



**MATERIALIZANDO LO INMATERIAL.
ALGUNAS CONSECUENCIAS ARTÍSTICAS DE LA FIESTA
DE LA VIRGEN DE LA O EN LA BAJA EDAD MEDIA***

MATERIALIZING THE INMATERIAL.
SOME ARTISTIC CONSEQUENCES OF THE FEAST
OF OUR LADY OF THE O IN LATE MIDDLE AGES

María Dolores Teijeira Pablos
Instituto de Estudios Medievales
Universidad de León
md.teijeira@unileon.es
<https://orcid.org/0000-0003-3178-4306>

Recepció: 26/09/2023 – Acceptació: 04/11/2023

Resumen

La desaparición de la mayor parte de las celebraciones litúrgicas y rituales de la Iglesia bajomedieval, en la evolución posterior del rito, ha favorecido el distanciamiento y la incomprensión de muchos objetos que hemos tenido la suerte de conservar en la actualidad, pero cuya trascendencia real no acertamos a evaluar completamente al encontrarlos habitualmente descontextualizados y sin su uso original. Aunque no es posible recuperar la actividad inmaterial, tal y como era, sí podemos, en algunos casos, reconstruirla virtualmente a través de la documentación conservada y de estas huellas materiales, tanto los dispositivos que se utilizaron como los espacios que los acogieron, cuya relevancia puede así comprenderse mejor.

En este caso, una pieza suntuaria —un frontal de altar no conservado actualmente— cobra vida y sentido gracias al estudio de una fiesta —la Expectación de la Virgen— y una celebración litúrgica —el rezo de las antífonas mayores—, que conocemos básicamente a través de las fuentes documentales y de otras obras

* Este texto se ha elaborado en el marco del proyecto de investigación “El patronazgo artístico en el reino de Castilla y León (1230-1500). Obispos y Catedrales II” (HAR2017-88045), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y Fondos FEDER.

de arte sí preservadas, aunque, por lo general, no en su marco espacial original, como las denominadas “vírgenes preñadas”. El objetivo de este artículo es, pues, acercarnos a estos bienes, materiales e inmateriales, para conocerlos mejor individualmente, pero sobre todo para poder comprender el conjunto de una actividad religiosa hoy totalmente desaparecida.

Palabras clave

Frontal de altar, Fiesta de la Expectación de la Virgen, Antifonas mayores, Virgen de la O, Catedral de Toledo, Catedral de León

Abstract

The disappearance of most of the liturgical celebrations and rituals of the Late medieval Church in the subsequent evolution of the rite have favored the distance and incomprehension of many objects that we have been lucky enough to preserve today, but whose real significance we do not get right to fully evaluate when finding them habitually out of context and original function. Although it is not possible to recover the immaterial activity, just as it was, we can, in some cases, reconstruct it virtually through the preserved documentation and these material traces, both the devices that were used and the spaces that hosted them, which can thus be better understood.

In this case, a sumptuary piece – an altar frontal not currently preserved – comes to life and meaning thanks to the study of a feast – the Expectation of the Virgin – and a liturgical celebration – the prayer of the major antiphons –, which we basically know through primary sources and other conserved works of art, today relocated from their original spatial framework, like the named “pregnant virgins”. The objective of this article is, then, to get closer to these goods, material and immaterial, to know them better individually, but above all to be able to understand the whole of a religious activity totally disappeared nowadays.

Keywords

Altar frontal, Feast of the Expectation of the Virgin, Major Antiphons, Our Lady of the O, Cathedral of Toledo, Cathedral of Leon.

Según la tradición, en el año 656 el X Concilio de Toledo estableció, a instancias de Ildefonso, entonces abad del monasterio de Agali, la festividad de la Expec-

tación de la Virgen, para la que habría elaborado un oficio litúrgico en el que se leía su obra más famosa, *De virginitate sanctae Mariae contra tres infideles*, en defensa de la virginidad de María.¹ Unos años más tarde, en el día de esta fiesta, el 18 de diciembre, el ya arzobispo Ildefonso, al entrar en la catedral toledana para celebrarla, vio un gran resplandor en el interior y a la Virgen sentada en el trono arzobispal, acompañada de ángeles y santas que cantaban; en agradecimiento por su obra, María le entregaría una vestidura procedente del tesoro de Cristo, que solo Ildefonso podría llevar (Martín, 2012; Teijeira Pablos, en prensa).

Este sería el mayor milagro acaecido en la catedral toledana, la visigoda, y refrendaría una fiesta, la de la Expectación de María, que surgió con el objetivo de evitar que la Anunciación, celebrada el 25 de marzo como momento de la concepción de Jesús, coincidiera con las festividades de Cuaresma o Pascua y no pudiera ser celebrada adecuadamente.² Por ello, se estableció el 18 de diciembre, a una semana de Navidad, la fiesta de la Expectación de María que, aunque se celebró regularmente durante todo el periodo medieval, no sería aprobada formalmente hasta el pontificado de Gregorio XIII (1572-1585) (Ibáñez Palomo, 2016, p. 165).

LA FIESTA DE LA EXPECTACIÓN Y EL REZO DE LAS OES EN LA CATEDRAL DE TOLEDO

Esta festividad, que desde Toledo se extendió por los reinos de Castilla y Portugal principalmente, coincide en el año litúrgico con un ritual de adviento, conocido en toda la Iglesia cristiana occidental, que recuerda la salvación próxima a materializarse con el nacimiento de Jesús: las llamadas “ferias mayores” o rezo de las antífonas mayores, más popularmente conocido como rezo o canto de las Oes, que comenzaba por lo general en las vísperas del día 17 de diciembre.³ La coinci-

¹ No hay acuerdo entre quienes han estudiado el texto original sobre la participación de Ildefonso de Toledo en la instauración de la fiesta, la elaboración del oficio o la fecha de redacción de esta obra (Inhat, 2019, pp. 623-624). En cualquier caso, todo ello se daba por sentado en la Baja Edad Media, marco cronológico de este trabajo.

² Andersen (2020, pp. 74-77) recoge la manera de solventar la coincidencia de estas fiestas en otros lugares: en la Catedral de Laon se colocaba ante el tabernáculo una candela encendida, mientras que el rito de Sarum consideraba una excepción esta festividad en la norma de velar todo el conjunto de altar con telas (en este caso la imagen de la Virgen podía permanecer descubierta); igualmente en otros templos —que la autora no menciona— se sustituían los paños penitenciales de la cuaresma por otros con la escena de la Anunciación.

