# El arte bajomedieval y su proyección

Esta monografía es el resultado de una profunda investigación acerca de las "Vírgenes abrideras" o "Vírgenes tríptico", un tipo de esculturas surgidas en los albores de la Baja Edad Media y que, si bien en un primer momento se adecuaron a las prácticas religiosas públicas y privadas, con posterioridad suscitaron una gran controversia entre los círculos teológicos de la Contrarreforma. La polémica estuvo servida cuando se vio que algunas de estas esculturas se abrían en su parte frontal para exhibir en su interior otra talla de menor tamaño con la representación de la Trinidad, lo que en palabras del papa Benedicto XIV las convertía en una suerte de "Virgenes Deíparas llevando a la Trinidad en su útero". Estas y otras nociones son analizadas de modo crítico, descubriendo asimismo como las abrideras lograron despertar la expectación y curiosidad de los falsificadores de arte en el siglo XIX.



Irene González Hernando

Doctora en Historia del Arte, profesora de la Universidad Complutense de Madrid y miembro del grupo de investigación "La Imagen Medieval: espacio, forma y contenido", las principales líneas de investigación de la autora son la iconografía bajomedieval y la relación entre arte y ciencia.

editorial académica española



070 2 0442 2002 0





Irene González Hernando

# El arte bajomedieval y su proyección

Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico

## ÍNDICE

Agradecimientos	p.7
ASPECTOS PRELIMINARES	p.9
Capítulo I: Introducción	p.9
Capítulo II: Estado de la cuestión	p.17
I PARTE: ESTUDIO GENERAL	n 33
Capítulo I: Coordenadas espacio-temporales	_
Capítulo II: Características técnicas y formales	_
Dimensiones y tipo de dorso	•
Fuentes plásticas	_
Materiales y técnicas	•
Capítulo III: Contexto social: promotores y destinatarios	_
	_
Monasterios y espacios religiosos femeninos	_
Orden teutónica  Nobles, cofradías, parroquias y anticuarios	_
Capítulo IV: Iconografía	-
	_
Contexto religioso: el culto a la Virgen	
Tipos y temas	_
Indumentaria, calzado, tocado y peinado	•
• •	•
Atributos y gestos	_
Análisis iconográfico del interior	•
Estado de la cuestión	•
Ciclos y temas del interior: clasificación propuesta en	-
investigación	•
Capítulo V: Funciones de la imagen  Polifuncionalidad y polisemia	-
Festividades del calendario litúrgico	
Rezos dedicados a María	
Prácticas populares	_
Actividades de propaganda político-militar	p.108
Meditación privada	p.109

Relicarios, ostensorios y tabernáculos	p.109
II PARTE: ESTUDIO ESPECÍFICO Y CLASIFICACIÓN DE LAS OBRAS	Sp.111
Capítulo I: Abrideras Trinitarias	
Características generales	-
Cronología	p.113
Iconografía	p.113
La polémica de las abrideras trinitarias	p.129
Prácticas religiosas: el Viernes Santo y el Domingo de la Trin	idadp.139
Abrideras con la Trinidad y orantes	p.14′
Características generales	p.147
Contexto histórico: la Orden Teutónica	p.149
Iconografía	p.155
El tema del Triple Nacimiento de Cristo	p.170
Prácticas religiosas	p.171
Abrideras con la Trinidad y la Anunciación	p.173
Características generales	p.173
Iconografía	p.175
Funciones religiosas: la fiesta de la Anunciación	p.180
Abrideras con la Trinidad y ángeles adorantes	p.183
Características generales	
Iconografía	p.185
Prácticas religiosas postridentinas: Vírgenes tabernáculo	p.188
Abrideras con la Trinidad y un ciclo cristológico	p.191
Características generales	p.191
Iconografía	p.192
Prácticas religiosas	p.202
Abrideras de Bergara y Triacastela	p.205
Virgen de Bergara	p.205
Virgen de Triacastela	p.212
Capítulo II: Abrideras de Gozo	p.217
Características generales	_
Iconografía	•
Prácticas religiosas	•
<i>6</i>	

Ca	pítulo III: Abrideras de la Pasión	.p.229
	Características generales	p.22
	Cronología	p.22
	Iconografía	.p.229
	Abrideras bajomedievales: Guern y Cheyres-Yvonand	p.23
	Características generales	p.23
	Iconografía	.p.23
	Prácticas religiosas: peregrinaciones y milagros	.p.239
	Abrideras de transición: Maubuisson y Bannalec	p.24
	Abrideras hispánicas de la Edad Moderna	p.24
	Características generales	p.24
	Iconografía	.p.248
	Prácticas religiosas	p.25
	La talla de Buenos Aires como epílogo y la hipótesis del traslado	de la
	Vírgenes abrideras a las Indias Occidentales	p.26
	Abrideras francesas del siglo XIX	p.26
	Características generales	•
	Contexto histórico: el mercado de arte y los revival del XIX	p.26
	Iconografía	.p.27
III	PARTE: CATÁLOGO DE OBRAS ESTUDIADAS	p.27
1.	Virgen abridera de Allariz	.p.279
2.	Virgen abridera de Alluyes	p.28
3.	Virgen abridera de Amiens	p.28
4.	Virgen abridera de Antagnod	.p.289
5.	Virgen abridera de Autun	p.29
6.	Virgen abridera de Baltimore-Boubon	.p.29
7.	Virgen abridera de Bannalec	.p.303
8.		
9.	Virgen abridera de Bergara	-
	. Virgen abridera de Berlín	-
	. Virgen abridera de Bouillon	-
	. Virgen abridera de Buenos Aires	•
	. Virgen abridera de Cheyres-Yvonand	
13	. virgen abridera de Cheyres- i voltand	p52

14.	Virgen abridera de la Colección Bellochp	.325
15.	. Virgen abridera de la Colección Georg Hartmannp	.327
16.	. Virgen abridera de la Colección Linda A. Macneilage- Colección de	
	Almenas	.329
17.	'. Virgen abridera de la Colección Hans Wilczek	.331
18.	S. Virgen abridera de Copenhaguep	.333
19.	). Virgen abridera de Eguisheimp	.337
20.	). Virgen abridera de Elbing-Vachap	.339
21.	. Virgen abridera de Évora	.343
22.	. Virgen abridera de Fribourg-Marlyp	.347
23.	. Virgen abridera de Guernp	.351
24.	. Virgen abridera de Kaysersbergp	.355
25.	. Virgen abridera de Limburg-Schönaup	.359
26.	. Virgen abridera de Leugneyp	.361
27.	'. Virgen abridera de Lyonp	.365
28.	S. Virgen abridera de Madrid- Museo Arqueológico Nacional-nú	mero
	1969/44/1	.367
	1	
29.	Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú	
	. Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú 1969/44/2p	.369
30.	D. Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú 1969/44/2	.369
30.	. Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú 1969/44/2p	.369
30. 31.	D. Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú 1969/44/2	.369
30. 31. 32.	D. Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú 1969/44/2	.369 .371 .375 .379
30. 31. 32. 33.	D. Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú 1969/44/2	.369 .371 .375 .379 .383
30. 31. 32. 33. 34.	2. Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú 1969/44/2	.369 .371 .375 .379 .383 .387
30. 31. 32. 33. 34. 35.	Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú     1969/44/2	0.369 0.371 0.375 0.379 0.383 0.387
30. 31. 32. 33. 34. 35.	2. Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú 1969/44/2	.369 .371 .375 .379 .383 .387 .391
30. 31. 32. 33. 34. 35. 36.	Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú     1969/44/2	0.369 0.371 0.375 0.379 0.383 0.387 0.395 0.395
30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37.	Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú 1969/44/2	.369 .371 .375 .379 .383 .387 .391 .395 .399 .401 de
30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37.	. Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú 1969/44/2	.369 .371 .375 .379 .383 .387 .391 .395 .399 .401 de
30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39.	D. Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú 1969/44/2	.369 .371 .375 .379 .383 .387 .391 .395 .401 de .403 .407
30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39.	Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú     1969/44/2	.369 .371 .375 .379 .383 .387 .391 .395 .401 de .403 .407
30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39.	D. Virgen abridera de Madrid-Museo Arqueológico Nacional-nú 1969/44/2	.369 .371 .375 .379 .383 .387 .391 .395 .399 .401 .403 .407

44. Virgen abridera de Rouenp	.421
45. Virgen abridera de Salamancap	.423
46. Virgen abridera de Sejnyp	.427
47. Virgen abridera de Souvigny-Moulinsp	.431
48. Virgen abridera de Toledo-Convento de Carmelitas de Cuerva	.435
49. Virgen abridera de Toledo- Convento de las Gaitanas	.437
50. Virgen abridera de Triacastela	.441
51. Virgen abridera de Trierp	.443
52. Virgen abridera de Viena	.445
53. Virgen abridera de Zurich	.449
54. Noticias sobre algunas tallas problemáticasp	.451
CONCLUSIONES	461
CONCLUSIONES	).461
BIBLIOGRAFÍAp	.481

#### **AGRADECIMIENTOS**

Antes de comenzar este estudio, quiero mencionar a los responsables de instituciones culturales y religiosas que colaboraron en la obtención de datos para la presente investigación, poniendo a mi disposición no sólo las obras sino también toda la documentación al respecto y la propia experiencia adquirida al frente de las colecciones correspondientes. Así pues expreso mi gratitud a los siguientes centros y personas: Matthias Weniger (conservador al cargo del dpto. de escultura y pintura anterior a 1550, del Bayerisches Nationalmuseum), Anne-Bérangère Rothenburger (conservadora de fondos patrimoniales de las Bibliothèques d'Amiens Métropole). Gerhard Ederndorfer (director del Diözesanmuseum de Viena), Frank Matthias Kammel (director del dpto. de escultura anterior a 1800 del Germanisches Nationalmuseum de Nürnberg), Liselotte Jumme (conservadora de antigüedades del Kalmar Läns Museum), Ulla Houkjær (conservador del Kunstindustrimuseet de Copenhague), Christine E. Brennan (directora y conservadora del dpto. arte medieval del Metropolitan Museum de New York), Antoine Paillet (conservador del Musée de Souvigny), Laurence Pilliard (conservadora de marfiles del Musée des Beaux Arts de Lyon ), Danielle Gaborit-Chopin y Carole Treton (conservadoras del Départament d'Objets d'Art del Museo del Louvre), Brigitte Maurice-Chabard (conservadora del Musée Rolin d'Autun), Carmen Mañueco Santurtun (directora y conservadora del Departamento de Arte Moderno del Museo Arqueológico Nacional de Madrid), Gustavo Tudisco (conservador y responsable del área de investigación, registro y documentación del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco), Jesús Llorente (director del Museo de Arte Sacro del Convento de Santa Clara en Allariz), Michel Gourdin (conservador del Museo Ducal de Bouillon), George Chang (asistente de colecciones del Walters Art Museum), Jesús Muñiz Petralanda (dpto. de catalogación del Museo Diocesano de Bilbao), Hans-Ulrich Kessler (documentalista del Staatliche Museen zu Berlin -PK Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst), Jean-Christophe Ton-That (documentalista del Musée au Moyen Âge -Thermes & Hôtel de Cluny de Paris), Cécile Brun (documentalista del Musée des Beaux Arts de Lyon), Andrea Kunz (responsable de la fototeca del Schweizerisches Landesmuseum de Zurich). Sabine Benecke (secretaria del Diözesanmuseum de Limburg), Maud Chablais (secretaria del Musée d'art et d'histoire de Fribourg), Marie-Amélie Guichard (conservadora de antigüedades y objetos artísticos del DRAC- Direction régionale des affaires culturelles Centre, Francia), Dominique Costa (responsable de información y documentación del DRAC Limousin), Henri Loreto (conservador de antigüedades y objetos de arte del DRAC Rousillon), Jean-Philippe Meyer (responsable de documentación y biblioteca del DRAC Alsace), Pascale Delmotte (responsable de información y documentación del DRAC Bretagne), Joan Fernández Trabal (director de Patrimonio Cultural de Cornellà de Llobregat),

Isabelle Gabach (directora adjunta del área de comunicación de la abadía de Maubuisson), Andrea Andruet (responsable de prensa del Assessorat de l'Éducation et de la Culture de la región del Valle de Aosta), Jean Perrier (secretario de la Société Archéologique et Historique du Limousin), Marguerite Rapo (directora de la Société de développement de Cheyres), Christine Ligeour (directora de la oficina de turismo de Bannalec), Marie-France Bonniec (directora de la oficina de turismo de Notre-Dame de Quelven), Eduardo Pereira da Silva (canónigo de la catedral de Évora), Ángel Rodríguez Rodríguez (deán de la catedral de Salamanca), Emilio López (párroco de San Salvador de Toldaos en Triacastela en 2004), Adolfo Torralbo (párroco de Santa María de Roimbre en Bárcena de Pie de Concha en 2006), Xabier Azkoitia (párroco de Santa María de Bergara).

### ASPECTOS PRELIMINARES CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN

Cuando decidí enfrentarme al estudio de las Vírgenes abrideras tríptico lo hice tras observar una serie de carencias en el tratamiento de dicho tema. En primer lugar se había prestado una excesiva atención a la enumeración y descripción formal de las obras, desatendiendo otros aspectos de una gran relevancia tales como: el tipo de materiales y técnicas empleadas, los grupos sociales que financiaron las tallas, el público al que iban dirigidas, la participación de éstas en las prácticas religiosas del momento, o la influencia del contexto económico, político, militar y cultural en la difusión de su culto y devoción. En segundo lugar una serie de hipótesis habían sido asentadas entre la comunidad científica, sin haber sido rigurosamente contrastadas, arrastrando errores por varias generaciones de autores. Así por ejemplo diversos artículos y libros afirmaban con convicción que el Concilio de Trento había prohibido la realización de Vírgenes abrideras, a pesar de que las actas conciliares nada decían al respecto. Finalmente, un último problema a señalar, es que las tallas realizadas en el ámbito hispánico apenas habían sido tenidas en cuenta en los estudios monográficos, y menos aún tratadas como un grupo homogéneo. Sin embargo, los entonces recientes redescubrimientos de piezas de este tipo permitían plantear un análisis de conjunto. Las piezas del Museo Arqueológico de Madrid, del Museo Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires, del convento de Gaitanas de Toledo y la vendida por la casa Alcalá Subastas en 2002, ofrecían muchas claves para entender su éxito y permanencia a lo largo de la historia. Por todo ello se consideró de gran interés tratar estas cuestiones con un mayor grado de profundidad y ponerlas por escrito tras un período de investigación que abarcó cuatro años.

Sin embargo, antes de iniciar la investigación fue necesario definir con precisión el objeto de estudio y marcar con exactitud sus coordenadas temporales, ya que a este respecto había una gran divergencia de opiniones. Así pues, examinando la historiografía, podía comprobarse que la definición y terminología aplicada a las abrideras habían estado estrechamente ligadas, de tal modo que la elección de un nombre implicaba la aceptación de una serie de características comunes. De hecho, los autores franceses han empleado *Vierge ouvrante*, incidiendo en la existencia de batientes que permiten abrir y cerrar la escultura<sup>1</sup>. Este término se ha traducido de un modo más o menos literal a las distintas lenguas romances de las áreas en que se ha conservado alguna de estas obras: *Virgen abridera* en castellano, *Virgem abrideira* en portugués, *Virxe abrideira* en gallego. Este nombre no es del todo incorrecto pero si

<sup>1</sup> Lo emplean Clément (1909), Sarrète (1913), Fabre (1917), Réau (1957), Vloberg (1963), Chabanol (2001, 2002, 2003, 2004), entre otros.

demasiado amplio, pues esculturas marianas con batientes hay muchas (vírgenes relicario, tabernáculo, ostensorio, etc.) además de las que son objeto de nuestro estudio.

