En realidad, es la intrusión del eventual elemento bárbaro dentro de la indumentaria clásica.

EL MANTO

La primera y más importante alteración de la indumentaria de la Virgen, como la de todos los personajes sagrados, se opera dentro del arte bizantino, durante el cual reina la más eufórica fusión del poder temporal y el espiritual, de la Iglesia y de la Corte. En esta época la Virgen se presenta bajo dos aspectos.

El primero es extremadamente fastuoso. María semeja una emperatriz bizantina. No hay diferencia entre la Reina de los cielos (Oratorio di Giovanni VII, años 705-707) y la emperatriz de Bizancio (Mosaico San Vitale, de Ravena, hacia 547). En ambas representaciones, una religiosa y otra civil, los personajes lucen las mismas telas adornadas, con todos los recursos del tejido, del bordado y de los apliques metálicos; la misma corona real, las mismas piezas de orfebrería cuajadas de perlas y cabujones, que dan a las figuras la atestada rigidez de un iconostasio. Por primera vez, la Virgen ciñe corona de soberana temporal. En los mosaicos de Santa María in Trastévere (siglo XIII) podemos admirar un último destello de este esplendor imperial aplicado a María.

Este primer tipo de indumentaria fastuosa tiene una precaria y exclusiva supervivencia en las miniaturas de los *Beatus* y otros manuscritos de los siglos XI y XII (figs. 16 y 245). Un turbio destello de estos sumptuosos modelos puede también entreverse en las imágenes escultóricas románicas de la Virgen, cuya indumentaria viene realizada por medio de franjas y relieves abigarrados y cuajados de cabujones. A este primitivo modelo bizantino obedece también la corona que casi siempre ostentan estas imágenes.

Al lado de este aspecto pomoso, dentro del mismo arte bizantino, está la imagen más corriente y austera. Sus vestidos no presentan bor-

dados, franjas ni apliques metálicos. Es una indumentaria lisa y simple, que consiste en una túnica hasta los pies y un manto semejante al *pallium*, llamado *palla*.

La *palla* es una prenda que merece especial atención por las derivaciones que de ella se siguieron en la indumentaria mariana medieval. La *palla* es un manto, uno de cuyos extremos, pasando por encima del pecho, sube a cubrir la cabeza, en lugar de ir a parar sobre el brazo derecho, como es el caso en el palio. La *palla*, si no es cuidadosamente interpretada, toma fácilmente el aspecto de una *pænula* o *planeta*. Ésta no era sino un manto de forma más o menos circular, provisto de un capuchón y con una abertura en el centro para dejar pasar la cabeza. La persona quedaba completamente cubierta, como un sacerdote revestido de casulla ancha. Había que sacar los brazos por debajo del borde inferior, acumulándose los pliegues sobre el antebrazo. Era un manto de viaje (*itinerarium*), dispuesto para afrontar la lluvia (*pluviale*), prenda ordinaria que en ciertas épocas fué prohibida, como de categoría inferior. No era, pues, natural que esta prenda, cuyo uso llegó a prohibirse a las matronas romanas, *intra urbem*, se destinara a la Virgen en una época en que los iconógrafos estaban obsesionados por la fastuosidad.

La mayoría de las antiguas imágenes bizantinas aparecen con este manto (*palla*), que les cubre la cabeza. En los primeros siglos, en que se impone esta moda en la iconografía mariana, el manto es perfectamente interpretado por los artistas, sobre todo si se trata del arte minucioso de los marfiles. Luego, distanciados de la época que lo puso a la moda, empezaron a interpretarla de una manera rutinaria y confusa, delimitados sus pliegues y bordes por rayas doradas que con el tiempo muchas veces desaparecieron. Al llegar la época románica se imitan los modelos bizantinos con desconocimiento de su indumentaria, y entonces la *palla* es interpretada a manera de *pænula* o *planeta*, como puede comprobarse entre muchas en la imagen del siglo XII del Museo Arqueológico de Madrid (fig. 361).

En la época carolingia subsiste una capa o manto cerrado, con el cual puede cubrirse la cabeza además de los hombros; cabe que sea una capa de materia grosera, para preservarse de la lluvia (*pluvialis*), o manto de lujo. No es de creer que los artistas románicos imitasen el

manto de época más aproximada a ellos. Bastará recordar que dichos artistas no inventan, sino que copian modelos bizantinos, y en mala



Fig. 361.—EL MANTO DE LA VIRGEN. *El manto (palla) se colocaba sobre cabeza y hombros. Más tarde se usó como pañuela, manto cerrado.* (Talla. Siglo XII. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.)

situación se encontraban para introducir indumentaria contemporánea, que en general era de baja categoría, en las imágenes de la Virgen.

Este manto cerrado, que cubre a la vez los hombros y la cabeza de la Virgen, aparece en las primitivas miniaturas románicas, en una época

en que la antigua *pænula* ha desaparecido completamente, hasta del recuerdo de la indumentaria suntuosa. De manera que este manto cerrado de las imágenes románicas de la Virgen no es en realidad una *pænula*, sino una *palla* mal interpretada. No cabe duda alguna de que los escultores y pintores románicos no quisieron adornar con un capuchón el manto de la Virgen, ya que esa prenda siempre ha pertenecido a una indumentaria de categoría inferior, propia de caminantes y trabajadores. Sin darse cuenta, por consiguiente, crearon una prenda rara, y en realidad inexistente: un manto cerrado, colocado sobre los hombros y la cabeza, con una abertura para dejar ver el rostro. Este manto es muy frecuente en las Vírgenes de Calvarios o descendimientos de la Cruz.

También parece ser una fantasía de pintores y escultores románicos el manto que presentan algunas Vírgenes de esta época. Se trata de una prenda abierta de arriba abajo, por la parte anterior, pero cerrada en el borde que rodea al cuello. Es muy probable que la franja de los bordes haya dado este aspecto de manto cerrado. El mismo manto lo encontramos en la misma pintura gótica, lo cual parece confirmar esta opinión. Puede servir de ejemplo la Virgen de Misericordia, de Blancas (Monreal del Campo (Teruel), Museo de Arte de Barcelona), tabla gótica del siglo xvi. En realidad, es el manto que figura cerrado por medio de un broche o cabujón. En este caso, la franja, muchas veces labrada a molde (en caso de relieves de pasta) o pintada mediante trepa, era más fácil interpretarla, alrededor del cuello, como un collar, y en los bordes del manto, como unas tiras verticales que caen por encima del pecho.

LA CLÁMIDE

Un detalle interesante del manto abierto es la manera de sujetar sus dos bordes sobre el pecho. Generalmente no se sujetan, sino que cae por su propio peso desde los hombros de la Virgen hasta sus pies. La Virgen acostumbra a recoger y cruzar ambos bordes sobre su cintura o sobre uno de los brazos. Esta actitud de recoger el manto da motivos a deliciosos pliegues y graciosas posturas, que ponen a prueba los recursos técnicos y artísticos de pintores y escultores, sobre todo en las épocas gótica y barroca.

En imágenes románicas vemos con frecuencia el manto sujetado por medio de un broche o de un simple cabujón que hace el oficio de tal. En esta clase de estatuas el manto parece como pegado a la figura. Su plegado es muy expeditivo y muchas veces inexistente.

En la época gótica, para sujetar el manto se recurre con frecuencia a un fiador o *cordelière*, cordón que, al cruzarse encima del pecho, anuda y sujetá ambos bordes del manto. Este cordón o fiador, las más de las veces no aparece tirante, sino flojo, en forma ondulante y puramente decorativa (fig. 355). Este detalle, a fuerza de ser decorativo, se repite, ya en época bastante temprana, con un pleno desconocimiento de su función. Pasa a ser como un cordón que colgara del cuello, en forma de collar o cinta dispuestos para sostener una medalla sobre el pecho. Algunas veces se transforma en una verdadera echarpe, con sus respectivos pliegues. Y llega un momento en que el artista se cree obligado a colgar de esta banda un medallón o una crucecita (fig. 82). El cordón, cinta o banda (con cruz, medalla o sin ellas), sobre el pecho de la Virgen, se repite con mucha frecuencia en imágenes castellanas, desde el siglo XIV al XVII. Casi nunca aparece en las imágenes catalanas, de cualquier época que sean.

Otro detalle muy raro en la estatuaria mariana, española y extranjera, es el manto en forma de clámide, tal como aparece en la famosa Virgen del Claustro, de Solsona (fig. 249). La clámide fué un manto muy a la moda entre los orientales, y consistía en una toga abierta y sujetá en el hombro derecho. Los occidentales no tardaron en adoptar este manto, que, además de ser muy lujoso, era en extremo cómodo. Es el manto que llevan las estatuas masculinas y femeninas del portal mayor de la Catedral de Chartres (mitad del siglo XII). Es interesante recordar estas estatuas, por la sorprendente semejanza que hay entre las franjas de sus mantos y las del manto de la Virgen de Solsona, entre el peinado de unas y de otra.

El caso del manto de la Virgen de Solsona es excepcional, al menos en la estatuaria mariana española. Esta prenda de vestir, que siempre resulta exótica en la iconografía religiosa, aparece en algunas estatuas de la Virgen al pie del Calvario, de la época románica. Puede servir de ejemplo la Virgen, del siglo XI, procedente de Durro, en el Valle de Bohí, actualmente en el Museo de Arte de Barcelona.

Otro detalle interesante de la indumentaria de la Virgen es la sobretúnica. Además de la túnica, que llega hasta los tobillos, aparece en ciertas imágenes una túnica superior más corta, que alcanza poco más o menos la altura de las rodillas. Es, en términos técnicos, el *brial* (*brial* o *blaude*), del cual deriva la blusa. Cuando está desprovista de mangas, se llama *gona*, *gonel* o *gonella*. Era una prenda común a los hombres y a las mujeres. No fué adoptada como prenda de vestir hasta el siglo XII, siendo probablemente introducida por los cruzados. Pero entre los documentos plásticos, en los que se refleja una civilización oriental, esta prenda se halla en épocas mucho más antiguas. En realidad, la encontramos ya en las pinturas catacumbales, para no desaparecer jamás, siendo interpretada de diferentes maneras, según los gustos de la época. Esta prenda no sustituye al manto. En imágenes antiguas, la sobretúnica toma el aspecto de una dalmática.

Como acabamos de decir, dicha prenda aparece ya en algunas imágenes catacumbales de la Virgen. El arte bizantino, inspirándose en el traje contemporáneo, adornó también con este atavío a las imágenes marianas del primer milenario. En la miniatura visigótica y románica es frecuente encontrar a la Virgen con sobretúnica, cosa que vino a alterar la severidad del conjunto clásico de túnica y manto (fig. 362). No son pocas las imágenes escultóricas de la época románica que presentan esta pieza de indumentaria.

En los siglos XV y XVI, la sobretúnica pierde más y más el aspecto holgado de dalmática, y se aplica estrechamente sobre el busto, poniendo de relieve sus formas y tomando más vuelo desde la cadera a las rodillas. En esa época, la sobretúnica puede llegar hasta el suelo, y pasaría inadvertida si no fuera porque la Virgen, recogiéndola con una mano, la levanta un poco y deja al descubierto la verdadera túnica.

Otras veces, en época gótica y del Renacimiento, parece reducirse a un corpiño muy apretado al busto y con bastante escote, que deja ver el camisón. En este caso la Virgen tiene toda la apariencia de una gran dama de la época. Túnica y manto dejan la simplicidad primitiva y se adornan con los complicados dibujos de brocados y damascos contemporáneos.

ráneos. De acuerdo con la moda reinante, la Virgen se adorna también con joyas recargadas de piedras preciosas y perlas. La fastuosidad, e



Fig. 362.—INDUMENTARIA DE LA VIRGEN. Aquí la Virgen viste túnica y sobretúnica con mangas. (Talla de madera policromada. Siglo XVI. Museo Provincial. Valencia.)

incluso la mundanidad, a fines de la Edad Media, llegan a su grado máximo. Los fieles sobrecargan a María con las vanidades mundanales.

En el Renacimiento esta mundanidad es patente, no quizá por ser más exagerada, sino por el hecho de que el traje sacro y el profano se habían

distanciado mucho más y el carácter de femineidad resultaba más intensificado y provocante. Cuando se aplica la moda renacentista al vestido de la Virgen, ésta no puede dispensarse de una buena aureola o nimbo, para dar a comprender el carácter de su santidad.

El Barroco, en general, devuelve a la Virgen su clásica indumentaria sagrada (la túnica, el manto y el velo), pero enriquecida con oro y abigarrada policromía, que imitaban a los damascos de la época, cubiertos de temas florales, y daban a las imágenes de la Virgen el aspecto de una simbólica y perenne primavera. La calidad y el tema de las vestiduras de la Virgen eran los mismos que caracterizaban a los pomposos vestidos de las damas y aun las menestralas del siglo XVIII. Pero la forma era la tradicional de la indumentaria, apenas alterada por el borrascoso ritmo que hizo cimbrearse, lo mismo las vestiduras de las imágenes, que las recalcitrantes formas de la arquitectura.

Este bosquejo general de indumentaria mariana deja al margen una serie de curiosos caprichos de la moda, que no respetaron la clásica y celeste severidad de la Virgen y le dieron un aspecto mundial y secularizado.

INDUMENTARIA INFANTIL

La indumentaria de la Virgen tiene una fragancia de deliciosa intimidad, cuando se representa a María en su infancia o primera juventud. Los artistas, para hacer destacar su tierna edad, se ven casi obligados a recurrir a la indumentaria corriente, sin atenuar sus rasgos pintorescos. Baste recordar la Inmaculada del Museo Diocesano de Lérida (fig. 84), y varias de las más exquisitas obras de Zurbarán. El carácter infantil parece reñido con la clásica indumentaria sacra, que en realidad solemniza demasiado y envejece a la persona. Un buen ejemplo de ello lo tenemos en las Inmaculadas de Zurbarán (fig. 81 y LÁMINA I), en las que María está representada como niña, de acuerdo con la acertada preocupación de las primitivas Inmaculadas renacentistas. A pesar del tamaño de la figura de María, es difícil discernir en esta pintura la tierna edad que el artista le ha atribuido. Ello se debe, sin duda, a la ampulosa indumentaria sagrada que viste.

Resulta poco menos que imposible resumir las veleidades de la indumentaria infantil de la Virgen. Habría que hacer un resumen de la indu-



Fig. 363.—INDUMENTARIA DE LA VIRGEN NIÑA. *Santa Ana lleva a su hija María envuelta en pañales y fajas.*
(Siglo XV. Colección Junyent. Barcelona.)

mentaria cortesana y la plebeya, de que aparecen revestidos niños y niñas de diferentes épocas. La dificultad resulta superior, debido al hecho de que la indumentaria infantil no tiene la rigidez y normal evolución de la que es propia de los adultos, y debido también a que la ternura y

caprichos maternales se desahogan sobre los vestidos de los pequeños, como si se tratara de ataviar muñecas.

Con estas vestiduras de la infantil normalidad cotidiana, los artistas parecen querer reflejar aquel momento inicial de la vida de los santos, en que la santidad no ha adquirido la alta tensión que se da a conocer por los chispazos del milagro. La Virgen, con su indumentaria infantil y profana, es una crisálida opaca y vulgar, que hará resaltar más la maravilla de oro y color de su transformación en Madre de Dios.

Este empeño de infantilizar la indumentaria de la Virgen se nota ya en el primitivo arte gótico. En muchas imágenes de los siglos XIII y XIV que representan a Santa Ana, vemos a la Virgen, recién nacida, envuelta en pañales sujetados por bandas o fajas (figs. 363 y 364). Este detalle es tan frecuente, que sirve para distinguir si se trata de la Virgen niña o del Niño Jesús, que algunas veces aparece en la misma forma. En caso de duda, queda el recurso de la toca de la figura femenina que sostiene a la criatura. La toca caracteriza la edad senil de Santa Ana.

Lo que decimos respecto a la indumentaria infantil de la Virgen puede repetirse al tratar de los vestidos del Niño Jesús, que lleva en sus brazos. Estos vestidos de Jesús Infante son tanto o más pintorescos que los de María representada en los primeros años de su existencia. Con la agravante de que los artistas se permitieron mayores libertades en el caso del Niño Jesús, hasta llegar a despojarle de toda prenda, con gran escándalo de teólogos y tratadistas, o disfrazarle como un duquesito, con sus abigarrados calzones, librea y casaca. Es bastante frecuente presentarle revestido de una dalmática abierta por los costados, o con una especie de gabán desabrochado sobre su cuerpo desnudo.

COLOR DE LOS VESTIDOS DE LA VIRGEN

En cuanto al color de los vestidos de la Virgen, la tradición elaborada por los místicos y los historiadores piadosos se limita a anotar que eran del color natural del tejido. Sor María de Agreda asegura que eran de un color gris ceniciente.

Los artistas se preocuparon poco de estos datos y dieron a la indumentaria de la Virgen el color que más encajaba con la escena y con su pro-



INDUMENTARIA DE LA VIRGEN NIÑA

Fig. 364.—En esta extraordinaria imagen, de inefable encanto, la Virgen, en brazos de Santa Ana, está envuelta con pañales que la cubren hasta la cabeza. (Talla de madera policromada. Siglo XVI. Colección Junyent. Barcelona.)

pia sensibilidad. La coloración más frecuente es el encarnado o púrpura para la túnica y el azul intenso para el manto. En escenas gozosas, o en la figura aislada de la Virgen que se refiera a ellas, la coloración se dulcifica, y los mencionados tonos fundamentales de la indumentaria mariana se suavizan con delicados matices amarillos, rosados y dorados. En la figura dolorosa de María, la túnica suele teñirse de color violeta. El manto, con mayor o menor densidad, se mantiene casi siempre azul. El color negro, como reflejo de dolor y pena, no se aplica a la Virgen hasta época muy reciente y con toda impropiedad. Asimismo hay que atribuir a una devota sensibilidad moderna la combinación del blanco y el azul, para realzar el encanto de las Inmaculadas.

Estas coloraciones rigen sobre todo para las composiciones pictóricas. En las estatuas, el color muchas veces depende de la materia en que están labradas. La piedra vulgar quedaba totalmente recubierta por el color, y esto en general coincidía con el de las imágenes pintadas. El mármol y el alabastro hacían prevalecer su tonalidad natural, delimitada por franjas y salpicada de temas decorativos en oro y colores variados. Estas franjas y temas alcanzaban mayor complicación y proporciones en las estatuas pintadas, de piedra vulgar.

TOCADO, PEINADO Y CALZADO

EL VELO Y LA TOCA

La indumentaria mariana tiene un complemento muy interesante y característico en el tocado y peinado de la Virgen.

La Virgen aparece casi siempre tocada con un velo. El velo, desde los más remotos tiempos cristianos, tuvo una significación sagrada, y al ser impuesto a las doncellas que se consagraban a Dios, era objeto de una solemne ceremonia litúrgica (*consecratio virginum*), que el pontífice u obispo practicaba personalmente. No es, pues, de extrañar que, salvo algunas escasas representaciones paleocristianas, en las que sobrevivía aún el concepto romano de la virginidad, María aparezca siempre con la cabeza cubierta con el velo, con el manto o con las dos cosas a la vez. El representar repetidamente a la Virgen con la cabeza del todo descubierta es propio del arte gótico, tanto en la pintura como en la escultura. El arte flamenco impuso la moda. La Virgen, sin esta especie de conopeo, pierde mucho de su intimidad y recogimiento maternal.

El velo mariano tiene siempre un aspecto de tejido sencillo y delgado, que a lo sumo, y en todas las épocas, puede adornarse con repetidas listas de diferentes colores, a imitación de las vaporosas telas o linos listados que se han usado, como producto popular, en todos los tiempos (figura 365). Este velo listado, lo mismo se puede encontrar en Vírgenes visigóticas que en Madonas del Renacimiento y del Barroco.

El velo puede caer por detrás y por encima de los hombros, teniendo siempre a ocultar el cabello de la Virgen. Los artistas inventaron

toda clase de recursos para dar a esta prenda todas las gracias imaginables, a fin de realzar el encanto del rostro de María.

Desde las pinturas catacumbiales, el velo sigue las vicisitudes de la *palla* o manto, y tiende a convertirse en toca, es decir, tiende a enroscarse por debajo de la barbilla, enmarcando el óvalo del rostro. Se empieza por colocar un extremo del velo encima de uno de los hombros. Es el mismo proceso del manto que, puesto sobre la cabeza, una mitad del mismo pasa sobre el hombro opuesto, tomando entonces la apariencia o realidad de un capuchón. Es el caso de las Vírgenes bizantinas y de sus réplicas románicas. En las pinturas románicas el velo tiene ya, al menos en apariencia, el aspecto de una toca, que enmarca completamente el rostro (figs. 366 y 369).

La toca, pues, no es rara en las imágenes románicas de la Virgen. En la época gótica, bajo la influencia de la indumentaria civil femenina, es mucho más frecuente. Es poco menos que imprescindible en las imágenes dolorosas de María. La toca es señal de pena, viudez, ancianidad o menosprecio del mundo, incluso en la vida civil. Y persiste todavía para encuadrar, a la manera egipcia, el rostro de la doncella sepultada en el claustro.

Como indicio de ancianidad, no falta casi nunca en las imágenes de Santa Ana y en las de la Virgen durante la Pasión de su Hijo, y en los misterios de su propia muerte y asunción a los cielos. No falta tampoco, como señal de dolor, en las Vírgenes de la Soledad, Dolores, Verónica, Piedad, etc. Sin embargo, en pleno Renacimiento vemos imágenes de la Virgen gozosa (Sagrada Familia, Madonas, etc.) en las que aparece con toca flexible y ondulante, no para delatar dolor o ancianidad, sino para hacer resaltar con mayor gracia el rostro de María. Huelga decir que en estos casos la toca consiste en un velo de pliegues graciosos y desmayados, que resigue, poniéndolo más de relieve, el encanto del óvalo del rostro.

Cuando se trata de una verdadera toca, ésta va colocada debajo del manto, que cae desde la coronilla de la Virgen. Hay velos con apariencia de toca (en imágenes románicas particularmente) que quedan completamente al descubierto y caen sobre el manto aplicado encima de los hombros (fig. 366).



EL VELO DE LA VIRGEN

Fig. 365.—En todas las épocas persiste esta clase de velos listados, que cubren la cabeza de la Virgen. (Talla de madera policromada. Siglo XII. Museo de Arte. Barcelona.)

LA CORONA

Sobre el velo aparece, con pocas excepciones, una diadema o corona. En las estatuas este ornato puede ser postizo o estar labrado en el mismo bloque de madera o piedra. Una gran parte de coronas de esta última clase ha desaparecido violentamente, para facilitar la colocación de mantos postizos y de coronas metálicas. Éstas siguen las vicisitudes de la orfebrería de la época, lo mismo si son pintadas que esculpidas o labradas en metal.

En las imágenes bizantinas son verdaderos cascós cuajados de perlas y piedras preciosas, colgando por los lados sartas de perlas que llegan hasta los hombros. En la época románica la corona tiene almenas o florones, bastante simples, o es una diadema con insignificantes resaltes. Durante la época gótica aparecen las más caprichosas y variadas coronas, tanto en pintura y escultura como en orfebrería. Se imitan todas las coronas que la heráldica empezó a clasificar. Sobre todo en pintura, estas coronas toman proporciones extraordinarias y formas arbitrarias y aun fantásticas. En el Renacimiento y el Barroco, la corona, de aspecto real, se abulta considerablemente, y en las estatuas de piedra o madera lleva adherido un nimbo de la materia de que está hecha dicha corona.

Muchas son las imágenes que aparecen con la cabeza completamente descubierta, sin velo, manto ni toca. En el arte paleocristiano (siglos II al VI) no faltan representaciones de la Virgen sin velo (pinturas catacumbales, vasos de fondo de oro). En el arte bizantino, la Virgen no pocas veces se presenta únicamente con corona, llevando el cabello suelto o ensortijado, con perlas y piedras preciosas. Entre las imágenes románicas, probablemente no hay ninguna con el cabello al descubierto. En las góticas ya es bastante frecuente el caso de imágenes, sobre todo escultóricas, que no llevan ni manto ni velo. En algunos casos ello era debido al propósito de facilitar la colocación de mantos postizos.

EL MANTO

El manto puede también cubrir la cabeza de la Virgen, y bajo este concepto volvemos a tratar de él, después de habernos ocupado de su significación en la indumentaria (pág. 615). Unas veces cubre directamente la cabeza, y otras aparece puesto por encima del velo o de la toca. A ve-



TOCADO DE LA VIRGEN

Fig. 366.—*El velo, en forma de toca, ceñido a la cabeza de la Virgen, por su volumen y forma parece envolver un capacete guerrero, como se ve en esta soberbia pintura románica catalana.*
(Pintura mural. Siglo XII. Museo de Barcelona.)

ces se aplica simplemente sobre la cabeza, y sus bordes caen por su propio peso, verticales, a lo largo del pecho, hasta llegar a los pies, como es el caso tan frecuente en las primitivas Inmaculadas renacentistas. Otras veces el manto es recogido por las manos de la Virgen, motivando artísticos remolinos de pliegues, que aumentan la elegancia de la figura.

A menudo el manto recubre la cabeza, en la forma rebuscada de la *palla* y tomando poco a poco el aspecto de una capa con capucha, de la cual ya hemos hablado al tratar de la indumentaria mariana. Allí hablábamos del manto como prenda de vestir; aquí nos referimos a él como tocado. Y merece aprovecharse la ocasión de insistir en que casi no puede hablarse de un capuchón como tocado de la Virgen. El manto sobre la cabeza toma a veces la apariencia de capa con capucha, debido a la falsa interpretación del manto bizantino, uno de cuyos bordes se coloca sobre el hombro de la Virgen. En las mismas pinturas bizantinas antiguas (iconos) los pliegues del manto son indicados por medio de rayas de oro, que, al ennegrecerse, dan un aspecto inconsútil y cerrado a todo el manto. En las réplicas posteriores se imita este manto uniforme, que deja únicamente al descubierto el rostro de la imagen y toma la apariencia de capa con capucha. Esta apariencia se convierte en realidad en no pocas imágenes escultóricas de estilo románico, en las que el artista se vió más obligado a precisar los contornos ignorados de la referida prenda.

Salta a la vista que originariamente no se trataba de un capuchón, porque no encajaba con el fasto y solemnidad de las Vírgenes entronizadas, que son las únicas que se presentan con tal atavío. La incoherencia de la capucha se pone más de manifiesto cuando las imágenes están adornadas con diadema o corona.

OTROS TOCADOS EXÓTICOS

En épocas más recientes, y al influjo de nuevas advocaciones, la Virgen aparece a veces tocada de manera pintoresca. Es el caso de la Virgen peregrina y de la Divina Pastora. En estas imágenes la Virgen lleva ancho sombrero de paja, a la manera de las zagalas.

Otra variedad exótica es la de la Virgen guerrera. En su lucha contra el demonio o los vicios, María aparece con el aspecto de guerrero me-

dieval, y cubre su cabeza con el casco militar de acero. Este casco tiene la forma y decoración de la época correspondiente, y entonces la Virgen presenta la caballeresca gallardía de una Juana de Arco.

Esta indumentaria marcial es debida también a otras intervenciones guerreras de la Virgen. Por ejemplo: la que refiere la leyenda según la cual un caballero muy noble, dirigiéndose a un gran torneo, acertó a pasar por delante de un monasterio de Santa María, y entró en él para oír misa. Una tras otra, oyó tres. Seguidamente se fué al lugar del torneo, y por el camino encontró a varios caballeros que volvían de aquél, que acababa de celebrarse. Todos, al verle, le dijeron: «Verdaderamente, señor, habéis ganado este torneo.» Muchos otros caballeros se acercaron a él declarándose prisioneros suyos, puesto que los había vencido en aquella justa. Entonces el devoto caballero cayó en la cuenta, y conoció que la Virgen María, mientras él estaba oyendo las misas, le había procurado aquel honor guerreando en lugar suyo.