³ Según los lugares el número de antífonas cambiaba, por lo que, al cantarse una por día, el ciclo comenzaba o terminaba en días diferentes (Gabriel, 1955).

dencia en el tiempo de ambas celebraciones y la relación entre la O y el vientre grávido de María llevaron a identificarlas, pasando la fiesta de la Expectación de María a convertirse en Nuestra Señora de la O, que daría nombre a muchas de las imágenes de la Virgen embarazada, denominadas popularmente vírgenes preñadas, de la expectación, de la esperanza o de la O.⁴

Siete u ocho días antes de Navidad se comenzaba a cantar, al terminar las vísperas del día, una antífona que comienza siempre por la exclamación Oh (O en latín), seguida de una alusión a Cristo, tomada del Antiguo Testamento (McCarty, 2011, pp. 72-76), con la siguiente cadencia: *O Sapientia / O Adonai / O Radix Jesse / O Clavis David / O Oriens / O Rex Gentium / O Emmanuel*, terminando con *Veni!*, es decir, con la expresión de la esperanza en la llegada de Cristo para salvación de las almas. El acróstico formado por la primera letra de todas estas denominaciones, de fin a principio, crea la expresión *Ero/Vero cras* (estaré/vendré mañana), lo que reforzaba la materialización de la venida de Cristo en la fiesta del 25 de diciembre.⁵

En la catedral toledana, un ceremoniero del siglo xv, conservado en el archivo capitular (*Ceremoniero antiguo*, fols. 6v.-7v.),⁶ describe cómo se celebraba el canto de las Oes a partir del día 17 de diciembre, durante las vísperas. El mismo texto adjudica la celebración del ritual al propio san Ildefonso⁷ y, como su sucesor en la mitra primada, quien debía comenzar el canto era el propio arzobispo, con la antífona *O Sapientia*, que recordaba la fuerte impronta sapiencial de los prelados visigodos, especialmente del propio Ildefonso:

E la primera O ha de cantar el señor arzobispo o su provisor o vicario en su nombre e ha de estar el que la cantare en la silla del señor prelado, enhiesto sobre la primera grada de la silla e el socapiscol le ha de dar vn çetro en las manos e allegados todos los señores alderredor

⁴ Ibáñez Palomo (2016, p. 174) ha recogido la presencia de la fiesta en los sínodos castellanos bajomedievales, con una clara preeminencia, a partir del siglo xv, de la denominación “Virgen de la O” sobre “Virgen de la Expectación”; Crespo Hellín, 1992.

⁵ El texto de cada una, comentado, en Krieger, 2016.

⁶ Aunque no figura su autor, se admite que el documento es obra del canónico toledano Crisóbal Alfonso de Valladolid, que lo fue en la primada entre el obispado de Sancho de Rojas (1415 – † 1422) y su muerte en 1473, arco temporal en el que podría fecharse el texto (Rodríguez González y Castañeda Tordera, 2013, pp. 217-218; Lop Otín, 2023, pp. 196-198). Cito siempre por la foliación original del documento.

⁷ Precisamente el texto recoge en el margen *De commo el señor sant Alifonso arzobispo çebró esta santa fiesta* (*Ceremoniero antiguo*, fol. 6v.). Recordemos, como dice el propio texto, que el santo, además de haber establecido la fiesta, habría creado un oficio para ella, del que formaría parte su conocida obra en defensa de la virginidad de María (Inhat, 2019, p. 623).

del, todos juntamente en diversas voçes, encomençando el que tiene el çetro, todos le han de proseguir (Ceremoniero antiguo, fol. 6v.).

Las restantes antifonas se cantaban, del mismo modo, una por día, y era una de las dignidades principales del cabildo quién debía iniciarla: el segundo día —*O Adonai*— el deán, el tercero —*O Radix Jesse*— el arcediano de Toledo, el cuarto —*O Clavis David*— el arcediano de Madrid, el quinto —*O Oriens*— el arcediano de Talavera, el sexto —*O Rex Gentium*— el tesorero y el séptimo —*O Emmanuel*— el arcediano de Calatrava (*Ceremoniero*, fol. 7r.).

El canto del texto a diferentes voces debía llamar la atención y llegaba incluso a parecer indecoroso, por lo que el autor del documento se vio en la necesidad de justificar esta costumbre de la siguiente manera:

e porque muchos lo tienen por burla e desuario es [sic] grande çerimonia, que es la cabsa porque todos dan aquellas boçes diuersas los que están con el que canta la O, el rasonal lo pone, que dice que nuestro padre Adam, e después cada vno de los profetas e patriarcas que estauan en el linbo, en aquella masmorra de tenebregura, sabian que dios los avia prometido de les enbiar su glorioso fijo para los redimir, por eso dauan aquellas boçes e demandauan que viniese ya a los saluar e sacar.

Por ende, todas las boçes tornan a vna yntonaçion e a vn canto e todos ellos con el uyen [sic] en vnidad de la venida del saluador.⁸

Aplicando el sentido alegórico usado por Guillermo Durando en su mencionada obra para explicar el sentido trascendente de las diversas celebraciones litúrgicas, el documento explica cómo el canto supone no solamente la demanda expresiva de la venida de Cristo, sino que recuerda a aquéllos que, habiendo vivido antes de su llegada, no habían tenido acceso a la redención, pero que se consideraban antecesores de los propios clérigos, quienes así les prestaban su voz: profetas, patriarcas y otros personajes del Antiguo Testamento, en su propio lenguaje, con las denominaciones que en el texto bíblico se utilizaban para la figura de Cristo, como autentificación de la existencia de una profecía que estaba cercana a su cumplimiento.⁹ Este uso remarcaba también la antigüedad, y por lo tanto la autoridad, de un ritual que hundía sus raíces en el momento funda-

⁸ En el margen: *la racion [sic] por que se dan diuersas boses i en diuersos tonos quando se canta la o e son muchos a las dar i vienen a vna entonaçion (Ceremoniero antiguo, fol. 6v.).*

⁹ En el prefacio de *De virginitate*, Ildefonso recogía la noción de continuidad entre Antiguo y Nuevo Testamento, aportando textos extractados de los libros proféticos sobre la venida de Cristo para salvación de las almas (Castro y Laham Cohen, 2021, pp. 425-426 y 437).

cional de la iglesia toledana, reivindicando su visigotismo y, con ello, la siempre presente primacía de la mitra, privilegio que la catedral y sus arzobispos defendieron ferozmente durante todo el Medievo (González Ruiz, 2006). Y se recurría precisamente a la autoridad del arzobispo primado y de las dignidades capitulares, organizando el ritual en riguroso orden jerárquico y en el espacio de mayor importancia del templo, el coro; en este caso el coro menor que, en la catedral toledana, por su especial configuración, estaba separado del mayor, que contenía el altar principal. Todo ello tenía también su importancia, como se verá.

Además, la fiesta de la Expectación se celebraba en la primada con una procesión en la que participaban los clérigos de la ciudad y en la que se rezaban diversos responsos que reforzaban la misma idea de la inminencia de la llegada de Cristo, a partir de textos veterotestamentarios:

En el mes de diciembre, en la fiesta de “Anunciacione Domini”, facemos procession e vienen todos los clérigos de la villa e dicen a la procesión estos r[esponsos] “Non auferetur”. “Orietur stella”. “Docebit nos Dominus”. El V[erso] deste R[esponso] dicen dos canónigos al entrante del choro: “Nascetur” (Consueta de la Iglesia de Toledo, fols. 12r.-27r.).¹⁰

Tanto el rezo de las Oes como la fiesta de la Expectación debieron ser frecuentes en muchas otras catedrales del reino de Castilla. En Palencia, las Oes también comenzaban en las vísperas del día 17 y la cadencia era similar, cantando la primera O el obispo, la segunda el deán, la tercera el arcediano de Carrión, la cuarta el arcediano de Campos, la quinta el de Cerrato, el del Alcor la sexta, el sacristán la séptima y el chantre la octava (*Consuetudinario y Martirologios antiguos*, fol. 15r.), añadiéndose en este caso una más, cuyo contenido, por desgracia, desconocemos, pero que quizá pudiera estar dedicada a la Virgen como en otros lugares (Krieger, 2016, pp. 481-482). La documentación conservada nos informa de la dimensión más profana de la festividad, con reparto de vino y fruta entre los asistentes, al terminar las celebraciones religiosas. Quizá contagiados del ambiente prenavideño, de fiestas como la del obispillo de San Nicolás, esta parte debió alejarse bastante de su contenido religioso:

¹⁰ Janini (1977, p. 151, nº 141) fecha la consueta en el siglo xiv. Cito a partir de los papeles de Burriel, que la recogen (Burriel, fols. 46v-47r.). Los responsos citados son bien conocidos por su uso litúrgico y tienen su origen en diversos libros del Antiguo Testamento: *Non auferetur* (Génesis, 49: 10-12), *Orietur stella* (Números, 24: 17), *Docebit nos Dominus* (Isaías, 2: 3).