En cambio, los autores germánicos han preferido el término *Schreinmadonna*, que quiere decir Virgen relicario o Virgen cofre, aludiendo a la posibilidad de que estas tallas hubiesen encerrado reliquias y también a la idea de María como relicario o cofre de la Trinidad<sup>2</sup>. Esta denominación es la que ha tenido más éxito entre los países con lenguas no romances. Así encontramos una traducción bastante fiel al inglés (*Shrine of the Virgin* o *Shrine Madonna*) y al sueco (*Skrinmadonna*)<sup>3</sup>. El término que se ha difundido recientemente en Italia, con ocasión del redescubrimiento de la abridera de Antagnod, sigue también esta corriente. Se habla de *Madonna Scrigno* (Virgen cofre), lo que resulta más cercano al alemán *Schreinmadonna* que al francés *Vierge Ouvrante*, pese a tratarse también de una lengua romance. Sin embargo, por el momento es difícil probar la existencia de reliquias en todas las abrideras conservadas. Además, no todas las obras analizadas tienen en su interior la Trinidad. Un número importante de ellas llevan simplemente escenas de la vida de Cristo y la Virgen. Por todo ello, este término está lejos de ser absolutamente preciso.

Una expresión que se ha usado con menor frecuencia en los distintos idiomas es *Virgen (abridera) tríptico*, aludiendo a la forma de la talla una vez abierta, con tres paneles cada uno de ellos con escenas esculpidas y/o pintadas<sup>4</sup>. Este término, en su traducción al inglés (*Triptych Virgin*<sup>5</sup>) puede generar confusión entre lo que entendemos como *Tríptico de la Virgen* (un armario que al abrirse tiene distintas escenas marianas) y *Virgen Tríptico* (una talla de María que al abrirse se convierte en un tríptico con diversos episodios).

Por lo tanto, ningún término está exento de ambigüedades, siendo ciertas denominaciones más claras en unos idiomas que en otros. No obstante, lejos de ser una disquisición banal, el término escogido está estrechamente unido a la definición y los límites del objeto de estudio, de ahí su importancia. Al fijar el título del presente trabajo se optó por hablar de *Virgen Abridera Tríptico*, por ser el nombre más cercano a la definición que incluimos a continuación:

Una Virgen Abridera Tríptico es una escultura mariana con dos batientes móviles en su parte frontal. Al abrir las puertas, la talla se transforma en un

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> Emplean este término: Fries (1928-29), Tietze-Conrat (1933), Brachert von der Goltz (1966), Baumer (1977), Schleif (1984), Kroos (1986), Radler (1990), entre otros.

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> Ver la base de datos del *Historiska Museet de Estocolmo*- Sección de Escultura Medieval (disponible en Julio de 2006 en <a href="http://www.historiska.se/">http://www.historiska.se/</a>, en la actualidad ya no puede consultarse en línea).

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> Este término lo empleó por primera vez Sarrète (1914) y en español Trens (1947).

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Traducción propuesta por la investigadora de la Brown University, Melissa R. Katz, para las investigaciones llevadas a cabo para la comisión Fullbright (2007-2008)

tríptico compuesto de tres paneles independientes, cada uno de ellos con escenas esculpidas y/o pintadas, agrupadas en torno a tres grandes ejes temáticos: la Trinidad, la vida de Cristo y la vida de la Virgen<sup>6</sup>.

Esta definición marca con bastante claridad los límites del presente estudio, respondiendo a estas características tan sólo setenta y cinco obras que son las que incluimos en el catálogo final. La única excepción a dicho término y definición es la talla de Bergara, con una sola puerta oval a la altura del vientre que al abrirse da lugar una cavidad para la Trinidad. Sin embargo, su relevancia nos ha llevado a incluirla como uno de los ejemplos más importantes, reconociendo siempre su excepcionalidad dentro del conjunto de abrideras.

Empleando el término Virgen Abridera Tríptico y la definición mencionada dejamos fuera una gran amalgama de esculturas y pinturas que han sido consideradas por otros autores *imágenes abrideras* ya que poseían algún tipo de apertura real o figurada. Así pues Sarrète (1913), Fabre (1917), Trens (1947) y Réau (1957) llegaron a incluir dentro del grupo de las abrideras las Vírgenes relicario, tabernáculo, ostensorio y píxide, además de la Visitación, la Triple Ana, la Virgen de la Expectación y la Blaquernitisa. Después de haber examinado cuidadosamente estas imágenes se observó que tenían pocos elementos en común. A veces lo único que compartían con las abrideras tríptico era la presencia de una pequeña puerta labrada en el cuerpo de María (como en el caso de las Vírgenes relicario y tabernáculo), o una cavidad interior (como en las Vírgenes ostensorio y píxide), o una apertura de tipo simbólica (como en las Vírgenes de la Expectación, las Blaquernitisas y las Visitaciones con la imagen de Cristo sobre el vientre o el pecho abierto de María). En ocasiones, ni siquiera había tal apertura, ni real ni simbólica, como en la Triple Ana; era simplemente la superposición de personajes en altura lo que llevaba a incluir estas obras bajo el título de "abrideras".

Para el presente trabajo hemos preferido acotar un grupo más pequeño y homogéneo, las Vírgenes Abrideras Tríptico, lo que permite especular sobre sus similitudes funcionales, simbólicas, sociales, culturales, técnicas y formales. De no haberse acotado este conjunto se habría corrido riesgo de incluir imágenes de escasa o nula conexión entre sí, por el simple hecho de presentar algún tipo de apertura real o figurada, como las *damas de hierro* del Romanticismo alemán, las imágenes anatómicas de la Edad Moderna, las cuentas de rosario con escenas talladas en su interior, las damas abrideras de marfil del siglo XIX<sup>7</sup>, las *mamuskas* rusas, las imágenes de Ragora con

<sup>6</sup> Definiciones similares a estas han sido aportadas por distintos historiadores: Clément (1909), Sarrète (1913), Fabre (1917), Trens (1947), Réau (1957), Boespflug (1984), Estella Marcos (1984) o Chabanol (2001), entre otros.

<sup>7</sup> En las últimas dos décadas, las casas de subastas de Madrid han vendido varias imágenes de este tipo. Se trata de representaciones de damas y personalidades de la política del momento y del pasado, talladas en marfil, con dos puertas en la parte frontal, que recorren la mitad inferior

Buda dentro de su pecho, etc. Estos paralelismos visuales, aunque pudieran resultar ingeniosos, no contribuyen a un mejor conocimiento de las abrideras, sino más bien al contrario, complican su análisis proponiendo paralelismos imposibles. Sin embargo, han ejercido una gran fascinación entre los historiadores de las últimas décadas, planteando algunos de ellos comparaciones muy poco afortunadas. Así pues, Christopher Baumer en 1977 consideraba la posibilidad de que las abrideras y las damas de hierro -un instrumento de tortura fruto de la imaginación romántica decimonónica-, se hubiesen asentado en los mismos principios artísticos.

Una vez hechas estas precisiones, hemos de prevenir al lector que a lo largo de las siguientes páginas se emplearán indistintamente los términos *virgen abridera*, *virgen tríptico*, *abridera tríptico* o *abridera* a secas, con la finalidad de hacer más ágil la lectura. Cuando empleemos alguno de estos términos nos estaremos refiriendo a las Vírgenes Abrideras Tríptico, según la definición aportada en las líneas precedentes.

Tratemos ahora la dimensión cronológica, que constituye una de las grandes dificultades de este trabajo y también una de sus principales apuestas. Tras hacer un balance de las obras analizadas se comprobó que el grueso de las mismas había sido realizado en la Baja Edad Media. Sin embargo, era necesario valorar su proyección entre los siglos XVI y XIX ya que se observaba una continuidad, interacción y diálogo muy interesante entre las obras bajomedievales y las realizadas en los siglos posteriores.

En primer lugar, aunque las abrideras con la Trinidad en su interior fueron realizadas a lo largo de los siglos XIV y XV, su simbología, usos religiosos y alcance sólo se entienden al calor de los debates de la Contrarreforma. Fueron los teólogos reformadores del XV (Jean Gerson) y los contrarreformistas del XVI (Johannes Molanus) los que impulsaron un debate que tenía como núcleo el uso y la devoción a estas obras. Sin embargo, la polémica no sólo no anuló la presencia de las abrideras, sino que mantuvo viva su memoria e hizo que siguieran estando presentes en el mundo moderno. Unas porque afloraban periódicamente en los sermones, tratados y bulas pronunciados por los teólogos siendo blanco de duras críticas (por ej. las abrideras de los Carmelitas en Paris y de la cartuja de Diest), otras porque sufrieron mutilaciones y transformaciones destinadas a ocultar su aspecto original y a otorgarles nuevas funciones religiosas (por ej. las Vírgenes de Antagnod y Eguisheim) y algunas más

de la escultura y que al abrirse exhiben imágenes de personajes de la época. Así por ejemplo fueron subastadas: una dama, de marfil, escuela francesa, siglo XIX, 21 cm. de altura, vendida por valor de 2.710 € por Ansorena (Madrid) en diciembre 1990; una María Antonieta, de marfil de Dieppe, escuela francesa, siglo XIX, 12,5 cm. de altura, vendida por valor de 584 € por Durán (Madrid) en junio 1991; una Reina Isabel I de Inglaterra, de marfil de Dieppe, escuela francesa, siglo XIX, 20 cm. de altura, vendida por valor de 2.080 € por Durán (Madrid) en junio 1991. Estas ventas fueron recogidas por Antiquaria en su página web [según la consulta en línea realizada el día 11-02-2008, en http://www.antiqvaria.com]

porque quedaron en iglesias y parroquias aisladas o de difícil acceso y mantuvieron un intenso culto, yendo contracorriente de la religiosidad imperante (por ej. las Vírgenes de Triacastela y Bergara).

En segundo lugar, aunque las primeras abrideras dedicadas a la Pasión de Cristo fueron labradas en la Baja Edad Media (por ej. la Virgen de Cheyres-Yvonand), su producción no se interrumpió con el Concilio de Trento. Es más, el arte de la Contrarreforma retomó este tipo de obras y creó unas ligeramente nuevas que se adaptaban perfectamente a los intereses del momento. Así pues, surgieron abrideras de este tipo en el contexto hispánico de los siglos XVI-XVII, de pequeño tamaño, destinadas a conventos femeninos; siendo buen ejemplo de ello las Vírgenes del convento de las Gaitanas y el convento de carmelitas de Cuerva, ambos en la provincia de Toledo. Estas obras potenciaban la empatía del espectador ante el sufrimiento espiritual de María durante los acontecimientos dolorosos de la vida de su hijo. La empatía con los personajes sagrados fue uno de los grandes logros del arte de la Contrarreforma, pero también uno de los puntos en común con el mundo bajomedieval. Ya en el siglo XV, la Imitatio Christi de Tomas Kempis promovía la compasión e imitación del sufrimiento de Cristo. Por todo ello, las abrideras de la Pasión posibilitan una interesante comparación entre Baja Edad Media y Contrarreforma, dos períodos que comparten ciertas concepciones religiosas comunes.

Por último, en el siglo XIX se tallaron una serie de abrideras a modo de *revival* neomedievales, hoy conservadas en el Museo del Louvre (París), Musée des Antiquités de Rouen y Musée des Beaux Arts de Lyon. Son obras en marfil, como las abrideras de Allariz, Évora y Salamanca, pero que tienen en su interior un ciclo de la Pasión de Cristo, como la Virgen de Cheyres-Yvonand. Muchos coleccionistas, arqueólogos y artistas del siglo XIX, movidos por un interés historicista, reinventaron un mundo medieval imaginario. Viollet-le-Duc que rehizo en estilo neomedieval las partes deterioradas de los edificios góticos franceses, los arquitectos victorianos que sintetizaron en sus construcciones una imagen fantástica del mundo árabe, bizantino, románico y gótico, y los tallistas que copiaron abrideras en el XIX pertenecían a una misma corriente de pensamiento que puso en valor la producción cultural de la Edad Media. Una vez más, examinando las abrideras, comprobamos que el arte bajomedieval tuvo un fuerte impacto y proyección en los siglos posteriores, algo que debe ser tenido en cuenta en el presente estudio.

Sin embargo, la variedad de cronologías a las que se adscriben las abrideras (Baja Edad Media, Edad Moderna, siglo XIX) supone una dificultad añadida a la hora de fijar los límites temporales del objeto de estudio. De hecho, durante el proceso de organización del trabajo de investigación, se valoró la posibilidad de analizar las abrideras no medievales como epílogo, separándolas del cuerpo de la monografía. De

este modo las tallas hispánicas de los siglos XVI y XVII así como las francesas del siglo XIX irían en un anexo final. Finalmente se descartó esta posibilidad que ofrecía una visión incompleta y sesgada, y se decidió optar por un esquema que contemplase al mismo tiempo dos aspectos: el significado de las imágenes (iconología) y su dimensión temporal (cronología). Con una distribución de este tipo era posible observar como el mundo bajomedieval y la riqueza de sus aportaciones culturales tuvieron una gran proyección en los siglos posteriores. Así pues, a lo largo de las páginas siguientes, centraremos la atención en la Baja Edad Media, el período más fértil en la producción de abrideras, aunque haciendo continuas remisiones al influjo que éstas ejercieron entre los siglos XVI y XIX.

Aclarada su cronología, pasemos ahora a plantear una primera hipótesis interpretativa. Tras una primera valoración de las imágenes, puede afirmarse que las Vírgenes Abrideras Tríptico comparten polifuncionalidad y polisemia, dos características que explican su éxito y pervivencia a lo largo de la historia, pero al mismo tiempo encierran una variedad y riqueza que es resultado de su dispersión geográfica, la heterogeneidad de grupos sociales a que estuvieron dirigidas, el contexto político en que surgieron, las fechas en que fueron realizadas y los textos religiosos en que se fundamentaron. Marco común y diversidad interna es un binomio frecuente al enfrentar el estudio de las abrideras.

El marco común, aquello que confiere unidad al conjunto de tallas analizadas, es su apertura a modo de tríptico y la polisemia y polifuncionalidad asociadas a esta forma. La disposición en tríptico permite integrar en una misma pieza un amplio abanico de temas sagrados, y éstos a su vez consiguen adecuarse a usos y prácticas religiosas muy diversas. Una escultura como Notre Dame de Mur en Morlaix reúne tal cantidad de motivos que es apta tanto para la festividad de la Trinidad como para la conmemoración de la Pasión de Cristo, la expresión de la fe en la resurrección de los muertos o la exaltación de la Virgen. Asimismo, esta versatilidad simbólica y funcional hizo posible que algunos ejemplos fueran reutilizados, reinventados y recreados cuando los cambios religiosos así lo exigían. Ejemplo de ello lo vemos en la abridera de Antagnod, que había sido expresión del concepto Templo de la Trinidad en la Baja Edad Media, y que fue reconvertida en imagen negra durante la Edad Moderna, sirviendo a partir de ese momento de virgen milagrosa que facilitaba el rito del respiro y paliaba el miedo ante las altas tasas de mortalidad infantil.