Existe un grupo muy numeroso de estatuitas y pinturas en las que la Virgen tiene la cabeza cubierta con un gorro o bonete, a veces a manera de corona, raramente a manera de turbante. El bonete en forma de corona (*chapel de fleurs*) era llevado lo mismo por los hombres que por las mujeres. En su origen fué un galón o cinta metálica, o bien una diadema de flores, o de flores y ramitas de arbustos olorosos. La orfebrería imitó estas diademas, labrando bandas metálicas, a veces articuladas, bastante abultadas, y adornadas con piedras y esmaltes, que presentaban un aspecto de bonete circular (fig. 367). Algunas veces, este círculo alrededor de la cabeza tenía la misión de contener el cabello. Otras veces, lo contiene en parte, y deja caer el resto sobre los hombros. Era el *crinalis* o *reticulum*, que *refrenaba la libertad del cabello*.

En las mencionadas estatuillas de la Virgen vemos este bonete circular muy adornado, dejando la frente completamente despejada y desviando el cabello hacia los lados, para dejarlo caer sobre los hombros. Con este bonete circular existe un grupo muy numeroso de Vírgenes castellanas, la mayoría de las cuales datan de los siglos XVI al XVII. Este grupo, además de ser muy numeroso, es muy uniforme. La Virgen lleva corpiño escotado, que deja entrever el cuello de la ropa interior. El manto siempre es recogido en la misma forma. Y casi siempre el Niño está situado sobre el brazo

derecho de la Madre. El conjunto del tocado e indumentaria a que nos referimos, da a la Virgen una prestancia de gran señora de la época.



Fig. 367.—TOCADO DE LA VIRGEN. *La Virgen se cubre la cabeza con un bonete en forma de corona (chapel de fleurs, chapelet), adornado con piezas de orfebrería y piedras. (Talla policromada. Siglo XVI.)*

En algunos casos, muy contados en la estatuaria, el bonete es un verdadero turbante destinado a recoger el pelo (fig. 368). Se trata de una faja de tela que da vueltas a manera de toca y envuelve todo el cabello. Pero, para realzar el rostro, deja escapar unos mechones o trenzas.

Es muy curioso el tocado de algunas imágenes románicas de la Virgen, por lo general residuos de grupos devocionales del Calvario. Sirva



Fig. 368.—TOCADO DE LA VIRGEN. *A veces el tocado de la Virgen se convierte en un verdadero turbante destinado a recoger parte del cabello. (Talla de madera policromada. Siglo XVI.)*

de ejemplo la Virgen procedente de Durro, en el Valle de Bohí (fig. 369). Aquí no se trata de un bonete, aunque tenga la apariencia de tal. Es el velo, que, a imitación de una miniatura antigua y mal comprendida, toma una rigidez metálica y la forma de casco, que lejanamente recuerda un

peinado romano. La doble cinta, destinada a sujetar el pelo, y que va a parar al círculo situado sobre la frente, acaba de reforzar esta impresión de casco, que sería completa si no fuese desmentida por el borde inferior del velo, que tiene una caída y una ondulación textiles.

EL PEINADO

La regla general, desde los más remotos tiempos, es que el cabello caiga libremente sobre los hombros o espalda de la Virgen. En las representaciones de María el peinado tiene muy poca importancia, porque, fuera de casos que pueden calificarse de excepcionales, el cabello se oculta debajo del velo o manto, y a lo sumo aparecen algunos mechones que caen sobre el pecho. Las Vírgenes góticas, que con mayor frecuencia pueden aparecer con la cabeza descubierta, no presentan ningún peinado especial. El artista, sin recordar en lo más mínimo el peinado de la época, deja caer graciosamente la cabellera alrededor del busto de la Virgen.

El ocultar la cabellera era un indicio de recato en las mujeres. En la literatura profana, el cabello es un monótono recurso de seducción. No es de extrañar, pues, que la Virgen, siguiendo instintos y tradiciones antiguas, llevara oculto el cabello y, con mayor razón, no realzara su encanto con los recursos decorativos que constituyen la historia del peinado.

Dos únicas clases de peinado aparecen en las representaciones de la Virgen. El uno, muy efímero, es el que presentan las pinturas catacumbiales. Es el peinado romano, que consiste simplemente en recoger el cabello sobre la nuca. En las representaciones de esta época nunca aparecen peinados romanos complicados. Este peinado de la Virgen desaparece junto con la ornamentación pictórica de los cementerios subterráneos de Roma. Y ya no volvemos a encontrar ningún otro peinado en toda la iconografía mariana, fuera de rarísimas excepciones, tanto en la española como en la extranjera.

Una de ellas la constituyen las Vírgenes con trenzas, que forman un segundo tipo de peinado. El caso, muy raro en la estatuaria mariana española, se da en la Virgen del Claustro, de la Catedral de Solsona (Cataluña), que, como sabemos, luce larguísimas trenzas; y dada la posición sentada de la imagen, caen por los lados hasta el suelo (fig. 249).



TOCADO DE LA VIRGEN

Fig. 369.—En algunas imágenes escultóricas románicas este tocado tiene, como en la pintura reproducida en figura 366, la rigidez metálica y la forma de un casco, como los que se usaban en aquellos férreos tiempos. (Siglo XII. Museo de Barcelona.)

En el siglo XII, entre las damas nobles imperó la moda de reunir el cabello en trenzas o en largos mechones, protegidos por cintas o ga-



Fig. 370.—PEINADO DE LA VIRGEN. Es bastante raro encontrar una imagen mariana como ésta, con las trenzas caídas. En general, la Virgen lleva el cabello suelto. (Siglo XV. Museo de Arte. Barcelona.)

lones de seda o de tisú de oro. Los mechones, además de ser menos complicados, tenían la ventaja de no disminuir la longitud de la cabellera. Y existía el empeño femenino de que el cabello, reunido o trenzado, llegara, por sus recursos propios o postizos, hasta la rodilla y más abajo. La moda

aconsejaba dejar las trenzas sobre el pecho. La famosa y tan discutida imagen de Solsona imita esta moda, que incluso en el mundo profano desapareció muy rápidamente. Este detalle le imprime una cierta mundanidad y, al mismo tiempo, un enorme interés iconográfico.

Es muy raro encontrar unas trenzas sueltas en una imagen mariana de los siglos XII o XIII; pero lo es todavía más encontrarlas en una imagen gótica, como es la que se encuentra en el Museo de Arte de Cataluña, de Barcelona (fig. 370). En esta imagen, sin embargo, las trenzas son más reducidas y corren a esconderse en el escote de la túnica.

El Renacimiento, que se permitió tantas libertades en lo tocante a la indumentaria de la Virgen, respetó su cabellera y no la sujetó a ningún peinado especial. Se contentó con esparcirla graciosamente alrededor de su busto. En las imágenes sin velo ni corona, sigue la costumbre primitiva de reunir todo el pelo sobre la nuca.

EL CALZADO

La Virgen aparece siempre con los pies calzados. Los antiguos tratadistas lo recalcan como una nota de pudor y recato. Y aun hacen observar que no sólo lleva los pies calzados, sino que generalmente los esconde debajo de los pliegues de la túnica o manto. El calzado de la Virgen, en las épocas románica y gótica, sigue la moda contemporánea. A partir del Renacimiento, se inmoviliza y adquiere un carácter impreciso, que puede calificarse de sagrado.

INDUMENTARIA POSTIZA

El devoto instinto de adornar con mantos, y aun con vestidos, las imágenes religiosas es antiquísimo, anterior al mismo cristianismo. Basté recordar la procesión de las grandes Panateneas, que se celebraba en Atenas cada cuatro años. En ella figuraba un cortejo de caballeros efébicos, que se dirigían a ofrecer a la diosa Atenea, en su templo del Partenón, el nuevo *peplos*, o túnica sagrada, ricamente tejida por las arréforas, encargadas especialmente de confeccionarla, junto con la sacerdotisa de la diosa. En la misma acrópolis de Atenas había un santuario dedicado a Artemisa Brauronia, en donde existía la costumbre de que las mujeres, después del parto, dedicasen vestidos a la diosa. Los romanos siguieron las mismas costumbres.

No conocemos las usanzas de los primitivos cristianos acerca del particular. Las imágenes escultóricas eran rarísimas, y no consta que fueran objeto de ofrendas de vestidos, mantos o joyas. Únicamente sabemos, por documentos, que en la edad de oro de la pintura bizantina (siglos x al xiii) era frecuente la costumbre de revestir con planchas de plata los iconos. La imagen quedaba del todo recubierta, excepto el rostro y las manos. Esta costumbre continúa todavía en la iglesia ortodoxa, y las imágenes, sean pinturas o simples litografías, son recubiertas con planchas de plata o de latón, que llevan la silueta de la imagen que recubren, dejando al descubierto el rostro y las manos por medio de unos recortes correspondientes practicados en la plancha.

Gran número de los antiguos iconos bizantinos fueron saqueados por los cruzados, lo que para el arte religioso oriental representó una se-

gunda persecución iconoclasta. Estas pinturas fueron introducidas en todos los países occidentales. En España se conservan muchos ejemplares, algunos muy raros y valiosos, guardados con gran veneración, como el icono ricamente guarnecido que se conserva en la catedral de Cuenca.



Figs. 371 y 372.—VÍRGENES CON VESTIDOS POSTIZOS. *Para ajustar los vestidos postizos a las imágenes de talla, éstas sufrieron importantes mutilaciones y desagradables adaptaciones. He aquí el ejemplo de un arzón para dar altura y aspecto campaniforme a una imagen. (Talla del siglo XIII. Barcelona.)*

Esta costumbre de revestir las pinturas religiosas no se implantó en nuestro país. No tenemos noticias de revestimientos metálicos sobre imágenes pintadas, a pesar de la gran boga que tuvieron, al menos en Cataluña, durante los siglos XV y XVI, los iconos bizantinos, auténticos unas veces y las más imitados con gran maestría por nuestros pintores. Lo único cierto es que, ya en el siglo XII, en algún lugar se coloca una corona metálica sobre la imagen de la Virgen. En el siglo XIII empiezan

documentalmente las primeras donaciones de mantos. En el siglo XIV encontramos ya establecida por todas partes la piadosa costumbre de ofrecer ricos mantos a las imágenes de María.

Un curioso inventario del 1364, referente al tesoro de la Virgen venerada en el Monasterio de Pedralbes (Barcelona), nos da a conocer la piadosa liberalidad de los fieles hacia la Virgen. En dicho inventario, no sólo consta una gran variedad de mantos, de diferentes colores y diversamente bordados, sino también de joyas, e incluso de cabelleras destinadas a la imagen de la Virgen.

A juzgar por los documentos recogidos, la costumbre de colocar ricos mantos sobre las imágenes de la Virgen se inició, o al menos prosperó, de una manera exuberante, en los monasterios y conventos de religiosas, en donde la infantil inclinación a revestir muñecas experimenta a menudo una devota reviviscencia. Sin embargo, en los inventarios de las catedrales no faltan los mantos destinados a recubrir imágenes de la Virgen. Sirva de ejemplo un inventario de la catedral de Gerona, fechado en 1470.

A medida que avanza el tiempo, aumenta el número de mantos donados, y además el tesoro de la Virgen se enriquece con otros objetos preciosos, tales como salterios o paternósters, coronas, sartas de perlas, hilos de coral, cadenas de plata y oro, collares, pendientes, etc., destinado todo ello a ataviar espléndidamente la imagen venerada.

En todos estos inventarios medievales aparecen mantos, pero ninguna túnica. Los antiguos inventarios no hacen constar que se aplicaran sobre la imagen de la Virgen, y podrían muy bien considerarse como simples exvotos, con un destino semejante al de los otros exvotos de metal o cera que se colgaban, y se cuelgan todavía, en las cercanías o en el mismo altar de la Virgen o de otros santos..

Inventarios de época más avanzada y de mayor precisión, nos dan a entender claramente que los mantos se colocaban sobre las estatuas de la Virgen, cuya parte anterior quedaría a la vista de los fieles. Por consiguiente, no puede hablarse todavía de imágenes de la Virgen vestidas.

Las túnicas, para vestir las imágenes de María, no aparecen en los inventarios hasta el siglo XVI. En esta época, las estatuas de la Virgen de pie se prestan más a ser revestidas con una túnica. Además, algunas de estas veneradas imágenes antiguas habían sufrido los efectos del tiempo



VIRGEN CON VESTIDOS POSTIZOS

Fig. 373.—*La indumentaria postiza sepulta a la imagen antigua, que sólo respira a través de un agujero nimbado de encajes y apliques. Esta toca circular es bastante frecuente en las imágenes procedentes de regiones levantinas. («La Patrona». Iglesia Mayor. Puerto de Santa María, Cádiz.)*

y de la misma piedad de los fieles, y en lugar de una restauración, que podía ser considerada como operación irrespetuosa, es posible que se recubriera la policromía deteriorada de la estatua con ricas telas y bordados.

Sea como fuere, en el siglo XVII encontramos muy generalizada la costumbre de vestir ciertas imágenes. Y hasta debió de tomar aspectos desagradables e irreverentes, a juzgar por las protestas y condenaciones que se levantaron en diferentes diócesis. El obispo de Gerona Arévalo del Cuaço, en las sinodales del año 1606, condena vigorosamente esta costumbre. Dicha condenación tiene un eco casi literal en las sinodales del obispo liceño, Pere de Magarola, del año 1628.

A pesar de éstas y otras sanciones, la costumbre de vestir las imágenes de la Virgen arreció de una manera alarmante y devastadora. La estatuaria mariana iba desenvolviéndose normalmente, a través del Renacimiento y el Barroco, y se producían espléndidas tallas en madera y piedra, sin contar las labradas en plata. Estas exuberantes imágenes, revestidas con toda la elegancia y fastuosidad escultórica y policroma de la época, parecieron eclipsar a las diminutas y decrepitas, que una antiquísima devoción persistía en conservar y venerar. Y entonces estas pobres imágenes, gracias al piadoso afán de elevarlas a las dimensiones y fasto de las modernas, sufrieron verdaderos martirios y las más irrespetuosas mutilaciones.

Fuera de algunas pocas, olvidadas o alejadas de la rivalidad de las tallas barrocas, la mayoría de las imágenes románicas de la Virgen nos han llegado con graves mutilaciones. Las más frecuentes son las de la corona y de los brazos, cercenados para facilitar la colocación de la corona y túnica postizas.

Los vestidos deslumbrantes de color y de oro ponían en penoso contraste el rostro y las manos de la imagen vestida. Entonces, si el color pardusco de las facciones de la Virgen no tenía un prestigio particular, se cometía la otra agresión, afortunadamente más reparable, que consistía en encarnar de nuevo el rostro y las manos de la estatua. Esta operación de belleza, a juzgar por lo chapucero del maquillaje, debió de correr a cargo del pintor local de paredes o carrozajes.

Pero además del color, había que dar altura y prestancia a la humilde imagen románica. Colocados en esta pendiente, los devotos cometieron



VIRGEN CON VESTIDOS POSTIZOS

Fig. 374.—«Virgen del Rocío», de Huelva, que luce una sorprendente indumentaria sobre-
puesta, gracias a la cual la imagen tiene un extraordinario aspecto, como encerrada en
una coraza de escamas de oro.

en honor de la Virgen las más inimaginables mutilaciones con su imagen. Algunas de éstas fueron materialmente descuartizadas, hasta darles una apariencia de altura. Los brazos se dislocaron, alargaron o cambiaron, para ponerlos a proporción de la indumentaria exterior. A las figuras sentadas les fueron aserradas las rodillas, y el Niño Jesús tuvo que renunciar a su primitiva posición, para poder sacar la cabeza por un agujero practicado en la gran campana textil que ocultaba a la diminuta imagen.

Los recursos improvisados para dar ese típico aspecto campaniforme a las imágenes vestidas, son a veces de una fantasía tan macabra y repugnante, que es difícil compaginarla con la verdadera devoción. Sólo la tiranía de una moda podía llegar a tales extremos. Valga como ejemplo, que no es de los peores, el armazón de la imagen venerada en una parroquia vecina de Barcelona (figs. 371 y 372), que un ejemplar económico de la misma suprimió para devolver la imagen a su primitivo esplendor y tamaño.

La costumbre de vestir a las imágenes, tanto de la Virgen como de los santos, condujo en los siglos XVIII y XIX a la irrisoria solución de las imágenes simuladas, que de talla sólo tienen la cabeza, manos y pies. Más que imágenes, son unos deplorables maniquíes. Éstos se recubrieron con vestidos postizos, interiores y exteriores, o bien con telas engomadas, que imitaban perfectamente a las mejores tallas. El célebre escultor catalán de los siglos XVIII y XIX, Ramón Amadeo, hizo verdaderas maravillas a base de este procedimiento. Pero en el siglo XVII ya encontramos imágenes de espléndida apariencia ejecutadas mediante este hábil recurso. En ciertas regiones levantinas son frecuentes las imágenes-maniquíes recubiertas con plancha de plomo muy artísticamente modelada.

Estos simulacros vestidos tienen un realismo obsesiónante y acercan a la Virgen a la intimidad de las familias, en el seno de las cuales es donde más abundan. Tales imágenes, encerradas en un escaparate, mueble de otro mundo entre los demás muebles caseros, con una serie de recuerdos familiares esparcidos a sus plantas, tienen el aire de un antepasado encallado en el seno del piadoso hogar. Se parecen a aquellas figuras de cera de tamaño natural que, colocadas a primer término de un diorama, tienden a borrar las fronteras de la realidad y nos disponen a ser subyugados por la perspectiva de un mundo fantástico.

* * *

La costumbre de vestir las imágenes de la Virgen, completas, mutiladas o reducidas a su mínima expresión, ha tenido y continúa teniendo



Fig. 375.—VIRGEN CON VESTIDOS POSTIZOS. *Otras veces, la indumentaria postiza se propone competir con la elegancia de las grandes damas o soberanas de este mundo. (La «Virgen de los Reyes». Catedral. Sevilla.)*

una enorme importancia en la estatuaria mariana española. Habida cuenta únicamente lo que hace referencia a la indumentaria, las más veneradas Vírgenes españolas cuentan con fabulosos tesoros. En nuestro país la Virgen ha quedado sepultada bajo un montón de oro, perlas y piedras

preciosas, que han tenido la misión de manifestar, en lo posible, al exterior las riquezas inmensas que los devotos sabían que se ocultaban en el fondo



Fig. 376.—VIRGEN CON VESTIDOS POSTIZOS. Otra variante consiste en recluir, literalmente, a la imagen en el interior de una indumentaria metálica, como un caparazón. («Virgen de la Aldea». Tortosa.)

del corazón de la gran Señora. Sería difícil encontrar en todo el mundo una manifestación de esta índole, que pudiese competir con la nuestra.

Los mantos primitivos, sin la desagradable concomitancia de la túnica, debieron de expresar con gran dignidad el filial afecto de los enamorados.

rados de María. Estos mantos, colocados como capas pluviales, dieron a sus imágenes un aire sacerdotal, semejante al del preste teniendo en sus manos el ostensorio.

Cuando se introdujo la túnica, la indumentaria de la Virgen decayó sensiblemente y llegó a tomar formas desconcertantes, a veces de un feroz primitivismo, como la imagen venerada (fig. 373), en la iglesia mayor de Puerto de Santa María (Cádiz); o la más complicada todavía, de la «Virgen del Rocío», de Huelva (fig. 374). Otras veces, esta indumentaria deja el convencionalismo cónico y se propone competir con la elegancia y el realismo de las grandes damas o soberanas. Buen ejemplo de ello es la imagen de la «Virgen de los Reyes», venerada en la capilla real de la catedral de Sevilla (fig. 375).

Finalmente, existe la otra indumentaria postiza, que es la que podemos llamar de tipo andaluz. Es menos pintoresca y consta de túnicas y mantos incrustados de oro, destinados a darnos una idea de los fulgores celestiales. Esta indumentaria responde a una determinada piedad y beneficia de la devota competencia de las cofradías.

No podemos pasar por alto la indumentaria metálica, que, a imitación de la textil, cubre ciertas imágenes. Un caso curioso es el de la «Virgen de la Aldea», de Tortosa (fig. 376).

LAS MATERIAS PLÁSTICAS ICONOGRÁFICAS

La imagen de la Virgen se ha repetido indefinidamente a través de todas las ramas y de todas las técnicas de arte. En ellas la imagen de María ha tenido matices particulares, que, sin cambiar su iconografía, le han infundido un carácter especial, originado espontáneamente de la materia con que hubo de luchar el artista.

La estatuaria mariana ha pasado por ciertas edades, que vagamente, y en muchos conceptos impropriamente, podrían distinguirse a la manera de las grandes e imprecisas edades prehistóricas. Podría hablarse de una edad de la plata, del plomo o cinc, del alabastro, del marfil, de la porcelana, con referencia a dicha estatuaria. De estas materias hay algunas que tuvieron su época y una duración bastante definida. Por ejemplo: el marfil, el alabastro, el plomo o cinc. Todas, excepto la porcelana, las tuvieron a mano los artistas de todas las épocas; pero debido a determinadas circunstancias, prefirieron unas a otras. El estilo y la época influyeron indudablemente en la elección de la materia y en su abandono.

En general, podemos decir que todas las materias se han empleado, en mayor o menor escala, durante siglos, en nuestro país. Pero el uso de ellas ha sido en determinada época tan raro, que bien puede calificarse de exótica. Tal el marfil, e incluso el alabastro, en la época románica, y aun en la barroca. Es algo semejante a lo que pasó en las épocas prehistóricas, en las que no se abandonan las materias anteriormente conquistadas, sino que sufren un menosprecio, y son tan poco usadas, que la caracterización de la edad pasa a otra materia y a otra técnica.



VIRGEN DE PLATA

Fig. 377.—Es una de las imágenes materialmente más valiosas que se veneran en España. Está toda ella realizada con valiosos esmaltes y ricos cabujones. Se la conoce por la «Virgen de la Vega». (Siglo XIII. Catedral Nueva. Salamanca.)

Los motivos de la elección de una materia y de su abandono fueron muy diversos y difíciles de precisar. Al tratar de cada una de ellas se destacará alguna de sus principales causas.

IMÁGENES EN METALES PRECIOSOS

En la época románica, el ideal de toda parroquia o monasterio era el de poseer la imagen de la Virgen o del Santo patrón en plata y aun en oro (plata dorada en la mayoría de los casos). La misma aspiración se manifestaba en lo tocante a frontales, predelas y cruces de altar. Esto era asequible en los opulentos monasterios y santuarios, o en el caso de alguna reliquia insigne que inspiró grandes esfuerzos y generosos desprendimientos. Las demás iglesias tuvieron que resignarse a imitar este arte fastuoso. Para ello acudieron al dorado o plateado, al cinc, al cobre, que son las materias de relumbrón propias de la edad románica. Esto se entiende de la estatuaria del interior de los templos. En el exterior se utilizó la piedra vulgar, realzada o no por la policromía.

Durante la época románica (siglos XI al XIII) encontramos en primer término las imágenes labradas en plata. En realidad, consisten en una estatua de madera recubierta de plancha de plata repujada. De esta clase de imágenes se conservan varias en España, siendo las más importantes la del «Sagrario», de Toledo; la del «Tesorero», de la misma ciudad; la de «Irache», la famosa «Virgen de la Vega» (fig. 377) y «Nuestra Señora de la Majestad» (figura 378), etc. Todas ellas llevan adornos a base de relieves y de cabujones. Tienen unas proporciones semejantes a las de la estatuaria de madera.

Todas estas imágenes metálicas presentan un aspecto y una factura particulares, que se deben a la materia de que fueron fabricadas. Tienen una cierta inmovilidad, una insensibilidad de expresión y un empaque de cosa de orfebrería. Para darles un poco de vida se pintaron su rostro y manos.

Durante la época gótica fueron en mayor número las imágenes de plata, gran parte de las cuales sólo constan en inventarios de catedrales, iglesias particulares y monasterios. Su mayor difusión se debe a la nueva

prosperidad de los tiempos y la nueva organización de los plateros, es decir, a la industrialización y perfeccionamiento de la orfebrería. De ello son



Fig. 378.—VIRGEN DE PLATA. Es una talla de madera, recubierta enteramente por una chapa de plata, como por un guante rígido, («Nuestra Señora de la Majestad». Siglo XII. Catedral de Astorga.)

un síntoma las marcas de los talleres productores y la aparición de la personalidad de los orfebres. La devoción evoluciona siempre con el tiempo.

En esta época se continúa la técnica de la anterior, es decir, el procedimiento de las estatuas de madera chapeadas de plata. Pueden ser-

vir de ejemplo: la Virgen de la Sede o de la Granada, del retablo mayor de la catedral de Sevilla (1368); la Virgen del altar del Sagrario, de



Fig. 379.—VIRGEN DE PLATA. Toda ella de plata repujada, está policromada en los rostros y las manos, que son de talla en madera. (Siglo XIII. Roncesvalles, Navarra.)

la catedral de Plasencia; la francesa de la Colegiata de Roncesvalles (fig. 379), y otras muchísimas y variadas imágenes de la Madre de Dios.

De esta clase de imágenes góticas se encuentran ejemplares magníficos, de respetable tamaño, en los que el orfebre, sin abusar de la materia,

explota todos los recursos del precioso metal. Se distinguen por una extrema fineza de rasgos y pliegues, por una esbeltez particular, a pesar de

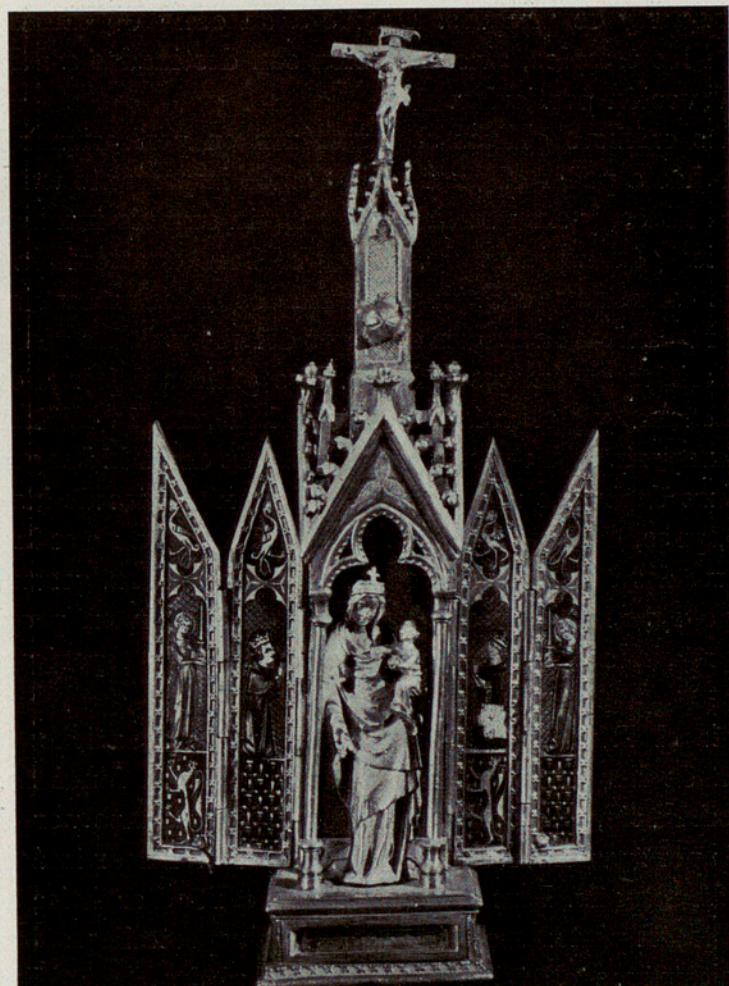


Fig. 380.—VIRGEN DE PLATA. *La imagen aparece guardada en el interior de un edículo que puede abrirse y cerrarse con mucha facilidad.*
(Siglo XIV. Catedral. Sevilla.)