... porque en las oes que se dauan en la yglesia de Palençia por el obispo et por las otras personas de la dicha yglesia, que las suelen dar de cada año por la fiesta de Sancta María del mes de deziembre, se fazia mucha burla et inbonestidad por razón del mucho uino que se y daua a muchas compañías de rapazes et de otras gentes menudas e varones que y uenían, por la qual razón el obispo ni los otros ommes buenos del cabillo i de la çibdat uenían ni querían uenir a las dichas oes, porque no les catauan honra ni reuerençia alguna (Consuetudinario y Martirologios antiguos, fol. 15r.).

por lo que, por un estatuto de 1341, se determinó

... que las dichas oes, que se dauan en espeçias et vinos de diuersas maneras y con fachas de çera encendidas, que de aquí adelante non se fagan ni den en la dicha manera, más que se den en dineros... (Consuetudinario y Martirologios antiguos, fols. 15r y v.).¹¹

Esta dimensión profana se constata también en otras sedes, como en la abulense (Ibáñez Palomo, 2016, p.172); incluso dio lugar a celebraciones con cierto carácter performativo (Gabriel, 1955).

DE FRONTALES Y OTROS OBJETOS ARTÍSTICOS PARA LA CELEBRACIÓN DE ESTA FIESTA EN LA CATEDRAL TOLEDANA

Tanto la festividad de la Expectación como el ritual de las Oes dieron lugar a una serie de bienes materiales que, con carácter temporal o permanente, recordaban la relevancia del mensaje salvífico y su cumplimiento. De este modo, el ceremoniero toledano aclara que

¹¹ El obispo debía dar trescientos maravedís y las dignidades ciento cuarenta. El resto del estatuto se dedica a establecer las penas por no entregar dichas cantidades y los requisitos para recibirlas. La noticia la menciona también Reglero de la Fuente (2005-2006). Aunque en alguna ocasión se ha adjudicado la institución de la fiesta de la Expectación al obispo Vasco (Blas) Fernández de Toledo (1343-1353), en realidad el estatuto fue elaborado en tiempos de su antecesor, el obispo don Pedro (1342-1343), que posteriormente sería preconizado arzobispo de Santiago, en cuya catedral también debía celebrarse este ritual. Don Vasco, que había sido deán en la catedral toledana antes de ser obispo de Palencia, y sería posteriormente arzobispo primado, estableció, en un sínodo de 1345, la obligatoriedad de guardar ambas fiestas de la Anunciación en la diócesis palentina: *... Anunciación de Santa María calle en março... Conmemoración de santa María de la Ho, que es en antes de Nauidad...* (San Martín Payo, 1949, p. 147). Resulta tentador ver en este trasiego de mitras un motivo para la relevancia de la fiesta en las citadas sedes, pero ante la falta de estudios sobre otras y la probabilidad de una mayor extensión de la devoción, debemos ser cautos al respecto.

en la qual fiesta se ponen al altar mayor el frontal de las oes e de la anunçiaçion del ángel a nuestra señora (Ceremoniero antiguo, fol. 9v.).

Este frontal, que no se ha conservado, podría ser el descrito por un inventario del siglo xv de la siguiente manera (*Inventario 2I*, fol. 15v.):¹²

Ay [Iten] otro frontal de la Anunçiaçion de Nuestra Señora; tyene cinco imágenes, la vna de Nuestra Señora en medio e las otras quatro [de ángeles dos a cada...] dos ángeles de cada parte, e el vn ángel es el de la salutaçion con vn rótulo en la mano con letras negras en campo dorado e seda que dicen “Aue graçia plena Dominus tecum”, e el rótulo çercado de vn cabo e de otro de aljófar, e el otro ángel que está detrás deste tyene vna O grande en la mano e dentro letras e los otros dos ángeles del otro cabo el vno tyene vna O grande llena de letras [como] la otra, e en la otra mano baxa un rotulo de letras negras en que dize “Ecce ancilla domini fiat michi” e está çercado de aljófar [como el otro. Et en el redropie del almática tiene vna sierpe fecha de aljófar] e debaxo argentería como chapillas e el otro ángel de en cabo tyene otra O como las otras. Et entre el ángel e Nuestra Señora está vna jarra de oro de que salen tres ramos en que están siete flores (...) El campo deste frontal es blanco broslado de fojas de oro e seda. Et el sobrefrontal tyene nueue copas e en cada copa medio cuerpo de apóstol e lo otro está labrado de oro e seda en campo blanco e las fazalejas de esa mesma forma.

Por otra parte, junto a este denominado “de las Oes”, se inventaría otro frontal (que el ceremoniero no cita), también de seda blanca bordado en oro, de la Anunciación, con la Virgen y el ángel en sendas nubes y el sobrefrontal con serafines azules, para el altar del coro, espacio en el que se cantaban las oes (*Inventario 2I*, fol. 15v.). En buena lógica, deberíamos pensar que ambos frontales se colocaban durante esta fiesta en cada uno de los dos altares, los más importantes de la catedral y que a menudo se citan juntos, uniendo de este modo los dos espacios que, aunque separados por el crucero o espacio “entre coros”, siempre habían estado íntimamente relacionados (Fig. 1). De hecho, esta conexión queda también evidenciada en la procesión que seguía al canto de la primera O:

¹² El inventario, conservado solo parcialmente, no está datado, aunque las menciones a los arzobispos que donaron o legaron piezas o dejaron en ellas sus armas recorren el episcopologio toledano desde Rodrigo Jiménez de Rada (1209 – † 1247) hasta Alonso Carrillo de Acuña (1446 – † 1482), por lo que debería fecharse durante el arzobispado de este último. Alusiones al rey don Enrique “el moço” y a Fernando de Aragón parecen indicar que se redactaría antes de 1474, aunque las anotaciones marginales serán lógicamente posteriores. El documento no está foliado, utilizándose el número de folio que hubiera correspondido si lo estuviera. Se ha incluido entre corchetes lo que añade sobre esta pieza un inventario posterior, de 1503 (*Inventario 25*, fol. 80v.). Por otra parte, otro inventario previo (a. 1350) no recoge este frontal (Pérez de Guzmán, 1926, pp. 382-419), que debió ser realizado pues en la segunda mitad del siglo xiv o primera del xv.

En esta vigilia de Nuestra Señora, todos los curas de las parrochias de la çibdad son obligados a venir so çierta pena a esta santa iglesia, al coro, a las visperas primeras e yr desde allí con el preste fasta el sagrario e de tornar con el al altar mayor, mientras se dice la magnificad a incensar e desde allí venir al coro al altar de santa María la blanca, estando todos los curas e clérigos alderredor de las gradas de los altares mayor e de santa María la blanca mientra [sic] ençiensa [sic] el preste e yr con el fasta ser puesto en su lugar entre los señores que tienen las capas y non se han de yr fasta que todo el oficio de las bisperas sea acabado e tornen con el dicho preste e con los señores que tienen las capas al sagrario e buelua con ellos al coro [en el margen izquierdo: de commo han de venir todos los curas i beneficiados de la çibdat a la iglesia mayor en esta sancta fiesta] (Ceremoniero antiguo, fol. 7r.).¹³



Fig. 1. Coros mayor y menor de la Catedral de Toledo con sus altares. Elaboración de autor sobre planta de 1720: Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/15/86/30. Fotos de autor © Cabildo Primado de Toledo.