La diversidad y riqueza de abrideras, especialmente en la Baja Edad Media, nos indica que éstas gozaron de una considerable popularidad y aceptación en Europa, y que formaron parte de un fructífero intercambio cultural entre regiones. Dentro del conglomerado de las abrideras, existe un mosaico de subgrupos, cada uno de ellos con mayores afinidades de tipo geográfico, cronológico, técnico, simbólico o funcional.

Imaginemos que sólo hubiesen subsistido un centenar de edificios religiosos a lo largo de la historia de Europa occidental, es evidente que sirviendo a un mismo propósito cristiano no es lo mismo un baptisterio que una catedral, o una ermita que un convento. Esto mismo debió ocurrir con las abrideras. Tan sólo se tiene noticia de setenta y cinco ejemplos, que surgieron como resultado de la confianza y exaltación a María, pero que presentan tal riqueza de formas y contenidos que deben verse como testimonio parcial de una realidad mucho más amplia y compleja.

Para desarrollar esta hipótesis y demostrarla se han fijado una serie de objetivos generales. Por una parte, se han de establecer una serie de temas transversales que permitan comparar las obras, tales como cronología, geografía, mecenazgo, iconografía, prácticas religiosas, materiales, técnicas y fuentes literarias. En relación a esto, será fundamental observar el impacto de los cambios filosóficos y religiosos en las obras, con especial atención al proceso de la Contrarreforma.

Por otra parte, se han de delimitar subgrupos afines que permitan un mejor conocimiento de las obras, pero resaltando también las piezas únicas que quedan fuera de toda clasificación, como las abrideras de Bergara y Triacastela. A la hora de establecer la sistematización en grupos, será de gran importancia prestar atención especial a las obras hispánicas, que hasta ahora han ido quedando en segundo plano en la bibliografía especializada.

Finalmente, se ha de reunir un buen corpus bibliográfico y documental, incluyendo no sólo los títulos que hagan referencia concreta a las abrideras sino también aquellos otros que permitan reconstruir el contexto histórico y cultural en que éstas aparecieron. Con ello se pretende permitir que investigaciones futuras se apoyen en los datos y conclusiones obtenidos hasta este momento, y construyan a partir de aquí nuevas hipótesis o vías de interpretación.

La forma en que se ha distribuido esta investigación es la siguiente. Abre el estudio la presente introducción y el *estado de la cuestión*, en que se analiza cronológicamente como se ha desarrollado el interés por las Vírgenes Abrideras Tríptico, prestando atención a los puntos más controvertidos. A continuación viene una primera parte dedicada a los aspectos generales, cuyo objetivo es analizar las obras como conjunto, desde un punto de vista cronológico, geográfico, social, religioso, simbólico, funcional y técnico-material. Le sigue una segunda parte más específica, en la que se ha planteado una clasificación de las obras en función de cuestiones iconográficas y cronológicas. Se han delimitado tres grandes conjuntos de abrideras en base a los temas representados en el interior (Trinidad, Gozos de la Virgen, Pasión de Cristo), y dentro de estos grandes grupos, pequeños subconjuntos diferenciados bien por los temas representados (la Trinidad y los caballeros teutónicos, la Trinidad y la Anunciación, etc.), bien por la cronología en que fueron realizados los ejemplos (la Baja

Edad Media, el siglo XVI y XVII, el siglo XIX). Al analizar cada conjunto, se ha prestado atención especial a la interrelación entre simbología, prácticas religiosas, fuentes literarias, y contexto histórico y cultural, buscando una interpretación integral de las obras. Viene después una tercera parte que constituye el catálogo razonado y crítico de las piezas analizadas. Está integrado por cincuenta y tres fichas correspondientes a obras (conservadas o perdidas) de las que se posee algún tipo de imagen gráfica, más un epílogo sobre veintidós obras problemáticas, conocidas en su mayoría a través de documentos antiguos. Cada ficha catalográfica es un estudio individual y sintético que incluye cuatro apartados: características técnicas, análisis de la pieza, historial de la obra, y referencias bibliográficas y documentales; además de material gráfico y datos sobre la ubicación actual. En el catálogo se ha vertido información procedente de fuentes primarias y secundarias, prestando mucha atención a las primarias (documentos originales, tradiciones orales, análisis directo de la obra, entrevista con los conservadores, etc.). Finalmente, cierran el estudio las conclusiones obtenidas tras la realización de las tres partes previas, y el corpus bibliográfico y documental, en que se fundamentan las hipótesis y argumentaciones vertidas a lo largo de la investigación.

#### CAPÍTULO II: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Las Vírgenes Abrideras Tríptico han sido objeto de interés entre los historiadores del arte durante los últimos ciento cincuenta años, si bien su estudio ha sido pocas veces sistemático. De hecho, desde que aparecen las primeras abrideras (s. XIII-XIV) hasta el desarrollo de la arqueología y la historia del arte a mediados del siglo XIX, no existe un interés científico o historiográfico por este tipo de obras.

Las fuentes en que aparecen son sermones, tratados y bulas por un lado, e inventarios y crónicas reales por otro. En consecuencia, el interés se centra, bien en el valor piadoso/devocional de las obras, bien en su valor económico. Las fuentes sacras muestran su preocupación por el mensaje confuso transmitido por las abrideras, tal como se aprecia en el *Sermón de Navidad* de Jean Gerson († 1429)<sup>8</sup>, el *Tratado de imágenes* de J. Molanus (1568)<sup>9</sup>, la bula *Sanctissimi Domini Nostri* del papa Benedicto XIV (1745)<sup>10</sup> y los comentarios de una religiosa de Maubuisson (s.XVII)<sup>11</sup>. Las fuentes profanas (inventarios, crónicas y libros de viajes) incluyen las abrideras dentro del conjunto de bienes de miembros relevantes de la monarquía; tal es el caso de los inventarios regios de Carlos V de Francia (1338-1380)<sup>12</sup> y Felipe II en España (de

1598)<sup>13</sup> y de las crónicas de Jacobo de Castro (de 1722) referidas a la reina Violante de Castilla (s. XIII)<sup>14</sup>.

Así pues, las referencias son extraordinariamente breves y están insertas dentro de textos variopintos en sus intereses y motivaciones. Las fuentes hacen alusión al mecanismo de apertura a través de batientes que hace distintivas las abrideras, aunque no aportan una denominación especial ni se preocupan por su origen y características técnicas, estilísticas o iconográficas.

Desde mediados del siglo XIX en adelante, con el desarrollo de la arqueología en Francia, aumenta el interés científico por las abrideras. Una serie de descubrimientos de abrideras anima a conservadores de museos, arqueólogos, coleccionistas e historiadores a indagar en el tema.

Consecuentemente las fuentes de este periodo son bien distintas de las anteriores. Se trata ahora de catálogos, diccionarios y manuales de arte e iconografía, que al clasificar y sistematizar las distintas obras, se ven en la necesidad de incluir una nueva categoría o subgrupo escultórico, el de las *Images/Statues/Vierges ouvrantes*.

douze escussons de France tout autour du pié de la pate; et est soustenu, le pié, de six angelotz; pesant cinquante et quatre marcs d'argent»

"Imágenes y relicarios de oro [...] Imágenes de la Virgen [...] núm. 155. Otra imagen de la Virgen, que se abre y cierra, sentada en un cofre/relicario de oro, que sostiene una flor de lis con su mano, guarnecida con tres rubíes, tres zafiros y ocho perlas, y en su pecho tiene un broche en el que hay seis perlas y un pequeño rubí, y en la corona hay ocho rubíes, cuatro zafiros, ocho perlas grandes y otras menudas, pesando todo, incluida la ¿copa? que está dentro, doce marcos y siete onzas de oro. Y el pie/basamento en el que apoya la imagen, que es de plata dorada, tiene ocho profetas alrededor, y en el centro un relicario (decorado) con doce escudos de Francia alrededor del mismo. Este pie es a su vez sostenido por seis angelotes, pesando (todo ello) cincuenta y cuatro marcos de plata" (traducción libre del francés).

Sin embargo, no es del todo claro que esta descripción, compleja y ambigua en distintos puntos, se refiera a una abridera. Aunque aparecen las palabras claves "que abre y cierra" (qui se euvre et clost), no se dice que en el interior tenga escenas esculpidas o pintadas, rasgo distintivo de este tipo obras. Tal vez se trate de una Virgen relicario, tabernáculo u ostensorio, con una puertecita a la altura del pecho, del tipo de las Vírgenes de Lepe o la catedral de Valencia.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup> En la edición de la obra de Jean Gerson (1363-1429) hecha por Du Pin (1987: vol. III, p. 947) se transcribe este texto: "[...]quamdam Imaginem, quae est in Carmelitis & similis, quae in ventribus earum unam habent Trinitatem, veluti si tota Trinitas in Virgine Maria carnem assumsisset humanam[...] ciertas imágenes, como la de las Carmelitas y otras similares, las cuales tienen en su vientre la Trinidad, como si la Trinidad al completo hubiese tomado carne humana en María[...]"

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> En la edición del tratado de Johannes Molanus (1568) hecha por Boespflug, Christin y Tassel (1996: vol. I, pp. 133-136.] se transcribe un texto de este teólogo, en el que a su vez se reiteran las palabras de J. Gerson: "[...] une image particulière, qui se trouve chez les Carmélites, et d'autres semblables, qui ont une Trinité en leur sein, comme si la Trinité tout entière avait pris chair humaine en la Vierge Marie [...] »

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> Texto editado por Boespflug (1984: pp. 279-288).

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> Depoin (1883: vol. IV, pp. 17-18) reproduce un comentario de la hermana Candide, confidente de la abadesa Marie Suireau (o Marie des Anges), de hacia 1626-1648 que dice lo siguiente: "[...]Había en la iglesia, detrás del gran altar, una Virgen de una grandeza prodigiosa, [...] Se abría a la mitad, desde la cabeza hasta los pies, pudiéndose ver en su interior seis pinturas, tres a cada lado. [...]La madre (abadesa) tenía ganas de ocultar esta figura, no solamente por el ridículo que causaba, que era grande y por esa hendidura (apertura) a mitad del cuerpo que era indecente, sino porque este enorme coloso estaba carcomido a causa de su antigüedad, y por tanto podía caerse, dañar el altar y matar a alguien [...]" (traducción libre del original en francés).

Este inventario fue publicado por Labarte (1879: p. 44) y dice así: « Ymages et reliquaires d'or[...]Ymages de Nostre-Dame[...]«nº 155. Item. Ung autre ymage de Nostre-Dame, qui se euvre et clost, assiz en une charyère d'or, et tient une fleur de lis en sa main, garnye de trois balaiz, trois saphirs et huit perles, et à sa poictrine a ung fermail où il a six perles et un ballesseau, et en la couronne a huit balaiz, quatre saphirs, huit grosses perles et autre menues; pesant, atout la couppe qui est dedens, douze marcs sept onces d'or. Et le pié sur quoy ledit ymage siet, qui est d'argent doré, a huit prophètes autour, et a, ou mylieu, ung reliquiaire à

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> En la edición del Inventario de Felipe II (1571-1598) hecha por Zarco Cuevas (1930: p. 212) se dice: "[...]Una imagen de nuestra Señora de vulto, de tres quartas escasas de alto, las manos puestas, y abriéndolas se descubre el pecho avierto, y dentro Christo crucificado, y otras historias de la Pasión, de relieve pintada al olio[...]"

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> En la edición del Árbol Cronológico de la Santa Provincia de Santiago de Jacobo de Castro (1722) hecha por Gómez Parente (1976: p. 327) se alude a la abridera de Allariz entre las piezas legadas en el testamento de la reina Violante: "[...]antes de passar al señor, hizo aquel afectuoso testamento, en que dexó riquisimas alhajas, principalmente una Imagen de marfil de Nuestra Señora, que tendrá como media vara de largo, y es vna de las más preciosas que se avran visto, pues abriendole desde el cuello hasta baxo, se descubren en el centro en laminas de medio reliebe los principales misterios de Christo y de Nuestra Señora. Es imponderable la devoción, que tiene esta tierra con esta preciosisima Imagen, obrando Dios muchos milagros por su intercesión[...]"

Generalmente las entradas dedicadas a *Vierges ouvrantes* son breves en relación a la extensión del catálogo, apenas unas pocas líneas o un par de párrafos en un compendio de varios volúmenes. Sin embargo revisten una gran importancia ya que suponen el reconocimiento y definición de las abrideras como categoría artística con características propias. En ellos, las Vírgenes abrideras serán definidas como imágenes marianas que se abren y cierran a través de batientes. De este conjunto de referencias sobresalen el catálogo de artes decorativas del Museo del Louvre realizado por el conservador De Laborde (1853-1857), el repertorio de iconografía mariana de Rohault de Fleury (1878), el diccionario de mobiliario francés escrito por el arquitecto Viollet-le-Duc (1872), el compendio de iconografía cristiana de Barbier de Montault (1890) y la historia de las

artes aplicadas de E. Molinier (1896)<sup>15</sup>.

Otro grupo de fuentes lo constituyen los boletines de arqueología y revistas locales que, a través de distintos artículos, analizan monográficamente una determinada Virgen abridera aparecida recientemente. El mérito de estos textos está en la difusión de los descubrimientos, que engrosan el listado de abrideras conocidas. Así pues E. Didron redescubre las abrideras de los Museos del Louvre, Rouen y Lyon en 1870-1872 en los Annales archéologiques, A.C. Hénault la Virgen de Alluyes en 1880 en el Bulletin de la Société archéologique d'Eure et Loir, Lacreuze la talla de Autun en 1881 en las Mémoires de la Société Eduenne, J. Depoin la de Maubuisson en 1883 en las Mémoires de la Société Historique et Archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin, Lecler y el Barón de Verneilh la de Boubon-Baltimore en varios artículos sucesivos publicados entre 1889 y 1898 en el Bulletin de la société archéologique du Limousin, J. Gauthier la de Leugney en 1890 en el Répertoire archéologique du canton de Vercel, M. De Diesbach las tallas suizas de Fribourg-Marly y Cheyres-Yvonand en 1892 en el Fribourg artistique, M.J. Brutails la de Palau del Vidre en 1893 en el Bulletin archélogique du Comité des travaux historiques et scientifiques, el abad Stéphan la de Morlaix en un monográfico dedicado a la Virgen en 1895 y A. Grancière la de Guern en 1902 en la Revue Morbihannaise<sup>16</sup>.

Por tanto, la aportación de los historiadores franceses<sup>17</sup> de la segunda mitad del siglo XIX consiste en la creación del término *Image/Statue/Vierge ouvrante*, la elaboración de una definición para esta tipología, y la comunicación de la existencia de casi una veintena de abrideras, entre obras conservadas<sup>18</sup> y obras desaparecidas aunque documentadas<sup>19</sup>.