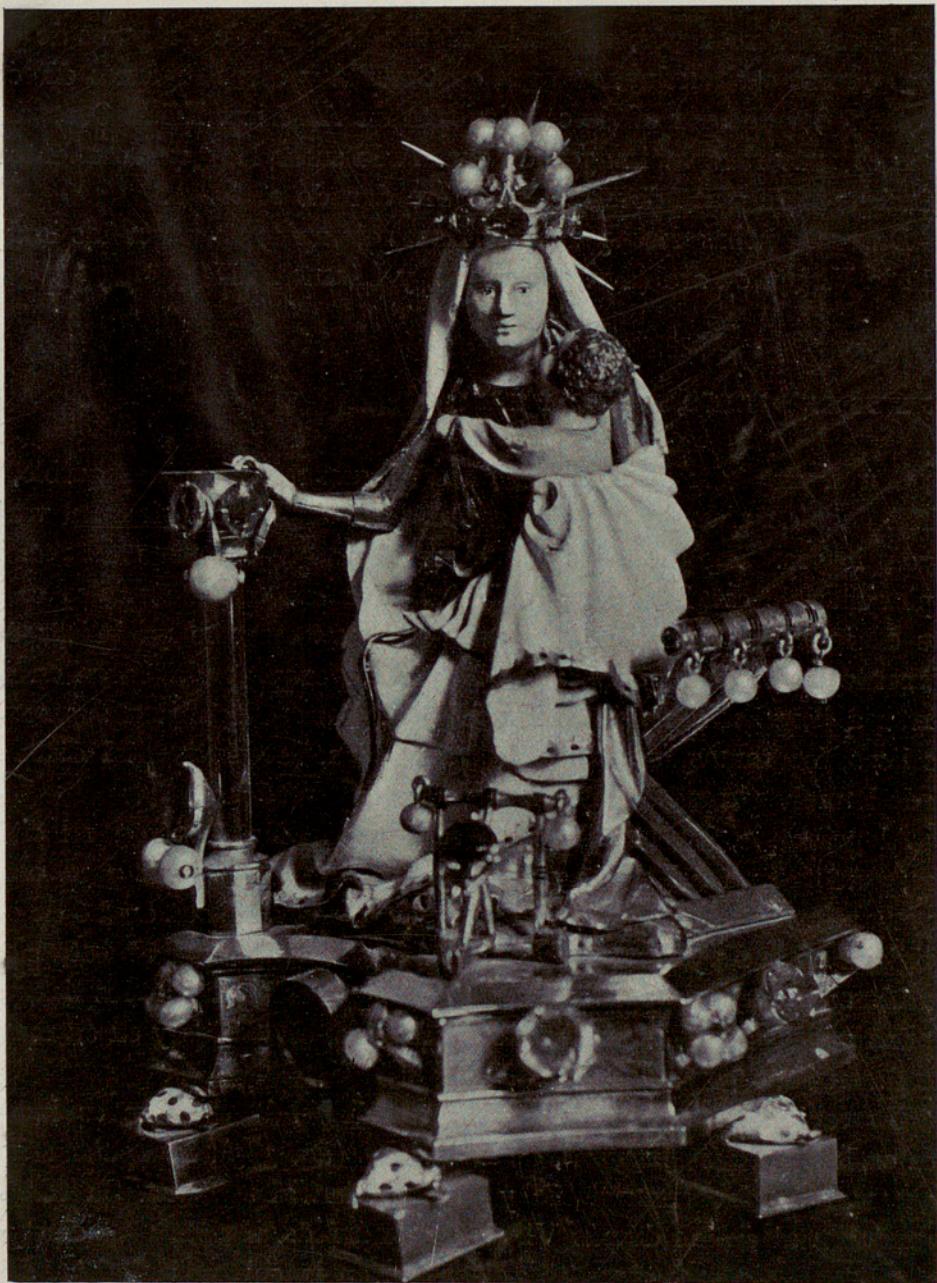
la cual la plata no pierde su peso. En la mayoría de casos se trata de imágenes sentadas. Si están de pie, la cadera saliente (*déhanchement*) es bastante pronunciada. En esta época se continúa la práctica de «encarnar» el rostro y las manos de la imagen quitándoles la frialdad del metal.

No se tarda en obtener imágenes de plata por medio de fundición. Estas imágenes acostumbran a ser de tamaño pequeño y no necesitan alma de madera. Son labradas a manera de joyas, con maravillosa perfección de rasgos y de pliegues. Debido a su obligado tamaño, no son frecuentes en los templos, sino más bien son destinadas a relicarios o a objetos de devoción particular.

Pero los orfebres góticos se esmeraron en perfeccionar la técnica del repujado hasta poder obtener imágenes de importante tamaño, dotadas de gran solidez, y sin necesidad de ningún soporte interior. La estatuaria metálica gótica pierde el carácter bárbaro que tenía la románica, recargada de esmaltes y cabujones destinados a deslumbrar a los fieles. Los artistas románicos buscaban el fulgor del oro y de las piedras preciosas con materiales auténticos o falsos. Los góticos dejaban en segundo término la materia, y perseguían sobre todo la forma, la calidad artística. Por esto, la mayoría de las veces no se cuidan de dorar la imagen de plata. Esto no quiere decir que no se rindan a las exigencias de las cofradías. En realidad, pues, durante la época gótica, el ideal ya no es la Virgen de plata. Las grandes tallas en madera, alabastro y piedra, gozan de la más entusiasta aceptación. Esto se explica porque están en proporción de los grandes retablos y perspectivas que ofrecen los espaciosos templos góticos.

Durante el Renacimiento y el Barroco se mantiene todavía la manufactura de las Virgenes de plata repujadas o fundidas. En esas épocas, la orfebrería, que goza de gran esplendor, tanto por el progreso técnico como por sus numerosas aplicaciones, logra labrar imágenes, repujadas, de gran tamaño. Pero este logro resta calidad artística a las obras, que toman un aire pintoresco e impreciso. Su aspecto llega a confundirse con el de las estatuas de talla, en madera o piedra. La habilidad y pretensiones de los plateros dieron una desagradable ampulosidad antiplateresca a sus obras. A primera vista, es difícil distinguirlas de las imágenes de madera plateadas, que en esta época fueron bastante numerosas. Como en épocas anteriores, estas tallas plateadas imitaron a las metálicas.

Al lado de las imágenes de tamaño relativamente grande, existe un gran número de ellas de proporciones muy reducidas, propias de objetos de devoción y accesorios del culto o *portapaces* (fig. 380).



VIRGEN DE ORO

Fig. 381.—Más que por su calidad artística, esta imagen descuelga por su extraordinario valor material. Esmaltada y recubierta de perlas y piedras preciosas, es un verdadero joyero santificado por la Virgen. (Siglo XV. Capilla del Tesoro de los Reyes Nuevos. Catedral de Toledo.)

No es tan frecuente, ni mucho menos, la labra de imágenes de oro. El caso ocurre casi exclusivamente en Castilla y otras regiones directamente beneficiadas por el descubrimiento de América. En la Corona de Aragón es muy rara la imagen de oro. A lo sumo hay que contentarse con imágenes de plata dorada o de cobre dorado al fuego.

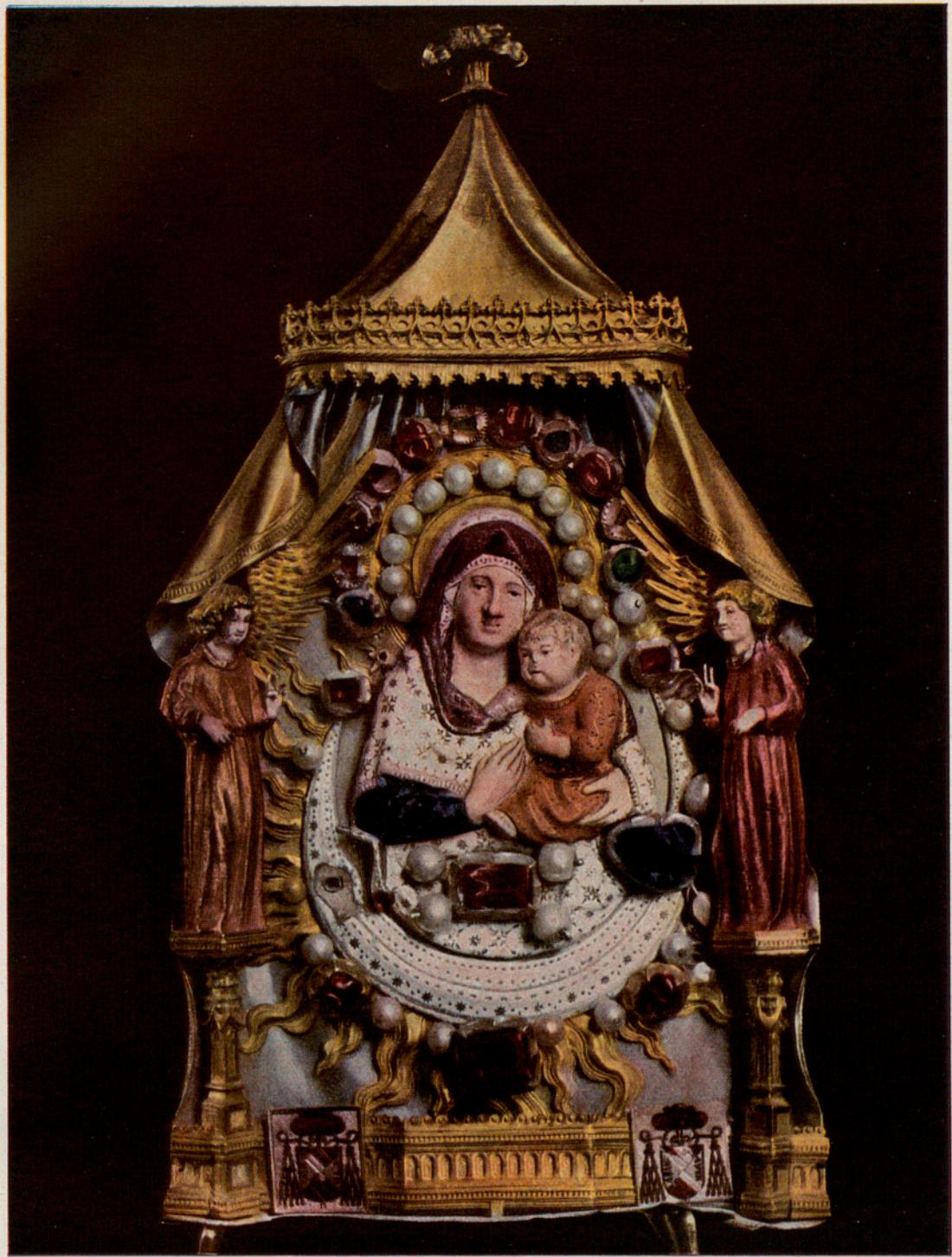
Damos algunos destacados y valiosos ejemplos de pequeñas imágenes de la Virgen en oro (figs. 381 y 382, y LÁMINA VIII).

IMÁGENES DE ESTAÑO, PLOMO Y LATÓN

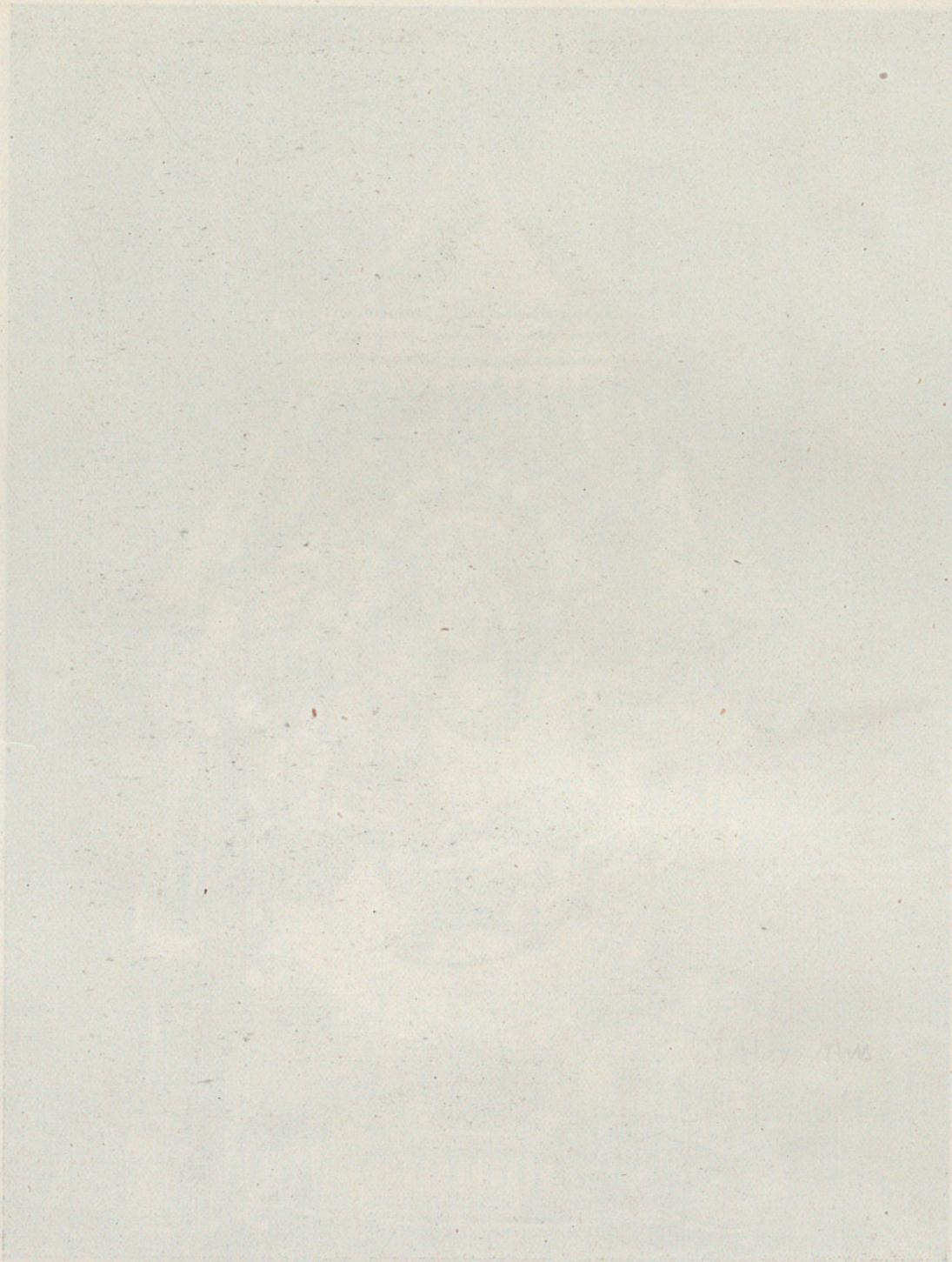
Con el propósito de acercarse al ideal, generalmente inasequible, de las imágenes de plata y oro, los artistas románicos imaginaron varios procedimientos. Uno de ellos fué el recubrir las imágenes de madera con planchas de estaño, plomo o latón, es decir, con materiales calificados de innobles. Los artistas ponen todo su empeño en imitar rastreeramente las estatuas chapeadas de plata, porque es la época en que la materia juega el papel más importante. Para ello imitan sus superficies lisas, los temas repujados de las franjas, la ornamental distribución de los relumbrantes cabujones, reales o pintados.

Al principio, los humildes metales empleados tuvieron un cierto fulgor; pero fué un fulgor muy pasajero, que no dió ánimos para continuar su aplicación ilusionista, y el sesgo de la nueva época acabó de desprestigiarlo. Son muy raras las imágenes que se conservan de esta clase. Probablemente fueron pocas ya en su época, y en el andar de los tiempos, oxidadas y deslucidas, fueron menospreciadas, olvidadas y en su mayor parte destruidas.

Un espléndido ejemplar de Virgen chapeada de cinc es la que figura en la colección Junyent, de Barcelona (fig. 383). Se encuentra en perfecto estado de conservación y es atribuída al siglo XI. Su tamaño es semejante al de las demás Vírgenes románicas. Existe otro ejemplar semejante, pero completamente aplastado, en la colección Vallín, de la misma ciudad. En sus buenos tiempos, estas imágenes de cinc o latón debieron de tener un fulgurante resplandor de oro. No fueron menos frecuentes durante la época románica las imágenes chapeadas de estaño



MAGNÍFICO PORTAPAZ DE ORO. LLEVA EL ESCUDO DEL CARDENAL MENDOZA Y ESTÁ REALIZADO CON PIEDRAS PRECIOSAS, PERLAS Y ESMALTES. SIGLO XV. CATEDRAL DE TOLEDO.





VIRGEN DE ORO

Fig. 382.—Otra joya, una de las más bellas y ricas debidas a la orfebrería española. Forma parte de un portapaz de oro, piedras preciosas y esmaltes, con el escudo del gran cardenal Pedro González de Mendoza. (Siglo XV. Catedral de Sevilla.)

o plomo, en parte policromadas. Años atrás apareció una, de origen catalán, en el comercio de Barcelona, pero hoy se ignora su paradero.



Fig. 383.—VIRGEN DE CINC. Talla de madera recubierta de plancha de cinc, adornada con cabujones o piedras no preciosas. (Siglo XI. Colección Junyent. Barcelona.)

Hoy mis mares

Además de esas imágenes existieron las fundidas en los mismos metales. En nuestro país desconocemos su existencia, sobre todo si nos referimos a la grande escultura. Ambas materias se aplicaron más bien a pequeños objetos de devoción, tales como insignias de peregrinos y otros

modestos objetos de piedad. Forma un curioso contraste el abandono de estos materiales en el arte religioso con el honorífico empleo que de los mis-

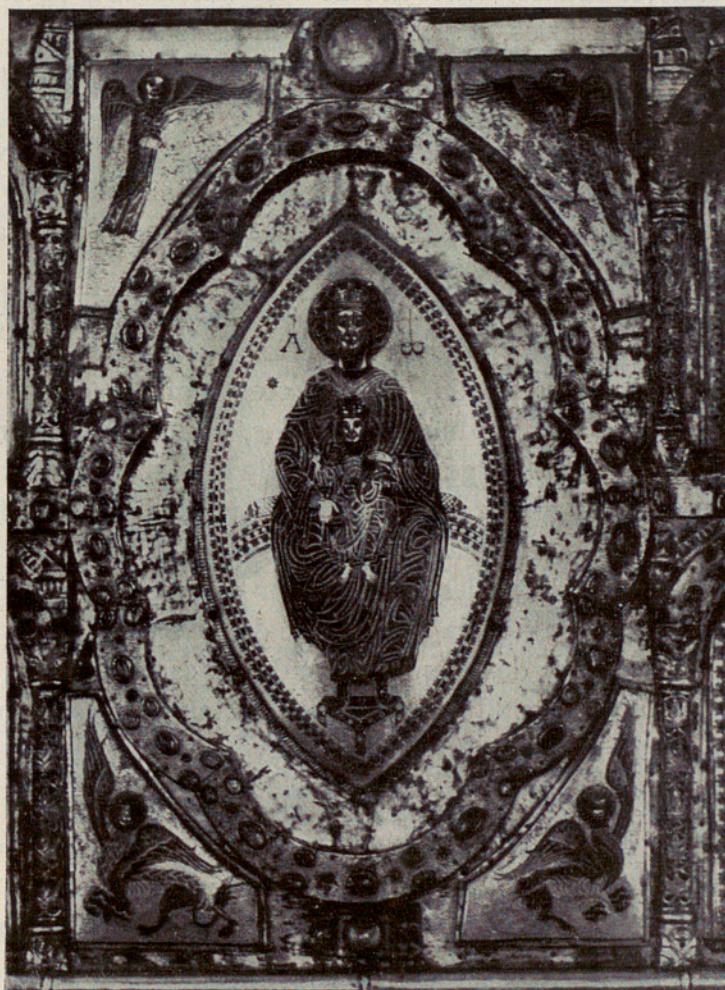


Fig. 384.—VIRGEN DE COBRE. *Hay también imágenes de este metal, que forman parte de retablos, frontales y relicarios, como éste del Monasterio de San Miguel in Excelsis. (Siglo XII. Huarte-Araquil, en Navarra.)*

mos se hizo en el arte profano de la época gótica, del Renacimiento y del Barroco. Sobre todo en los dos últimos períodos, se labraron estatuas de gran tamaño, que algunas veces fueron doradas. Pero en el período gótico y en nuestro país, se desconocen estatuas de esa clase, grandes o pequeñas.

VIRGENES DE COBRE Y DE BRONCE ESMALTADO

Las imágenes de la Virgen en cobre o bronce esmaltado son de reducidísimo tamaño, indudablemente debido a las dificultades de la fundición. La mayoría son relicarios, y a este efecto muchas tienen un reconditorio abierto en la silla en que está sentada la Virgen. Los pocos ejemplares que quedan en España son productos de los talleres de Limoges; por consiguiente, no tienen mucha importancia desde nuestro punto de vista, limitado a España. Todos los ejemplares existentes pertenecen al siglo XIII. En su lugar correspondiente, ya hemos mencionado las que en la actualidad se encuentran en el culto. Véase la que forma parte central del famoso retablo esmaltado del Monasterio de San Miguel in Excelsis (fig. 384).

Tales imágenes son producto de varios oficios. En ellas interviene la fundición; luego, el grabado, para ciertos motivos ornamentales; el cincelado, para otros motivos más destacados, y finalmente, el esmaltado, que adorna el ropaje de la Virgen, y sobre todo la silla en que está sentada. Estas imágenes tienen su encanto especial, lleno de ingenuidad, derivado espontáneamente de la materia en que están labradas.

En épocas posteriores desaparecen por completo del culto las imágenes en bronce, lo mismo de la Virgen que de los Santos. El bronce no es materia que hable a los devotos, y en realidad es muy difícil animarla. En cambio, es muy adecuada al aire libre. Estas estatuas ornamentales en bronce no introducen ningún aspecto nuevo en la iconografía mariana, ni otro matiz alguno. Tienen los mismos valores escultóricos que las imágenes de piedra.

VIRGENES DORADAS

Entre las innumerables estatuas románicas de la Virgen se encuentran muchos ejemplares en madera que son totalmente dorados, a excepción de algunos detalles policromados. Estas imágenes aspiraron evidentemente a imitar las preciosas Vírgenes de plata u oro de su época. Unas son realmente doradas, otras son plateadas y luego recubiertas de un barniz que les daba reflejos de oro. Son quizá las más numerosas.

Forman un grupo aparte, que discrepa de la mayoría de las imágenes románicas de la Virgen, abigarradamente pintadas. Para reforzar la

impresión de imagen metálica, unas veces se imitan cabujones por medio de la pintura, otras veces se incrustan realmente estas piedras sobre la corona y las franjas del vestido. El recurso era poco escultórico, pero el efecto debió de ser sorprendente. Colocadas estas imágenes sobre el altar o en el fondo del ábside, debieron de dar toda la sensación de una imagen metálica. En épocas posteriores, al oscurecerse el oro o la plata, estas imágenes fueron pintadas. A pesar de ello, se conservan muchas con todo su dorado o con vestigios del mismo.

En la época gótica continúan estas imágenes de ilusionismo metálico, como en los retablos de la misma época persisten los fondos de oro, sugeridos por los mosaicos bizantinos e impuestos por las aspiraciones arribistas de las cofradías rivales. La estatuaria gótica en madera cuenta con muchísimos ejemplares completamente dorados, con la única excepción de los forros del manto, que suelen pintarse en azul o azul verde. Dan la impresión de una obra metálica, a pesar de que se respetan las exigencias y el carácter de una talla en madera.

Esta decoración dorada, lisa, frecuentemente se salpica de temas decorativos. Pero lo interesante del caso es que estos temas generalmente no están inspirados en telas contemporáneas, como en la pintura de los retablos, sino que son temas geométricos o bien vegetales, éstos ligeramente estilizados. Ello indica que lo que se perseguía era dar la impresión de una imagen metálica.

El Renacimiento continuó la práctica de dorar las imágenes de la Virgen en madera. El dorado es completamente liso y de buena ley, únicamente limitado por franjas muy artísticas a base de arabescos. Con toda evidencia, el efecto que se buscaba no era el de una imagen de oro, sino el de una imagen de bronce, muy adecuado al estilo clásico de estas obras.

El Barroco basó también la decoración de sus exuberantes tallas sobre el oro limpio, salpicado de temas florales sin estilizar, o sobre el oro matizado mediante el recurso, aún vigente, del *llameado*.

VIRGENES DE ALABASTRO

El alabastro es una materia típicamente gótica. Con él se labran estatuas y retablos en gran abundancia. Probablemente se puso de moda

gracias a los famosos alabastros esculpidos, que desde Inglaterra, y en los siglos XIII al XV, invadieron a toda Europa. En España se conserva un buen número de ellos. En Santiago de Compostela se guarda un conjunto de piezas de retablo (siglo XV), que es uno de los más importantes que existen, fuera de Inglaterra. En Cataluña, la industria del alabastro arraigó de una manera extraordinaria. Con él los artistas góticos hicieron verdaderas maravillas, dotadas de una gracia particular que las diferencia de las estatuas en madera y en plata, y aun de las labradas en piedra vulgar.

Estas imágenes de la Virgen en alabastro constituyen una estatuaria de dimensiones relativamente pequeñas, debido a la fragilidad de la materia y al hecho de que consten de un solo bloque. Sin embargo, no son raras las imágenes que pasan de 1,30 y 1,40 metros de altura (figs. 385 y 386). Son labradas con gran minuciosidad, a la cual se prestaba la materia, y luego pulidas hasta obtener una finísima tersura. Esto daba a las estatuas un carácter precioso, que en algunos casos semeja marfil. Se le realzaba por medio de una policromía sabiamente distribuida, que respetaba como tonalidad fundamental el color y brillo del alabastro. Se encarnaban el rostro y las manos, cubriendose toda su superficie con un color rosado. Se doraba el cabello o se le daba un tono pardusco, que muchas veces es el fondo del oro desaparecido. Luego se salpicaba de temas geométricos o florales estilizados las superficies del manto y la túnica, quedando siempre como color fundamental el del alabastro. Los forros del manto se pintaban en color liso azul o azul verde. El calzado tenía su propia coloración, maciza y variada. En conjunto, estas imágenes daban la impresión de enormes y elegantes marfiles policromados.

Los artistas respetaron la preciosidad de este material y dieron a sus imágenes un carácter particular, que se asemeja mucho al de las imágenes metálicas. Pero las alabastrinas tienen mayor solidez. En los ejemplares más antiguos, esta solidez evita en todo lo posible el plegado y los detalles realistas del ropaje, hasta ponerse inconscientemente a la altura de la escultura griega arcaica. Las facciones del rostro tienen como característica una ingenua jovialidad.

A juzgar por el gran número de las que se conservan, estas imágenes tuvieron muchísima aceptación, y buen número de ellas fueron y continúan siendo objeto de gran veneración en diferentes santuarios.

El alabastro, como materia para estatuas de la Virgen, tiene una persistencia poco honorable. Es el destino fatal de todos los bellos oficios.



Fig. 385.—VIRGEN DE ALABASTRO. *Talla de escuela burgalesa, adaptación del estilo francés del tiempo a nuestro país.*
(Siglo XV. Museo Arqueológico. Madrid.)

Con el gótico termina la labra respetuosa y adecuada del alabastro; incluso se pierde la noción de su calidad y es trabajado como si se tratara de madera. Las imágenes alabastrinas de la Virgen dejan de formar un grupo aparte. Es otra pérdida sensible para la iconografía mariana española.

Durante el Renacimiento, las Vírgenes de alabastro oscilan todavía deliciosamente entre la agudeza gótica y la prestancia clásica. Existen de esa época ejemplares soberbios, al estilo de la Virgen de Forment, que este artista labró para el retablo mayor del Monasterio de Poblet. En ellos el nuevo estilo renacentista encuentra expresión adecuada. La gracia, el movimiento, los pliegues, han dejado de ser góticos; pero han respetado la cerrazón y el empaque del alabastro.

Al lado de estas nobles estatuas hay un buen número de imágenes de la Virgen semigóticas, de aspecto flácido, inexpresivo, que tienen más de cera que de alabastro. Constituyen una vulgar e industrializada imitación de las auténticas Vírgenes góticas de alabastro, que tuvo un cierto apogeo durante el siglo XVII. La decoración, a base de oro y de tonos encarnados, decae también lastimosamente.