¹³ El documento no es muy claro en este punto, pero parece referirse a las vísperas del primer día, es decir, el 17 de diciembre.

En ambos altares, además, la visión simultánea de la escena de la Anunciación —en el frontal que cubría el frente del altar— y de la Virgen con el Niño —sobre este último— mostraba de manera gráfica el anuncio de la venida de Jesús y su materialización, usando además una estrategia enormemente efectiva, al pasar de la bidimensionalidad del frontal a la tridimensionalidad de la escultura, que de ese modo cobraba vida, cuerpo y volumen. Y esto no sucedía por casualidad en los dos altares principales de la primada, que focalizaban la topografía litúrgica catedralicia y quedaban ligados por el ritual, generando un único y gran centro de significado; era en ellos, dedicados respectivamente al Salvador y a la Virgen, dónde se producía diariamente el milagro de la transubstanciación, de la conversión del pan y el vino en el cuerpo y la sangre de Cristo y todos los elementos que revestían el altar colaboraban a evidenciar la manifestación de lo divino que suponía la presencia del cuerpo de Cristo en la misa (Kroesen, 2014, pp. 170-172), recordando sus dos imágenes titulares el propio sacrificio de Cristo al presentar a María como altar (Williamson, 2004). La Virgen polarizaba de este modo la atención a través de dos imágenes fundamentales: la del retablo mayor¹⁴ y la Virgen blanca del altar de prima del coro, que recuerda la pureza de una virgen concebida, y que concibió a Cristo inmaculadamente,¹⁵ como ya había establecido Ildefonso en su obra más importante, que, como ya se ha mencionado, se leía, precisamente, en el oficio de la fiesta de la Expectación.¹⁶

Por otra parte, debe tenerse en cuenta que ambos frontales tenían un fondo de seda blanca con bordados con hilos metálicos, además de gran cantidad de aljófara, superficies todas ellas perfectamente aptas para recoger y proyectar la luz,¹⁷ contribuyendo a crear una atmósfera lumínica que bien pudiera recrear el

¹⁴ Fernando Gutiérrez Baños (2020, pp. 240-241) considera que la Virgen del actual retablo mayor de la catedral toledana, una imagen que podría datarse avanzado el siglo XIII, con reformas posteriores, estaría, a fines de esta centuria, en un retablo tabernáculo; esta imagen sería la que se ve en el conocido Privilegio de Sancho IV.

¹⁵ La denominación de “blanca” que se adjudica a estas imágenes parece proceder inicialmente de la devoción que surge a partir de la Virgen de las Nieves y de su milagrosa aparición para que el papa construyera la basílica de Santa María Maggiore en el siglo IV. En la imagen toledana podría surgir de la pureza del alabastro usado para realizarla y que se policromó solo parcialmente; en este caso, está documentada dicha denominación desde que, en su testamento, el arzobispo Gonzalo Pétrez (1288) pidiera ser enterrado a los pies de su altar (Español Bertran, 2013, p. 125).

¹⁶ Así lo expresa el propio documento: *en comanoraçion [sic] de la fiesta que el bienaventurado señor sant Alifonso ordeno quando conpuso la lectura que se lee en tal noche commo este [sic] a los maytines, que comiença* “Domina mea dominatrix mea” (*Ceremoniero antiguo*, fol. 9r.).

¹⁷ En 1418 se volvió a colocar en su lugar la gran estera que cubría el rosetón occidental y que regulaba la luz que incidía directamente en el retablo mayor (Herráez Ortega y Domínguez Sán-

momento de la aparición de la Virgen a Ildefonso, materializada en la misma fecha en la cabecera de la catedral visigoda, en medio de grandes luces y cantos angélicos; es decir, se reproducía a través de diversos efectos sensoriales —luces, sonidos, imágenes— el milagro más significativo para la catedral toledana en una auténtica hierofanía.

Frontales e imágenes tendrían pues un papel fundamental como muestra de la materialización de la salvación demandada en el canto de las Oes y el hecho de que los frontales se pusieran y quitaran en función de la celebración de la fiesta, velando y desvelando el lugar del sacrificio, contribuiría a hacer más sutil el estrecho límite existente entre espacio real y espacio trascendente (Schmidt, 2007).

“NUESTRA SEÑORA LA PREÑADA” Y EL *DESCENSUS AD INFEROS*
EN LA CATEDRAL DE LEÓN

Además de estos dispositivos, existieron otros, hoy conservados, que hablan de la importancia de este ritual festivo, de su materialización física y de su permanencia más allá de la temporalidad de la fiesta, incluso del ciclo de adviento. Me refiero a las imágenes de la Virgen de la Esperanza, o de la O, ya mencionadas, de las que conservamos un número relevante (Ibáñez Palomo, 2016, pp. 187-188),¹⁸ curiosamente, o no tanto como se verá, a partir del siglo XIII, a pesar de que la fiesta se estableció en el siglo VII y el canto de las oes es plenamente altomedieval.

La más antigua Virgen “preñada” que conocemos es la que se encuentra en la catedral leonesa (Fig. 2). Esta imagen fue realizada a instancias de Velasco Domínguez, arcediano de Saldaña († 1299), como se recoge en la anotación de su aniversario en el correspondiente obituario: *iste archidiaconus supradictus fecit fieri imaginem illam beate Marie pregnatis que salutatur ab angelo* (Herrero Jiménez, 1994, p. 511). A fines del siglo XIII se encontraba en el crucero del templo, como cuenta el mismo obituario al recoger la ubicación del sepulcro del obispo Martín Fernández († 1289): *in cruce ecclesie coram ymagine beate Marie, que ipsam fuisse*

chez, 2016, p. 84); quizá en algún momento esta fuente de luz pudiera iluminar directamente el altar. Agradezco al dr. José Puente que revisara la posibilidad de dicho efecto, aunque no pudiera ser confirmado.

¹⁸ María José Martínez Martínez (2012, p. 210) asocia las dos fiestas con las diferentes representaciones de la Virgen en la Anunciación, relacionando la Virgen embarazada con la fiesta de la Expectación y con la pervivencia del rito hispánico y su coexistencia con el romano.



Fig. 2.

Nuestra Señora de la Esperanza.
Catedral de León.

Foto de autor

© Cabildo de la Catedral de León.

gravidam representat (Herrero Jiménez, 1994, p. 361). Tradicionalmente, ha venido identificándose este sepulcro con el integrado en el muro occidental del transepto sur, lo que supondría que la imagen de la Virgen podría haberse ubicado en un principio en uno de los pilares torales, probablemente el suroccidental, con el ángel en el noroccidental.¹⁹ Recordemos que la actual posición del coro de las horas, en los primeros tramos de la nave central, obedece, en este templo, al traslado efectuado en el siglo XVIII y que en época medieval se encontraría en la capilla mayor, ante el altar, por lo que ambas imágenes enmarcarían el acceso principal a este espacio, quedando así, igualmente, asociadas a la liturgia coral y al santuario del templo, dónde se materializaba diariamente la celebración de la salvación (Fig. 3). En los mencionados pilares se encontraría la Virgen aún en el siglo XVI, como cuenta el obispo Francisco Trujillo en su historia de la catedral (Trujillo García, d. 1578 – a. 1592, p. 187). Una ménsula del claustro catedralicio recoge esta escena de la Anunciación de manera muy similar a cómo debía verse a la entrada del coro, añadiendo únicamente el jarrón de azucenas (Fernández Mateos y Pérez Martín, 2016).