Más allá de las fronteras galas, el interés por las abrideras es escaso. Los historiadores peninsulares dan a conocer dos obras, una en Évora y otra en Salamanca, pero no incorporan ni terminología específica ni definición al respecto. En 1886 el portugués G. Pereira se refiere a la Virgen de Évora como: A imagem é de marfim; pode abrir-se a modo de almário ou tríptico, pero sin emplear la denominación de abridera<sup>20</sup>. El catálogo de la Exposición Histórica Europea de 1893 se limita a describir la Virgen de Salamanca del siguiente modo: *Tríptico de madera por fuera y de marfil por dentro, que representa una Virgen*, sin usar un término específico<sup>21</sup>.

El siglo XX supone un cambio importante. Surgen ahora textos dedicados al análisis monográfico del conjunto de Vírgenes abrideras, en diversos idiomas: francés, alemán, español y neerlandés. Ya no se trata de breves entradas en diccionarios, sino de estudios más o menos extensos que se ocupan de las abrideras como conjunto, tratando de dilucidar sus características comunes. Los temas de los que se han ocupado con mayor frecuencia son la terminología, las subclasificaciones temáticas y formales dentro de las abrideras, y la elaboración de un catálogo razonado de obras que incorporase los nuevos descubrimientos. Se han interesado en menor medida por el contexto histórico y por cuestiones de tipo iconográfico y devocional; siendo los trabajos en lengua alemana los que más han incidido en el análisis simbólico de las imágenes.

En primer lugar, contamos con una serie de capítulos de libros o artículos de revistas dedicados al análisis de las Vírgenes abrideras, por lo general breves, el más extenso de ellos no supera las setenta páginas. Todos ellos incluyen una definición, clasificación de obras en función de la iconografía o el tipo de apertura, y listado o

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Las referencias completas de estas publicaciones (catálogos, diccionarios y manuales de arte e iconografía) pueden localizarse en el listado bibliográfico que se incluye al final de este trabajo. Entre todas ellas, hay que hacer una precisión respecto al trabajo de Rohualt de Fleury (1878: vol. II, p. 413), pues en él no se utiliza el término abridera para referirse a la Virgen de Boulton, sino que se incluye una descripción de ésta que hace hincapié en su apertura, como habían hecho los cronistas y teólogos de los siglos anteriores: "statue appelée Notre-Dame-de-Bolton, qui s'ouvrait (avec des gonds) depuis la poitrine jusqu'au bas", texto traducido como: "la escultura de Nuestra Señora de Bolton, que se abre (mediante bisagras) desde el pecho hasta abajo".

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Las referencias completas de estas publicaciones (boletines y revistas de arqueología) pueden localizarse en el listado bibliográfico que se incluye al final de este trabajo. Sin embargo, es necesario precisar aquí las fechas exactas de los artículos de Lecler y el Barón de Verneilh en

torno a la abridera de Boubon-Baltimore. Son estas: A. Lecler (1889: pp. 240-246), (1899a: p. 475), (1899b: pp. 482-483), (1900: pp. 204-210) y el Barón de Verneilh (1898: pp. 250-261).

Además de los autores franceses, hay que subrayar la aportación de M. De Diesbach, suizofrancés, que da noticia de las abrideras de Cheyres-Yvonand y Fribourg-Marly. Su texto se publica en francés.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Son obras conservadas las de los Museos del Louvre, Rouen y Lyon, Alluyes, Autun, Maubuisson, Baltimore-Boubon, Leugney, Fribourg-Marly, Cheyres-Yvonand, Palau del Vidre, Morlaix y Guern.

<sup>19</sup> Son obras desaparecidas aunque documentadas dos obras del Inventario de Carlos V de Francia, otra del Inventario de los Duques de Borgoña, la Virgen de Reims y Nuestra Señora de Boulton.

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> Pereira (1886: p.148).

<sup>&</sup>lt;sup>21</sup>Exposición Histórica Europea, 1892 a 1893 (1893; núm. 81).

enumeración de ejemplos. Es habitual que se copien unos a otros, repitiendo ideas expresadas en trabajos anteriores, aunque reorganizando y sistematizando la información de modo distinto. En este sentido, los trabajos que introducen un mayor número de ideas nuevas, sobre todo en lo que se refiere a interpretación iconográfica, son los de W. Fries (1928-1929), M. Trens (1947) y C. Baumer (1977). Forman parte de este grupo, trabajos en francés, alemán y español. En francés destaca un capítulo del libro sobre representaciones de la Virgen escrito por J. Clément (1909), un artículo de la revista de arqueología Pages d'art chrétien de A. Fabre (1917), un epígrafe del vol. IIparte II del compendio de iconografía cristiana de L. Réau (1957), un artículo de la revista Sanctuaires et pèlerinages de M. Vloberg (1963) y los recientes artículos de la SHAPA redactados por R. Chabanol (2001, 2002, 2003 y 2004). En alemán interesa el artículo del boletín de los museos nacionales alemanes escrito por W. Fries (1928-1929), el trabajo de R. Kroos para la revista suiza de arqueología (1986), la contribución de C. Baumer para la revista de estudios marianos de la Universidad de Dayton (1977) y la aportación de M. Rimmele en un reciente libro dedicado a la relación cuerpo e imagen/idea en la Edad Media (2006)<sup>22</sup>. Finalmente, en español sobresale el capítulo sobre abrideras del manual de iconografía mariana escrito por M. Trens (1947)<sup>23</sup>.

En segundo lugar, contamos con apenas cinco textos monográficos dedicados íntegramente a las Vírgenes abrideras, no exentos de problemas: el de Sarrète (1913), el de G. Moons (1984), el de G. Radler (1990), el de W. Orth (1995) y el de K.Küster (2003). El más antiguo de ellos es el que publica el abad francés Sarrète en 1913 titulado *Iconographie mariale. Vierges ouvertes, vierges ouvrantes et la vierge ouvrante de Palau-del-Vidre*. Este autor se ocupa de la definición, clasificación y catalogación de obras, centrando el análisis de las tallas en la descripción de los programas iconográficos. Es un texto enciclopedista y descriptivo, que desatiende las fuentes iconográficas y el contexto histórico. Tuvo sin embargo una gran repercusión en la historiografía posterior. Tiene el mérito de elaborar un listado con las abrideras conocidas hasta ese momento. Sin embargo, Sarrète incluyó un elevado número de obras que no había estudiado directamente, confiando en la información oral facilitada por párrocos, arqueólogos y coleccionistas, en muchos casos errónea.

Un segundo intento de desarrollar una monografía de abrideras es el de la autora belga-flamenca Geert Moons en 1984. Cursa sus estudios en la Universidad Católica de Lovaina y prepara como memoria de fin de licenciatura un breve trabajo en francés y flamenco titulado *Les Vierges ouvrantes trinitaires: étude iconologique d'un type de statuaire medieval [De Trinitaire Vierges ouvrantes: materie en geest een* 

<sup>22</sup> La palabra "bild" que está en el texto de Rimmele puede entenderse como imagen o idea.

<sup>23</sup> Las referencias completas de estas publicaciones (capítulos de libros y artículos de revistas) pueden localizarse en el listado bibliográfico que se incluye al final de este trabajo.

iconologische studie van een middeleeuws beeldtype]. El texto se redacta en su mayor parte en flamenco, traduciéndose al francés exclusivamente la parte introductoria, no más de diez páginas. Se centra en las abrideras trinitarias, haciendo la correspondiente clasificación, catálogo y breve estado de la cuestión. El trabajo no se materializa en una posterior tesis doctoral o publicación, quedando inédito. Es por ello de muy difícil consulta, conservándose una copia en el archivo del Musée Rolin d'Autun, a la que se tuvo acceso durante la realización de la presente investigación.

Una monografía más completa es la de la autora alemana Gudrun Radler de 1990, titulada Die Schreinmadonna "Vierge ouvrante": von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland: mit beschreibendem Katalog<sup>24</sup> Se trata de una tesis doctoral que fue publicada en Frankfurt am Main por el Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität<sup>25</sup>, siendo por ello mucho más accesible que la de Geert Moons. Este texto es una referencia obligada para cualquier investigador interesado por las abrideras. Incorpora el catálogo de obras conocidas en ese momento, con su correspondiente estudio estilístico y formal, enumeración iconográfica, registro de restauraciones y propietarios, aparato bibliográfico e ilustraciones en blanco y negro. Propone una división temática de los distintos subgrupos de abrideras e inicia un primer análisis de las fuentes textuales en que se sustenta la iconografía de las abrideras trinitarias. Sin embargo, deja aspectos muy relevantes fuera de su estudio. Por una parte aborda sólo la Baja Edad Media, más concretamente el periodo que va desde el mundo benedictino del siglo XII hasta la mística femenina germánica del siglo XV, no explicando la proyección de las obras tras el Concilio de Trento y desatendiendo por tanto las abrideras hispánicas de los siglos XVI y XVII. Por otra parte no analiza en detenimiento las fuentes literarias en que sustentan los ciclos de los gozos de la Virgen y la Pasión de Cristo. Pero tal vez la mayor carencia sea la ausencia de un estudio general de las obras: cronología, geografía, impulsores y destinatarios, prácticas religiosas, materiales y técnicas. En la presente investigación incorporaremos estos aspectos, por considerarlos fundamentales para una comprensión global de las obras.

En 1995 apareció una nueva memoria de fin de licenciatura redactada por el alemán Walter Orth en el seno de la universidad de Innsbruck y titulada *Die Schreinmadonna im Deutschordensland: Paradigma bildicher Ausgestaltung religiösen und mystischen Denkens und Empfindens im Kontext der Frömmigkeitsgeschichte des* 

<sup>24</sup> Traducción libre del título: La Virgen abridera: desde los orígenes benedictinos hasta la mística femenina del área germánica, con un catálogo de obras.

<sup>25</sup> Ciertas universidades acostumbran publicar las tesis doctorales y memorias fin de carrera, lo que facilita sin duda la difusión de las mismas.

Hochmittelalters<sup>26</sup>. Es un texto centrado en cuestiones filosófico-teológicas, va que fue escrito para la obtención del grado de Teología. Por ello, casi dos terceras partes del mismo se dedican al análisis del trasfondo mariano de los escritos de San Bernardo, la lírica trovadoresca de los siglos XII y XIII y la mística germánica de los siglos XIII y XIV, con especial atención al movimiento religioso femenino. El resto contiene una breve introducción sobre el origen de las abrideras (ligado a la Virgen de Baltimore-Boubon) y un desarrollo más extenso acerca de la interpretación de las abrideras patrocinadas por la orden teutónica (Deutscher Orden). Éstas son explicadas a la luz de la mística femenina germánica bajomedieval, y más específicamente al calor del pensamiento de la reclusa Dorothea von Montau, dado a conocer por su confesor Johannes von Marienwerder. A este respecto, tienen especial interés un par de fragmentos extraídos del Liber de festis, ligados a la propia Dorothea, ya que en ellos parece describirse una Virgen abridera del tipo de las patrocinadas por los teutones. En conexión con todo ello, el autor indaga en las relaciones simbólicas entre la Virgen y la Trinidad, y la Virgen y el ciclo de la Pasión. Es sin duda un estudio interesante, aunque circunscrito a un subgrupo de abrideras (integrado por no más de diez ejemplos) y con los consabidos problemas de difusión de una memoria de licenciatura.

En el año 2003 Kathryn Küster concluyó una memoria de master titulada *Trinitätsdarstellungen. Das Aufkommen und die Verbreitung des Gnadenstuhls im 12. und 13. Jahrhundert und die Verknüpfung des Motivs mit den Schreinmadonnen des 13. Jahrhunderts*<sup>27</sup>, realizada en la cátedra de historia del arte de la Otto-Friedrich Universität (Bamberg). No se tiene noticia de que este trabajo haya sido publicado, aunque por su título puede deducirse que se centra en la imagen de la Trinidad Trono de Gracia y en la presencia de este motivo en las abrideras del siglo XIII. Como en el caso de los estudios de G. Moons y W. Orth, se trata de una investigación sobre un aspecto puntual de las abrideras, más que de un análisis de conjunto.

De entre los textos más recientes, cabe señalar la monografía sobre la Virgen de Allariz que en 2010 ha publicado I.Bango Torviso, analizando ésta en el marco de la religiosidad hispánica del siglo XIII y haciendo una profunda y exhaustiva revisión de las fuentes textuales que explican el contexto religioso de este período.

<sup>26</sup> Traducción libre del título: Las Vírgenes Abrideras en la Orden Teutónica: paradigma pictórico de la formación/constitución de la religiosidad y el pensamiento místico en el contexto religioso/devocional de la Alta Edad Media. Resulta difícil entender por qué el autor utiliza el término Alta Edad Media (Hochmittelalter) y no Baja Edad Media (Spätmittelalter), ya que las abrideras teutónicas han sido datadas hacia 1400 y son por tanto claramente bajomedievales.

<sup>27</sup> Traducción libre del título: Descripción de la Trinidad. Origen y expansión de la Trinidad Trono de Gracia en los siglos XII y XIII y el nexo de este motivo con las Vírgenes abrideras del siglo XIII.

Paralelamente a estas aportaciones de carácter monográfico, siguieron apareciendo artículos en boletines arqueológicos y revistas periódicas que analizaban individualmente una obra concreta, por lo general dando noticia de su descubrimiento reciente. Es el caso de las contribuciones de E. Tietze-Conrat sobre la talla de Viena (1933), de E. Sauter sobre la de Eguisheim (1934), de A. Schmid sobre la de Cheyres-Yvonand (1958), de A. Brachert von der Goltz sobre la de Kaysersberg (1966), de C. Schleif sobre la de Limburg-Schönau (1984), de R.Yzquierdo Perrín sobre la de Triacastela (1988-89), de M. Tripps sobre la del Liebieghaus-Museum Alter Plastik en Frankfurt am Main (1999)<sup>28</sup>, de T. A. Koehler sobre la del anticuario de México (1998-2000)<sup>29</sup>, de G. Diss sobre la de Marsal (2003 y 2004) y de R. Obert y A. Piazza sobre la de Antagnod (2005)<sup>30</sup>.

En estos últimos cien años también las exposiciones temporales han abordado la cuestión de las abrideras, unas veces exhibiendo las obras directamente y otras limitándose a hacer una mención en el catálogo. El primer hito tuvo lugar en 1876 con motivo de la *Exposition iconographique de la Sainte Vierge*, celebrada en los salones del periódico Le Monde (París) y que mostró al público talla del Museo del Louvre. Desde entonces las exposiciones se han sucedido ininterrumpidamente, dando a conocer unas piezas muchas veces calificadas de "objetos raros":

Fecha	Lugar	Nombre de la exposición	Pieza expuesta o mencionada en el catálogo
1893	Real Academia de Historia, Madrid	Exposición Histórica Europea	Virgen de Salamanca

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup> En realidad, Tripps (1999: pp. 99-111), no da noticia sobre una virgen abridera completa, sino que afirma que el relieve de la Trinidad de Hans Multscher, conservado desde el año 1983 en el Liebieghaus-Museum Alter Plastik (de Frankfurt am Main), habría formado parte de una abridera trinitaria. Es decir, estaríamos ante el panel central de una de estas esculturas. El relieve en cuestión es una Trinidad del tipo *compassio patris*, en que aparecen el Padre, el Hijo desfalleciente y un ángel que sostiene el cuerpo de Cristo para evitar que se desplome. No se trata de una Trinidad Trono de Gracia, que son las que aparecen talladas en el resto de las abrideras trinitarias conservadas. Tal vez por ello, la hipótesis de Tripps no ha tenido excesiva trascendencia entre la historiografía posterior.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Se trata de una abridera de marfil del siglo XIX con escenas de la Pasión en el interior, en manos de un anticuario mexicano, de la que no se tienen mayores referencias ni tampoco evidencias gráficas.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Las referencias completas de estas publicaciones (artículos de revistas que dan noticia de nuevos descubrimientos de abrideras) pueden localizarse en el listado bibliográfico que se incluye al final de esta monografía.