En el período barroco, el alabastro sufre una degeneración semejante a la que más precozmente sufrieron los marfiles. Está tratado como simple madera o mantequilla. Los artífices le obligan a amoldarse a la caprichosa espuma del sentimentalismo barroco. El alabastro se hace ingrávido, fofo e inexpresivo. A menudo, subrayando todos estos defectos, se abusa de sus transparencias. La decoración pictórica no guarda ninguna relación con la piedra.

En esta época, en que las imágenes suben de proporciones, no hay que pensar en grandes estatuas alabastrinas de la Virgen. No hubieran podido competir con las fastuosas tallas policromadas de la época. Lo más frecuente eran las pequeñas estatuas de devoción particular, en especial Purísimas. Una recargada peana barroca acababa de acentuar el desgraciado aspecto de ligereza que tienen estas imágenes nebulosas. Es rara la imagen alabastrina barroca de gran estilo en la que la materia recobre su solidez estatuaría.

VIRGENES DE MARFIL

El marfil es también una materia típicamente gótica, al menos en su relación con la estatuaria de toda clase. Pero además es una materia típicamente mariana.



VIRGEN DE ALABASTRO

Fig. 386.—Las tallas en alabastro, dotadas de una finura y una transparencia incomparables, se policromaban, aunque dejando predominar la tonalidad general de la materia en que eran labradas. (Talla del siglo XIV. Museo de Arte. Barcelona.)

Según Honorius, obispo de Autún, en Francia (*In Cant. Cant. v, 16*), el elefante, de cuya boca se saca el marfil, es un animal casto y de natura-



Fig. 387.—VIRGEN DE MARFIL. *Es característica de las grandes figuras marfileñas su desplome, impuesto por la forma del colmillo de elefante. (Siglo XV. Col. Lázaro. Madrid.)*

leza fría. Es, además, símbolo de la templanza. Los recipientes para guardar las hostias, los cuales se comparaban al purísimo cuerpo de la Virgen, eran con frecuencia e intencionadamente labrados en marfil, porque esta materia, procedente del colmillo elefantino, sugería la idea de pureza.

En la baja Edad Media, en parte debido al simbolismo de la materia, en parte a la moda, se fabricaron en marfil gran número de estatui-



Fig. 388.—LA VIRGEN MARFILEÑA. *Preciosa imagen, probablemente sevillana, del siglo XVII, que formaba parte de un magnífico Calvario. (Altura: 22 cms. Colección Diez Campañá, Barcelona.)*

llas de la Virgen. La mayoría iban destinadas a la devoción particular, ya que sus obligadas y minúsculas proporciones las hacían poco adecuadas a las importantes alturas y perspectivas del culto en las iglesias. El marfil es una materia «agradecida». Se presta a la talla, a la colo-

ración y al dorado. Además es una materia que, de no tener un defecto de origen, posee un brillo de cosa preciosa y una duración indefinida.



Fig. 389.—VIRGEN DE MARFIL. Con frecuencia los marfiles imitan a la grande estatuaria y olvidan la esbeltez amanerada de las primitivas tallas. (Siglo XV. Colección particular.)

En nuestro país, moriscos y cristianos labraron el marfil a la perfección, dejándonos un gran número de pequeños objetos y adornos, la mayoría de los cuales son de carácter profano. Del siglo XI se conserva el famoso crucifijo marfileño, del rey Fernando I († 1065), existente en el



LA INMACULADA EN MARFIL

Fig. 390.—*Esta preciosa imagen, de sabor netamente extremooriental, es, no obstante, española, y pertenece a últimos del siglo XVII o comienzos del XVIII. Se compone de dos piezas, imagen y peana. (Altura total: 25,5 cms. Colección Diez Campañá, Barcelona.)*

Museo Arqueológico de Madrid. Pero esta imagen es rarísima. De la época románica no conocemos en España ninguna estatuilla de la Virgen en marfil. Es posible que exista algún relieve de carácter mariano destinado a cubierta de libro o a un objeto de devoción. En la colección Lázaro, de Madrid, figura una dudosa imagen de la Virgen sentada, con el Niño, atribuída al siglo XIII y de origen español.

La estatuaria marfileña no empieza hasta el siglo XIII, y en esta época, el centro de mayor influencia es Francia, que, en realidad, impone en las labras de marfil una gran uniformidad y un estilo que pasa a ser internacional. En términos generales, podemos decir que esta clase de trabajos tiene un sabor industrial, propicio al conservadurismo y arcaísmo, y es, además, bastante asequible a los imitadores de todos los países. Esto a veces dificulta el distinguir la nacionalidad de las tallas en marfil.

La reducida estatuaria marfileña sigue el curso de la monumental, pero con un cierto matiz impuesto por la materia. Su característica principal es la gracia y la delicadeza de expresión y de gesto. Las Vírgenes marfileñas tienen una gracia fría e impersonal, una mirada de ensueño, de corte oriental, y además una tendencia al detallismo y manierismo, que se manifiestan sobre todo en los pliegues y adornos del ropaje. Otra característica es su desplome, que no tiene la flexibilidad del *déhanchement* de las estatuas góticas en piedra y alabastro. Más que una ondulación, es una sección de círculo impuesta por la forma del colmillo del elefante. Esto da a la imagen una cierta rigidez e inseguridad de postura (fig. 387).

Generalmente, estas estatuillas se decoraban en parte o se pintaban y doraban completamente, sin dejar asomar el color del marfil. Huelga decir que estas imágenes, debido a su tamaño, iban destinadas a la piedad particular o como complementos decorativos de objetos litúrgicos. En España existen, en colecciones públicas y particulares, no pocas imágenes marfileñas de la Virgen pertenecientes a los siglos XIV y XV. Todas ellas son obras de taller, que reflejan la moda francesa. Hay algunas difíciles de clasificar. En general, se aplica el cómodo criterio de declarar como francesas las más acabadas y graciosas, y como españolas las que tienen un dejo de provincialismo y azoramiento. Es muy posible que el criterio sea acertado, y lo sería más de no existir la interferencia de las influencias italiana y flamenca, que no puede negarse.

Una característica muy notable de las Vírgenes marfileñas españolas es que parecen una reducción de la estatuaria grande de piedra o ala-



Fig. 391.—VIRGEN EN MARFIL. Lo son únicamente, cabeza, manos y pies; el resto, de madera; vestido y manto, de magnífico bordado; la corona, de plata. (Obra sevillana del siglo XVIII. Colección Diez Campañá, Barcelona.)

bastro. Desconociendo las proporciones, y a juzgar únicamente a base de fotografía, fácilmente pueden confundirse con las grandes tallas: tal es el acabado equilibrio de sus proporciones (fig. 388). Esta confusión es más fácil al tratarse de marfiles de los siglos xv y xvi (fig. 389).

Este carácter español se acentúa durante los siglos XVII y XVIII, hasta producir un tipo de imágenes compactas y casi cilíndricas, que dan la impresión de una extremada solidez, a la manera de las piezas románicas de ajedrez. Es el momento en que empieza la interferencia del elemento colonial, que aplica un producto del país a la nueva iconografía religiosa importada. En su mayor parte, se trata de estatuillas de la Virgen y de Santiago, reciamente pintadas y doradas. Son productos de las colonias españolas y portuguesas.

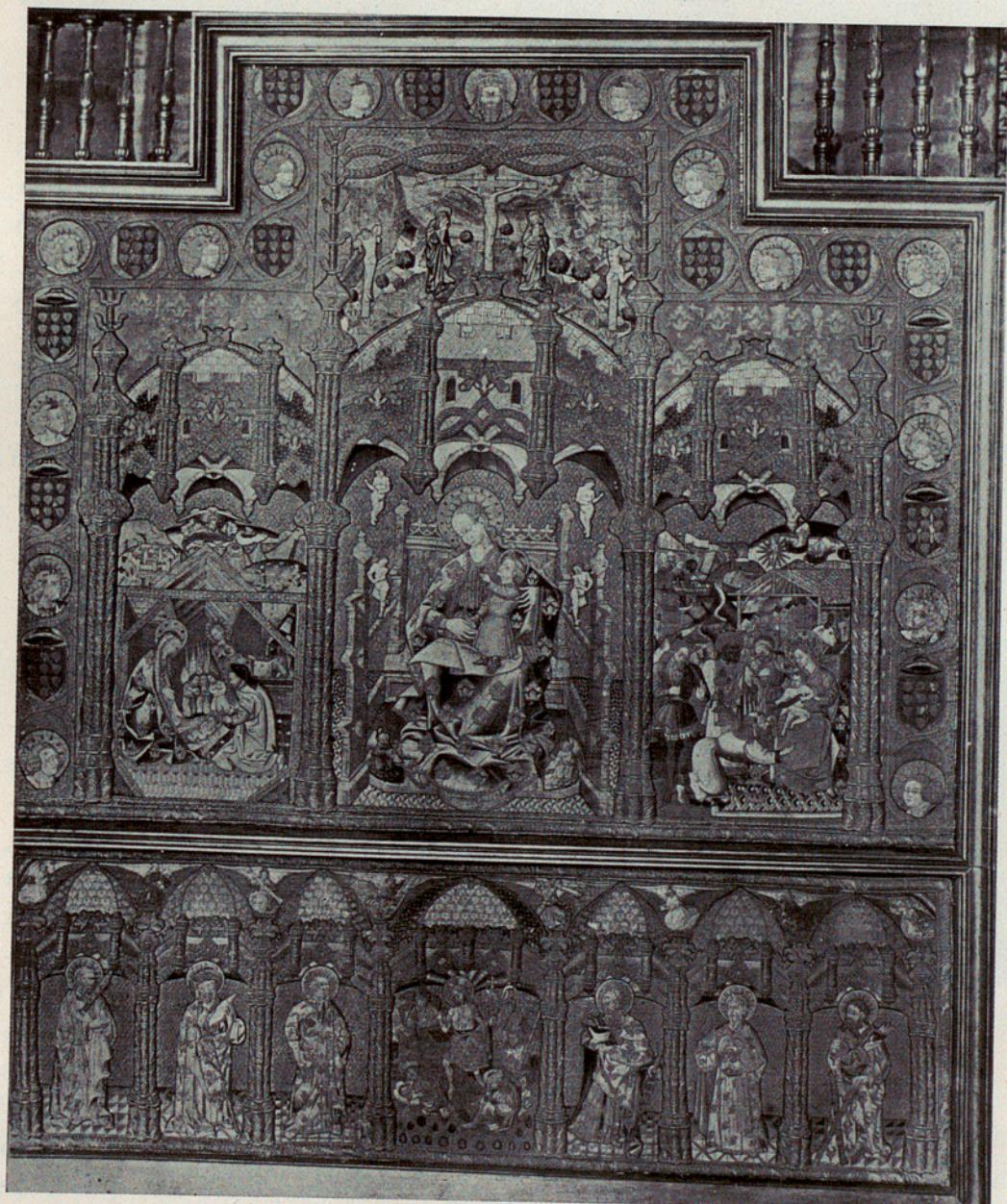
Algunas de estas imágenes dejan la forma cilíndrica y se convierten en una verdadera espuma de marfil, que acusa la influencia del arte colonial indígena. Su aspecto tiene grandes afinidades con los marfiles indios de baja categoría. Un detalle de esta clase popular de marfiles es el constatar de varias piezas y alcanzar de esta manera importantes alturas. Su confusión con la talla en madera es todavía más flagrante (fig. 390).

En los siglos XVII y XVIII aparece un nuevo tipo, castellano y muy numeroso, de Vírgenes de marfil. Se trata de Vírgenes-maniquíes, con cabeza, manos y pies de marfil. Su vestido postizo consiste, por lo general, en una túnica de seda blanca, ceñida con cordón de oro y manto de seda azul. Ambas prendas suelen estar ricamente bordadas con oro y sedas, y provistas de encajes metálicos (fig. 391). Para dar mayor realismo a estas imágenes, se cubre su cabeza con pelo natural. En general, son imágenes de Inmaculada, que, gracias a sus vestidos postizos, pueden alcanzar alturas respetables.

De entre las imágenes marfileñas de la Virgen hay que recordar las llamadas *abrideras*, de las cuales se ha hablado en su lugar correspondiente.

VÍRGENES DE LOZA Y PORCELANA

La loza y la porcelana, también en su época avanzada, y a su manera, intentaron reproducir la imagen de la Virgen, sea en forma plana (azulejos), sea en forma de estatuillas exentas y relieves. En ambos casos, esta reproducción de taller suele utilizar los grabados de la época. La loza suele echar mano de los grabados populares y presenta un carácter más pintoresco, al paso que la porcelana no reproduce sino modelos de



LA VIRGEN, EN BORDADO

Fig. 392.—Soberbio retablo, bordado al realce, obra castellana de la época de los Reyes Católicos, con reminiscencias italianas. (Perteneció a la colección de mister Deering. Siglos XV-XVI.)

gran importancia y prestigio. La imaginería mariana en porcelana es una miniatura de la estatuaria monumental.

Por medio de ladrillos vidriados se obtuvieron grandes composiciones, e incluso verdaderos retablos, a la manera del espléndido altar dedicado a la Visitación de la Virgen, que se halla en el oratorio de los Reyes Católicos, en el Alcázar. Es un altar (mesa, retablo y frontal) de loza pintada del siglo xv. La devoción particular a la Virgen se aprovechó profusamente de este procedimiento, que viene a ser el mosaico popular. Es en los azulejos vidriados donde la gran devoción al Rosario se reflejó con mayor espontaneidad y jovialidad.

La porcelana tiene de por sí un carácter más presuntuoso y profano. A pesar de ello, también fué utilizada para plasmar la figura de María. Su origen reciente, siglo xviii, sólo le permitió utilizar los estilos rococó y barroco. Se trata siempre de delicados objetos y estatuillas de devoción particular.

IMÁGENES BORDADAS

Sería interesante recorrer todas las artes menores en busca de nuevos documentos acerca de la iconografía mariana. Indudablemente nos encontraríamos con sorpresas muy curiosas, que completarían los grandes rasgos de la iconografía que acabamos de bosquejar. El arte menor, menos fiscalizado, más ágil e irresponsable, dijo lo que era vedado a la gran pintura y estatuaria. Pero esta perquisición a través de la espesa frondosidad de las artes menores, exigiría mucho tiempo y espacio. Hemos de contentarnos aquí con apuntar algunas ideas generales.

De las artes menores, el bordado es el que tiene más importancia para la iconografía mariana. Recuérdense sus múltiples aplicaciones en los frontales de altar, capas pluviales y ternos, pendones, etc. Incluso tenemos una obra monumental de bordado español, que es el famoso retablo bordado del obispo de Osma, Don Pedro Montoya, siglo xv, que mide 2,70 metros de alto por 2,35 de ancho (fig. 392). Es un enorme bordado, que imita en sus más pequeños detalles a los retablos pintados españoles de la misma época. No faltaba en él su predela, los paneles, columnillas,

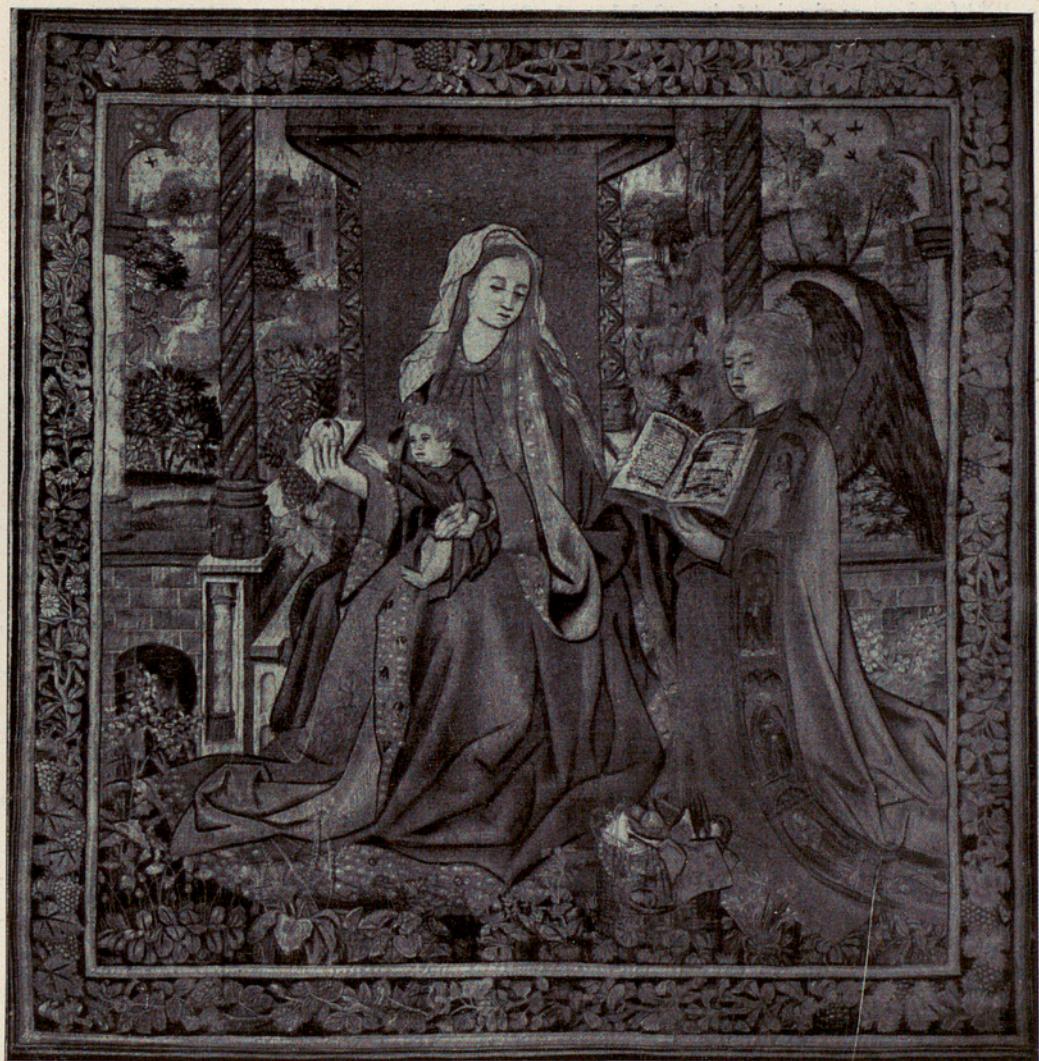


Fig. 393.—Mientras el Niño, en el regazo de su Madre, está en actitud de ir a coger el fruto que ésta le ofrece, la Virgen recibe de un ángel la presentación de un libro de horas. (Tapiz flamenco. Siglo XVI. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.)

pináculos, etc., todo bordado en sedas y oro. Este asombroso retablo pasó, desventuradamente, a la colección del norteamericano Mr. Deering.

La imagen de la Virgen, de pie o sentada, se repite constantemente en frontales y escudos o capuchones de capas pluviales, en casullas y gremiales, reflejando la normal y grande iconografía mariana, sometida

a la técnica casi pictórica del bordado. En esta clase superior de bordado no hay que buscar excentricidades iconográficas. Sus realizaciones no son sino una reducción de la pintura y grabado de la época. Su apogeo comprende los siglos XIV al XVI.

De esta época en adelante, la imaginería bordada sufre una fuerte decadencia, que el decorativismo barroco compensa en gran parte. Pero, para nuestro tema, deja de ser interesante.

El tejido explicó magníficamente, en grandes tapices, la vida de la Virgen; pero raras veces reprodujo su imagen aislada y devocional, que es lo que aquí nos interesa. Es raro el tapiz hermosísimo que figura en el Museo Arqueológico de Madrid y pertenece al siglo XVI (fig. 393). Es un tapiz tejido en sedas y oro, que reproduce el cartón de un gran artista de la época. En él aparece la Virgen sentada en un trono, teniendo a su divino Hijo en el regazo.

Para encontrar en este sector la figura aislada de María, hay que bajar de época e internarse en el embrollado tapiz de reducidas dimensiones y aplicable a muebles y otros objetos. Por este camino encontramos reproducida en el tejido la iconografía de los grabados más o menos populares, y una que otra vez el diseño de algún famoso artista que no desdena aplicar su arte.

COLOCACIÓN DE LAS IMÁGENES

Después de haber admirado esta muestra tan exigua de imágenes de la Virgen, entresacada de entre una multitud innumerable, uno no puede menos que preguntarse qué suerte corrieran todas estas magníficas pinturas y esculturas, que, lejos de ser un puro entretenimiento artístico, fueron destinadas al culto.

Hay un grupo indeterminable que fué destinado al culto privado en el seno de las familias: en las salas y corredores de monasterios, en hornacinas de fachadas de casas o templos, en hospitales, casas gremiales y otras instituciones, y algunas en monumentos públicos. Su colocación no obedecía a ninguna regla. Se colocaban sobre ménsulas, hornacinas, repechos, témpanos o columnas. Las estatuas destinadas al aire libre y sin amparo frente a la inclemencia de los elementos, no se decoraban completamente o sólo se decoraban pequeños detalles. Las estatuas presentaban el color de la piedra de que estaban labradas. Las estatuas que tenían una cierta protección (por ejemplo, la prestada por las arquivoltas de un portal) admitían toda clase de decoración pictórica, y eran tratadas exactamente como las imágenes que se veneraban en el interior del templo.

Hay otro grupo de imágenes de la Virgen, y es el destinado al culto público en el interior de las iglesias. Y aquí hemos de hacer una distinción entre las imágenes pintadas y las escultóricas, puestas en relación con el centro del culto, que fué y es el altar. No nos referimos ahora a las imágenes pintadas en el fondo del ábside, que directamente no eran objeto de culto, y que forman parte de una decoración mural. Algunas de estas

imágenes pintadas fueron objeto directo de veneración; pero *no estaban en el altar*, sino junto al altar, y en este caso no ofrece problema ni despierta interés su colocación.

Lo que verdaderamente interesa es saber cómo se colocaban las pinturas y esculturas de la Virgen en el altar.

En cuanto a sus imágenes pintadas, podemos distinguir tres grupos: los frontales, las tablas o trípticos y los retablos.

En los frontales o antepechos aparece muy tempranamente la imagen de María como figura devocional y de culto. Su colocación, como indica la misma denominación de aquéllos, se fijó en la parte delantera del altar o mesa del sacrificio. Pero no siempre fué así. Sabemos de no pocos frontales que, sacándolos de su lugar primitivo, fueron colocados a manera de retablos sobre el altar.

Dos causas motivaron este traslado. Primeramente, la disminución del respeto que antes había merecido el altar. Al principio no había absolutamente nada sobre el altar, ni cruz ni candeleros. Sobre la mesa no había más que los manteles. Las luces, o iban colgadas del baldaquino, arco o bóveda, o estaban distribuidas en el suelo sobre candeleros. Lo primero que se atrevieron a poner sobre el altar fueron las cajitas o arquillas pequeñas de reliquias. No tardaron en hacerles compañía los candeleros y crucifijo. En el siglo XI, el sagrado pánico del altar había desaparecido, y era ya objeto de una veneración más o menos semejante a la que se le tributa actualmente.

El otro motivo de la colocación de frontales sobre el altar fué la incipiente moda de los retablos, que, con la finalidad de llenar un vacío, transformaron la mesa del altar en un bufete, digno de una nueva devoción y de mejores circunstancias económicas. Las parroquias indigentes que no podían mandar construir un retablo, tuvieron que contentarse con subir sobre la mesa el tímido frontal. Hubo como una especie de horror al ábside, de frialdad arquitectónica.

Las imágenes de la Virgen que formaban parte de un retablo se colocaban, junto con los demás elementos de éste, detrás del altar, ora apoyándose el retablo directamente a la mesa, ora empotrado en la pared del ábside, o sostenido por vigas, paralelas y a diferente altura, de parte a parte del ábside.

Pero además de los retablos existían las pequeñas tablas y trípticos móviles. Los documentos gráficos nos ilustran acerca de su colocación

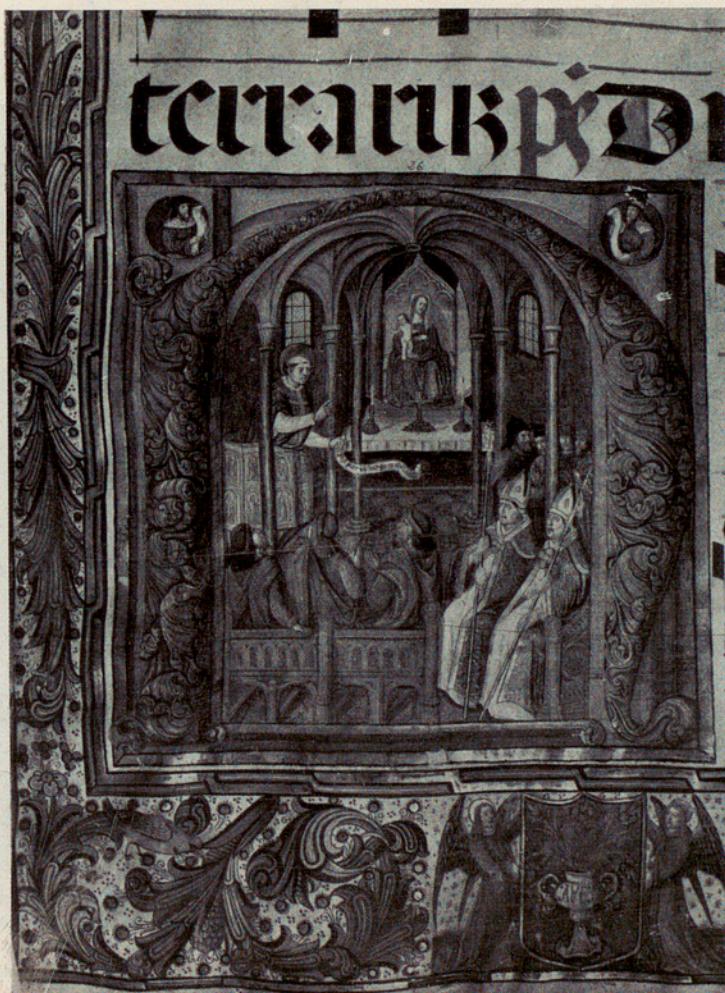


Fig. 394.—LA VIRGEN EN EL ALTAR. En esta exacta representación la imagen forma parte de un tríptico colocado detrás del altar. (Miniatura del siglo XVII. Guadalupe, Cáceres.)

sobre el altar. Así vemos cómo un tríptico de regulares dimensiones (figura 394) era colocado sobre una plataforma situada inmediatamente detrás del altar. Si se trataba de pequeñas tablas pintadas, la imagen podía apoyarse contra la grada de encima del altar (fig. 395), que pudo servir para

exhibir reliquias o colocar candeleros y crucifijo, o quizá, y simplemente, para facilitar la colocación de tablas o trípticos. En otros casos, frecuentes en altares móviles, la tabla, o se apoyaba contra la pared, o se mantenía firme gracias a fuertes listones que la sujetaban por detrás (fig. 396).