¹⁹ Ángela Franco considera que el ángel sería el hoy conservado en la portada de la Virgen del Dado (1998, pp. 359-360). La imagen de la Virgen está también, actualmente, fuera de su ubicación original, en una de las capillas de la girola, a la que ha dado nombre.

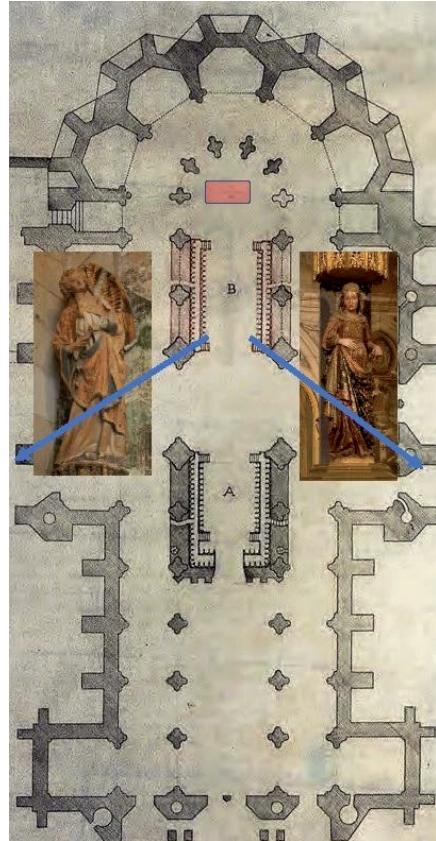


Fig. 3.

Planta de la catedral de León con la probable ubicación original de la Anunciación.

Elaboración de autor sobre planta de Ricardo Velázquez Bosco: Madrid, Museo del Prado, G005319. Fotos de autor © Cabildo de la Catedral de León.

Otro grupo similar, algo posterior, se encontraba asociado al coro de la Catedral de Santiago de Compostela, en el exterior del cierre pétreo del mismo. Se trata de las imágenes de la Virgen y el ángel, con la primera igualmente embarazada, que se encontraría adosada al pilar del cerramiento coral más cercano al trascoro, dando nombre a toda la nave lateral, que se conocía precisamente como nave de la Virgen de la O, lugar en el que se cantaba la Salve (Núñez Rodríguez, 1981). Esta presenta clarísimas similitudes con la mayoría de las vírgenes embarazadas portuguesas y gallegas, que levantan la mano que no apoyan en el vientre, frente a las castellanas, con la leonesa como primer ejemplo, que sujetan la filacteria con su inscripción propia (obedeciendo a la tradición toledana que también recogía el frontal anteriormente mencionado). Se conservan además, siguiendo el modelo leonés, los grupos de San Isidoro de León y los zamoranos de la colegiata de Toro,

Santa María del Azogue en Benavente o Santa María de la Hiniesta;²⁰ estas, además, van coronadas, lo que ha llevado a relacionarlas con el entorno de María de Molina, como “espejo” para esta (Sánchez Ameijeiras, 2005). Vírgenes embarazadas aparecen también en varios sepulcros burgaleses (Gómez Bárcena, 1983).²¹

La frecuencia con la que se representó este tema en los siglos XIII y XIV, especialmente en el ámbito geográfico de las provincias eclesiásticas de Toledo y Santiago de Compostela, se ha asociado con la *inventio* del cuerpo de san Ildefonso en Zamora, en 1260 (Sánchez Ameijeiras, 2009, pp. 253-254), momento que supuso un revivir del culto al prelado santo fuera de Toledo (García, 2007 y 2013), con su respuesta toledana en la extensión de la fiesta a toda la provincia por parte del arzobispo Gonzalo Díaz Palomeque, en 1302, en el Concilio de Peñafiel (Tejada y Ramiro, 1851, p. 441), muestra, en ambos casos, de los intentos de apropiación simbólica de la figura del santo y del prestigio que este podía otorgar.

En el templo leonés, que custodió durante siglos el testimonio de la liturgia toledana, está también documentado el canto de las Oes en los mismos días previos a la Navidad (*Calendario*, s.f.).²² Aunque no se ha localizado constancia documental de qué espacio lo acogía, en pura lógica debía ser el coro, cuya entrada quedaba enmarcada, desde fines del siglo XIII, por las imágenes ya comentadas de la Virgen de la O y el ángel de la Anunciación. Además, en el interior de este espacio, el acceso estaba flanqueado por varios paneles tallados ya en la segunda mitad del siglo XV, que reproducen diversos temas vetero y neotestamentarios, entre los que destacan las escenas de la Visitación, a la izquierda, y del *Descensus ad inferos*, a la derecha (Fig. 4).

La escena del *Descensus* se encuentra en el lado de la Epístola, dentro de un grupo de paneles que desarrollan todo un ciclo de lucha contra el pecado, desde el primero de ellos, con la caída de los ángeles rebeldes. En la composición de este se acentúa el flujo vertical descendente, con las figuras que se precipitan a

²⁰ Para un inventariado más exhaustivo de las imágenes conservadas, ver Martínez Martínez, 2012 e Ibáñez Palomo, 2016. Para las obras zamoranas, Pérez Martín y Fernández Mateos, 2015, pp. 215-222.

²¹ En la catedral burgalesa encontramos varias anunciaciones con vírgenes embarazadas en sepulcros de los siglos XIV y XV; en algunos se advierte también la influencia de la anunciación de la puerta del claustro, como puede verse en el de Lope de Fontecha († 1351), en el que el embarazo de la Virgen no es ya tan evidente. En Burgos no fue siempre fácil celebrar las dos fiestas, con disturbios importantes en los primeros años del siglo XVI entre cabildo y obispo (Ortega Martín, 1973, p. 181).

²² Este calendario del siglo XV recoge, entre los días 17 y 18 de diciembre, la anotación *Hic intrant Oo*. La fiesta del 18 de diciembre consta, además, con la denominación *Commemoratio Sancte Marie* (López Santos, 1956, p. 136).

la boca del infierno,²³ boca que se abre en el panel siguiente no ya para tragar, sino para dejar salir a los salvados por Cristo, pudiéndose reconocer claramente a Adán y Eva, entre otros personajes veterotestamentarios; completa el ciclo en esta parte un último panel con Sansón abriendo las fauces del león, pero también, justamente tras el primero de los tres paneles descritos, y como cierre del sitial episcopal, la creación de Eva, que sale literalmente del torso de Adán de la mano de Dios Padre. Recordemos que en la parte exterior, en el pilar toral, se encontraría la Virgen de la O.