Fecha	Lugar	Nombre de la exposición	Pieza expuesta o mencionada en el catálogo
1900	Petit- Palais, París	Exposition universelle	Virgen de Baltimore- Boubon
1904	Roma	Exposition mariale	Una abridera trinitaria
1909	Zaragoza	Arte religioso retrospectivo	Virgen de Allariz
1929	Barcelona	Exposición internacional	Virgen de Allariz
1929- 1930	Palacio Mudéjar y Palacio de Bellas Artes, Sevilla	Exposición Iberoamericana	Virgen de Salamanca
1958	Chateau-fort de Lourdes	La Vierge dans l'art et la tradition populaire des Pyrénées	Virgen de Palau del Vidre
1965	Musée des arts décoratifs, Paris	Les trésors des églises de France	Virgen de Morlaix
1966	Colmar	Chefs-d'oeuvre d'art religieux en Alsace de l'époque romane à la Renaissance	Vírgenes de Kaysersberg y Eguisheim
1970	Musée Rolin, Autun	Acquisitions des dix dernières années	Virgen de Autun
1980	Cussac	Vierges à l'Enfant assises des Églises de la Haute-Vienne	Virgen de Baltimore- Boubon
1982	Musée Rolin, Autun	La statuaire en bois dans les collections du Musée Rolin	Virgen de Autun
1983	Musée de la Vie Bourguignonne Perrin de Puycousin, Dijon	Du lange au linceul ou les âges de la vie	Virgen de Autun
1991	Santiago de Compostela	Galicia no tempo	Virgen de Allariz

Fecha	Lugar	Nombre de la exposición	Pieza expuesta o mencionada en el catálogo
1992	Nürnberg	800 Jahre Deutscher Orden	Vírgenes de Paris- Musée au Moyen Âge, Pelplin- Klonowken, Nürnberg y Pelplin- Liebschau
1993	Claustro de Santo Domingo de la Calzada, La Rioja	Vida y peregrinación	Virgen de Salamanca
1997	Orense	Galicia terra única. El románico y el gótico	Virgen de Allariz
2000	Colegiata Santillana del Mar	Anno Domini	Virgen de Pie de Concha
2000	Toledo	Carolus	Virgen de Toledo- convento de Gaitanas
2001	Musée d'Histoire de Berne et Strasbourg	Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale	Virgen de Kaysersberg
2001	Valladolid	Maravillas de la España Medieval	Vírgenes de Évora, Salamanca y Allariz
2001	Ostpreußischen Landesmuseum, Lüneburg (Alemania)	Kunst aus dem Deutschordensland Preußen. Ausstellung mit dem Diözesanmuseum Pelplin/Polen	Virgen de Elbing- Vacha
2002- 2003	National Museum, Copenhague	Mare Balticum. The Baltic Sea 1000 years of myth, history and art	Virgen de Copenhague
2004	San Sebastián	Andra Maria. 40 imágenes de la Edad Media y del Renacimiento en Guipúzcoa	Virgen de Bergara

Pieza expuesta o Fecha Lugar Nombre de la exposición mencionada en el catálogo Ivoires. De l'Orient ancien aux Virgen del Museo 2004 Musée du Louvre temps modernes del Louvre Basílica de Nuestra Señora de Las Edades del Hombre, Yo 2007 la Encina e Iglesia Virgen de Salamanca camino de San Andrés, Ponferrada O brilho das imagens. Pintura Museu Nacional e escultura medieval do Museu Virgen de Pelplin-2007 de Arte Antiga. Nacional de Varsovia (séculos Klonowken Lisboa XII- XVI) Catedral de 2007 Canciller Ayala Virgen de Bergara Vitoria Anthologie d'oeuvres Iglesia de Saintrestaurées. Art en Vallée 2007 Virgen de Antagnod d'Aoste entre le Moyen Âge et Laurent, Aoste la Renaissance Virgen de Toledo-Convento de San 2008 Herencia recibida Convento de Clemente, Toledo Gaitanas

Otra iniciativa que ha impulsado un mejor conocimiento de las abrideras ha sido la llevada a cabo por los archivos documentales de los museos. En este sentido destacan los centros de documentación del Musée au Moyen Âge-Hôtel & Thermes de Cluny (París), Musée du Louvre (París), Musée Rolin (Autun) y Metropolitan Museum (New York). Dichas instituciones han reunido correspondencia, artículos científicos, trabajos inéditos, memorias de restauración, documentación gráfica y fichas catalográficas tanto de las obras que ellos custodian, como de otras tallas afines con las que se pueden interrelacionar. Una actividad similar es la que han desempeñado las distintas conserjerías culturales de Francia, los DRAC (Direction regional des affaires culturelles), pues han recopilado boletines arqueológicos, fichas catalográficas e imágenes de las abrideras ubicadas en sus respectivas regiones.

Una labor más modesta, aunque igualmente importante, es la llevada a cabo por museos y parroquias que han reunido, al calor de las abrideras que guardaban, la documentación referente a las mismas, tales como contratos de compra-venta (Archivo parroquial de Bárcena de Pie de Concha), inventarios (Archivo del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco), catálogos y bibliografía especializada (Walters Art Museum de Baltimore, Germanisches Nationalmuseum de Nürnberg, Museo de Arte Sacro de Allariz, Archivo de la catedral de Salamanca). En relación con estas iniciativas, hay que subrayar el interesante compendio gráfico y documental de abrideras reunido por Marie-France Bonniec, responsable de la oficina de turismo de Guern y de la parroquia Notre-Dame de Quelven.

En el campo de los recursos electrónicos, las abrideras se han introducido como nueva tipología artística en las distintas bases de datos e inventarios online dependientes de instituciones culturales: la base Joconde-Catalogue des collections des Musées de France (disponible en http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm) recoge información sobre la abridera del Musée au Moyen Âge- Hôtel et Thermes de Cluny (París); la base Mobilier-Palissy del Ministerio de Cultura Francés (http://www.culture.gouv.fr/culture/inventai/patrimoine/) contiene fichas catalográficas de las abrideras de Eguisheim, Kaysersberg, Palau del Vidre y Morlaix; el Bildindex der Kunst und Architektur des Bildarchivs Foto Marburg de la Philipp-Universität Marburg contiene imágenes y datos de obras de arte alemanas, además de infomación sobre tesis doctorales y trabajos de grado (http://www.bildindex.de); la Sección de Escultura Medieval de la base del Historiska Museet de Estocolmo (http://www.historiska.seg31) se ocupa de las abrideras de Misterhult y Övertornea; y el Inventário artístico Arquidiocese Évora (http://www.sistemasfuturo.pt/inweb\_fea/default.aspx) de la talla de Évora.

Para cerrar este epígrafe, hay que señalar que desde la década de los 90, se ha mostrado interés por este tema en simposios, congresos y reuniones científicas, con un reseñable número de contribuciones en lengua inglesa. Recogemos algunas de ellas:

Año	Autor	Título de la ponencia	Nombre del congreso
1994	Lianne Mc.Tavis (University of Rochester)	Opening the Maternal Body: The Metropolitan Vierge Ouvrant	13th Annual Art History Graduate Symposium, University of British Columbia (Vancouver-Canada)

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Esta base de datos era de consulta abierta hasta 2006. Sin embargo, en la actualidad, ha dejado de estar operativa para la consulta en línea.

Año	Autor	Título de la ponencia	Nombre del congreso
2003	Patricia C. Ciernan (Rutgers University)	Sheltered in the Womb of the Virgin: The Vierge Ouvrante Phenomenon	21st Annual New England Medieval Graduate Student Conference, University of Connecticut (Connecticut-EEUU)
2005	Gudrun Radler (Universität Frankfurt am Main)	Die Schreinmadonnen des Deutschordenslandes Preußen	Im Blickpunkt: der Kirchenraum und seine Ausgestaltung im südlichen Ostseeraum, Ernst-Moritz-Arndt- Universität Greifswald (Greifswald-Alemania)
2006	Elina Gertsmann (Southern Illinois University)	The Relic, The Book, The Monster, The Womb: The Medieval Shrine Madonna And The Structure Of Devotion	International Congress on Intercultural Relations in The Middle Ages (Dortmund- Alemania)
		Theaters of Flesh: the Mapping of the Vierges Ouvrantes	41th International Congress on Medieval Studies, Medieval Institute-Western Michigan University (Kalamazoo, EEUU)
2007	Gail Berlin (Indiana University of Pennsylvania)	Regard the Breast: A Gesture and Its History	42th International Congress on Medieval Studies, Medieval Institute-Western
	Melissa R. Katz (Brow Univ.)	Mary in motion: opening the Body of the Vierge Ouvrante	Michigan University (Kalamazoo-EEUU)
	Irene González Hernando (Univ. Complutense de Madrid)	Cultural Activities of the Teutonic Knights' Military Order: The Sculptures of Schreinmadonnen	

Año	Autor	Título de la ponencia	Nombre del congreso
2007	Irene González Hernando	Una iconografía peculiar: el caso de las Vírgenes Abrideras	VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, Universidad de Valencia (Gandía- España)
		El cuerpo femenino como sede de trascendencia. María templo de la Trinidad	VII Seminario de Género y Religión, Instituto de Estudios Feministas-UCM (Madrid-España)
		Una escultura española del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco: la Virgen Abridera	Congreso Internacional de Historia Social, Universidad Autónoma del Estado de México (México D.F-México)
2007	Melissa R.Katz	Abre María Gratia Plena: Tocando la Virgen abridera	Symposium: Fullbright History Research Fellows, Facultad Filosofía y Letras- Universidad Autónoma de Madrid (Madrid- España)
2007	Elina Gertsmann	Unveiling the body: devotional anatomy and the Vierges Ouvrantes	Medieval Association of the Pacific Conference, Centre for Medieval and Renaissance Studies (Los Angeles-EEUU)

30

Año	Autor	Título de la ponencia	Nombre del congreso
2008	Melissa R. Katz	Narrative Bodies and Corporeal Erasure in the Iberian Triptych Virgin	43th International Congress on Medieval Studies, Medieval Institute-Western Michigan University (Kalamazoo- EEUU)
	Elina Gertsmann	Somatic Viewing: The Vierges Ouvrantes and the Performing Bodies	
2008	Elina Gertsmann	The Visual Pilgrimage: Stations Of Memory And Devotional Journeys	Pilgrimage In The Medieval World: 25th Annual Illinois Medieval Association Conference (Chicago- EEUU)
		Enacting Birth: Devotion, Body, Performance	Medieval Academy of America: Annual Meeting (Vancouver- Canadá)

Además de los trabajos reseñados E.Gertsmann, obtuvo una beca de la Southern Illinois University (2007) para el desarrollo de la investigación *The Shrine Madonna in the Middle Ages: Gothic Art and the Discourse of Unveiling*, que se plasmó en el artículo *The Holy Womb: The Medieval Shrine Madonna and the Structure of Devotion* incluido en el libro de Beatrice Weifenbach (2008, *Männerwelten-Frauenbilder. Recht und Alltag in Mittelalter und früher Neuzeit*, Logos Verlag, Berlin). Por su parte, Melissa R. Katz, obtuvo una beca de la Comisión Fullbright (2006-2007) para desarrollar el tema *Interior Motives: the Vierge ourvrant/Triptych Virgin in Medieval and Early Modern Iberia* y colaboró en la realización de un artículo breve para el catálogo de la exposición *Herencia Recibida* (Convento de San Clemente-Toledo, 2008).

Bibliografía específica: para contrastar y ampliar la información vertida en el presente capítulo puede acudirse a<sup>32</sup>: Gerson (1363-1429) [edición de Du Pin (1987)], Molanus (1568) [edición de Boespflug, Christin y Tassel (1996)], Jacobo de Castro (1722) [edición de Gómez Parente (1976)], De Laborde (1853-1857), E. Didron (1870-1872), Viollet-le-Duc (1872), Rohault de Fleury (1878), Labarte (1879), Hénault (1880), Lacreuze (1881), Depoin (1883), Pereira (1886), Gauthier (1890), Barbier de Montault (1890), De Diesbach (1892), Brutails (1893), *Exposición Histórica Europea* (1893), Stéphan (1895), Molinier (1896), Barón de Verneilh (1898: pp. 250-261), A. Lecler (1889, 1899a, 1899b, 1900), De la Grancière (1902), Clément (1909), Sarrète (1913), Fabre (1917), Fries (1928-1929), Zarco Cuevas (1930), Tietze-Conrat (1933), Sauter (1934), Trens (1947), Réau (1957), Schmid (1958), Vloberg (1963), Brachert von der Goltz (1966), Baumer (1977), Schleif (1984), Moons (1984), Boespflug (1984), R. Kroos (1986), Yzquierdo Perrín (1988-89), Radler (1990), Orth (1995), Koehler (1998-2000), Tripps (1999), Chabanol (2001, 2002, 2003 y 2004), Diss (2003 y 2004), Obert y Piazza (2005), Rimmele (2006).

32

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> El corpus bibliográfico (al final de capítulo/apartado y al final de las fichas catalográficas) se citará siempre abreviado y ordenado cronológicamente, para un mejor seguimiento de la secuencia historiográfica. Las referencias completas están desglosadas al final de esta monografía, en el anexo bibliográfico.

#### I PARTE: ESTUDIO GENERAL

Las Vírgenes abrideras tríptico revisten una doble complejidad: su escasez y su diversidad. Por una parte son un conjunto relativamente limitado de obras. Aunque se tiene noticias de al menos 75 ejemplos, sólo se posee imagen gráfica de 53 y apenas 47 están en una colección o museo conocido<sup>33</sup>, habiéndose perdido el rastro de muchas de ellas.

El reducido número de obras conservadas ha de entenderse como mero testimonio de una realidad pasada mucho más amplia y numerosa. La realización de abrideras en la Baja Edad Media debió ser relativamente frecuente. Sin embargo, el cambio de concepciones religiosas que tuvo lugar en el paso del mundo medieval al moderno hizo que poco a poco fueran cayendo en desuso, se transformasen, e inclusive se destruyesen total o parcialmente.