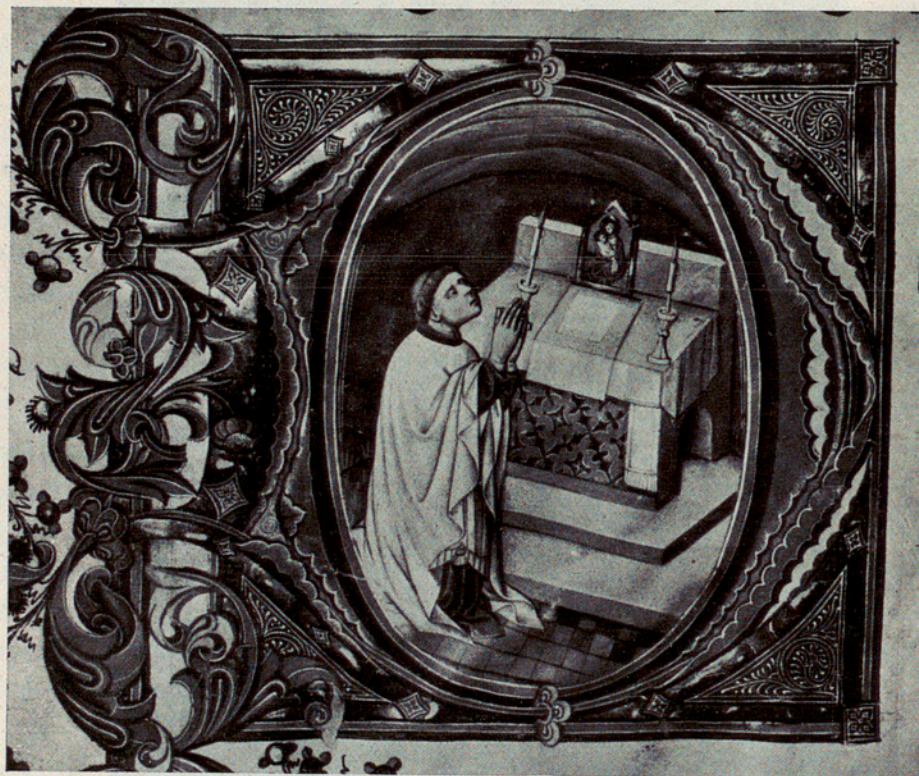


Fig. 395.—LA VIRGEN EN EL ALTAR. *La figura de María, tal como viene colocada en este claro y bello ejemplo, se apoya contra una grada que sirve para exposición de reliquias u objetos de culto. (Miniatura del siglo XVI. Catedral de Sevilla.)*

Más pronto que las tablas y pequeños trípticos, ganaron la cima del altar las imágenes escultóricas de la Virgen. La razón fué porque la mayoría de estas estatuillas llevaban en su interior reliquias. La imagen era un verdadero relicario, como ya hemos observado al hablar de las primitivas imágenes marianas del período románico. Con más razón, pues, que las arquillas de reliquias, ocuparon estas imágenes de la Virgen un lugar de honor y veneración sobre la mesa del altar.

En cuanto a estas imágenes escultóricas de la Virgen, abundantes en todo el segundo milenario, su colocación sobre el altar dependía de la época que les correspondió. En el período románico, la esta-



Fig. 396.—LA VIRGEN EN EL ALTAR. *La imagen de María se apoya sobre el muro o, por medio de unos maderos, en la parte posterior del ara.* (Miniatuра del siglo XVI. Catedral de Sevilla.)

tua de la Virgen, por lo general, era colocada directa y simplemente sobre la mesa del altar. Para ello no estorbaba el crucifijo, que en la mayoría de casos no existía, y si existía, fácilmente era sustituido, más o menos permanentemente, por la imagen de María. Otras veces era colocada sobre una pequeña grada o sobre una plataforma adecuada a la imagen. Es muy posible que la imagen se colocara sobre un pedes-

tal, pilar o columna detrás del altar. Una colocación más solemne de la imagen de la Virgen sobre el altar fué la de situarla dentro de un pequeño baldaquino o ciborio, como puede verse en este conjunto procedente de una ermita cerca de Angustrina, en la antigua comarca catalana del Ro-

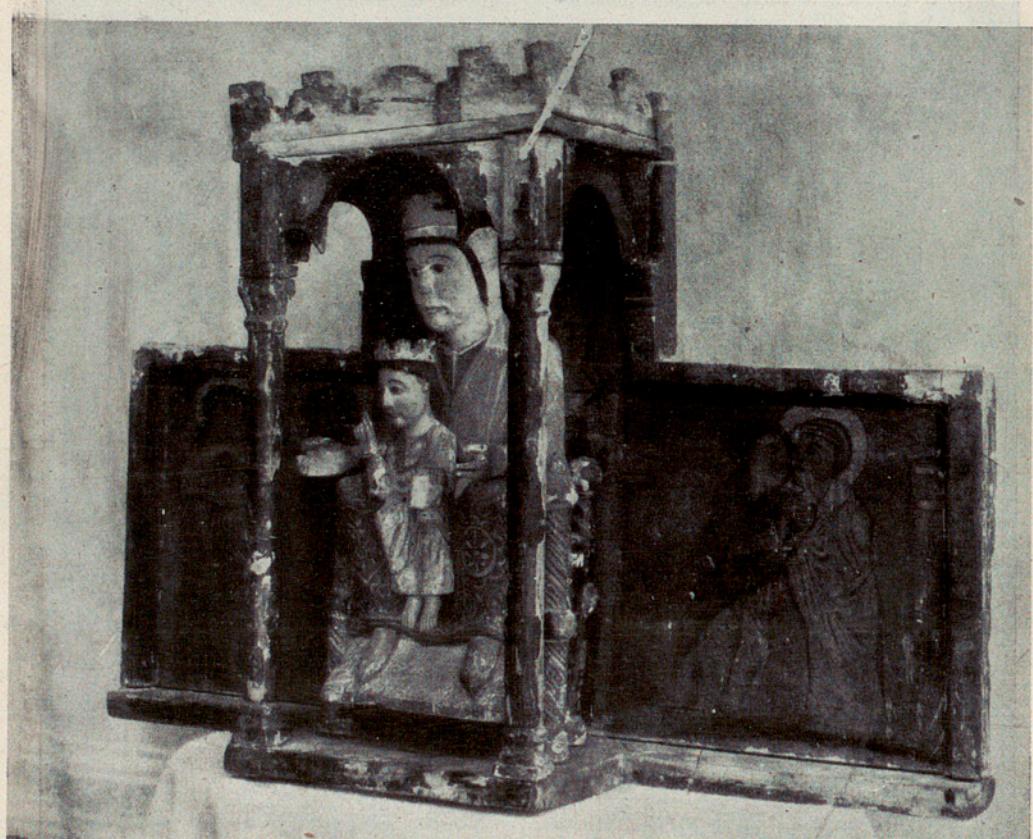


Fig. 397.—LA VIRGEN EN EL ALTAR. Solución de tipo románico, para colocar la escultura de la Virgen en un templete y encima del altar. (Procede de Angustrina, en el Rosellón. Museo de Barcelona.)

sellón, que pasó a Francia en el siglo XVII (fig. 397). Es un simple templete, flanqueado por una predela, con escenas pintadas de la vida de la Virgen.

En la época gótica, y para pequeñas imágenes, fué adoptado un procedimiento semejante, a manera de sagrario, que se abría por todos los lados menos por el del fondo (fig. 398). De ello tenemos un ejemplo, en miniatura, en la Virgen con su capillita de plata, susceptible de abrirse y cerrarse, que reproducimos en la figura 380, y que puede muy bien respon-

der a la descripción de una Virgen de plata dentro de un tabernáculo, que consta en un inventario de 1410, sobre bienes pertenecientes al rey Martín el Humano, el último de la dinastía de los monarcas catalanes.



Fig. 398.—LA VIRGEN EN EL ALTAR. *Tipo de templete gótico para exponer su imagen. Al abrirse, tomaba el aspecto de un retablo. (Siglo XIV. Colección Mateu. Barcelona.)*

Pero lo corriente en el período gótico era colocar las imágenes de mayor tamaño en el centro de los retablos de madera y de piedra. A veces servía de peana el sagrario, que acostumbra abrirse por la parte posterior del retablo, dando así una mayor impresión de pedestal. En estos casos, la tabla central del retablo tenía una decoración de cortinaje o un salpicado de temas decorativos. A la peana correspondía un dosel; en épocas

avanzadas, llegaba a gran altura. Otras veces la imagen era colocada dentro de una hornacina (*pastera* en catalán), que tomaba aspecto de una diminuta ábside gótica, con sus correspondientes arcos y claves.

Esta disposición continuó en los retablos platerescos, renacentistas y barrocos.

Las imágenes famosas de la Virgen contaron además con un camarín (celestial cámara), con la finalidad de que los fieles pudiesen tocarlas y besarlas. El camarín es el sucesor de la antigua cripta subterránea, que era destinada a guardar el sepulcro o reliquia de un santo. La cripta facilitaba el acceso y la costumbre piadosa de los fieles que deseaban ponerse en contacto con el venerado sepulcro. También hubo criptas destinadas a imágenes famosas. El camarín es una cripta elevada—que por esta razón deja de ser cripta—, y está comunicada con el resto del templo por medio de una ventana o balcón. Es raro el caso, como sucede en la catedral de Palma de Mallorca, en que el camarín toma importante monumentalidad, y constituye una pequeña ábside abierta en el fondo de la gran ábside presbiteral.

La finalidad del camarín es muy semejante a la de la cripta. La gran afluencia de devotos que acudían a venerar determinado sepulcro famoso, se dice que creó la girola o corredor alrededor del altar mayor. La gran afluencia de devotos, deseosos de venerar directamente determinada imagen famosa, creó el camarín: una cámara que ha revestido diferentes formas y proporciones. Los camarines más fastuosos y complicados corresponden a la época barroca. La suntuosidad continúa en las escaleras de acceso y dependencias subsidiarias. La imagen de la Virgen acostumbra levantarse sobre un verdadero trono, en el que salen a relucir todos los recursos artísticos del barroco.

EL TRIUNFO DE LA VIRGEN

Encaja en las postrimerías de este libro el tema de las apoteosis y triunfos de María, con que el arte quiso ensalzar a la mujer bendita entre todas las mujeres. Para estos conjuntos triunfales se echó mano de todos los recursos escenográficos, de toda clase de personajes y cosas, que pudieran ayudar a declarar la indescriptible belleza que la Virgen procuró retener en su interior.

Pertenecen a este género triunfal varias de las representaciones que hemos estudiado anteriormente, tales como las que glorifican a María como reina de ángeles, de santos, las llamadas *conversaciones sagradas* y otros temas alegóricos y pompáticos. Todos estos temas obedecen a un sentimiento puramente religioso y se sostienen sin artificios ni eruditas armazones. El conjunto medieval más escenográfico es el anteriormente descrito del *Trono de Salomón*.

Con el Renacimiento, la glorificación de María toma una ampulosidad hinchada de un viento nuevo. Aquellas primitivas y bien clasificadas reuniones de santas y seres angelicales, se desploman y son arrastradas por un torbellino, en donde la realidad, el símbolo y la alegría rivalizan en rendir tributo a la Madre de Dios. En estas apoteosis renacentistas de la Virgen entra un nuevo elemento o nuevo resorte que no había figurado todavía en la iconografía mariana, o a lo sumo había tenido una influencia harto limitada. Este resorte fue la erudición históricorreligiosa empujada por la tendencia exhibicionista del Humanismo.

A tenor de esta tendencia a lo brillante y pomposo, se organizaron conjuntos de tipo religioso, en los que participaban el Antiguo y Nuevo Testamento, la Mitología y la Hagiografía. Un ejemplo característico de esta clase es la hermosa tela de Claudio Coello existente en el Museo del



Fig. 399.—EL TRIUNFO DE LA VIRGEN. Los grupos alegóricos tradicionalmente reunidos en torno a María adquieran grandioso vuelo y complejidad—santos, virtudes, ángeles, devotos, etc.—durante el Renacimiento y el Barroco. (Claudio Coello. Museo del Prado.)

Prado (fig. 399). Sobre gradería cubierta de rica alfombra está sentada la Virgen, que tiene, de pie sobre su regazo, al Niño Jesús. A su lado, Santa Ana presenta un cestito de fruta, y separa una para ofrecerla a Jesús, como hemos visto en los grupos de Santa Ana-Triple. A los pies de María está San Juanito con el cordero y el rótulo del *Agnus Dei*... A su derecha, ocupan las gradas del trono las tres virtudes teologales: la Fe, con el cáliz y

hostia en una mano y la cruz en la otra; luego sigue la Esperanza, con un áncora; más abajo viene la Caridad, bajo el aspecto de madre que besa al hijito en sus brazos. A continuación se destaca la nota blanca del Ángel de la Guarda, que indica a un niño el trono de la Virgen. Detrás de este Ángel, está, de pie, el Arcángel San Miguel, que, con una lanza terminada en un disco solar, asesta golpe mortal al dragón infernal, y con la otra mano sostiene un escudo en el que está grabada una inscripción. A la derecha de la Virgen, además de la Santa Ana ya mencionada, aparecen San Pablo y San Pedro, y en primer término, San Francisco de Asís y San Antonio de Padua.

En el fondo se describe, con gran ampulosidad renacentista, un conjunto arquitectónico, animado con ángeles que revolotean por encima de la Virgen. Estos conjuntos triunfales aumentan de personajes y elementos alegóricos y decorativos según el espacio de que se dispone, y cuando, en lugar de una simple tela, se dispone de importantes lienzos de pared, bóvedas o techos.

Además de estas plásticas glorificaciones de María, los artistas, azuzados por los eruditos humanistas, acudieron a otro recurso que estuvo en gran boga durante el apogeo del Renacimiento. Este recurso fué el llamado en Italia *trionfo*, o cortejo triunfal de carácter religioso o profano.

El *trionfo* parece que fué una reminiscencia de los antiguos triunfos romanos, cuya memoria y aspecto perpetuaron los relieves antiguos, y los renacentistas picados de historia resucitaron, al igual que todo el complejo clásico. Muchas de las procesiones cristianas de los tiempos modernos ya eran de suyo un verdadero triunfo, que culminaba en el tabernáculo del Santo o en las andas del Santísimo Sacramento. Pero aquí nos referimos estrictamente al triunfo cuyo detalle principal y característico es un carro o carroza.

Dante (*Purgatorio*, XXIX-XXX) describe el triunfo de Beatriz sentada sobre un carro triunfal, rodeada de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, los cuatro animales de Ezequiel, las tres virtudes teologales y las cuatro cardinales, San Lucas, San Pablo y demás apóstoles. Esta carroza, para atravesar una pradera sobrenatural, parecería inútil, si el poeta florentino no la hubiese considerado como símbolo de triunfo.

Savonarola, en su *Triunfo de la Cruz*, representa a Cristo sobre un carro triunfal; encima de él brilla el globo de la Trinidad; en su mano izquierda tiene la cruz; en la derecha, ambos Testamentos; más abajo está la Virgen María; delante del carro marchan los profetas, apóstoles, patriarcas y predicadores; a sus lados lo escoltan los mártires y doctores, con sendos libros abiertos; detrás sigue la turba de los convertidos; a cierta distancia se agolpa gran masa de enemigos: emperadores, poderosos, filósofos, herejes, todos ellos vencidos juntos, con sus ídolos destruídos y libros quemados.

Estos carros triunfales nada tienen que ver, o muy poco, con los tabernáculos o andas de las procesiones religiosas medievales y actuales. Estos tabernáculos no pretendieron ni pretenden ser más que una plataforma andante, para hacer más visibles los pasos de la vida de Jesús, de María o de un santo. La idea apoteósica y de triunfo queda descartada.

Los carros renacentistas, destinados a glorificar algún santo o un personaje famoso, se aplicaron de una manera particular a aclamar públicamente el triunfo de la Virgen. En España, esta costumbre no se ha extinguido. Para llevar el grandioso ostensorio en la procesión del Corpus, se utilizan en algunas ciudades castellanas soberbias carrozas, tiradas por bueyes, que recuerdan el traslado del Arca de la Alianza. Lo mismo sucede con las carrozas destinadas a llevar en procesión la imagen de la Virgen, que en algunas partes todavía están en vigor. Los documentos literarios nos hablan detalladamente de estos carros triunfales. Tampoco faltan documentos plásticos, que dan idea más exacta de ellos. Aquí reproducimos el destinado a Nuestra Señora de Gracia, que, según reza el grabado, «se venera en la ermita extramuros de la villa de Mascaraque, grabada sobre el Carro Triunfal, en que sale en procesión, anualmente, el día de su fiesta principal, a 8 del mes de septiembre» (fig. 400).

El carro, que tiene traza pompeyana, es tirado por dos ángeles, que en la práctica serían un par de bueyes. En la parte delantera del carro aparece el dragón infernal, batido por el Arcángel San Gabriel, que hunde en sus fauces la lanza, terminada en disco brillante, como hemos visto en el cuadro de Coello, que llevaría el grito de combate *Quis ut Deus*. En las cuatro esquinas del carro están los cuatro Evangelistas, pluma en mano,

con sendos libros y con los correspondientes símbolos. La virgen está sentada sobre un verdadero trono, y tiene a su espalda la aureola apocalíptica, y más atrás, el sol. En la parte posterior aparece la fuente simbólica.

Los carros triunfales equivalían a un conjunto andante de pinturas murales o de retablos barrocos, que salían a la calle para proclamar públicamente las grandezas y excelencias de María.

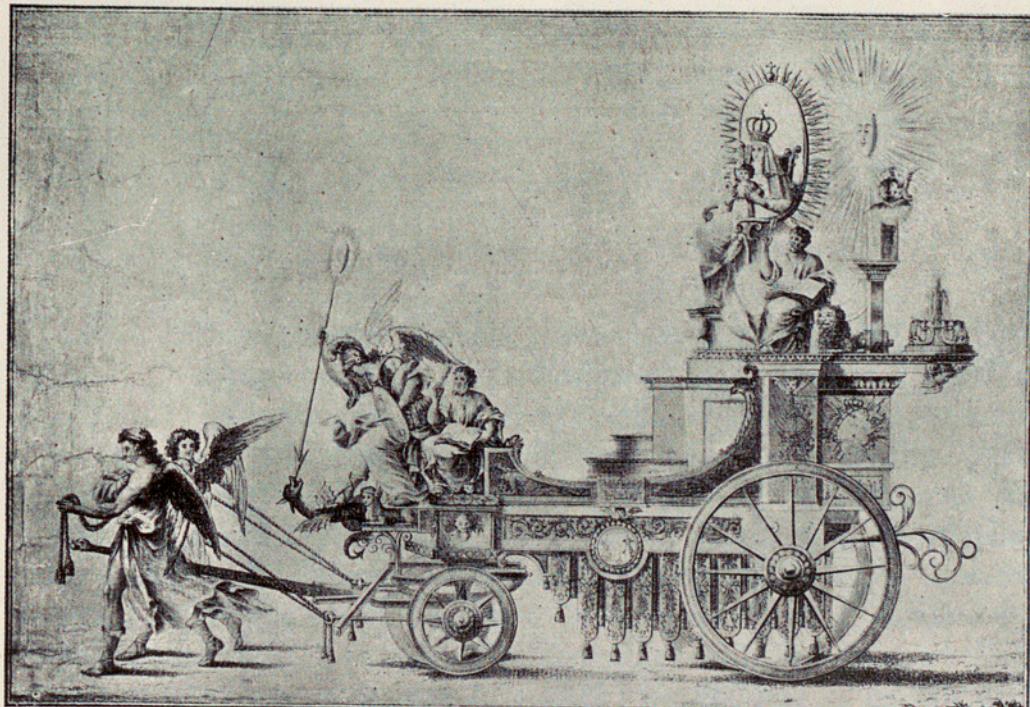
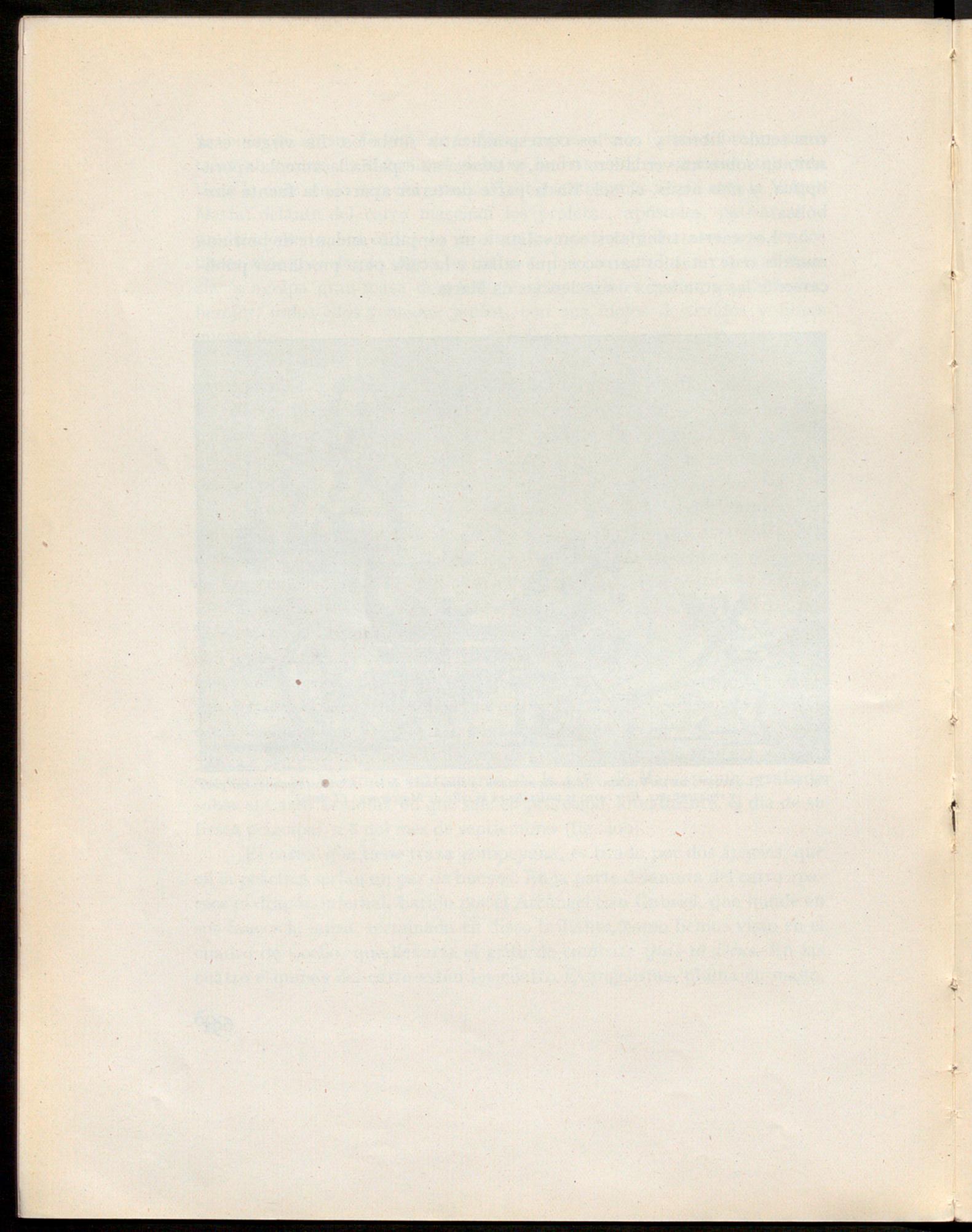


Fig. 400.—EL TRIUNFO DE LA VIRGEN. *Apoteosis mariana, a semejanza de los «triunfos» romanos antiguos y renacentistas. Este carro se utilizaba en la villa de Mascaraque (Toledo).*



E P I L O G O

HE aquí cómo se compone y descomponer la imagen de la Virgen a través de la fe, de la tradición y de la leyenda. Después de Jesucristo, ninguna otra figura ha reflejado con mayor variedad y exactitud las perfecciones y grandezas divinas. Quizá la figura de María, con no ser divina, se ha prestado a una gama más extensa de matices. Jesucristo, Sol invictus, borra todas las estrellas, hace palidecer las advocaciones. María, Reina de la noche humana, tolera a su alrededor una luminosa polvareda de títulos, atributos y advocaciones. Ella, que recibe tan directamente la luz del astro Dios, se complace en graduarla para la piedad y sensibilidad de los humanos.

Al final, pues, volvemos a la figura germen de la mujer apocalíptica, principio y resumen de todos los destellos iconográficos de la Virgen: la mujer decorada con el sol, la luna y las estrellas, que juntos representan diferentes gradaciones de la luz eterna, producidas por las diferentes distancias y posiciones en que la historia y la piedad han colocado la figura de María con respecto a la de Jesús.

En la iconografía mariana, el círculo solar es la maternidad divina, inmóvil en el cenit del dogma y de la piedad, inseparable de la más insignificante de las representaciones de la Virgen.

El disco lunar, en perenne y extático creciente, variable, improductor de luz, como un espejo, ha quedado a los pies de María como el signo convencional de su grandeza recibida y reflejada. Signo que varía de claror y oscuridad según la posición de la Virgen con respecto al cielo y a la tierra.

A medida que la claridad de María mengua, debido a su posición hacia lo humano y terrestre, surgen a su alrededor las innumerables constelaciones de sus advocaciones y atributos, que constituyen la brillante iconografía que rodea a la figura histórica y dogmática de la Madre de Dios.

Los doctos y los devotos, los artistas y los artesanos, no se contentaron con fijar en su correspondiente meridiano la posición de cada una de las prerrogativas y sentimientos de María. Sobre la esfera celeste, aprisionada entre la teología y la tradición, han dado forma corpórea a cada una de las constelaciones (advocaciones) que lograban descubrir y delimitar. El conjunto de estas constelaciones, animada cada una por una virtud de María, constituye la iconografía mariana, de la cual hemos intentado levantar la carta celeste.

En realidad, esta iconografía no es sino la lenta escenificación de las excelencias y sentimientos de María, escenificación que tiene un proceso histórico semejante al del teatro religioso desde las losas presbiteriales de la estricta liturgia a las tablas engalanadas del auto sacramental. En ello conviene apreciar el entusiasta empeño de hacer visibles y asequibles a todos, de parabolizar y dar esta humanísima sugestión de conseja a los misterios de la fe relacionados con la Virgen, a las disquisiciones de los teólogos, a las amenas sinuosidades de la tradición y de la leyenda.

Podríamos añadir aún que esta enorme y frondosísima iconografía de la Virgen se desarrolló como un árbol de Jesé. Durante varios siglos dormitó debajo una capa densísima de martirio, de teología y de penuria humana. Pasó un milenario hasta llegar a perforar esta zona, que los bárbaros y los idiotas pisoteaban despiadadamente o sin darse cuenta. Al iniciarse el tiempo primaveral del humanismo devoto, el árbol iconográfico de María, sensible al empuje de místicos, historiadores y artistas, empezó a subir a vista de ojos, y con él la figura y la visibilidad de la

Virgen con el Niño Jesús en brazos, que subió también con su Madre. Las ramas se multiplicaron rápidamente, dejando más al descubierto el desnudo y molestado tronco de los primeros siglos. Sobre cada rama nueva, un nuevo atributo y una virtud recién descubierta de María. Por el número y altura de estas ramas, fácilmente puede deducirse la época en que brotó tal o tal imagen mariana.

De no ser los artistas y artesanos, con su equipo de mentores eclesiásticos, el recuerdo de María peligraba, humanamente hablando, de ser un pensamiento aplastado y marchito entre las páginas de la Patrología. Una realidad para videntes y para una minoría de inteligencias selectas. Los artistas, precedidos por la Iglesia, tan acreditada por sus escenificaciones litúrgicas, han traducido a no importa qué materia plástica todas las grandezas divinas y humanas de María, con una gradación de visualidad y aun de veracidad, de las cuales nos dan idea el sol, la luna y las estrellas.

Todas las etapas y evoluciones de esta iconografía mariana, que acabamos de detallar, constituyen el Magnificat, alternado entre el canto gregoriano y la polifonía, que de generación en generación ha venido cantando la humanidad fiel, que sabe apreciar esta seducción femenina con que Dios ha querido hacer aún más amable a los hombres la obra redentora de Jesús.