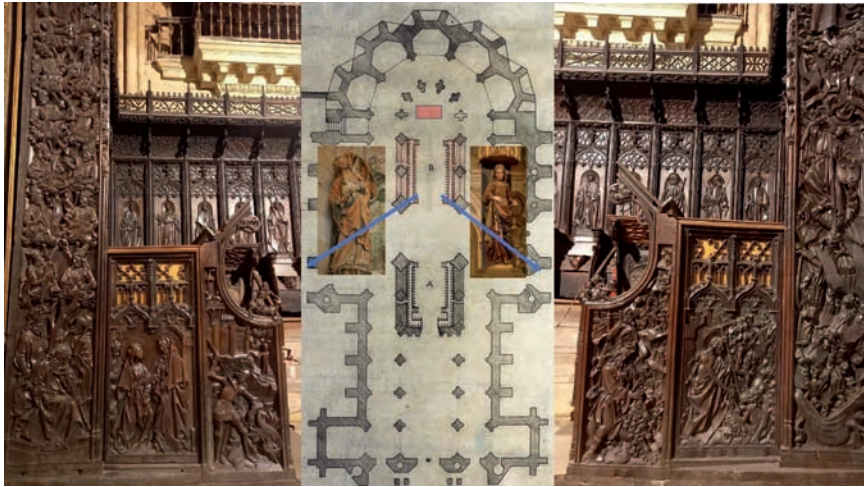


Fig. 4. Planta de la catedral de León con la probable ubicación original de la Anunciación y los paneles de acceso al coro.

Elaboración de autor sobre planta de Ricardo Velázquez Bosco:

Madrid, Museo del Prado, G005319.

Fotos de autor © Cabildo de la Catedral de León.

Enfrente, las escenas representadas inciden nuevamente en la redención, en un flujo que circula ascendente en el panel vertical que se enfrenta a la caída de

²³ La escena es sumamente dinámica y de cierta violencia, con San Miguel alanceando a un demonio que aún se agarra a su escudo y otros cayendo en picado hacia la enorme boca que se abre en todo el ancho del panel, en su parte baja. Sobre el arcángel, Dios mismo parece dirigir la escena, con el brazo derecho en alto, una filacteria extendida en el izquierdo y acompañado del Tetramorfos y de una corona de serafines, en una configuración muy similar a la de muchos tímpanos góticos, sin ir más lejos el de la portada de la Virgen del Dado en la misma catedral leonesa.

los ángeles rebeldes, con un árbol de Jessé,²⁴ que se remata en su parte superior con la Virgen con el Niño, siendo esta coronada por dos ángeles; a su lado la ya mencionada Visitación y San Jorge alanceando al dragón. Tras el árbol de Jessé, cerrando el estalo real, se reproduce la escena de la Anunciación, con Gabriel en el respaldo y la Virgen en el panel lateral, ante el atril que soporta el libro con el que está rezando. Estas escenas, en el lado del Evangelio, coincidirían en el exterior con el ángel del pilar toral.

Todo ello configuraría una entrada al espacio coral de enorme impacto visual y gran complejidad conceptual, utilizando de manera magistral las ubicaciones y formatos de cada panel, así como la composición de las escenas que se contienen en ellos, en un completo y elaborado ciclo que no tiene parangón en otros conjuntos corales hispanos. Caída y redención se enfrentan, desarrollándose en una serie de escenas que, a pesar de su limitado número, son más que suficientes para comprender la historia de la salvación en su conjunto. Los flujos de movimiento de las composiciones, que comienzan y terminan en los estrechos y altos paneles de cierre del nivel alto, trazan una línea que baja, desde Dios Padre, con los ángeles que caen al infierno y sube, enfrente, con el árbol de Jessé hasta llegar a la figura de la Virgen con el Niño en brazos. Los paneles de la Epístola, en los que se desarrolla el ciclo de caída, remiten, continuamente, a la idea del nacimiento de Cristo, que sale del cuerpo de la Virgen, del mismo modo que Eva del cuerpo de Adán o los salvados por Cristo de la boca de Leviatán,²⁵ abriendo unas puertas que Sansón había quebrado en Gaza, como rompió las fauces del león.

La protagonista de todo este despliegue es claramente la Virgen, que aparece en algunos de los episodios fundamentales de su ciclo: Anunciación, Visitación, Expectación, Coronación, rematando además esta el árbol de Jessé. Es María, opuesta en su ubicación a la Eva creada por Dios y salvada del infierno por Cristo, el vehículo de la salvación a través del Niño que porta en su seno y en sus brazos. Este aparece de nuevo solo, ya resucitado, en la bajada al limbo, sin referencia específica alguna a la Pasión, cuyo protagonismo se focalizaría en el sacrificio celebrado en el cercano altar mayor. No en vano estos relieves se encuentran en el acceso principal al espacio coral desde el crucero, en una puerta que se abre para entrar en un ámbito espiritualmente distinto al del resto del templo.

No serían ajenos a todo este discurso los diferentes personajes representados en todo el lado oriental de la sillería coral, a continuación de los estalos obispal y

²⁴ Recuérdese que una de las Oes denominaba a Cristo *radix Jessé*.

²⁵ Sobre la relación entre estas escenas de “salida” Easton, 2006, *passim* y Sánchez Ameijeiras, 2008, pp. 312 y 319-324.

real ya comentados, en cuyos paneles se reproducen respectivamente las escenas de la creación de Eva y la Anunciación. Estos personajes pertenecen, todos ellos, al libro del Génesis: Jacob, Isaac, Abraham, Adán y Eva y Noe, y sus historias prefiguran claramente la redención, de la que se beneficiaron directamente por mano de Cristo.²⁶ Por todo ello, parece lógico que las Oes que se cantaban en la catedral leonesa utilizaran como marco, como en Toledo, el coro catedralicio y en concreto el sitial episcopal, centro de un ciclo de caída y redención con un fuerte protagonismo mariano.

Y DE NUEVO TOLEDO

Si la presencia de imágenes de la Virgen con un evidente embarazo se vincula a la *inventio* zamorana del cuerpo de San Ildefonso, ¿qué sucedió mientras tanto en Toledo? Parece que la ciudad quiso mantenerse al margen de una tradición que, aunque vinculada a una fiesta toledana, pudo haberse gestado no solo fuera de su provincia, sino en un territorio que acabó apropiándose del prestigio de su santo prelado más relevante y defendiendo, por todos los medios, la posesión de su cuerpo.

La respuesta toledana, en cuya catedral el protagonismo mariano es más que evidente, tomó forma a partir del uso de un modelo distinto de Anunciación de la que se representó en territorio leonés-zamorano: el ángel, de perfil, saluda a la Virgen, mientras esta responde levantando su mano derecha, al tiempo que la izquierda, velada por el propio manto, que le cubre también la cabeza, porta el libro, como puede verse en el acceso a la capilla mayor de la primada, en los relieves de la panda meridional de su claustro y, con alguna variante, en los relieves del primer friso del tímpano de la puerta del Reloj y en la portada de la capilla de San Blas (Fig. 5).²⁷ En las dos últimas representaciones mencionadas, el embarazo de María no se advierte, mientras resulta poco evidente en la capilla mayor y en el claustro. En estos dos soportes adquiere un claro protagonismo el cinturón que

²⁶ De nuevo en Toledo, encontramos también otra obra en la que el protagonismo de los personajes del Génesis fue fundamental: el cerramiento coral, en el el trascoro y el lado meridional, se orna, en su parte superior, con escenas inspiradas en este libro (Franco Mata, 1987; Nickson, 2011). De nuevo volvemos al espacio coral como centro de significado, manifestando la relevancia de los personajes veterotestamentarios en el mismo.