Así pues, un gran número de obras debieron perderse con el propio devenir histórico y las pocas que han llegado hasta nosotros lo han hecho de modo fortuito o excepcional, por circunstancias bien diversas. Unas porque estaban en lugares apartados de las grandes universidades y centros teológicos como París, Lovaina o Roma (por ej. la Virgen de Bergara), otras porque se guardaban en monasterios de clausura (por ej. la talla del convento de las Gaitanas de Toledo), algunas porque eran objeto de devoción privada alejadas del ámbito público (por ej. la abridera del obispo de Moulins hoy en Souvigny) y otras porque congregaban peregrinaciones y procesiones de gran aceptación popular, muy difíciles de limitar (por ej. Notre Dame de Quelven en Guern).

Por otra parte, las abrideras presentan una gran disparidad cronológica y geográfica. Fueron talladas en fechas y lugares diversos, bajo el auspicio de instituciones religiosas, órdenes militares, cofradías urbanas o mecenas privados, siguiendo principios estéticos diferentes<sup>34</sup>. Sin embargo, poseen una serie de afinidades que facilitan su estudio como conjunto: la devoción mariana que las impulsó, la polifuncionalidad religiosa, los materiales y técnicas empleados, la apertura a modo de tríptico, etc.

En esta primera parte de la investigación nos ocuparemos de todos estos aspectos (geografía, cronología, impulsores y destinatarios, marco religioso,

<sup>33</sup> Desde que aparecieron los primeros estudios de Vírgenes Abrideras en la segunda mitad siglo XIX hasta la actualidad se ha ido dando noticias de distintas obras. Pero de muchas de ellas se ha perdido el rastro, tras haber sido vendidas a coleccionistas particulares, robadas o extraviadas durante algún conflicto bélico; de tal modo que en la actualidad son más o menos visibles y accesibles al investigador tan sólo 47 obras.

iconografía, prácticas religiosas, técnicas y materiales), tratando de alcanzar una visión global de las abrideras. Al realizar los distintos análisis, nos referiremos normalmente a las 53 obras de las que se tiene imagen gráfica, ya que el resto aparecen sucintamente en la documentación y bibliografía, siendo imposible conocer datos precisos sobre su técnica, temática, datación o adscripción geográfica.

34

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> Desde el punto de vista estético hay una gran lejanía entre la Virgen abridera de Triacastela y la Virgen abridera de Alluyes. Ambas poseen la Trinidad en su interior. Pero mientras que la primera es frontal, hierática e intemporal, la segunda fue promovida en la órbita del Renacimiento y presenta un mayor dinamismo y suavidad en la expresión de los personajes.

#### CAPÍTULO I: COORDENADAS ESPACIO-TEMPORALES

El principal problema que presenta el análisis cronológico de las abrideras es la falta de dataciones precisas y fiables. La mayor parte de las obras han sido fechadas en base a especulaciones estilísticas y formales (ej. Notre Dame de Mur en Morlaix), en función del personaje histórico más representativo del lugar en que fueron halladas (ej. Allariz y Maubuisson), o mediante pruebas científicas como el Carbono 14, cuya fiabilidad ha sido cuestionada en distintas ocasiones (ej. Baltimore-Boubon)<sup>35</sup>. El resultado son fechas aproximadas y poco precisas; en cualquier caso, susceptibles de revisión<sup>36</sup>. Sólo en algunos casos hay indicadores cronológicos relativamente fiables, como por ejemplo el escudo de armas que aparece en el interior de la abridera de Alluyes y que perteneció la familia de los Robertet, barones de este lugar entre 1505 y 1603.

Aun hoy en día, la falta de documentación escrita que acompañe las obras, de informes de restauración recientes<sup>37</sup> o de piezas similares con las que efectuar comparaciones, hace que la datación de la mayoría de los ejemplos siga siendo aproximada. Por todo ello, en el presente epígrafe no se pretende fijar la fecha exacta de las obras mencionadas, sino establecer un marco cronológico básico que permita posteriormente contextualizar los ejemplos en la historia.

Hechas estas precisiones, podría afirmarse que el momento de aparición de las abrideras ha de situarse entre finales del siglo XII y finales del siglo XIII. Hasta el momento, la abridera que ha recibido una datación más antigua es la que perteneció a la abadía femenina de Boubon (hoy en el Walters Art Museum de Baltimore, EEUU). Es una talla en marfil que presenta en el interior un ciclo de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, narrado a través de pequeñas escenas independientes. Para un

gran número de autores<sup>38</sup>, tanto el análisis estilístico como la prueba del Carbono 14 indican que fue realizada entre 1180-1220, aunque en las últimas décadas se ha cuestionando seriamente la veracidad de estos datos, llegando a considerarla un revival historicista de finales s. XVIII- principios de s. XIX<sup>39</sup>.

Siguen en antigüedad las abrideras de marfil de Allariz, Salamanca y Évora, dedicadas a los Gozos de la Virgen, y datadas en base a su vinculación con personajes históricos o documentos bajomedievales. La Virgen de Allariz se ha querido relacionar con la reina Violante de Castilla y las noticias aparecidas en su testamento de 1292<sup>40</sup>, la de Évora con Isabel Afonso y el monasterio dominico del Paraíso (fines s. XIII y s. XIV)<sup>41</sup> y la de Salamanca con un inventario de la catedral fechado en 1275<sup>42</sup>.

Aunque las cronologías de Baltimore-Boubon, Allariz, Salamanca y Évora sean relativas, lo que parece claro es que las primeras abrideras eran de pequeño tamaño (entre los 32 y 43 cm. de alto), fueron realizadas en marfil, y contenían una serie de escenas independientes distribuidas a modo de retícula y dedicadas a la vida de Cristo y de la Virgen. La disposición de las escenas y el material empleado podría conectar con los dípticos y trípticos góticos (por ej. díptico nº 2835 y tríptico nº 330 del Museo Lázaro Galdiano de Madrid<sup>43</sup>), que pudieron haber servido de inspiración para los autores de primeras abrideras<sup>44</sup>. La idea es la misma, una obra polivalente que puede

#### http://www.flg.es/ficha.asp?ID=2835

Tríptico nº de inventario 330, altura de 38'5 cm., marfil y hueso, escuela francesa, siglo XIV. Datos procedentes del inventario del Museo Lázaro Galdiano disponible en línea:

#### http://www.flg.es/ficha.asp?ID=330

36

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> La datación por radiocarbono (o prueba del Carbono 14) fue descubierta por Willard Libby en la década de 1940 en el seno de la Universidad de Chicago (LIBBY, W.F. "Atmos 3He and radiocarbon from cosmic radiation", Physical Review, 1946, núm, 69, pp.671-672.). Es un método empleado por la arqueología para fechar objetos de gran antigüedad, pero cuya fiabilidad a la hora de datar objetos de arte más recientes ha sido cuestionada en distintas ocasiones. La bibliografía que se ha producido en los últimos años en torno a esta técnica es muy extensa; una buena aproximación está disponible en: http://www.c14dating.com/bib.html

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> Periódicamente se ha producido una revisión de las dataciones de las obras, a veces defendiendo fechas diametralmente opuestas. Véase por ejemplo la Virgen del Louvre, que pasó de datarse en el siglo XIII al siglo XIX.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Una de las últimas obras que se ha restaurado es la Virgen de Antagnod (Italia). Los resultados, junto con el estudio y datación de la obra, se han dado a conocer en un interesante artículo de V. Vallet (2007b: pp. 20-23). A finales de 2007 han concluido también las tareas de restauración de la abridera del convento de Gaitanas de Toledo, motivando esto una exposición organizada por la Conserjería de Cultura de Castilla-la Mancha, Herencia Recibida (2008), y un artículo incluido en el catálogo de dicha exposición y realizado por la propia restauradora M. Amblés Cayón (2007: pp. 138-140).

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Barón de Verneilh (1898), Clément (1909), Sarrète (1913), Réau (1947), Koechlin (1968), Blancher (1972), Baumer (1977) y Radler (1990).

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Barnet (1997) es el que ha cuestionado su cronología medieval. Efectivamente esta obra podría ser un copia historicista del siglo XIX pues en ese momento había una gran producción de "falsos góticos" de marfil que podría haber alentado una obra de este tipo [para más detalles ver Tardy (1972: pp. 261-277]. La obra de Boubon se estudiará con mayor detenimiento en la II parte, capítulo III.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Sin embargo, el testamento de Violante no hace mención específica a la abridera. De hecho los documentos que relacionan a la reina y la abridera son tardíos (del siglo XVIII). Así que, obviamente, esta cronología no es absoluta. Para más detalles, ver la ficha catalográfica en la III

<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> La vinculación de la abridera de Évora a Isabel Afonso se fundamenta en una historia semilegendaria recogida por el padre Francisco da Fonseca en el siglo XVIII, lo que obliga a tomar la información con precaución. Para más detalles, ver la ficha catalográfica en la III parte.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup> Datación según de Gómez Moreno (1967), Estella Marcos (1984), Radler (1990), Vida v peregrinación (1993) y Cuadrado (2001).

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Díptico nº inventario 2835, altura 13'5 cm., marfil y hueso, escuela francesa, siglo XIV. Datos procedentes del inventario del Museo Lázaro Galdinano disponible en línea:

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> De hecho la Coronación que aparece en la parte superior de la abridera de Évora es idéntica al relieve de la Dormición y Coronación de María del Victoria & Albert Museum de Londres,

estar abierta o cerrada en función de las necesidades religiosas del momento, relativamente fácil de transportar, y por su pequeño tamaño destinada a un número limitado de fieles.

Después de las abrideras de marfil, viene un gran número de obras en madera, dedicadas a la Trinidad y a la Pasión de Cristo que pueden datarse entre los siglos XIV-XV, es decir en la Baja Edad Media<sup>45</sup>. De hecho, la mayor parte de tallas hoy conocidas se adscriben a los siglos finales del Medievo, siendo éstos los más fértiles en la producción -o al menos en la conservación- de abrideras. De un total de 53 esculturas de las que se posee imagen gráfica, 36 fueron realizadas en estas fechas, representando por tanto un 68 % del total. Por otra parte, la popularización y difusión de esta tipología supone un enriquecimiento progresivo de los ciclos iconográficos. A finales de la Edad Media contamos no sólo con abrideras de Gozo, sino también de la Vida de Cristo y de la Trinidad, éstas últimas con sus múltiples combinaciones (Trinidad y Anunciación, Trinidad y ángeles, Trinidad y fieles orantes, Trinidad y vida de Cristo).

Sin embargo, los cambios religiosos que tuvieron lugar en el tránsito de la Edad Media a la Edad Moderna (Reforma y Contrarreforma) influyeron decisivamente en la realización de las abrideras, tal como se refleja en las obras conservadas. El ciclo de Gozo perdió interés progresivamente, no encontrándolo en las tallas de la Edad Moderna, aunque no existiese ninguna prohibición concreta contra este tema<sup>46</sup>. Las abrideras trinitarias se vieron directamente afectadas por el deseo de reforma religiosa llevado a cabo por los teólogos de los siglos XV y XVI. El *Sermon de la Natividad* de

tallado en marfil, de origen francés del siglo XIV, e inventariado con el número A.5-1951 (donación de G.H.Tite y A.G.).

Gerson (XV) y el *Tratado de imágenes* de Molanus (XVI) censuraron la realización y devoción a este tipo de obras, ya que inducían al fiel a creer que la Virgen había llevado en su seno a las tres personas de la Trinidad. Inmediatamente cayó la producción de abrideras trinitarias y muchas de las realizadas en los siglos previos sufrieron mutilaciones y transformaciones con el objeto de ocultar su sentido original. De hecho, ninguno de los ejemplos conocidos es posterior al tratado de Molanus (1570). La obra más tardía, la Virgen de Alluyes, fue realizada entre 1520-1530, unas décadas antes de que Molanus escribiese su "guía iconográfica".

Las abrideras de la Pasión <sup>47</sup> fueron las únicas que, aunque surgidas en la Baja Edad Media, tuvieron proyección tanto en la Edad Moderna como en la Contemporánea. Estas obras, que en su mayoría debieron servir para meditar sobre los dolores de la Virgen durante la Pasión de su Hijo, se adecuaban bien a las necesidades religiosas de la Edad Moderna pues potenciaban la empatía del fiel hacia el sufrimiento espiritual de María. Esto explica por qué se han conservado casi una decena de abrideras de este tipo, vinculadas a la España Moderna y unidas a los ideales religiosos contrarreformistas <sup>48</sup>. Muy lejos de ser censuradas, las abrideras de la Pasión fueron acogidas e impulsadas por la jerarquía política y eclesiástica del momento. Por ejemplo una de ellas, que había estado previamente en la colección papal, fue adquirida por el propio Felipe II y situada en su oratorio privado; lo que demuestra la gran aceptación oficial que tuvieron estas imágenes.

Más aun, la iconografía de abrideras de la Pasión no se agotó en la Edad Moderna, sino que siguió siendo objeto de interés entre anticuarios y coleccionistas de arte en el siglo XIX. De hecho, al menos tres obras dedicadas a la Pasión (del Museo del Louvre, Musée des Antiquités de Rouen y Musée des Beaux-Arts de Lyon) fueron realizadas en el siglo XIX, seguramente copiando la de Boubon, a modo de recuperación historicista que satisfacía la demanda de los coleccionistas de la época.

Las Vírgenes abrideras cubren un amplio arco cronológico, durante el cual ha habido momentos de auge y censura, constituyendo así un excelente ejemplo de cómo una categoría escultórica medieval se ha ido adaptando a lo largo del tiempo y ha

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Se tiene imagen de 33 abrideras trinitarias de los siglos XIV-XV: Antagnod, Amiens, Autun, Bergara, Berlín, Bouillon, Col. Georg Hartmann, Col. Hans Wilczek, Copenhague, Eguisheim, Elbing, Fribourg-Marly, Kaysersberg, Leugney, Limburg-Schönau, Massiac, Marsal, Misterhult, Morlaix, New York, Nürnberg, Övertornea, Palau del Vidre, París-Musée au Moyen Âge, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Pozzolo Formigaro, Sejny, Souvigny-Moulins, Triacastela, Trier, Viena y Zurich.

También existe imagen de tres abrideras de la Pasión, realizadas en los siglos XIV-XV: Cheyres-Yvonand, Guern y Maubuisson. Aunque la práctica totalidad de historiadores han querido ligar la Virgen de Maubuisson a la Blanca de Castilla (siglo XIII), fundadora de este monasterio, el realismo anatómico de la figura del Niño nos indica una cronología más tardía, cercana a los últimos años de la Edad Media e inicios del Renacimiento (para más detalle, ver ficha catalográfica en pp. 479-482). Además, pese a que hoy en día la abridera de Maubuisson tiene un ciclo de la Pasión, parece que originariamente tuvo un ciclo más amplio que iba desde la Creación hasta el Juicio Final.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> No se han hallado abrideras modernas consagradas exclusivamente a los gozos marianos. Sólo algunos ejemplos hispánicos de los siglos XVI y XVII, como la Virgen de Bárcena de Pie de Concha (Cantabria) y la del Convento de las Gaitanas de Toledo, incluyeron puntualmente escenas gozosas (ej. Adoración de los Magos) en el seno de ciclos más complejos dedicados a la vida de Cristo y/o la Virgen.