BIBLIOGRAFÍA DE LAS PRINCIPALES ÓBRAS CONSULTADAS

- E. CAMPANA: *Maria nel culto cattolico*. Dos volúmenes. (Turín, 1945.)
- K. KÜNSTLE: *Ikonographie der Heiligen*. (Friburgo, 1926.)
— *Ikonographie der christlichen Kunst*. (Friburgo, 1928.)
- W. NEUSS: *Die katalanische Bibelillustration um die Ende des ersten Jahrtausends und die altspanische Buchmalerei*. (Bonn, 1922.)
— *Die Apokalypse des H. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibelillustration*. Dos volúmenes. (Münster, 1931.)
- ST. BEISSEL S. J.: *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland während des Mittelalters*. (Friburgo, 1909.)
— *Geschichte der Verehrung Marias im 16 und 17 Jahrhundert*. (Friburgo, 1910.)
- R. GARRUCCI, S. J.: *Storia dell'arte cristiana nei primi otto secoli della Chiesa*. (Prato, 1872-1880.)
- E. MÂLE: *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*. (París, 1922.)
— *L'Art religieux du XIV^e siècle en France*. (París, 1923.)
— *L'Art religieux de la fin du moyen-âge en France*. (París, 1925.)
— *L'Art religieux après le Concile de Trente*. (París, 1932.)
- A. VENTURI: *La Madonna*. (Milán, 1900.)
- J. WILPERT: *Die Malereien der Katakome Roms*. (Friburgo, 1903.)
— *Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4 bis 13 Jahrhundert*. (Friburgo, 1917.)
- J. A. SÁNCHEZ PÉREZ: *El culto mariano en España*. (Madrid, 1943.)
- J. LIZARRALDE: *Andra Mari. Reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya*. (Bilbao, 1934.)
— *Andra Mari. Semblanza religiosa de la provincia de Guipúzcoa*. (Bilbao, 1926.)
- M. VLOBERG: *La Vierge notre Médiatrice*. (Grenoble, 1938.)
— *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*. Dos volúmenes. (Grenoble, 1939.)
- W. MOLSDORF: *Christliche Symbolik der mittelalterlichen Kunst*. (Leipzig, 1926.)
- J. SARRÈTE: *Vierges ouvertes, Vierges ouvrantes*. (Lezignan (Aude), 1913.)
- G. ROHAULT DE FLEURY: *La Sainte-Vierge. Études archéologiques et iconographiques*. Dos volúmenes. (París, 1878.)
- J. PÉREZ PANDO, O. P.: *Iconografía mariana española*. (Vergara, 1930.)
- J. INTERIÁN DE AYALA: *Pictor christianus eruditus*. (Madrid, 1730.)
- J. LIELL: *Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmalern der Katakomben*. (Friburgo, 1887.)

- J. DE VILLAFAÑE, S. J.: *Compendio histórico de las milagrosas y devotas imágenes de María Santísima de España.* (Salamanca, 1726.)
- JAMESON: *Legends of the Madonna.* (Londres, 1909.)
- F. G. HOLWECK: *Fasti mariani sive Calendarium festorum Sanctæ Mariæ Virginis Deiparæ.* (Friburgo, 1892.)
- P. BLASI: *Santuaris marians.* (Barcelona.)
- E. KOREVAAR-HESSELING: *Die Entwicklung des Madonnentypus in der bildenden Kunst.* (Berlín, 1938.)
- A. H. COLLINS: *Symbolism of animals and birds represented in English Church Architecture.* (Londres, 1913.)
- H. VON EINEM: *Zur Tintenfassmadonna des Hildesheim Dom.* (Hildesheim, 1930.)
Colección de 1440 xilografías de la Imprenta y Librería Guasp. Cinco volúmenes. (Palma de Mallorca, 1929.)
- E. CERULI: *Il libro Etiópico dei Miracoli di Maria e le sue fonti nelle letterature del Medio Evo latino.* (Roma, 1943.)
- L. CHARBONNEAU: *Le Bestiaire du Christ.* (Tournai, 1940.)
- F. VAN DER MEER: *Maiestas Domini. Theophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien.* (Ciudad del Vaticano, 1938.)
- ABAD: *El Culto de la Inmaculada Concepción.* (Madrid, 1933.)
- D. KLEIN: *St. Lukas als Maler der Maria.* (Berlín, 1933.)
- E. NEUBERT: *Marie dans l'Église anténicéenne.* (París, 1908.)
- M. GORGE: *Le Rosaire et ses antécédents historiques.* (París, 1931.)
- H. CORNELL: *The iconography of the Nativity of Christ.* (Upsala, 1924.)
- L. BARTOLOMÉ: *Documental mariano* (inédito). (Barcelona.)
- MARQUÉS DE LOZOYA: *Historia del Arte Hispánico.* Cuatro volúmenes. (Barcelona, 1931-1945.)
- LUTZ UND P. PERDRIZET: *Speculum humanæ salvationis.* Dos volúmenes. (Leipzig, 1907-1909.)
- J. PERDRIZET: *Étude sur le «Speculum humanæ salvationis».* (París, 1908.)
 — *La Vierge de Misericorde.* (París, 1908.)
- LAIB UND SCHWARZ: *Biblia pauperum.* (Friburgo, 1892.)
- BERJEAU: *Cantica canticorum.* (Londres, 1861.)
- E. SULLIVAN: *The Book of Kells.* (Londres, 1920.)
- N. BALDORIA: *La Madonna lattante nell'arte del Medio Evo.* (Venecia, 1888.)
- O. MENZINGER: *Mariologisches aus der vorephesinischen Liturgie.* (Ratisbona, 1932.)
- J. CLAVERÍA: *Iconografía y Santuarios de la Virgen en Navarra.* Dos volúmenes. (Madrid, 1942-1944.)
- R. P. DELATTRE: *Le culte de la Sainte Vierge en Afrique.* (París, 1907.)
- J. E. NIERENBERG, S. J.: *Trophæa mariana.* (Amberes, 1658.)

ÍNDICE GENERAL DE MATERIAS Y DE ILUSTRACIONES

	<u>Páginas</u>
<i>NOTA PRELIMINAR.</i>	7
<i>INTRODUCCIÓN</i>	
<i>ORÍGENES DEL CULTO Y DE LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN.</i>	13
<i>El retrato de María.</i>	14
Fig. 1.—Los retratos derivados del atribuido a San Lucas. Siglo XIII. Santa María la Mayor. Roma.	17
» 2.—Retrato de la Virgen derivado del de San Lucas. Siglo XIII. Catedral de Valencia.	18
<i>El retrato de María en la literatura cristiana.</i>	19
<i>La Virgen antes del Concilio de Éfeso.</i>	23
<i>María en la liturgia primitiva.</i>	24
<i>La Virgen en la fe primitiva.</i>	26
<i>Maria en el culto cristiano primitivo.</i>	27
<i>La Virgen en la primitiva literatura folklórica.</i>	30
<i>La Virgen y la primitiva arquitectura cristiana.</i>	31
<i>La aparición de la Virgen en el arte plástico.</i>	33
Fig. 3.—La Virgen amamantando a su Hijo. Siglo III. Catacumbas de Priscila. Roma.	34
» 4.—La Virgen y el profeta Isaías. Siglo II. Catacumbas de Priscila. Roma.	35
» 5.—La Virgen orante, con su Hijo. Siglo IV. «Cemeterium Maius». Roma.	36
» 6.—La Virgen, servidora del templo de Jerusalén. Siglos V-VI. San Maximino de Tarascón (Francia).	37
» 7.—María orante, con los Santos Pedro y Pablo. Fondo de vaso grabado en oro. Siglo III.	38
<i>La Virgen después del concilio de Éfeso y antes del siglo X.</i>	39
Fig. 8.—Virgen de tipo clásico. Siglo VI. Catacumbas de los Santos Félix y Aducto. Roma.	40
» 9.—Virgen de tipo bizantino. Siglos VI-VII. Santa María Antigua. Roma.	41
» 10.—Virgen entronizada. Siglos VII-VIII. Libro de Kells (Irlanda).	44
» 11.—María con San Gabriel y con Jesús. Siglo X. Archivo de la catedral de León.	45

	Páginas
Fig. 12.—Virgen entronizada, en una Adoración de los Magos. Siglo III. Catacumbas de Domitila. Roma.	46
» 13.—Virgen entronizada. Siglo XI. San Martí Sarroca. Barcelona	47
» 14.—Virgen orante, en la Ascensión. Siglo XI. Biblia de Ripoll. Biblioteca Vaticana.	48
» 15.—Virgen orante, en la Asunción. Siglo XI. Biblia de Ripoll. Biblioteca Vaticana.	49
» 16.—Virgen entronizada, simétrica. Siglo XII. Biblioteca Provincial de Burgos.	50
» 17.—Virgen con el Niño. Siglo X. <i>Beatus</i> . Seo de Urgel.	51

PRIMERA PARTE

LA VIRGEN ORANTE CONTEMPLATIVA. — I. GOZOSA	55
LA VIRGEN APOCALÍPTICA O PREEXISTENTE.	55
Fig. 18.—Primitivo modelo de la mujer apocalíptica. Siglo XI. Real Academia de la Historia. Madrid.	57
» 19.—Detalle de la figura anterior.	58
» 20.—La mujer apocalíptica, en su forma primitiva. Siglos X-XI. Biblioteca de El Escorial.	59
» 21.—Otro tipo de mujer apocalíptica.	60
» 22.—La mujer apocalíptica en un <i>Beatus</i> del siglo XII.	61
LA VIRGEN APOCALÍPTICA ALADA.	62
Fig. 23.—Mujer apocalíptica alada, como Inmaculada. Siglo XVIII. Juan de Jáuregui.	63
» 24.—Mujer apocalíptica alada. Boj de Guasp. Mallorca.	64
LA VIRGEN SIBILINA.	65
Fig. 25.—Virgen sibilina. Miniatura del siglo XIII. Biblia de la catedral de Toledo.	66
LA VIRGEN DE GUADALUPE.	68
Fig. 26.—Derivación de la Virgen apocalíptica. Siglo XVII. Colección del marqués de Sena. Sevilla.	69
» 27.—Tipo dudoso de Virgen de Guadalupe. Colección del conde de Campo Rey. Sevilla.	70
» 28.—Virgen de Guadalupe. Talla de Andrés de Nájera. Siglos XV-XVI. Museo Provincial. Valladolid.	71
» 29.—Nuestra Señora de Guadalupe, que se venera en su famoso monasterio de la provincia de Cáceres.	72
» 30.—Virgen aparecida, derivación de la apocalíptica. Siglo XVII. Cariñena (Zaragoza).	73
LA VIRGEN DE LA ESPERANZA O DE LA O.	75
Fig. 31.—Virgen de la Esperanza. Frontal del siglo XIII. Museo Diocesano de Vich.	76
» 32.—Virgen de la Esperanza, más explícita. Siglo XVI. Cantoral de la catedral de Sevilla.	77
» 33.—Virgen de la Esperanza. Siglo XV. Libro de horas de Margarita de Austria. El Escorial.	79
» 34.—Virgen de la Esperanza. Talla del siglo XVII. San Juan de las Abadesas (Gerona).	80
» 35.—Virgen de la Esperanza. Talla del siglo XVIII. San Juan de las Abadesas (Gerona).	81
» 36.—Virgen de la Esperanza, patrona de Castellón de la Plana. Siglo XVII.	82
» 37.—Virgen de la Esperanza. Talla del siglo XV. Museo Provincial. Gerona.	83
» 38.—Virgen de la Esperanza. Talla del siglo XVI. Catedral de León.	85

	Páginas
Fig. 39.—Virgen de la Esperanza. Tabla del siglo xv. Catedral de Tudela (Navarra).	86
» 40.—Virgen de la Esperanza. Tabla gótica, siglo xv. Parroquial de Pego (Alicante).	87
» 41.—Virgen de la Esperanza. Tabla gótica, siglo xv. Museo Episcopal de Vich.	88
» 42.—Virgen de la Esperanza con el Niño en brazos. Convento de San Buenaventura. Sevilla.	88
VIRGEN DE LAS ESPIGAS.	90
Fig. 43.—Virgen de las Espigas, que alude a la maternidad de María. Grabado alemán del siglo xv.	91
NUESTRA SEÑORA DE LA CINTA.	92
Fig. 44.—Virgen de la Cinta, relacionada con su aparición. Siglo xvii. Catedral de Tortosa.	93
» 45.—Nuestra Señora de la Correa. Grabado español del siglo xviii.	94
LA INMACULADA CONCEPCIÓN.	96
<i>El árbol de Jesé.</i>	98
Fig. 46.—El árbol de Jesé, que prepara la Inmaculada. Altar del siglo xv. Catedral de Burgos.	97
» 47.—El árbol de Jesé. Pintura de Juan de Juanes. Museo Provincial. Valencia.	99
» 48.—El árbol de Jesé. Siglo xv. Tímpano de la catedral de Toledo.	100
» 49.—El árbol de Jesé. Siglo xvi. Relieve de la Catedral Vieja. Salamanca.	103
» 50.—El árbol de Jesé. Siglo xvii. Santuario de Bastanist (Lérida).	105
» 51.—El árbol de Jesé. Escultura del siglo xvii. Parroquial de Verdú (Lérida).	106
» 52.—El árbol de Jesé. Tabla del siglo xvii. Paredes de Nava (Palencia).	107
<i>La parentela de María.</i>	108
Fig. 53.—Parentela de María. Siglo xvi. Tabla flamenca. Colección Amatller. Barcelona.	109
» 54.—Parentela de María. Escultura del siglo xvii. Catedral de Granada.	110
» 55.—Parentela de María. Tabla del siglo xvi. Sanlúcar de Barrameda (Cádiz).	111
» 56.—Parentela de María. Tabla del siglo xv. Colegiata de Játiva (Valencia).	113
» 57.—Parentela de María. Tabla del siglo xvi. El Escorial.	114
<i>El encuentro de Joaquín y Ana.</i>	114
Fig. 58.—La Virgen con Jesús y Juanillo. Siglo xvi. Luis Morales. Roncesvalles (Navarra).	115
» 59.—La Virgen con Jesús y Juanillo. Talla del siglo xvii. Ororbia (Navarra).	116
» 60.—Encuentro de Joaquín y Ana. Siglo xvi. Tabla de Pedro de Berruguete. Catedral de Palencia.	117
» 61.—Los padres de María, con la Inmaculada. Siglo xvi. Jerez de la Frontera (Cádiz).	118
<i>Santa Ana-Triple.</i>	119
Fig. 62.—Santa Ana-Triple. Talla del siglo xiv. Perteneció a la colección Dalmau (Barcelona).	121
» 63.—Santa Ana-Triple. Escultura pintada. Siglo xv. Santo Domingo de Silos (Burgos).	123
» 64.—Santa Ana-Triple. Escultura del siglo xv. Tudela (Navarra).	123
» 65.—Santa Ana-Triple. Busto en plata repujada. Siglo xv. El Pilar. Zaragoza.	124
» 66.—Santa Ana-Triple. Tabla del siglo xv. Museo Arqueológico. Valladolid.	125
» 67.—Santa Ana-Triple. Piedra policromada. Siglo xv. Museo de la Catedral. Compostela.	126

	Páginas
Fig. 68.—Santa Ana-Triple. Sarga pintada. Siglo xv. Museo Provincial. Logroño.	127
» 69.—Santa Ana-Triple. Madera policromada. Siglo xvi. Alcalá de Guadaira (Sevilla).	128
» 70.—Santa Ana-Triple. Madera policromada. Siglo xv. Colección Esclásans. Barcelona.	129
» 71.—Santa Ana-Triple. Madera policromada. Siglo xv. Colección Valin. Barcelona.	129
» 72.—Santa Ana-Triple. Retablo del siglo xv. Catedral de Sevilla.	129
» 73.—Santa Ana-Triple. Talla flamenca. Siglo xv. Museo de Barcelona.	131
» 74.—Santa Ana-Triple. Retablo del siglo xv. Játiva (Valencia).	132
» 75.—Santa Ana-Triple. Imagen vestida. Catedral de Tudela (Navarra).	133
<i>La Virgen niña.</i>	
Fig. 76.—Virgen niña. Tabla pintada. Siglo xv. Colección Muntadas. Barcelona.	135
» 77.—Virgen niña. Imagen inglesa, de alabastro. Siglo xv. Museo de Barcelona.	137
» 78.—Virgen niña. Talla en madera pintada. Siglo xvi. Los Arcos (Navarra).	138
» 79.—Virgen niña. Madera policromada. Siglo xviii. Colección del conde de Güell. Barcelona.	139
» 80.—Virgen niña. Tela de Juan de las Roelas. Siglos xvi-xvii. Museo Provincial. Sevilla.	140
» 81.—Virgen niña. Tela de Zurbarán. Siglos xv-xvi. Museo Metropolitano. Nueva York.	141
» 82.—Inmaculada Concepción. Tela de Zurbarán. Siglos xv-xvi. Colección Ibarra. Madrid.	143
» 83.—Inmaculada Concepción. Tela de Juan de las Roelas. Siglos xvi-xvii. Colección Viuda de Núñez de Prado.	144
» 84.—Inmaculada niña. Talla en madera. Siglo xvii. Museo Diocesano. Lérida.	145
	146
<i>El unicornio.</i>	
Fig. 85.—Caza del unicornio. Grabado anónimo. Siglo xv. Biblioteca Nacional. París.	147
<i>La Virgen «Tota Pulchra»</i>	
Fig. 86.—Virgen «Tota Pulchra». Retablo del siglo xv. Artajona (Navarra).	149
» 87.—Virgen «Tota Pulchra». Tabla de Juan de Juanes. Siglo xvi. Colegio de los jesuitas. Valencia.	153
» 88.—Virgen «Tota Pulchra». Pintura atribuida a Juan de Juanes. Siglo xvi. Sot de Ferrer (Castellón).	155
» 89.—Virgen «Tota Pulchra». Tabla de Pedro de Campaña. Siglo xvi. Sevilla.	156
» 90.—Virgen «Tota Pulchra». Tela de Giuseppe de Arpino. Siglo xvi. Academia de San Fernando. Madrid.	157
» 91.—Virgen «Tota Pulchra». Talla policromada. Siglo xvii. Parroquial de Medinasidonia (Cádiz).	159
» 92.—Virgen «Tota Pulchra». Miguel Verger. Siglo xvi. Tímpano. Catedral de Palma de Mallorca.	160
» 93.—Virgen «Tota Pulchra». Grabado del siglo xviii. Archivo Histórico. Barcelona.	161
» 94.—Virgen «Tota Pulchra». Grabado popular. Siglo xix.	162
	163
	164
<i>La definitiva imagen de la Inmaculada Concepción.</i>	
Fig. 95.—Inmaculada. Talla policromada. Siglos xv-xvi. Universidad de Salamanca.	166
» 96.—Inmaculada. Cuadro de Pacheco. Siglo xvi. Catedral de Sevilla.	167
» 97.—Inmaculada. Juan de las Roelas. Siglo xvii. Valladolid.	169
» 98.—Inmaculada. Transformación de una imagen gótica. Siglo xv. Catedral de Tortosa.	172

Fig. 99.—Inmaculada. Escuela Sevillana. Colección del marqués de la Torre-cilla. Madrid.	173
» 100.—Inmaculada. Grabado popular. Siglo xviii. Mallorca.	174
» 101.—Inmaculada. Tela de Pacheco. Siglo xvi. Catedral de Sevilla.	176
» 102.—Inmaculada. Tela de Zurbarán. Jerez de la Frontera.	177
» 103.—Inmaculada. Talla del siglo xviii. Tuéjar (Valencia).	178
» 104.—Inmaculada. Escultura. Puerto de Santa María (Cádiz).	180
» 105.—Inmaculada. Tela de Zurbarán. Siglos xv-xvi. Sevilla.	181
» 106.—Inmaculada con Adán y Eva. Alabastro. Siglo xvii. Jesuitas de Salamanca.	182
» 107.—Inmaculada militante. Talla policromada. Siglo xvii. Colección Miralles. Barcelona.	183
» 108.—Inmaculada combatiente. Mosaico italiano. Siglo xviii. Catedral de Toledo.	185
» 109.—Inmaculada combatiente. Cuadro de Selgas.	186
» 110.—Inmaculada definitiva. Alabastro del siglo xviii. Colección Cabot. Barcelona.	187
» 111.—Inmaculada del Renacimiento. Talla. Siglos xvi-xvii. Valencia.	188
» 112.—Inmaculada de Murillo. Siglo xvii. Museo del Prado. Madrid.	189
 LA VIRGEN ORANTE CONTEMPLATIVA.—II. DOLOROSA	191
<i>Su ascendencia histórica.</i>	191
Fig. 113.—Virgen dolorosa. Retablo del siglo xv. Museo Provincial. Valencia.	192
» 114.—Virgen dolorosa. Miniatura de un <i>Beatus</i> . Siglo xi. Biblioteca Nacional. Madrid.	193
 EL NIÑO SUEÑA LA CRUZ	195
Fig. 115.—Virgen dolorosa. Tabla pintada del siglo xvi. Colección Román Vicente. Zaragoza.	197
» 116.—Virgen dolorosa. Tabla del siglo xvi. Colección Gimeno. Barcelona.	198
» 117.—Virgen dolorosa. Tela de Juan Ribalta. Siglos xvi-xvii. Museo Provincial. Valencia.	199
» 118.—Virgen dolorosa. Tabla de Luis de Morales. Siglo xvi. Palacio Real. Madrid.	200
» 119.—Detalle de una pintura de Juan de Juanes. Siglo xvi. Museo Provincial. Valencia.	200
 LA MADRE DESAIRADA	201
Fig. 120.—Madre desairada. Tabla atribuída a Juan Gascó. Siglo xvi. Museo Episcopal. Vich.	202
 LA PIEDAD	204
Fig. 121.—Madre desairada. Grabado anónimo. Siglo xviii.	205
» 122.—Madre desairada. Tabla del siglo xvi. Colección Román Vicente. Zaragoza.	206
» 123.—Piedad. Talla del siglo xv. Benasque (Huesca).	207
» 124.—Piedad. Siglo xv. Imagen de Nuestra Señora de Arizu (Navarra).	209
» 125.—Piedad. Tipo excepcional. Talla del siglo xiv. Monasterio de Casbas (Huesca).	210
» 126.—Piedad. Tipo excepcional. Grabado anónimo. Siglo xviii.	211
» 127.—Piedad. Relieve en alabastro. Siglo xvi.	212
» 128.—Piedad. Talla en piedra policromada. Siglo xv. Museo de la Catedral. Compostela.	213
» 129.—Piedad. Retablo gótico. Siglo xv. Catedral de Segorbe (Castellón).	214
» 130.—Piedad. Tabla de Bermejo. Siglo xv. Sala Capitular. Catedral de Barcelona.	215
» 131.—Piedad. Tela de Morales. Siglo xvi. Academia de San Fernando. Madrid.	216

	Páginas
Fig. 132.—Piedad. Talla policromada. Siglo xvii. Convento de la Encarnación. Sevilla.	217
» 133.—Piedad. Retablo atribuido a Alonso Berruguete. Siglos xv-xvi. Catedral de Huesca.	218
» 134.—Piedad. Talla pintada. Siglo xvii. Convento de Santo Domingo el Real. Toledo.	219
» 135.—Piedad. Tabla del siglo xv. Museo Provincial. Valencia.	220
» 136.—Piedad. Detalle de un retablo. Siglo xv. Parroquial de Maluenda (Zaragoza).	221
LA VIRGEN DE LOS DOLORES.	223
Fig. 137.—Virgen de los Dolores, con trece espadas. Grabado del siglo xvi.	224
» 138.—Virgen de los Dolores. Tabla hispanoflamenca. Siglo xvi. Colección Marmillaón. Barcelona.	226
» 139.—Virgen de los Dolores. Tabla pintada. Siglo xvii. Convento de las Descalzas Reales. Madrid.	227
» 140.—Virgen de los Dolores, con siete espadas. Escultura de Felipe del Corral. Siglo xviii. Iglesia de la Cruz. Salamanca.	228
» 141.—Virgen de los Dolores. Pintura de Viladomat. Siglos xvii-xviii. Santa María de Mataró (Barcelona).	229
» 142.—«Dolorosa de los Cuchillos». Talla de Juan de Juni. Siglo xvi. Iglesia de San Miguel. Valladolid.	230
» 143.—Virgen de la Primera Angustia. F. A. Salzillo. Siglo xviii. Iglesia de Santa Catalina. Cádiz.	231
LA SOLEDAD.	233
Fig. 144.—Soledad. Miniatura del siglo xiii. Toledo.	234
» 145.—Soledad. Siglo xv. Retablo de Tudela (Navarra).	235
» 146.—Soledad. Tabla del siglo xv. Catedral de Palencia.	236
» 147.—Soledad. Cartón policromado. Siglo xvii. Parroquial de Sot de Xeras (Valencia).	238
» 148.—Soledad con vestidos postizos. Pedro de Mena. Siglo xvii. Catedral de Sevilla.	239
» 149.—Soledad en pleno llanto. Talla atribuida a Pedro de Mena. Museo de San Vicente. Toledo.	240
» 150.—Soledad. Grabado popular. Siglo xviii. Mallorca.	241
LA VERÓNICA.	243
Fig. 151.—Verónica. Jaume Ferrer. Retablo del siglo xv. Museo Diocesano. Lérida.	244
» 152.—Verónica. Pintura de escuela valenciana. Siglo xv. Parroquial de Pego (Alicante).	245
» 153.—Verónica del rey Martín. Siglo xiv. Catedral de Valencia.	246
LA VIRGEN DE LA VID O DEL RACIMO.	247
Fig. 154.—Virgen del Racimo. Talla policromada. Siglo xvi. Carmona (Sevilla).	249
» 155.—Virgen del Racimo. Talla. Siglo xvi. Colección Junyent. Barcelona.	250
» 156.—Virgen del Racimo. Tabla pintada. Siglo xvi. Procedente de Puerto de Santa María (Cádiz).	251
» 157.—Virgen de la Vid, en Virgen del Amparo. Grabado del siglo xviii. Guadalajara.	252
» 158.—Virgen del Coral. Tabla. Siglo xiv. Sevilla.	253
LA VIRGEN ORANTE ACTIVA.—I. PROTECTORA.	255
LA VIRGEN DE MISERICORDIA.	255
<i>La Virgen de Misericordia y los religiosos.</i>	256
Fig. 159.—Virgen de Misericordia o «Virgen de las Cuevas», de Zurbarán. Siglos xvi-xvii. Museo Provincial. Sevilla.	259

	Páginas
Fig. 160.—Virgen de Misericordia, abrigo de religiosos. Grabado anónimo. Siglo xix.	260
<i>La Virgen de Misericordia y las cofradías</i>	261
Fig. 161.—Virgen de Misericordia, abrigo de cofrades. Siglo xvii. Museo Municipal. San Sebastián.	262
» 162.—Virgen de Misericordia, abrigo de cofrades. Tabla de Alejo Fernández. Siglos xv-xvi. Palacio Real. Madrid.	263
» 163.—Virgen de Misericordia, abrigo de cofrades. Pintura del siglo xv. Museo del Prado. Madrid.	264
<i>La Virgen de Misericordia, Madre de todos</i>	265
Fig. 164.—Madre de todos. Grabado popular del siglo xviii. Archivo Histórico. Barcelona.	266
» 165.—Madre de todos. Retablo de Martín Bernart. Siglo xv. Catedral de Tarazona.	267
» 166.—Madre de todos. Miniatura flamenca o francesa. Siglo xv. Palacio Real. Madrid.	268
» 167.—Madre de todos. Grupo escultórico del siglo xv. Museo Diocesano. Barcelona.	269
» 168.—Madre de todos. Talla del siglo xv. Museo Provincial. Gerona.	270
» 169.—Nuestra Señora de la Paz. Grabado del siglo xix.	271
<i>La Virgen de Misericordia y las almas del Purgatorio</i>	272
Fig. 170.—Virgen de Misericordia en el Purgatorio. Miniatura de un libro de horas. Siglo xv. El Escorial.	273
<i>La Virgen de Misericordia, amparo de pecadores</i>	274
Fig. 171.—Amparo de pecadores. Tabla gótica del siglo xv. Palacio Episcopal. Teruel.	275
» 172.—«Mater Ecclesiæ». Tabla del siglo xv.	279
» 173.—Abrigo de pecadores. Grabado popular. Siglo xviii. Mallorca.	280
» 174.—Abrigo contra las calamidades. Grabado popular. Siglo xviii. Mallorca.	280
LA VIRGEN DEL ROSARIO	282
1.º Como Madre Protectora o de Misericordia	283
Fig. 175.—Virgen del Rosario, como «Mater omnium». Grabado del siglo xv.	284
» 176.—Virgen del Rosario, Madre de todos. Tabla pintada. Siglo xv. Escuela de Niza.	285
» 177.—«Mater omnium». Grabado popular. Siglo xviii. Mallorca.	286
2.º La Virgen con el manto, intercediendo contra la peste	288
3.º La Virgen rodeada de un Rosario	289
Fig. 178.—Virgen del Rosario. Grabado en cobre. Biblioteca Nacional. Madrid.	290
» 179.—Virgen del Rosario. Retablo del siglo xvi. Parroquial de Alcañiz (Teruel).	291
» 180.—Virgen del Rosario, «Virgen del Puig». Siglo xv. Valencia.	292
» 181.—Virgen del Rosario. Tabla pintada. Siglo xv. Colección Pano. Zaragoza.	293
» 182.—Virgen del Rosario. Tríptico escultórico. Siglo xvi. Colección desconocida.	294
» 183.—Virgen del Rosario. Tabla del siglo xvi. Alcoy (Alicante).	295
4.º La Virgen con una rosa o ramillete de rosas	296
Fig. 184.—Virgen del Rosario, Virgen del «Miracle». Talla en piedra. Siglo xv. Valencia.	296
» 185.—Virgen del Rosario. Tabla de Alejo Fernández. Siglos xv-xvi. Triana (Sevilla).	297
» 186.—Virgen del Rosario. Talla barroca. Siglo xvii. Parroquial de Mataró.	298
5.º La Virgen del Rosario con la Santísima Trinidad y los Santos	299
Fig. 187.—Virgen del Rosario, retablo de «Todos los Santos». Pedro Serra. Siglo xv. Museo Diocesano. Barcelona.	302