²⁷ El acceso septentrional a la catedral tenía una segunda anunciación en el reloj que da nombre a la portada, ya que, en 1426, se pagaron dos imágenes de la Virgen y el ángel “de la salutación”, que se pusieron en la esfera del reloj nuevo “las cuales salen quando ha de dar la ora el dicho Relox e se tornan”. ACT, OF 764, f. 178v. (Cit. en Yuste Galán, 2022, nota 315, p. 101).

ciñe la cintura de la Virgen, que muestra la relación estrecha de estas escenas con la reproducida en la Cantiga 306, que, como ha estudiado Rocío Sánchez Ameijeiras (2009, pp. 253-254), narra, en unas fechas cercanas a la realización de la Virgen leonesa, el milagro acaecido en la basílica lateranense, que podría suponer la autentificación de esta tipología.²⁸



Fig. 5. Ferrán González. Portada de la Capilla de San Blas y detalle de la imagen de Dios Padre. Catedral de Toledo. Foto de autor © Cabildo primado de Toledo

²⁸ El milagro narrado en la cantiga suponía la conversión de un judío que no creía en la virginidad de María y criticó la representación de una Virgen embarazada en una Anunciación pintada en la basílica de San Juan de Letrán, mostrándose dicho embarazo por un cinturón que ceñía el vientre de María; ante el ataque del judío, el cinturón cayó al desaparecer la gravidez, lo que determinó la conversión del judío. Sánchez Ameijeiras (2009, pp. 255-256) considera, a partir de esta ilustración, que el uso de estas vírgenes embarazadas pudo tener como objetivo la conversión de judíos. La influencia foránea, posiblemente romana, de la fiesta mariana ya ha sido analizada por Inhat (2019, pp. 629-684), que recuerda igualmente el establecimiento del dogma de la virginidad de María en el Concilio de Letrán (649). La misma autora menciona la importancia que para los clérigos visigodos tuvo definir una teología sólida y clara sobre Cristo a partir de las profecías bíblicas, frente a las divergencias de judíos y arrianos (Inhat, 2019, p. 634).

Otras obras siguieron este modelo toledano en el siglo XIV, como la Anunciación de la catedral palentina, hoy en el transepto meridional (Ara Gil, 1995, p. 284), o, curiosamente, la conservada en la catedral zamorana (Pérez Martín y Fernández Mateos, 2015, p. 222), que se encontraba a la entrada de la capilla de San Bernardo (hoy en el Museo catedralicio). Cabe dentro de lo posible que la ilustración de la cantiga se utilizara como inspiración, directa o indirecta, para estas anunciaciones “toledanas”, que se alejaban conscientemente del modelo leonés.

Por otra parte, la Anunciación representada en la portada de acceso a la capilla de San Blas se completa con una imagen de Dios padre, que envía al Espíritu Santo en forma de paloma hacia la Virgen; esta imagen, de medio cuerpo, surge de unas nubes que a su vez se apoyan en una ménsula en la que la boca de Leviatán se abre para dejar salir a tres personajes veterotestamentarios (Fig. 5), recordando de este modo a quienes demandaban la venida de Cristo en el canto de las Oes y a quienes el Cristo encarnado en este momento salvó directamente en su bajada al limbo.

Parece claro que Toledo, y el establecimiento y extensión de la fiesta de la Expectación, fue el punto de partida para unos modelos representativos de la Anunciación que se convirtieron en hitos topográficos en los templos, marcando con claridad el acceso a espacios de entidad espiritualmente diferente, en los que se materializaba la encarnación de Cristo en la celebración de la eucaristía; no en vano, los ángeles de estas anunciaciones visten mayoritariamente ropajes litúrgicos (McNamee, 1998, p. 211).²⁹ Se manifiesta así el cumplimiento efectivo de la promesa de redención con la llegada de Cristo para salvación de las almas, incluyendo entre ellas las de aquellos que habían quedado apartados de ella, como los personajes veterotestamentarios, con quienes los judíos pudieron tener una mayor familiaridad.

CONCLUSIÓN

La recuperación documental del desarrollo y significado de algunos rituales litúrgicos medievales, hoy desaparecidos, permite interpretar, a través de esta actividad inmaterial, algunos bienes materiales, conservados o no, que se usaron temporal

²⁹ Debe recordarse que el ángel que acompaña a la virgen en el frontal de las Oes de la catedral toledana, iba revestido con dalmática, como acólito del celebrante de la misa. Ver nota 12. Sánchez Ameijeiras (2009, p. 254) considera, sin embargo, que la vestidura litúrgica del ángel evocaría la regalada por la Virgen a san Ildefonso. Los arcángeles representados en los paneles de la sillería leonesa —caída de los ángeles rebeldes, creación de Eva, anunciación— van igualmente revestidos con alba, estola y capa.

o permanente en el marco de la celebración del rito. En el caso presente, se analiza la relevancia del canto de las Oes, en relación con la celebración de la fiesta de la Expectación de María, como base para entender mejor algunas variantes de la escena de la Anunciación y su incidencia topográfica, mostrando la importancia de María como puerta, literal y simbólica, hacia la salvación.

Ya sea a través de las figuras recogidas en los frontales que adornaban los altares corales de la catedral toledana, ya sea a través de las imágenes de vírgenes embarazadas —bien en cualquiera de las dos variantes que se representaron en el noroeste hispano de fines del siglo XIII y todo el XIV, bien a través de la variante toledana, que alude más sutilmente a la esperanza en la llegada de Cristo—, podemos comprender la relación entre ambas fiestas, ancladas en la tradición visigoda y vinculadas a san Ildefonso como figura fundamental del imaginario toledano. La coincidencia temporal de ambas y su incidencia en la redención cristiana a través de la imagen analógica de la salida de Jesús del vientre de María y de la salida del limbo de patriarcas y profetas veterotestamentarios de la mano de Cristo, permiten vincular ambos temas como principio y fin de la historia cristiana, el anuncio y la materialización de la redención, en los que María se convierte en la auténtica protagonista.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Calendario: León, Archivo Catedralicio, códice 36.

Ceremoniero antiguo de la Iglesia de Toledo: Toledo, Archivo Capitular, Suplemento 138, doc. I.3.C.2.1.

Consueta de la iglesia de Toledo: Toledo, Biblioteca Capitular, Ms. 38.25.

Consuetudinario y Martirologios antiguos: Palencia, Archivo Catedralicio, Armario 4, Leg. 10, 941.

Inventario 21: Toledo, Archivo Capitular, doc. X.12.B.1.17a.

Inventario 25: Toledo, Archivo Capitular, libro 1326.

Andersen, Elisabeth, 2020: “Closing the tabernacle: European Madonna tabernacles c. 1150-1350”, en Fernando Gutiérrez Baños, Justin Kroesen y Elisabeth Andersen (eds.), *The Saint Enshrined. European Tabernacles-altarpieces, c. 1150-1400*, Barcelona, pp. 59-100.

Ara Gil, Clementina Julia, 1995: “Escultura”, en Francisco Javier de la Plaza Santiago y Simón Marchán Fiz (dirs.), *Historia del arte de Castilla y León. III. Arte gótico*, Salamanca.