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> El subgrupo de abrideras de la Pasión es uno de lo más problemáticos ya que tiene una gran extensión temporal. Trataremos bajo esta denominación obras que van desde el siglo XIII al XIX y que tienen en común la inclusión de varias escenas del ciclo de la Pasión de Cristo (Camino del Calvario, Flagelación, Prendimiento, Crucifixión, etc.). Estas escenas están con frecuencia acompañadas de otros momentos de la Infancia de Cristo, la Resurrección y el Juicio Final, e incluso la vida de la Virgen. Sin embargo, lo que las diferencia de otras piezas es el ciclo de la Pasión, por ello el término *abrideras de la Pasión* parece ser el más claro para referirse a ellas.

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Son las obras de: Buenos Aires, Col. Linda A.Macneilage- Col. de las Almenas, Col. Belloch, Toledo-convento de carmelitas de Cuerva, Madrid-Museo Arqueológico Nacional (números 1969/44/1 y 1969/44/2), Bárcena de Pie de Concha y Toledo-convento de las Gaitanas.

logrado mantener la atención de artistas, fieles y coleccionistas hasta llegar a nuestros días.

Teniendo en cuenta las dataciones señaladas previamente, se propone un eje cronológico que contiene las fechas principales, los nombres de las piezas y los ciclos temáticos representados<sup>49</sup>. El esquema en su conjunto puede considerarse una respuesta o revisión crítica de ejes cronológicos como el de Baumer (1977: p. 271), que han ido quedado obsoletos a medida que se han dado a conocer nuevas obras:

	¿Baltimore-Boubon?		Abridera de
			la Pasión
;1275-1350?	Allariz	Abrideras de	
	Évora	Gozo	
	Salamanca		
s. XIV-XV	Antagnod	Misterhult	Abrideras
(1300-1500)	Amiens	Morlaix	Trinitarias
	Autun	New York	
	Bergara	Nürnberg	
	Berlín	Övertornea	
	Bouillon	París-Musée au Moyen Âge	
	Col. Georg Hartmann	Palau del Vidre	
	Col. Hans Wilczek	Pelplin-Liebschau	
1 1	Copenhague	Pelplin-Klonowken	
	Eguisheim	Pozzolo Formigaro	
	Elbing	Sejny	
	Fribourg-Marly	Souvigny-Moulins	
	Kaysersberg	Triacastela	
	Leugney	Trier	
	Limburg-Schönau	Viena	
	Massiac	Zurich	
	Marsal		
	Cheyres-Yvonand		Abrideras de
	Guern		la Pasión
1	Maubuisson		
1520-1540	Alluyes		Abridera
			Trinitaria
s. XVI-XVII	Bannalec		Abrideras de
(1500-1700)	Bárcena de Pie de Concha	la Pasión	
	Buenos Aires		
	Col. Linda A. Macneilage-C	ol. de las Almenas	
	Col. Belloch		
	Madrid- Museo Arqueológic		
	Madrid- Museo Arqueológic		
	Toledo-Convento de Carmel		
	Toledo-Convento de las Gair	tanas	
s. XIX	Louvre	·	Abrideras de
(década de	Lyon	la Pasión	
1830)	Rouen		

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup> Con un interrogante se señalan los datos que están sujetos a revisión. Dentro de la tabla, las obras están ordenadas alfabéticamente.

Como puede deducirse del esquema previo, el apogeo de las Vírgenes abrideras tuvo lugar en la Baja Edad Media, época en la que se centrará la presente investigación. Aunque se analizará la proyección de las obras en el mundo moderno y contemporáneo, el objeto principal de estudio serán las abrideras entre 1180 y 1563, fechas respectivas de la realización -más que cuestionable- de la primera abridera (Baltimore-Boubon) y de la clausura del Concilio de Trento. Durante estos años asistiremos a procesos tales como el ascenso de las órdenes militares, las periódicas alianzas y desencuentros entre papado e imperio, las migraciones de población alentadas por las rutas de peregrinación, el asentamiento de las corrientes religiosas de mujeres, o la creciente orientación mariana de las prácticas religiosas; cuestiones que influirán directa o indirectamente en las esculturas analizadas, y que iremos viendo a medida que tratemos los distintos ejemplos.

En cuanto a las coordenadas geográficas de las abrideras, hay que hacer dos precisiones. La primera, que algunas obras han cambiado de propietario y ubicación en varias ocasiones, situándose hoy en día en museos y colecciones a veces totalmente alejados del lugar de origen; tal es el caso de la abridera procedente de la abadía francesa de Boubon hoy conservada en el Walters Art Museum de Baltimore (EEUU). La segunda, que el mapa de Europa fue muy cambiante desde 1180 hasta 1830, arco cronológico al que se adscriben las esculturas mencionadas. Así por ejemplo, los territorios que formaron parte del Sacro Imperio pertenecen hoy en día a países como Alemania, Austria, Suiza, Italia, Francia o República Checa, entre otros. De cara al presente epígrafe, interesa el territorio geopolítico en que fueron realizadas las obras originariamente y el Estado en que se conservan en la actualidad.

Los territorios geográficos y políticos que produjeron un mayor número de abrideras fueron aquellos que estaban bajo la órbita del Sacro Imperio durante los siglos XIV y XV. Así pues, fueron realizadas dentro de las fronteras del Imperio las Vírgenes de Berlín, Bouillon<sup>50</sup>, Cheyres-Yvonand, Colección Georg Hartmann, Colección Hans Wilczek, Eguisheim, Fribourg-Marly, Kaysersberg, Leugney, Limburg-Schönau, Marsal, Pozzolo Formigaro, Trier, Viena y Zurich; y es muy probable que también se realizasen en esta área las de Amiens, New York y Morlaix<sup>51</sup>. Sin duda, el Sacro

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Bouillon fue en la Edad Media un enclave muy especial pues, aunque ligado en cierta medida al Sacro Imperio, fue posesion de los obispos de Lieja entre 1095-1678 y mantuvo una gran independencia.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Las Vírgenes del Metropolitan Museum de New York y de la Iglesia de Notre-Dame de Mur en Morlaix debieron ser realizadas en el entorno de Colonia, tal como revela el estudio de las pinturas del interior [ver Sterling (1966) y Castel (1988) en relación a Morlaix]. Sin embargo, hay que precisar que la Virgen de Morlaix, aunque realizada en Colonia, iba destinada a la cofradía de tejedores de Morlaix en la Bretaña francesa. En este caso, estaríamos ante una obra de patrocinio francés y de factura germánica. Respecto a la talla de la Bibliothèque Municipale

Imperio era una de las potencias más pujantes y extensas en territorio de la Baja Edad Media europea y eso se reflejó en el número de obras producidas. Sin embargo, también es cierto que presentaba una gran atomización interna, siendo más un conglomerado de territorios diversos bajo la autoridad común del emperador, que un Estado en el sentido moderno. Fruto de los múltiples cambios en los mapas geopolíticos europeos y en los propietarios de las obras, las abrideras que antiguamente se hallaban en el Sacro Imperio se sitúan hoy en día en Francia (Amiens, Eguisheim, Kaysersberg, Leugney y Marsal), Bélgica (Bouillon), Suiza (Fribourg-Marly y Zurich), Alemania (Berlín, Limburg-Schönau y Trier), Austria (Viena), Italia (Pozzolo Formigaro) y EEUU (New York). Por su parte, las tallas de Cheyres-Yvonand (Austria) y de las colecciones Georg Hartman (Alemania) y Hans Wilczek (Austria) han desaparecido.

Igualmente fértiles en la producción de abrideras fueron los dominios de la antigua Orden Teutónica en Prusia Occidental. A lo largo de los siglos XIV y XV se tallaron en esta zona las Vírgenes de Elbing-Vacha, Nürnberg, París-Musée au Moyen Âge, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Sejny, y tal vez también la de Copenhague<sup>52</sup>. Con la disgregación de las posesiones de la orden, y la posterior venta y cambio de propietarios de sus bienes, estas obras se hallan hoy en día distribuidas en Polonia (Klonowken, Liebschau y Sejny), Alemania (Nürnberg y Elbing-Vacha), Francia (París-Musée au Moyen Âge) y Dinamarca (Copenhague).

En Francia hubo una continuidad en la producción de abrideras desde el siglo XIII hasta el XIX, siendo el país que reúne una mayor variedad en cuanto a la cronología de las obras. Bien en el siglo XIII, bien en el XIX se talló la Virgen de Baltimore-Boubon; en los siglos XIV y XV las de Autun, Guern, Massiac, Maubuisson, Palau del Vidre y Souvigny-Moulins; en el siglo XVI la de Alluyes; en el siglo XVII la de Bannalec; y en el siglo XIX las del Museo del Louvre, Lyon y Rouen. Estas obras han sufrido pocos cambios de ubicación, hallándose hoy en día dentro de territorio galo; salvo las Vírgenes de Boubon (actualmente en el Walters Art Museum de Baltimore) y de Maubuisson (robada en la década de 1970).

Por su parte, bajo la órbita de la corona de Castilla se realizaron entre los siglos XIII y XV las obras de Allariz, Salamanca, Triacastela y Bergara, que hoy en día se conservan en los mismos lugares de origen. Sin embargo, fue durante los siglos XVI y XVII cuando España, constituida como el primer Estado-Nación europeo, fue especialmente fecunda en la realización de abrideras, especialmente dedicadas a los temas de la Pasión de Cristo y cuyo contexto histórico puede vincularse al movimiento

d'Amiens, presenta grandes similitudes con las de New York y Morlaix, por lo que pudo ser realizada también en la misma área geográfica.

contrarreformista. En esta época se debieron tallar las obras de la Col. Linda A.Macneilage- Col. de las Almenas, Col. Belloch, Toledo- convento de carmelitas de la Cuerva, Toledo- convento de Gaitanas, Madrid- Museo Arqueológico Nacional (1969/44/1), Madrid- Museo Arqueológico Nacional (1969/44/2), Bárcena de Pie de Concha, y tal vez también la del Museo Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires<sup>53</sup>. Hoy en día estas obras siguen estando en España, salvo la de las Carmelitas de la Cuerva (vendida por Alcalá Subastas en 2002), la del Conde de las Almenas (adquirida por un coleccionista privado de Austin en EEUU), la de la Colección Belloch (desaparecida) y la del Museo Isaac Fernández Blanco (en Argentina).

Por último hay que nombrar algunos territorios cuyo volumen de obras conservadas ha sido menor, aunque no por ello menos importante. Nos referimos a las tallas localizadas en Portugal (Évora), Italia (Antagnod)<sup>54</sup> y Suecia (Misterhult y Övertornea)<sup>55</sup>, que revelan la enorme fortuna alcanzada por la tipología de las Vírgenes Abrideras. Una obra como la de Övertornea es de una importancia capital, ya que demuestra como la influencia de la orden teutónica llegó hasta una de las regiones más septentrionales de Suecia. Obsérvese que esta obra presenta grandes paralelismos con las aparecidas en Sejny o Pelplin-Klonowken.

Se inserta a continuación un cuadro resumen que incluye solo las obras de las que se posee registro gráfico:

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Para más detalles sobre las obras de la orden teutónica y su adscripción geográfica, véase capítulo I de la II parte.

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Hay dudas sobre si esta obra se realizó en la península y después se llevó a América, o si se realizó en el virreinato de la Plata tomando como modelo las obras coetáneas producidas en la Península Ibérica

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> Antagnod se sitúa en la región autónoma del Valle d'Aosta, que ha mantenido fuertes vínculos con Francia y que de hecho hoy en día reconoce el francés e italiano como idiomas de este territorio.

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Estas obras fueron producidas y se han conservado en los mismos territorios.

ORIGEN			UBICACIÓN
		Nombre por el que conocemos	ACTUAL
geopolíticas		a la obra y ubicación original	(estado-ciudad)
SACRO	XIV-	Virgen de Amiens- ¿área de	Francia- Bibliothèque
IMPERIO	XV	Colonia?	Municipale d'Amiens
		Virgen de Berlín – posiblemente	Alemania- Staataliche
		el área de Colonia	Museen Preußischer
		er area de colonia	Kulturbesitz de Berlín
		Virgen de Bouillon-	Bélgica- Musée Ducal
		posiblemente entorno de	de Bouillon
		Bouillon (territorio del obispo de	
		Lieja)	
		Virgen de la Col.Georg	Ubicación desconocida
		Hartmann –Monasterio de	
		Moselweiss (área de Koblenz)	
		Virgen de la Col. Hans Wilczek-	Ubicación desconocida
		área de Oberrhein (Rin Superior)	(perdida en un incendio)
		Virgen de Cheyres- Iglesia de	Ubicación desconocida
		Yvonnand	(robada)
		Virgen de Eguisheim- Iglesia de	Francia- Iglesia de St.
		St. Pierre et St. Paul d'Eguisheim	Pierre et St. Paul
			d'Eguisheim
		Virgen de Kaysersberg- Abadía	Francia- Musée
		de Clarisas de Alspach (región de	d'Histoire Locale de
		Alsacia)	Kaysersberg
		Virgen de Leugney-Iglesia	Francia- Iglesia
		parroquial de Leugney	parroquial de Leugney
		Virgen de Limburg- Monasterio	Alemania-
		cisterciense de Schönau (región	Diözesanmuseum de
		de Hessen)	Limburg am der Lahn
		Virgen de Marly-Iglesia de St.	Suiza-Musée d'art et
		Pierre et St. Paul	d'histoire Fribourg
		Virgen de Marsal- Iglesia	Francia-Musée du Sel en
		parroquial de Marsal	Marsal
		Virgen du Morlaix- posiblemente	Francia-Iglesia de St.
		tallada en Colonia por encargo de los tejedores de Morlaix	Matthieu en Morlaix
		Virgen de New York-	EEUU-Metropolitan
		posiblemente tallada en Colonia	Museum New York
		Madonna delle Ghiare- Iglesia	Italia- Pozzolo
		delle Ghiare de Pozzolo	Formigaro
		Formigaro	1 Orningaro
		Virgen de Trier- St.Anne-Kirche,	Alemania-
		Neunkirchen (región de Kreis	Diözesanmuseum de
		Daun)	Trier
		Virgen de Viena- Iglesia de	Austria-
		Schwarzau en Steinfeld	Diözesanmuseum de
	1	Sential Zan en Steinfeld	DioLesainiaseani de