	Páginas
Fig. 188.—Virgen del Rosario. Retablo apoteósico. Siglo xv. Museo Metropolitano. Nueva York.	303
» 189.—Virgen del Rosario. Grabado alemán del siglo xvi.	305
6. ^o <i>La Virgen del Rosario legendaria.</i>	306
Fig. 190.—Virgen del Rosario. Grabado popular, impreso en Montserrat. Siglo xvi.	307
» 191.—Virgen del Rosario. Tabla del siglo xvi. Parroquial de San Félix. Gerona.	308
» 192.—Virgen del Rosario. Tabla pintada. Siglo xvi. Colección particular.	309
7. ^o <i>La Virgen en el rosal.</i>	310
Fig. 193.—Virgen del Rosario. Tabla del siglo xvi. Museo Diocesano. Lérida.	311
8. ^o <i>La Virgen de cofradía.</i>	312
Fig. 194.—La Virgen y la Cofradía del Rosario. Grabado popular. Siglo xvii. Barcelona.	313
9. ^o <i>La Virgen del Rosario y las almas del Purgatorio.</i>	314
Fig. 195.—Virgen de la Cofradía del Rosario. Tela pintada. Siglo xviii. Academia de San Fernando. Madrid.	315
» 196.—La Virgen del Rosario y el Purgatorio. Grabado del siglo xviii. Biblioteca de Cataluña. Barcelona.	316
» 197.—La Virgen del Rosario y el Purgatorio. Grabado popular mallorquín. Siglo xviii.	317
» 198.—La Virgen del Rosario y el Purgatorio. Azulejos del siglo xviii. Palol de Onyar (Gerona).	318
» 199.—Virgen del Rosario, coronada de rosas. Tela de Zurbarán. Catedral de Sevilla.	319
10. ^o <i>La Virgen con el Rosario.</i>	320
Fig. 200.—Virgen del Rosario, por Murillo. Museo del Prado. Madrid.	321
LA VIRGEN DE LA MERCEDE	322
Fig. 201.—Virgen titular de la Merced. Talla del siglo xiv. Templo de la Merced. Barcelona.	323
» 202.—Virgen de la Merced protegiendo cautivos. Estampa del siglo xviii.	324
» 203.—Virgen de la Merced. Pintura de Cristóbal Mayorga. Siglo xvi. Colección particular. Barcelona.	325
» 204.—Virgen de la Merced. Estampa del siglo xvii, de Pierre de Jodde.	326
» 205.—Virgen de la Merced con un ramo de olivo. Grabado del siglo xviii.	327
LA VIRGEN DEL REMEDIO.	329
Fig. 206.—Virgen del Remedio con una bolsa de oro. Grabado del siglo xviii. Mallorca.	330
LA VIRGEN DEL SOCORRO.	331
Fig. 207.—Virgen del Socorro. Grabado popular. Siglo xviii.	332
» 208.—Virgen del Socorro con un bastón o maza. Grabado de la imagen venerada en el monasterio de San Martín. Compostela.	335
» 209.—Virgen del Socorro con una porra y un cesto. Grabado popular. Siglo xviii. Barcelona.	336
» 210.—Virgen del Socorro con un cetro. Grabado del siglo xvii. Salamanca.	337
» 211.—Virgen del Socorro con una flecha. Grabado colorido. Siglo xviii. Archivo Histórico de Barcelona.	339
» 212.—Virgen del Socorro con una flecha. Escultura granadina. Siglo xvii. Baza (Granada).	340
LA DIVINA PASTORA.	343
Fig. 213.—Divina Pastora. Tela de Miguel de Tobar. Siglos xvii-xviii. Colección Asensio. Madrid.	345

	Páginas
Fig. 214.—Divina Pastora. Grabado del siglo XVIII.	346
<i>La Divina Peregrina</i>	348
NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ	349
Fig. 215.—Virgen de la Luz. Grabado de Bustamante. Siglo XVIII.	351
» 216.—Virgen de la Luz. Grupo escultórico del siglo XVIII. Almagro (Ciudad Real).	352
» 217.—Virgen de la Luz. Talla del siglo XV. Catedral de Manresa.	353
» 218.—Nuestra Señora de la Luz y Gracias. Grabado popular. Siglo XVIII. Archivo Histórico de Barcelona.	354
VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS	356
Fig. 219.—Virgen de los Desamparados, Patrona de Valencia.	357
VIRGEN DE LA VICTORIA	358
Fig. 220.—Virgen de la Victoria, derivada del triunfo de Lepanto. Grabado popular. Siglo XVIII. Barcelona.	359
VIRGEN DE LA PROVIDENCIA	360
Fig. 221.—Virgen de la Providencia. Tela de Alonso Cano. Siglo XVII. Museo del Prado. Madrid.	361
» 222.—Virgen del Buen Reposo. Siglo XVII. Catedral de Sevilla.	362
LA VIRGEN DE LA ESCALERA Y LA DE LAS BALANZAS	363
LA VIRGEN ORANTE ACTIVA. — II. INTERCESORA	365
EN EL JUICIO	366
<i>En el Juicio Final</i>	366
Fig. 223.—Virgen intercesora en el Juicio Final. Puerta de la Coronería. Siglo XIV. Catedral de Burgos.	367
<i>En el juicio particular</i>	368
Fig. 224.—Virgen intercesora con las jerarquías angélicas. Miniatura del siglo XIV. Biblioteca de El Escorial.	369
» 225.—Virgen intercesora con el rey Alfonso el Casto. Miniatura del siglo XII. Catedral de Oviedo.	370
» 226.—Virgen intercesora como Madre. Miniatura del siglo XIII. Catedral de Toledo.	373
» 227.—Virgen intercesora como Madre. Tabla del siglo XVI. Alcázar de Sirga (Palencia)	374
» 228.—Virgen intercesora como Madre. Siglo XVI. Museo Episcopal de Vich.	375
» 229.—Virgen intercesora como Madre. Mateo Cerezo. Siglo XVII. Museo del Prado. Madrid.	376
EN EL PURGATORIO	378
<i>La Virgen del Carmen</i>	378
Fig. 230.—Virgen del Carmen con las ánimas del Purgatorio. Talla del siglo XVIII. Colección particular. Barcelona.	379
» 231.—Virgen del Carmen con el hábito de su orden. Talla del siglo XVIII. Catedral de Ávila.	380
» 232.—Virgen del Carmen, que antes fué Virgen de la Luz. Siglo XVII. Museo Diocesano. Barcelona.	381
<i>La Virgen del Sufragio</i>	382
Fig. 233.—Virgen del Carmen con su hábito. Dibujo de Alonso Cano. Siglo XVII.	382
» 234.—Virgen del Carmen con las ánimas del Purgatorio. Grabado del siglo XVIII.	383

	Páginas
Fig. 235.—Virgen del Sufragio con las benditas ánimas. Grabado popular. Siglo XVIII.	384
EN LAS CALAMIDADES.	385
Fig. 236.—Virgen intercesora a favor de la ciudad. Grabado popular. Siglo XVII.	387
Barcelona.	
» 237.—Virgen intercesora contra calamidades. Pedro Sánchez. Siglo XV.	388
Museo Arqueológico. Sevilla.	
» 238.—Virgen intercesora contra calamidades. Pintura del siglo XVI. Museo Provincial. Valencia.	390
» 239.—Virgen intercesora contra calamidades. Dibujo atribuido a Alonso Cano.	391
» 240.—Virgen intercesora contra calamidades. Grabado de unos «Gozos». Siglo XVIII. Archivo Histórico. Barcelona.	392
<i>SEGUNDA PARTE</i>	
LA VIRGEN ENTRONIZADA.	395
VIRGEN DE MAJESTAD.	397
<i>La Virgen de Majestad en España.</i>	398
Fig. 241.—Virgen entronizada de tipo simétrico. Escultura del siglo XIII. Catedral de Tudela (Navarra).	400
» 242.—Virgen entronizada de tipo asimétrico. Escultura del siglo XIII. Seo de Urgel.	401
» 243.—Virgen entronizada de tipo intermedio. Escultura del siglo XIII. Daroca (Zaragoza).	401
» 244.—Virgen entronizada, desprendida de una Adoración de los Magos. Miniatura del siglo XI. Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona.	402
» 245.—Virgen entronizada, derivada de una Adoración de los Magos. Frontal del siglo XII. Colección Soler y March. Barcelona.	403
» 246.—Virgen entronizada, frontal y simétrica. Talla del siglo XII. Colección Junyent. Barcelona.	405
» 247.—Virgen entronizada, procedente de una Adoración de los Magos. Frontal del siglo XIII. Museo Episcopal de Vich.	406
» 248.—Virgen entronizada, con la esfera del mundo en la mano. Talla del siglo XIII. Museo de Arte. Barcelona.	407
» 249.—Virgen entronizada, románica y asimétrica. Talla del siglo XI. Catedral de Solsona (Lérida).	409
» 250.—Virgen entronizada de estilo gótico. Talla del siglo XIV. Miranda de Arga (Navarra).	410
» 251.—Virgen entronizada de tipo gótico. Tímpano de la Cartuja de Miraflores. Burgos.	411
» 252.—Virgen entronizada, del Renacimiento. Mármol del siglo XVI. Capilla de las Nieves. Catedral de Ávila.	412
<i>Acompañantes de la Virgen de Majestad: Ángeles y Santos.</i>	413
Fig. 253.—Virgen de Majestad con ángeles músicos. Retablo del siglo XV. Seuca (Tarragona).	414
» 254.—Virgen de Majestad con ángeles músicos. Retablo del siglo XV. Colección Amatller. Barcelona.	416
» 255.—Virgen de Majestad con los Santos. Retablo del siglo XV. Catedral de Barcelona.	417
<i>Otros acompañantes: Apóstoles, Virgenes, jerarquías, devotos.</i>	419
Fig. 256.—La Virgen y los Apóstoles. Tabla del siglo XV. Colección Casellas. Barcelona.	420

	Páginas
Fig. 257.—Virgen de Majestad en una «Sacra Conversazione». Tabla del siglo xv. Colección Fontana. Barcelona.	421
» 258.—Virgen de Majestad con Virgenes. Tabla del siglo xv. Santa María de Borja (Zaragoza).	423
» 259.—La Reina de todos los Santos. Grabado del Monasterio de Montserrat. Siglo xv.	424
» 260.—La Reina de todos los Santos. Miniatura del siglo xvi. Monasterio de Guadalupe.	425
» 261.—La Virgen homenajeada por sus devotos. «Tabla de los Concellers». Siglo xv. Museo de Arte. Barcelona.	426
» 262.—Virgen homenajeada por el rey Enrique II de Trastamara y su familia. Siglo xiv. Colección Román Vicente. Zaragoza.	427
LA VIRGEN DE LAS TRES CORONAS.	429
Fig. 263.—La Virgen de las tres coronas. Pintura del siglo xiv. Segorbe.	431
» 264.—Virgen de las tres coronas. Imagen del siglo xvii. Brafim (Tarragona).	432
MARÍA, TRONO DE SALOMÓN.	435
Fig. 265.—María, trono de Salomón. Miniatura del siglo xiii. Catedral de Toledo.	436
» 266.—María, trono de Salomón. Pintura mural del siglo xii. Gurk (Alemania).	437
» 267.—Virgen con un león a sus pies. Siglo xv. Monasterio de Carracedo (León).	440
» 268.—Virgen con un dragón a sus pies. Siglo xv. Imagen de plata. Catedral de Segovia.	441
MARÍA, SACERDOTISA.	443
Fig. 269.—La Virgen sacerdotisa. Tabla pintada del siglo xv. Escuela de Niza.	444
VIRGEN DE HUMILDAD.	446
Fig. 270.—Virgen de Humildad. Tabla del siglo xiv. Villahermosa del Río (Castellón de la Plana).	448
» 271.—Virgen de Humildad. Tabla del siglo xv. Colección Junyer. Barcelona.	449
» 272.—Virgen de Humildad. Tabla del siglo xv. Colección Muntadas. Badalona.	450
» 273.—Virgen de Humildad. Alabastro del siglo xiv. Jerez de la Frontera (Cádiz).	451
» 274.—Virgen de Humildad. Talla en alabastro. Siglo xv. Colección Cabot. Barcelona.	453
» 275.—Virgen en el «Huerto cerrados». Pintura del siglo xvi. Colección Juan de la Cámara. Sevilla.	454
» 276.—Virgen de Humildad, copia de la <i>Zingarella</i> del Correggio. Siglo xvii. El Escorial.	455
VIRGEN DE LA LECHE.	457
<i>La Virgen dando su leche al Niño Jesús.</i>	461
Fig. 277.—Virgen de la Leche, el ejemplar más antiguo que conocemos. Siglo xiii. Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona.	462
» 278.—Virgen de la Leche. Frontal pintado. Siglo xiii. Belesa (Aragón).	465
» 279.—Virgen de la Leche. Escultura del siglo xv. Santo Domingo de la Calzada (Logroño).	466
» 280.—Virgen de la Leche. Tabla del siglo xv. Museo Provincial. Burgos.	467
» 281.—Virgen de la Leche. Tabla atribuida a Bermejo. Siglos xv-xvi. Museo del Prado. Madrid.	469
» 282.—Virgen de la Leche. Talla del siglo xv. Colección de la Viuda de Gestoso. Sevilla.	470
» 283.—Virgen de la Leche. Falgás (Berga-Barcelona)	471
» 284.—Virgen de la Leche, llamada «del Madroño». Siglo xv. Catedral de Sevilla.	472
» 285.—Apoteosis de la Virgen de la Leche. Tabla del siglo xvi. Capilla de la Universidad. Sevilla.	473

	Páginas
<i>La Virgen dando su leche a los Santos</i>	474
Fig. 286.—La Virgen dando su leche a San Bernardo. Siglo xvii. Tela de Murillo. Museo del Prado. Madrid.	475
<i>La Virgen dando su leche a los devotos</i>	476
Fig. 287.—La Virgen dando su leche a todas las clases sociales. Tabla del siglo xv. Valencia.	477
» 288.—La Virgen dando su leche a los devotos. Grabado popular del siglo xviii. Valencia.	478
<i>La Virgen dando su leche a las ánimas del Purgatorio</i>	480
Fig. 289.—La Virgen da su leche a las benditas ánimas. Tela de Pedro Machuca. Siglo xvi. Museo del Prado. Madrid.	479
VIRGEN ABRIDERA	481
Fig. 290.—Origen de las Virgenes abrideras. Grabado del siglo xv.	483
» 291.—Origen de las Virgenes abrideras. Grabado del siglo xv.	484
» 292 y 293.—Origen de las Virgenes abrideras. Virgen abridera de Baubón y Virgen abridera de Lyón, ambas en Francia.	485
<i>Virgen abierta</i>	487
<i>Virgenes propiamente abrideras</i>	487
Fig. 294.—Virgen abridera relicario. Talla del siglo xii, recubierta de plata. Catedral de Astorga.	489
» 295.—Virgen abridera relicario. Bronce esmaltado del siglo xiii.	491
» 296.—Virgen abierta. Imagen de orfebrería. Siglo xiv. Catedral de Valencia.	492
» 297.—Virgen-Sagrario. «Nuestra Señora la Bella». Lepe (Huelva).	494
» 298.—Virgen-Sagrario, de la orden Trapense. Grabado español del siglo xviii. Archivo Histórico de la Ciudad. Barcelona.	496
» 299.—Virgen abridera (cerrada). Siglo xv. Palau del Vidre (Rosellón).	498
» 300.—Virgen abridera (abierta). Siglo xv. Palau del Vidre (Rosellón).	499
» 301.—Virgen abridera (abierta). Talla policromada. Siglo xv. Buiñondo (Vergara).	500
» 302.—Virgen abridera del tipo de la Trinidad, que se transforma en Virgen de Misericordia. Siglo xv. Museo Diocesano. Viena.	501
» 303.—Virgen abridera (cerrada). Talla en marfil. Siglo xiv. Allariz (Galicia).	503
» 304.—Virgen abridera (abierta). Talla en marfil. Siglo xiv. Allariz (Galicia).	505
» 305.—Virgen abridera (cerrada). Siglo xiv. Catedral Nueva. Salamanca.	510
» 306.—Virgen abridera (abierta). Siglo xiv. Catedral Nueva. Salamanca.	511
» 307.—Virgen abridera de Évora (cerrada). Probablemente del siglo xiv. Évora (Portugal).	512
» 308.—Virgen abridera de Évora (abierta). Probablemente del siglo xiv. Évora (Portugal).	513
» 309.—Virgen abridera (abierta). Talla del siglo xv, con figuraciones arcaicas. Colección del conde de las Almenas. Madrid.	515
» 310.—Virgen abridera (abierta). Siglo xv. Hospitalet (Barcelona).	521
<i>Virgenes impropiamente abrideras</i>	522
Fig. 311.—Virgen impropiamente abridera (Virgen-Ostensorio). Siglo xvii. Weyarn (Alemania).	523
VÍRGENES NEGRAS	525
<i>Virgen de Montserrat</i>	528
Fig. 312.—Virgen de Montserrat, la «Moreneta», que se venera en su famoso santuario de Cataluña. Talla románica.	529
» 313.—Virgen de Montserrat. Composición de alabastro. Siglo xvii. Museo Victoria y Alberto. Londres.	531
» 314.—Virgen de Montserrat. Talla en alabastro. Siglo xvii. Museo Provincial. Valencia.	533

	Páginas
Fig. 315.—Virgen de Montserrat. Tabla gótica. Siglo xv. Alfajarín (Zaragoza).	535
» 316.—Virgen de Montserrat. Tabla pintada. Siglo xv. Museo Santa Cruz. Toledo.	536
» 317.—Virgen de Montserrat. Grabado impreso en el Monasterio. Siglo xvii. Archivo Histórico de la Ciudad. Barcelona.	537
» 318.—Virgen de Montserrat. Talla en madera. Siglo xvii. Castellfullit de Riubregós (Solsona).	538
» 319.—Virgen de Montserrat. Altorrelieve de Andrés de Nájera. Siglos xv-xvi. Museo Provincial. Valladolid.	539
» 320.—Nuestra Señora de la Almudena, la Virgen negra de Madrid.	541
<i>Virgen de Guadalupe.</i>	542
<i>Virgen de la Almudena.</i>	542

TERCERA PARTE

VARIEDADES ICONOGRÁFICAS	543
LA VIRGEN Y SUS ATRIBUTOS SIMBÓLICOS	545
<i>Atributos animados: La Virgen con el pájaro.</i>	545
Fig. 321.—La Virgen con el pájaro. Miniatura del siglo xii. Dijón (Francia).	548
» 322.—La Virgen con el pájaro. Luis de Morales. Siglo xvi. Colección Moret. Madrid.	550
<i>Atributos vegetales: «Virgo-virga»</i>	551
Fig. 323.—«Virgo-virga». Talla gótica. Catedral de Sevilla.	554
<i>La Virgen con el lirio.</i>	555
Fig. 324.—La Virgen con el lirio. Frontal pintado. Siglo xiii. Museo Episcopal. Vich.	556
» 325.—La Virgen con el lirio. Tabla pintada. Siglo xiv. Museo de Arte. Barcelona.	557
» 326.—La Virgen con el lirio. Talla del siglo xiv. Colección Graell. Barcelona.	558
» 327.—La Virgen con el lirio. Talla en alabastro. Siglo xv. Museo de Arte. Barcelona.	558
» 328.—La Virgen con el lirio. Tabla del siglo xv. Museo de Boston (EE. UU.).	559
» 329.—Virgen con el lirio. Tabla del siglo xv. Museo Provincial. Zaragoza.	560
» 330.—La Virgen con el lirio. Talla del siglo xiv, chapada de plata. Catedral de Sevilla.	561
» 331.—María, lirio entre espinas. Tabla del siglo xv. Colección Toreno. Madrid.	563
<i>La manzana.</i>	562
<i>La granada.</i>	564
<i>El limón.</i>	564
Fig. 332.—La Virgen con el limón. Estampa del siglo xviii. Archivo Histórico. Barcelona.	565
<i>La pera.</i>	566
Fig. 333.—La Virgen con la pera. Talla del siglo xv.	567
<i>La piña.</i>	566
<i>Atributos inanimados: El libro.</i>	566
Fig. 334.—La Virgen con el libro. Talla del siglo xv. Museo Diocesano. Tarragona.	569

	Páginas
Fig. 335.—La Virgen con el libro. Talla del siglo xv. Museo de San Marcos. León.	570
» 336.—La Virgen con el libro. Tabla del siglo xv. Museo Provincial. Sevilla.	571
» 337.—La Virgen con el libro. Tabla del siglo xv. Museo de Bellas Artes. Valencia.	573
<i>El tintero.</i>	572
Fig. 338.—La Virgen con el tintero. Códice del siglo xv. Santa María del Mar. Barcelona.	574
» 339.—La Virgen con el tintero. Talla del siglo xv. Betanzos (La Coruña).	576
<i>La estrella.</i>	578
<i>Maria, fuente de vida.</i>	580
Fig. 340.—María, fuente de vida. Grabado del siglo xvii.	583
» 341.—María, fuente de vida. Estampa popular. Siglo xviii. Biblioteca de Cataluña. Barcelona.	584
» 342.—María, fuente de salud. Imagen venerada en la Capilla del Espíritu Santo, de Barcelona.	585
<i>Virgen del Pozo</i>	586
Fig. 343.—Virgen del Pozo. Tabla de Juan de las Roelas. Siglos xvi-xvii. Catedral de Sevilla.	587
<i>Virgen del Pilar.</i>	586
Fig. 344.—Virgen del Pilar. Talla del siglo xv. Monasterio de Sigena (Huesca).	588
» 345.—Virgen del Pilar, adoptada. Siglo xv. Catedral de Sevilla.	589
» 346.—Virgen del Pilar, venerada en su famoso templo de Zaragoza.	591
» 347.—Virgen del Pilar. Talla en alabastro. Siglo xvii. Catedral de Zaragoza.	592
» 348.—Virgen del Pilar. Talla policromada. Siglo xv. Catedral Nueva. Salamanca.	593
» 349.—Virgen del Pilar. Plata dorada. Siglo xv. Catedral de Toledo.	594
» 350.—Virgen del Pilar. Tabla del siglo xvi. Parroquial de Grañén (Huesca).	595
» 351.—Virgen del Pilar. Estampa del siglo xviii. Archivo Histórico de Barcelona.	596
LAS POSTURAS DEL NIÑO.	598
<i>La mano en la corona de su Madre.</i>	599
Fig. 352.—La mano en la corona de la Madre. Alabastro del siglo xiv. Parroquial de Boxadors (Manresa-Barcelona).	601
» 353.—La mano en la corona de la Madre. Escultura gótica del siglo xiv. Camarasa (Lérida).	602
<i>El Niño acariciando la barbilla de la Virgen.</i>	604
Fig. 354.—El Niño acariciando la barbilla de su Madre. Tabla del siglo xv. Palacio Episcopal de Segorbe (Castellón de la Plana).	603
» 355.—El Niño acariciando la barbilla. «Santa María la Blanca». Siglo xiv. Catedral de Toledo.	605
» 356.—El Niño acariciando la barbilla. El más antiguo documento escultórico conocido. Siglo xiii. Colección Junyent. Barcelona.	606
<i>El Niño con la mano sobre el pecho de su Madre.</i>	607
Fig. 357.—La mano sobre el pecho de la Madre. Talla del siglo xv. Museo de Arte. Barcelona.	608
» 358.—La mano sobre el pecho de la Madre. Talla del siglo xv. Santuario de Lluch (Mallorca).	609
» 359.—La mano sobre el pecho de la Madre. Talla en alabastro. Siglo xv. Museo de Arte. Barcelona.	611
<i>El Niño a la derecha de su Madre.</i>	610
Fig. 360.—El Niño en el brazo derecho. Talla del siglo xvi. Colección Ricart. Barcelona.	612