- Burriel, Andrés Marcos, *Constituciones, composiciones y otros documentos de la Iglesia de Toledo*: Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 13039.
- Castro, Dolores y Laham Cohen, Rodrigo, 2021: “Herejes espectrales, judíos hermenéuticos y ángeles celestiales para instruir cristianos. El *De uirginitate* de Ildefonso de Toledo”, *Studia Historica. Historia antigua*, 39, pp. 425-454.
- Crespo Hellín, Manuel, 1992: “María Grávida: la iconografía del dogma de la Encarnación de Jesucristo en María”, *Ars longa*, 3, pp. 39-45.
- Easton, Martha, 2006: “The Wound of Christ, the Mouth of Hell: Appropriations and Inversions of Female Anatomy in the Late Middle Ages”, en *Tributes to Jonathan Alexander. The Making and Meaning of Illuminated Medieval and Renaissance Manuscripts, Art and Architecture*, Tournai, pp. 395-414.
- Español Bertran, Francesca, 2013: “El milagro y su instrumento icónico. La fortuna de las imágenes sagradas en el ámbito peninsular”, *Códex Aquilarensis* 29, pp. 117-135.
- Fernández Mateos, Rubén y Pérez Martín, Sergio, 2016: “Una ménsula del claustro de la catedral de León y su relación con la Anunciación de la Virgen de la Esperanza (h. 1288): la fortuna de un modelo en el ámbito leonés y castellano”, *Studia Zamorensia*, XV, pp. 203-209.
- Franco Mata, Ángela, 1987: “El Génesis y el Éxodo en la cerca exterior del coro de la Catedral de Toledo”, *Toletum*, 21, pp. 53-160.
- , 1998: *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León.
- Gabriel, Astrik L., 1955: “The ‘O’ Antiphons celebration in a medieval college”, *Scriptorium*, 9-2, pp. 217-221.
- García, Charles, 2007: “De Tolède à Zamora, l’errance des reliques de saint Ildephonse au Moyen Âge”, *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 30, pp. 231-260.
- , 2013: “La invención de la identidad de la ciudad de Zamora por el franciscano Juan Gil (siglo XIII)”, en José Antonio Jara Fuente (coord.), *Ante su identidad. La ciudad hispánica en la Baja Edad Media*, Cuenca, pp. 243-262.
- Gómez Bárcena, María Jesús, 1983: “La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses”, *Reales Sitios*, 78, pp. 65-72.
- González Ruiz, Ramón, 2006: “La primacía de Toledo y su ámbito territorial”, *Memoria Ecclesiae*, 28, pp. 383-438.
- Gutiérrez Baños, Fernando, 2020: “Minor or major? Castilian tabernacle-altarpieces and the monumental arts”, *Medievalia*, 23/1, pp. 231-274.
- Hérraez Ortega, María Victoria y Domínguez Sánchez, Santiago, 2016: *La actividad artística en la Catedral de Toledo en 1418. El Libro de Obra y Fábrica OF 761*, León.

- Herrero Jiménez, Mauricio, 1994: *Colección documental del Archivo de la Catedral de León. X. Obituarios medievales*, León.
- Ibáñez Palomo, Tomás, 2016: “Entre las fuentes escritas y el calendario litúrgico: una aproximación al estudio de las Anunciaciones preñadas”, *Eikón Imago*, 9, pp. 163-188.
- Inhat, Kati, 2019: “Orígenes y desarrollo de la fiesta litúrgica de la Virgen María en Iberia”, *Anuario de Estudios Medievales*, 49/2, pp. 619-643.
- Janini, José y González Ruiz, Ramón, 1977: *Manuscritos litúrgicos de la catedral de Toledo*, Toledo.
- Krieger, Marilyn, 2016: “The O Antiphons”, *Cistercian Studies Quarterly*, 51, 4, pp. 475-482.
- Kroesen, Justin E. A., 2014: “The Altar and its Decoration in Medieval Churches: A Functionalist Approach”, *Medievalia*, 17, pp. 153-183.
- Lop Otín, María José, 2023: “Estatutos, ‘consuetas’ y ‘ceremonios’. Memoria litúrgica de la catedral de Toledo (ss. XIII-XVI)”, *En la España medieval*, 46, pp. 189-206.
- López Santos, Luis, 1956: “Calendarios litúrgicos leoneses”, *Archivos Leoneses*, 19, pp. 119-141.
- Martín, José Carlos, 2012: “Noticia biográfica del obispo visigodo Ildefonso de Toledo”, en *Diccionario biográfico español*, Vol. 27, Madrid, pp. 187-188.
- Martínez Martínez, María José, 2012: “Las anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano”, *Códex Aquilarensis*, 28, pp. 203-218.
- McCarty, V. K., 2011: “Keeping His Os. The great O antiphons”, en Melody Layton McMahon (ed.), *Never enough Singing. Essays in honor of Seth Kasten*, New York, pp. 71-77.
- McNamee, Maurice B., 1998: *Vested Angels: Eucharistic Allusions in Early Netherlandish Paintings*, Leuven.
- Nickson, Tom, 2011: “Reframing the Bible: Genesis and Exodus on Toledo’s Cathedral fourteenth century choir screen”, *Gesta*, 50/1, pp. 71-89.
- Núñez Rodríguez, Manuel, 1981: “La Virgen de la O del antiguo trascoro de la catedral compostelana y su filiación conimbricense”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 47, pp. 409-415.
- Ortega Martín, Joaquín, 1973: *Un reformador pretridentino: don Pascual de Ampudia, obispo de Burgos (1496-1512)*, Roma.
- Pérez de Guzmán, Luis, 1926: “Un inventario del siglo XIV de la catedral de Toledo (La Biblia de San Luis)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 89, pp. 373-419.

- Pérez Martín, Sergio y Fernández Mateos, Rubén, 2015: *La imaginería medieval en Zamora (siglos XII-XVI)*, Zamora.
- Reglero de la Fuente, Carlos, 2005-6: “La iglesia catedral de Palencia en el siglo XIV (1313-1397): Crisis y reformas”, *Edad Media. Revista de Historia*, 7, pp. 121-158.
- Rodríguez González, Alfredo y Castañeda Tordera, Isidoro, 2013: “Los ceremoniales de la Catedral de Toledo. Inventario provisional”, *Memoria Ecclesiae*, 37, pp. 213-224.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío, 2005: “Cultura visual en tiempos de María de Molina: poder, devoción y doctrina”, en María del Carmen Rodríguez Sevillano, Juana Rodríguez Cortés, Matilde Olarte Martínez y Lucía Lahoz (eds.), *El conocimiento del pasado: el poder de la imagen femenina desde una perspectiva de género*, Salamanca, pp.295-327.
- , 2008: “De la cabeza al corazón: cuerpos femeninos, arte contemporáneo e historia de la cultura medieval”, *Semata*, 20, pp. 299-327.
- , 2009: “Crisis, ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV”, en Rosa Alcoy Pedrós (ed.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona, pp. 243-272.
- San Martín Payo, Jesús, 1949: “Sínodos diocesanos del obispo D. Vasco (1344-1352)”, *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, 2, pp. 129-173.
- Schmidt, Victor M., 2007: “Curtains, *Revelatio* and Pictorial Reality in Late Medieval and Renaissance Italy”, en Kathryn M. Rudy and Barbara Baert (eds.), *Weaving, veiling, and dressing. Textiles and their metaphors in the late Middle Ages*, Turnhout, pp. 191-213.
- Teixeira Pablos, María Dolores, en prensa: “Los santos preladados toledanos en la devoción de los arzobispos primados de la Baja Edad Media y su materialización artística”, en *Materialities and devotions. V Europe in Motion*.
- Tejada y Ramiro, Juan, 1851: *Colección de cánones y de todos los concilios de la Iglesia española*, Tomo III, Madrid.
- Trujillo García, Francisco, d. 1578 – a. 1592: *La Iglesia de León*. En *Revista del clero leonés*, 22, 22 de noviembre de 1926, pp. 1-194.
- Williamson, Beth, 2004: “Altarpieces, liturgy and devotion”, *Speculum*, 79/2, pp. 341-406.
- Yuste Galán, Amalia, 2022: *La “señal” del pedrero. Obra y fábrica del claustro de la Catedral de Toledo (1383-1485)*, Madrid.