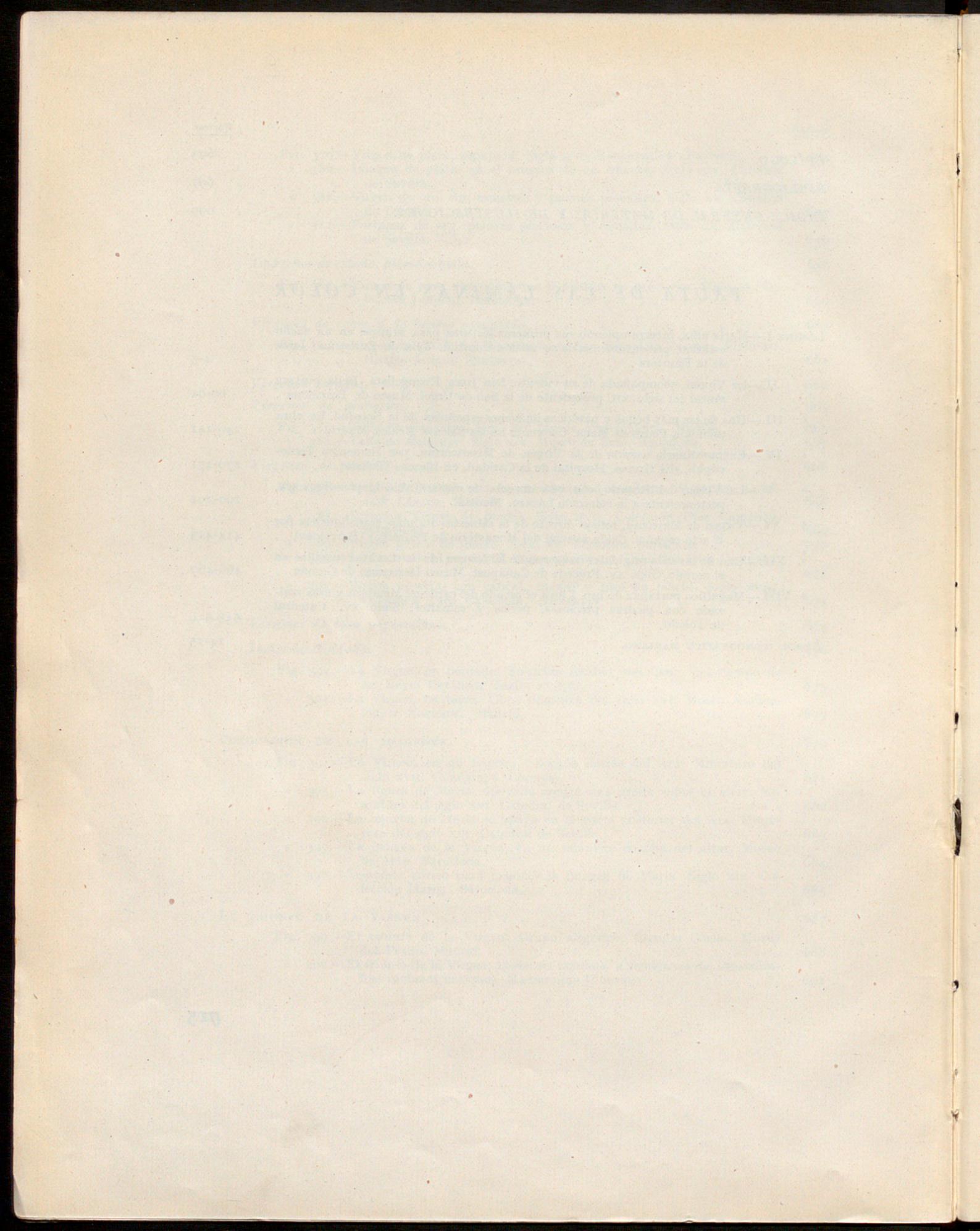
	Páginas
INDUMENTARIA DE LA VIRGEN.	
<i>La túnica.</i>	613
<i>El manto.</i>	615
Fig. 361.—El manto de la Virgen. Talla del siglo XII. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.	617
<i>La clámide.</i>	618
<i>La sobretúnica.</i>	620
Fig. 362.—La Virgen con túnica y sobretúnica. Talla del siglo XVI. Museo Provincial. Valencia.	621
<i>Indumentaria infantil</i>	622
Fig. 363.—La Virgen envuelta en pañales. Talla del siglo XV. Colección Junyent. Barcelona.	623
» 364.—La Virgen niña envuelta en pañales. Talla del siglo XVI. Colección Junyent. Barcelona.	625
<i>Color de los vestidos de la Virgen.</i>	624
TOCADO, PEINADO Y CALZADO.	627
<i>El velo y la toca.</i>	627
Fig. 365.—El velo de la Virgen. Talla del siglo XII. Museo de Arte. Barcelona.	629
» 366.—Tocado de la Virgen. Pintura románica. Siglo XII. Museo de Arte. Barcelona.	631
<i>La corona</i>	630
<i>El manto.</i>	630
<i>Otros tocados exóticos.</i>	632
Fig. 367.—La Virgen con un bonete en forma de corona. Talla policromada. Siglo XVI.	634
» 368.—La Virgen con un turbante. Talla policromada. Siglo XVI.	635
» 369.—La Virgen, tocada con una especie de casco. Talla románica. Siglo XIII. Museo de Barcelona.	637
<i>El peinado</i>	636
Fig. 370.—La Virgen peinada con las trenzas caídas. Talla del siglo XV. Museo de Arte. Barcelona.	638
<i>El calzado.</i>	639
INDUMENTARIA POSTIZA.	640
Fig. 371 y 372.—Virgenes con vestidos postizos. Talla del siglo XIII. Barcelona.	641
» 373.—La Virgen, envuelta completamente en vestidos postizos, salvo el agujero del rostro. «La Patrona». Puerto de Santa María (Cádiz).	643
» 374.—«Virgen del Rocío», encerrada en una coraza de escamas de oro. Huelva.	645
» 375.—La «Virgen de los Reyes», vestida como una gran dama. Catedral de Sevilla.	647
» 376.—La «Virgen de la Aldea», encerrada en su indumentaria metálica, como un caparazón. Tortosa.	648
LAS MATERIAS PLÁSTICAS ICONOGRÁFICAS.	650
Fig. 377.—La «Virgen de la Vega», de plata, realizada con esmaltes y cabujones. Siglo XIII. Catedral Nueva. Salamanca.	651
<i>Imágenes de metales preciosos.</i>	652
Fig. 378.—«Nuestra Señora de la Majestad». Talla de madera recubierta de plata. Siglo XII. Catedral de Astorga.	653

	Páginas
Fig. 379.—Virgen de plata, repujada. Siglo XIII. Roncesvalles (Navarra).	654
» 380.—Imagen de plata, en el interior de un edículo. Siglo XIV. Catedral de Sevilla.	655
» 381.—Virgen de oro, con esmaltes y piedras preciosas. Siglo XV. Catedral de Toledo.	657
» 382.—Portapaz de oro, piedras preciosas y esmaltes. Siglo XV. Catedral de Sevilla.	659
<i>Imágenes de estaño, plomo y latón.</i>	658
Fig. 383.—Virgen de cinc, con cabujones y piedras no preciosas. Siglo XI. Colección Junyent. Barcelona.	660
<i>Virgenes de cobre y de bronce esmaltado.</i>	662
Fig. 384.—Virgen de cobre, del Monasterio de San Miguel in Excelsis. Siglo XII. Huarte-Araquil (Navarra).	661
<i>Virgenes doradas.</i>	662
<i>Virgenes de alabastro.</i>	663
Fig. 385.—Talla de alabastro. Siglo XV. Museo Arqueológico. Madrid.	665
» 386.—Talla de alabastro. Siglo XIV. Museo de Arte. Barcelona.	667
<i>Virgenes de marfil.</i>	666
Fig. 387.—Virgen de marfil, con su característico desplome. Siglo XV. Colección Lázaro. Madrid.	668
» 388.—Preciosa Virgen de marfil. Siglo XVII. Colección Díez Campañá. Barcelona.	669
» 389.—Virgen gótica de marfil. Siglo XV. Colección particular.	670
» 390.—La Inmaculada en marfil. Siglos XVII-XVIII. Colección Díez Campañá. Barcelona.	671
» 391.—Virgen vestida, con cabeza, manos y pies de marfil. Siglo XVIII. Colección Díez Campañá. Barcelona.	673
<i>Virgenes de loza y porcelana.</i>	674
<i>Imágenes bordadas</i>	676
Fig. 392.—La Virgen, en bordado. Soberbio retablo castellano, del tiempo de los Reyes Católicos. Siglos XV-XVI.	675
» 393.—La Virgen, en tapiz. Obra flamenca del siglo XVI. Museo Arqueológico Nacional. Madrid.	677
<i>COLOCACIÓN DE LAS IMÁGENES.</i>	679
Fig. 394.—La Virgen, en un tríptico colocado detrás del Ara. Miniatura del siglo XVII. Guadalupe (Cáceres).	681
» 395.—La figura de María, apoyada contra una grada sobre el altar. Miniatura del siglo XVI. Catedral de Sevilla.	682
» 396.—La imagen de María se apoya en la parte posterior del Ara. Miniatura del siglo XVI. Catedral de Sevilla.	683
» 397.—La imagen de la Virgen, en un templete encima del altar. Museo de Arte. Barcelona.	684
» 398.—Templete gótico para exponer la imagen de María. Siglo XIV. Colección Mateu. Barcelona.	685
<i>EL TRIUNFO DE LA VIRGEN.</i>	687
Fig. 399.—El triunfo de la Virgen. Grupo alegórico. Claudio Coello. Museo del Prado. Madrid.	688
» 400.—El triunfo de la Virgen, apoteosis mariana, a semejanza de los «triumfos» romanos antiguos. Mascaraque (Toledo).	691

	Páginas
EPÍLOGO	693
BIBLIOGRAFÍA	697
ÍNDICE GENERAL DE MATERIAS Y DE ILUSTRACIONES.	699

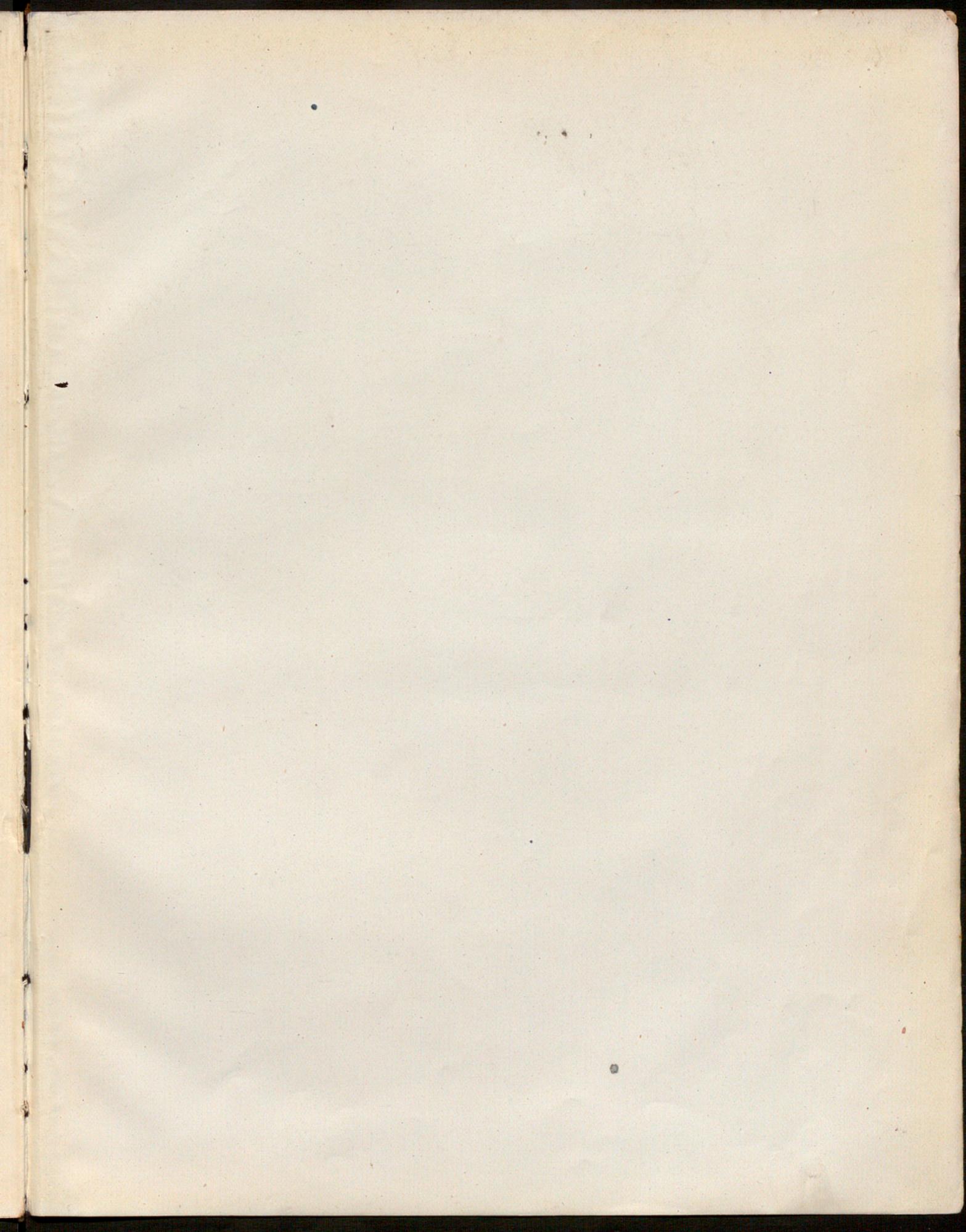
PAUTA DE LAS LÁMINAS EN COLOR

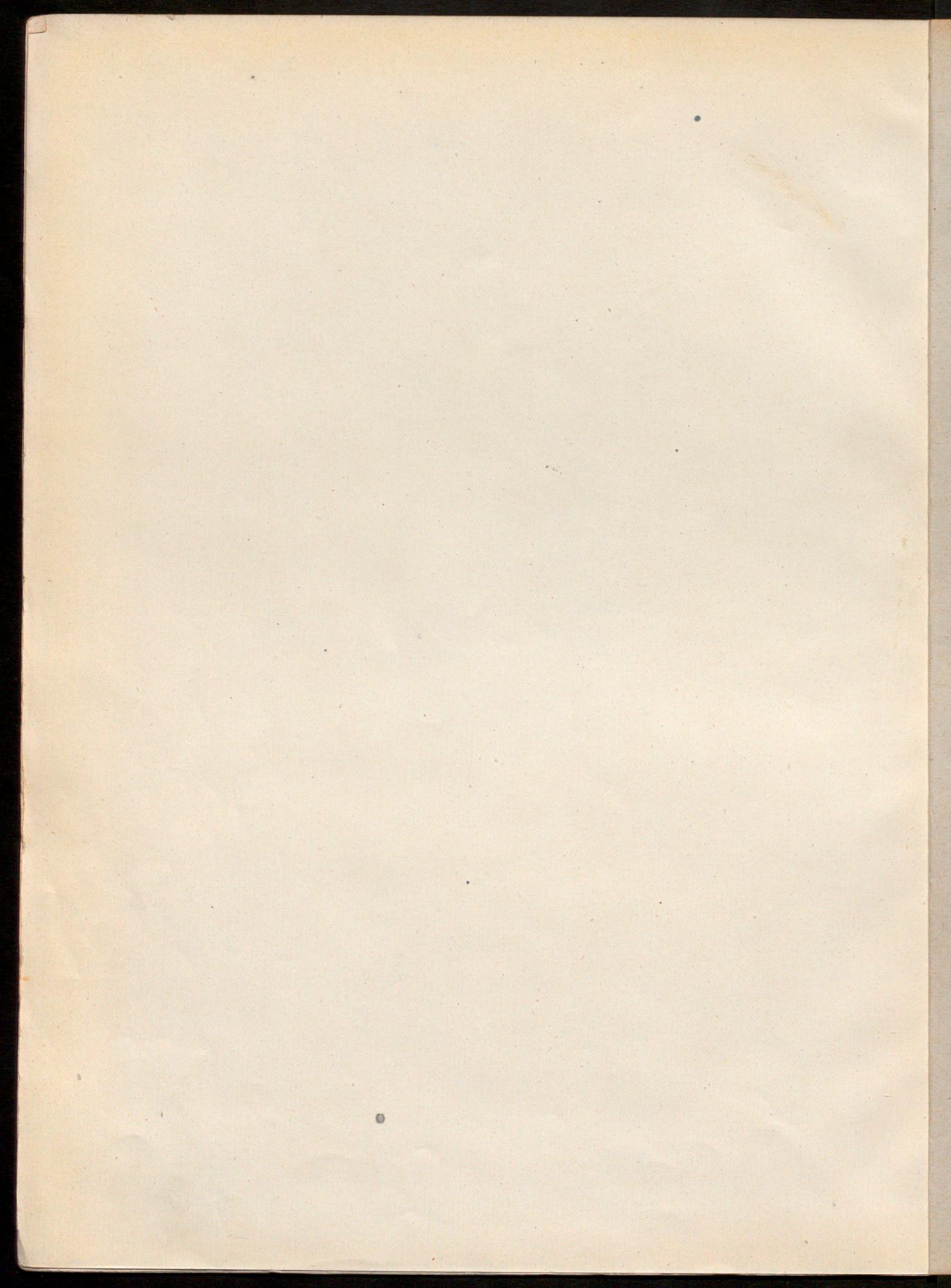
LÁMINA I.—María niña, interrumpiendo sus primeras lecturas para sumirse en un sueño estático, presentimiento de su misión celestial. Tela de Zurbarán. Jerez de la Frontera	4-5
» II.—La Virgen, acompañada de su vidente, San Juan Evangelista. Bella pintura mural del siglo XII, procedente de la Seo de Urgel. Museo de Barcelona	60-61
» III.—Una de las más bellas y patéticas imágenes españolas de la Soledad. Es obra debida a Pedro de Mena. Convento de las Salesas Reales. Madrid	240-241
» IV.—Extraordinaria versión de la Virgen de Misericordia, por Domenico Teoto-cópuli, «El Greco». Hospital de la Caridad, en Illescas (Toledo)	270-271
» V.—La Virgen del Rosario, con una aureola de rosas. Tabla hispanoflamenca, perteneciente a la colección Lázaro. Madrid	290-291
» VI.—Virgen de Majestad, reflejo directo de la «Maestà» italiana, transfigurada por el arte español. Celda abacial del Monasterio de Pedralbes (Barcelona)	414-415
» VII.—Una de las más originales imágenes de la Virgen de la Leche conocidas en el mundo. Siglo XV. Procede de Canapost. Museo Diocesano de Gerona	466-467
» VIII.—Magnífico portapaz de oro. Lleva el escudo del cardenal Mendoza y está realizado con piedras preciosas, perlas y esmaltes. Siglo XV. Catedral de Toledo	658-659
ÁRBOL ICONOGRÁFICO MARIANO.	14-15

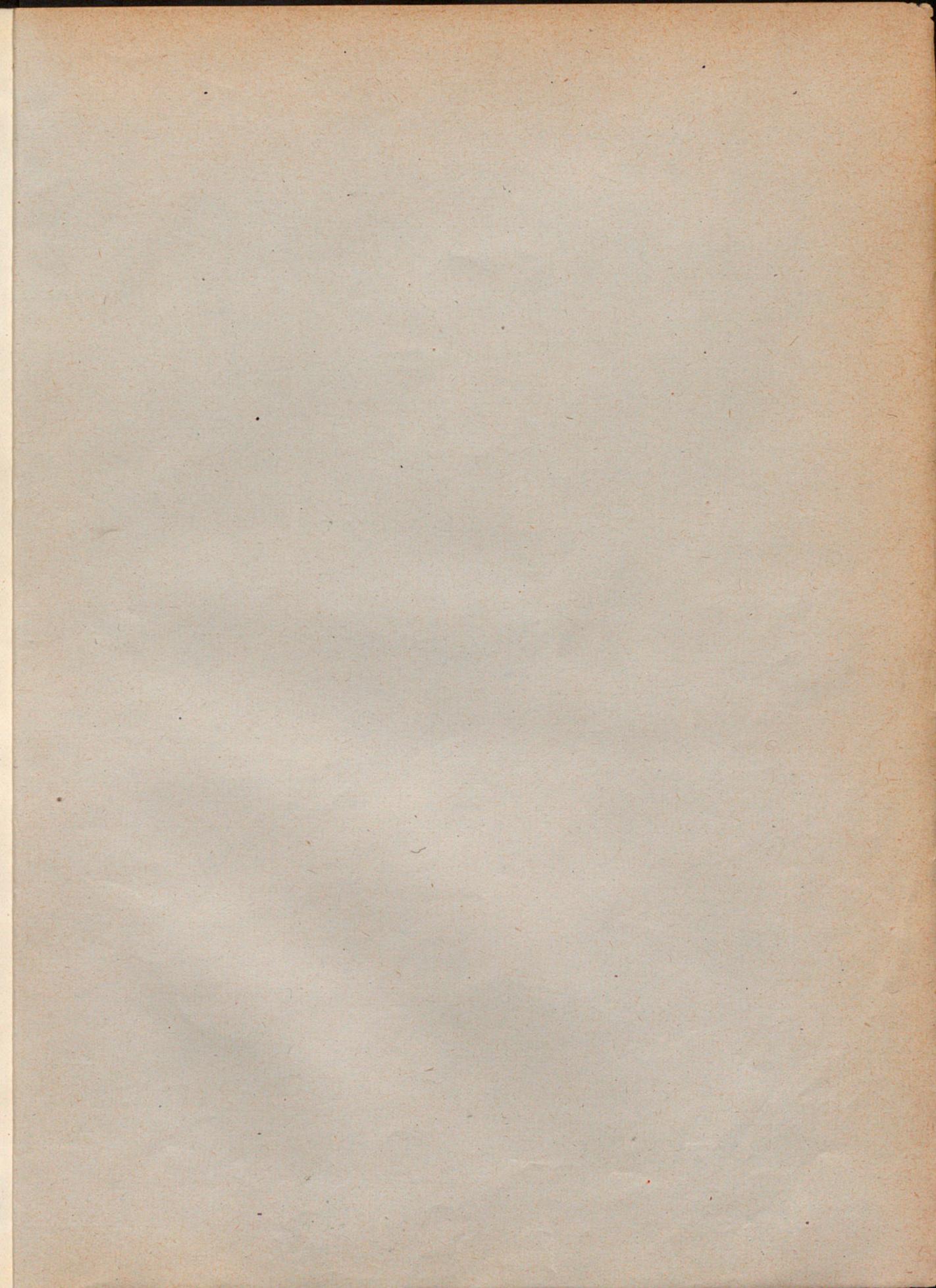


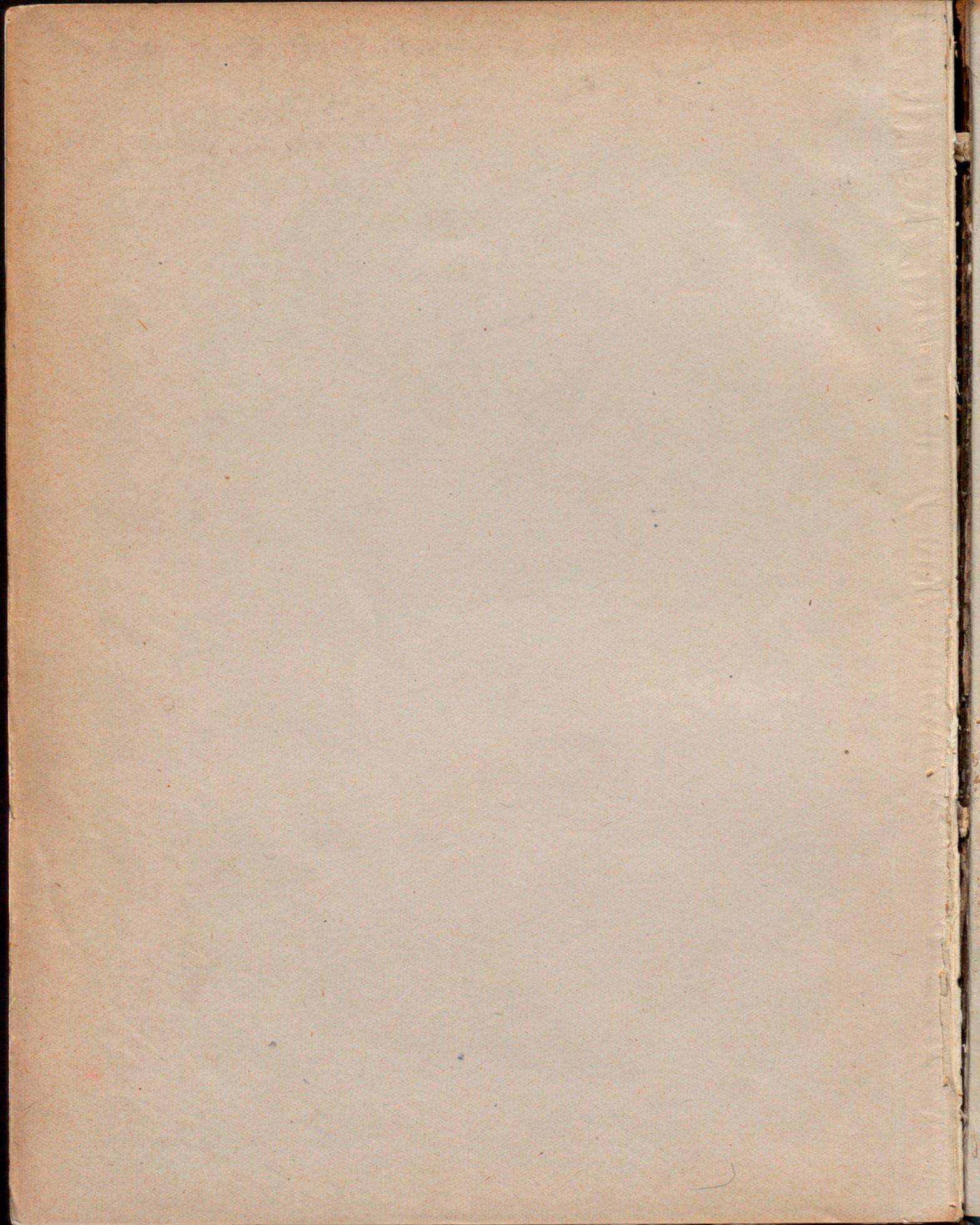
SE TERMINÓ
LA IMPRESIÓN DE ESTA OBRA
EN LOS TALLERES
ALDUS, S. A.,
DE MADRID,
CON CLISÉS DE
SUCESORES DE E. PÁEZ,
EN VÍSPERAS DE LA «FERIA DEL LIBRO»
INAUGURADA EN MADRID
EL DIA 1.^o DE JUNIO DE 1947.

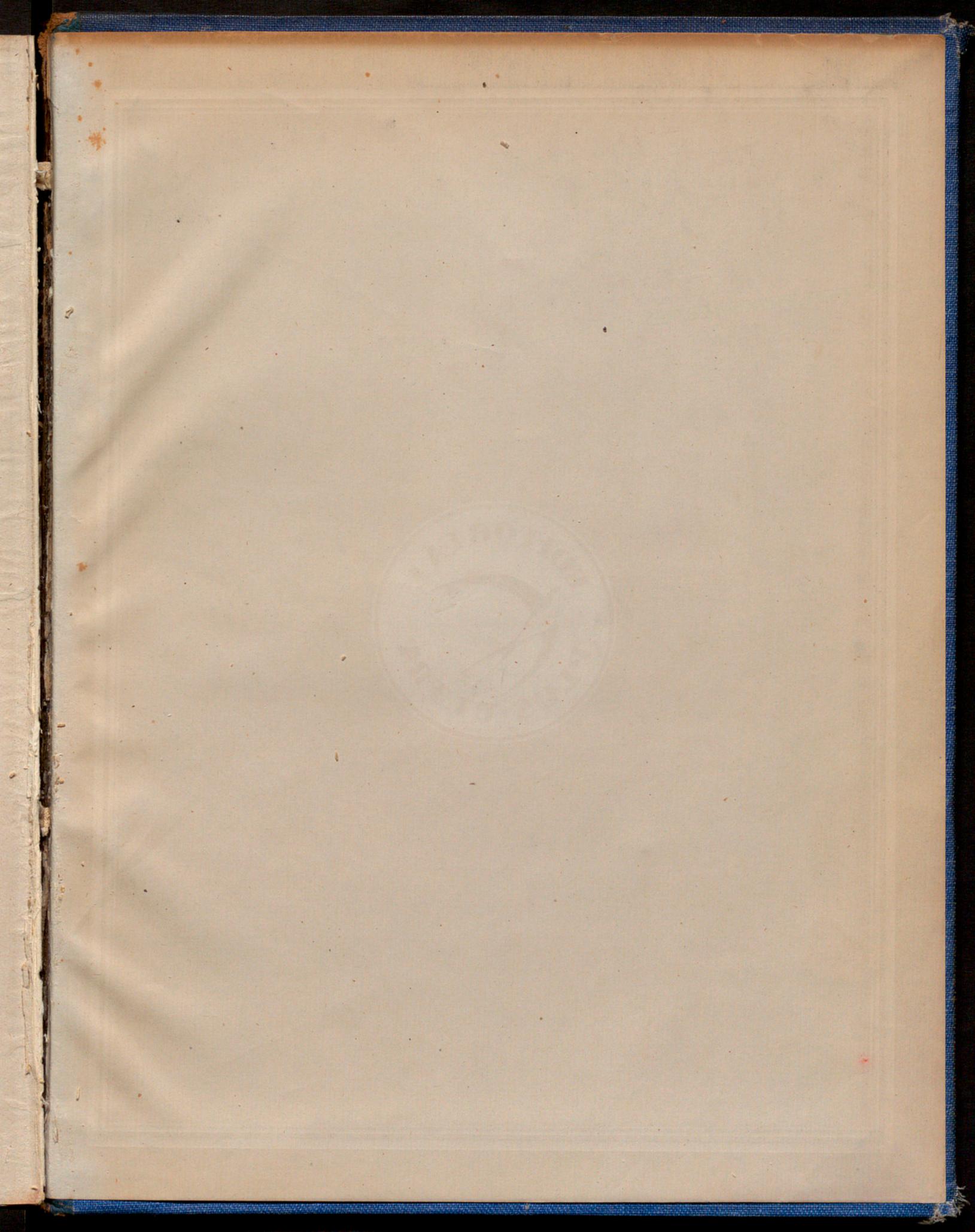
ANNA VON DER WOLFSBERG AL
BORNIGER VOLK
IN HAMBURG
VON H. H. H. H. H.
ANNA VON DER WOLFSBERG
BORNIGER VOLK
IN HAMBURG
VON H. H. H. H.











MANUEL TRENS
Presbítero

Mariá

ICONOGRAFIA
DE LA VIRGEN
EN EL ARTE
ESPAÑOL

EDITORIAL
PLUS ULTRA

EDITORIAL
PLUS ULTRA