			Viena
I		Virgen de Zurich- St.	Suiza-Schweizerisches
		Joderkapelle en Obergrund zu	Landesmuseum en
		Luzern	Zurich
DOMINIOS	37777		
DE LA	XIV-	Virgen de Copenhague- ¿Prusia	Dinamarca-
ORDEN	XV	occidental?	Kunstindustrimuseet de
TEUTÓNICA			Copenhague
EN PRUSIA		Virgen de Elbing- Iglesia de St.	Alemania- Iglesia
OCCIDENTAL		Marien en Elbing	católica de Vacha
		Virgen de Nürnberg- Prusia	Alemania-Germanisches
		Occidental	Nationalmuseum de
			Nürnberg
		Virgen de Paris Musée au Moyen	Francia- Musée au
		Âge - Prusia Occidental	Moyen Âge (hôtel et
			thermes de Cluny) de
			Paris
		Virgen de Pelplin Klonowken-	Polonia- Muzeum
		Iglesia St.Catharinae en	Diecezjalne de Pelplin
		Klonowken	
		Virgen de Pelplin Liebschau-	Polonia -Muzeum
		Iglesia de la Sanctissimae	Diecezjalne de Pelplin
		Trinitatis de Liebschau	
		Virgen de Sejny- Iglesia de St.	Polonia-Iglesia de
		Georg en Sejny	St.Georg de Sejny
FRANCIA	-1180	Virgen de Baltimore Boubon-	EEUU- Walters Art
	1220?		Museum en Baltimore
		¿Abadía de Boubon?	Museum en Baltimore
			Museum en Baltimore
	1220?	¿Abadía de Boubon?	
		¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de	Museum en Baltimore Francia- Musée Rolin d'Autum
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan	Francia- Musée Rolin d'Autun
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St.	Francia- Musée Rolin
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac  Virgen del obispo de Moulins-	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac Francia- Musée de
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac Francia- Musée de Souvigny (ubicación
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac  Virgen del obispo de Moulins- Diócesis de Puy	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac Francia- Musée de Souvigny (ubicación provisional)
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac  Virgen del obispo de Moulins- Diócesis de Puy  Virgen de Guern- Iglesia de Not	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac Francia- Musée de Souvigny (ubicación provisional)
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac  Virgen del obispo de Moulins- Diócesis de Puy  Virgen de Guern- Iglesia de Not Guern (Bretaña 1	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac Francia- Musée de Souvigny (ubicación provisional) tre Dame de Quelven en francesa)
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac  Virgen del obispo de Moulins- Diócesis de Puy  Virgen de Guern- Iglesia de Not Guern (Bretaña f Virgen de Maubuisson- Abadía	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac Francia- Musée de Souvigny (ubicación provisional)
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac  Virgen del obispo de Moulins- Diócesis de Puy  Virgen de Guern- Iglesia de Not Guern (Bretaña f Virgen de Maubuisson- Abadía Notre Dame la Royale de	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac Francia- Musée de Souvigny (ubicación provisional) tre Dame de Quelven en francesa)
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac  Virgen del obispo de Moulins- Diócesis de Puy  Virgen de Guern- Iglesia de Not Guern (Bretaña f Virgen de Maubuisson- Abadía Notre Dame la Royale de Maubuisson	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac Francia- Musée de Souvigny (ubicación provisional) tre Dame de Quelven en francesa)
	1220? XIV-	¿Abadía de Boubon?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac  Virgen del obispo de Moulins-Diócesis de Puy  Virgen de Guern- Iglesia de Not Guern (Bretaña f Virgen de Maubuisson- Abadía Notre Dame la Royale de Maubuisson  Virgen de Palau du Vidre- Iglesia	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac Francia- Musée de Souvigny (ubicación provisional) tre Dame de Quelven en francesa)
	1220? XIV- XV	¿Abadía de Boubon?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac  Virgen del obispo de Moulins- Diócesis de Puy  Virgen de Guern- Iglesia de Not Guern (Bretaña f Virgen de Maubuisson- Abadía Notre Dame la Royale de Maubuisson  Virgen de Palau du Vidre- Iglesi Vidre	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac  Francia- Musée de Souvigny (ubicación provisional) tre Dame de Quelven en francesa)  Ubicación desconocida a parroquial de Palau del
	XIV- XV	¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac  Virgen del obispo de Moulins- Diócesis de Puy  Virgen de Guern- Iglesia de Not Guern (Bretaña f Virgen de Maubuisson- Abadía Notre Dame la Royale de Maubuisson  Virgen de Palau du Vidre- Iglesi Vidre  Virgen de Alluyes- Iglesia de 1	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac  Francia- Musée de Souvigny (ubicación provisional) tre Dame de Quelven en francesa)  Ubicación desconocida  a parroquial de Palau del Notre-Dame d'Alluyes
	1220? XIV- XV	¿Abadía de Boubon?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac  Virgen del obispo de Moulins-Diócesis de Puy  Virgen de Guern- Iglesia de Not Guern (Bretaña f Virgen de Maubuisson- Abadía Notre Dame la Royale de Maubuisson  Virgen de Palau du Vidre- Iglesia Vidre  Virgen de Alluyes- Iglesia de Virgen de Bannalec- Chapelle de	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac  Francia- Musée de Souvigny (ubicación provisional) tre Dame de Quelven en francesa) Ubicación desconocida  a parroquial de Palau del Notre-Dame d'Alluyes Francia- Iglesia
	XIV- XV	¿Abadía de Boubon ?  Virgen de Autun- Iglesia de Anost en Morvan  Virgen de Massiac- Capilla de St. Étienne, en las proximidades de Massiac  Virgen del obispo de Moulins- Diócesis de Puy  Virgen de Guern- Iglesia de Not Guern (Bretaña f Virgen de Maubuisson- Abadía Notre Dame la Royale de Maubuisson  Virgen de Palau du Vidre- Iglesi Vidre  Virgen de Alluyes- Iglesia de 1	Francia- Musée Rolin d'Autun Francia-Iglesia St. André de Massiac  Francia- Musée de Souvigny (ubicación provisional) tre Dame de Quelven en francesa)  Ubicación desconocida  a parroquial de Palau del Notre-Dame d'Alluyes

44

	XIX	Virgen de Rouen-Musée des Antiquités de Rouen				
		Virgen del Louvre- Musée du Louvre en Paris				
		Virgen de Lyon- Musée des	Beaux-Arts de Lyon			
REINO DE	XIII-	Virgen de Allariz- Monasterio de Clarisas de Allariz				
CASTILLA	XV	(Galicia, España)				
		Virgen de Salamanca-	España- Museo			
		Posiblemente alguna capilla	catedralicio de			
		privada de la Catedral de	Salamanca			
		Salamanca				
		Virgen de Bergara- Iglesia de Sa	nn Blas de Buriñondo en			
		Bergara (País Vasc	o, España)			
		Virgen de Triacastela- Iglesia de S				
		Triacastela (Galici				
ESPAÑA	XVI-	Virgen de Bárcena de Pie de Con				
	XVII	de la Consolación en Bárcer				
		Virgen de Buenos Aires-	Argentina- Museo de			
		posiblemente procedente de la	Arte Hispanoamericano			
		península ibérica o el Virreinato	Isaac Fernández Blanco			
		de la Plata	en Buenos Aires			
		Virgen de la Col. Linda A. EEUU-Col. Lind				
		Macneilage y Col. de las	Macneilage, en la ciudad			
		Almenas- procedencia exacta	de Austin, estado de			
		desconocida	Texas			
		Virgen de la Colección Belloch-	Ubicación desconocida			
		procedencia exacta desconocida				
		Virgen del Museo Arqueológico	España- Museo			
		Nacional (1969/44/1)-	Arqueológico Nacional			
		procedencia exacta desconocida	1969/44/1			
		Virgen del Museo Arqueológico	España- Museo			
pro Vii Car		Nacional (1969/44/2)-	Arqueológico Nacional			
		procedencia exacta desconocida	(1969/44/2)			
		Virgen de Convento de	Ubicación desconocida			
		Carmelitas de la Cuerva, en				
	Toledo		Convento de los Coitones			
		Virgen de las Gaitanas de Toledo- Convento de las Gai				
PORTUGAL	XIV	de Toledo  Virgen de Évora- ¿casa/palacio Portugal-Museo de Art				
TORTUGAL	AIV	Virgen de Évora- ¿casa/palacio de Isabel Afonso? y monasterio	Sacro de la Catedral de			
		dominico del Paraíso	Evora			
ITALIA	XIV-	Virgen de Antagnod- Iglesia de S				
TIALIA	XIV-					
SUECIA	XIV-	Virgen de Övertornea- Iglesia de Övertornea				
	XV	Virgen de Misterhult- Iglesia de Misterhult				
		- Ingeli de Piloteilidit Igleolii de Piloteilidit				

**Bibliografía específica:** para contrastar y ampliar la información vertida en el presente capítulo puede acudirse a los distintos estudios que han incluido catalogaciones de Vírgenes abrideras, con sus respectivas adscripciones geográficas y cronológicas: Clément (1909), Sarrète (1913), Fabre (1917), Fries (1928-1929), Trens (1947), Vloberg (1963), Baumer (1977), Radler (1990) y Chabanol (2001, 2002, 2003 y 2004).

#### CAPÍTULO II: CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS Y FORMALES

#### Dimensiones y tipo de dorso

Las dimensiones y el tipo de dorso de las obras no son uniformes. Sin embargo, son muy relevantes porque están directamente relacionadas con el tipo de uso que recibieron y el destinatario a que iban dirigidas, como veremos en los capítulos siguientes (cap. III y V de la I parte).

Las dimensiones oscilan entre los 25 cm. de la Virgen del Musée au Moyen Âge de París y los 150 cm. de la Virgen de Bannalec. Las obras de menor tamaño son más fáciles de transportar y de manipular, siendo más probable que el propio fiel las abriese o cerrase en función de sus necesidades individuales. Así por ejemplo la abridera del Musée au Moyen Âge (París) pudo servir como altar de campaña de alguno de los caballeros teutónicos, ya que sus dimensiones permitían llevarla de un lugar a otro sin grandes complicaciones. Muchas de las obras vinculadas al contexto hispánico de la Edad Moderna (ej. Buenos Aires, Toledo-Gaitanas, Museo Arqueológico Nacional 1969/44/1 y 1969/44/2), por su pequeño tamaño, se adaptarían bien a las reducidas dimensiones de altares y capillas privadas. Además su fácil mecanismo permitiría a su propietario abrirlas y meditar sobre la vida de Cristo y María de un modo individual, más o menos libre, guiado por sus inquietudes espirituales.

Sin embargo, obras de mayor tamaño, como las de Bannalec o Morlaix, son de más difícil acceso y manipulación por parte de los fieles. Su devoción y uso debió estar condicionado por la presencia de un religioso o sacerdote. Es éste el que decide el momento litúrgico en que se abre, el que la manipula (abriéndola o cerrándola) y el que determina el tipo de culto que se le debe rendir. Así por ejemplo tenemos la abridera de Guern, cuya apertura contemporánea sólo tiene lugar el día de la Asunción (15 de agosto), momento en que se la venera abierta, se la saca en procesión, y se conceden indulgencias. Es por tanto un culto ritualizado, oficial, público y multitudinario, guiado por un religioso. Su gran tamaño obliga a tener fija la escultura en un punto determinado del templo y limita sus desplazamientos a otros lugares. Sólo con ocasión de grandes solemnidades o acontecimientos es posible trasladarla.

Otro aspecto importante es el tipo de dorso de las tallas. El dorso plano y sin trabajar de algunas de ellas (ej. Souvigny-Moulins, Bergara y Marsal) nos lleva a pensar que se exhibían y contemplaban generalmente en posición frontal, sin sacar en procesión o mover de un lugar a otro. Quedarían fijas en un altar o capilla imponiéndose una visión única de las mismas. Lo más probable sería que la mayor parte del año estuviesen cerradas y recibiesen el mismo culto que cualquier otra imagen de bulto redondo, abriéndose sólo con ocasión de una determinada festividad o acontecimiento relevante, utilizando los temas representados en el interior para facilitar la comprensión de las verdades y dogmas de fe.

El dorso tallado de otras abrideras (ej. Bárcena de Pie de Concha y Guern) permite una visión de 360 grados, y mejora el aspecto de éstas en caso de ser rodeadas. Ambas obras (Bárcena de Pie de Concha y Guern) se sacaban en procesión. Al ser piezas cuya parte trasera iba a ser contemplada por los fieles durante dichos acontecimientos, se hacía necesario tallar también esta cara.

#### Fuentes plásticas

Como se ha dicho en distintas ocasiones, el mecanismo de apertura ha llevado a los estudiosos a plantear distintos paralelismos entre las abrideras y otras esculturas y pinturas, tratando de buscar el origen formal de este tipo de obras. Sin embargo, al buscar las fuentes de las abrideras, se han mezclado de modo confuso las de tipo formalfuncional (Virgen relicario, tabernáculo, ostensorio) con las de tipo iconográfico (Virgen de la Expectación, Visitación, Triple Ana); además de plantear comparaciones más que discutibles (por ej. con las *damas de hierro* popularizadas por la literatura romántica del XIX o con la escultura nombrada en el *Banquete* de Platón<sup>56</sup>).

Sin embargo, no se ha insistido demasiado en la comparación que parece más evidente y cercana: las abrideras, los trípticos y retablos medievales<sup>57</sup>. Los trípticos y retablos presentan una secuencia de escenas narrativas o simbólicas distribuidas habitualmente en registros horizontales y/o verticales, tienen una finalidad didáctica y en el caso de los trípticos- se abren o cierran en función de las necesidades litúrgicas. Por todo ello, las abrideras, especialmente aquellas que presentan las escenas en registros horizontales y verticales, guardan fuertes similitudes con trípticos y retablos. Aún así, es necesario considerar las abrideras una creación original de la Baja Edad Media que si bien puede apoyarse en fuentes previas –como los trípticos y retablos-consigue dar lugar a obras absolutamente únicas.

#### Materiales y técnicas

Las Vírgenes abrideras o Vírgenes tríptico presentan gran unidad no sólo en el plano simbólico sino también en el plano técnico. Son esculturas en madera o marfil, policromadas y doradas en su mayoría, constituidas por tres paneles o cuerpos que se

<sup>56</sup> Es Baumer el que hace referencia a ambas obras: las damas de hierro y una escultura aparecida en el *Banquete* (o *Simposio*) de Platón. En el Banquete, Alcibíades elogia a Sócrates con una frase en la que parece mencionar unas esculturas de Silenos que se abren de algún modo: "Pues en mi opinión es lo más parecido a esos Silenos existentes en los talleres de escultura, que fabrican los artesanos con siringas o flautas en la mano y que, cuando se abren en dos mitades, aparecen con estatuas de dioses en su interior. Y afirmo, además, que se parece al sátiro Marsias".

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> En una breve entrada del *Marienlexicon* se compararon sucintamente las abrideras con los altares-tríptico (*Flügelaltären*). Ver Lechner (1994: pp. 72-75).

unen mediante bisagras o pernios. Sin embargo el análisis técnico y material de las piezas ha sido desatendido por la mayor parte de los investigadores. Generalmente se reseña el material y técnica de las abrideras, pero sin profundizar en sus implicaciones económicas, culturales o simbólicas. En el presente apartado se abordan estas cuestiones, ya que permiten un conocimiento más profundo de las obras. El análisis se centrará en el periodo que va de los siglos XII-XIII al Concilio de Trento, ya que en este arco cronológico tiene lugar el mayor desarrollo de las abrideras. Sin embargo, en ocasiones se tratarán cuestiones referentes a la Edad Moderna, dado que existe un importante grupo de obras talladas en España en esta época.

Pues bien, como enunciábamos en el párrafo precedente, las abrideras conservadas fueron realizadas en madera y marfil. De un total de 53 obras analizadas son seta de ellas se realizaron en marfil, el resto en madera. No se han hecho análisis exhaustivos para determinar los tipos de maderas empleados y sólo en algunos casos se

conservadas fueron realizadas en madera y marfil. De un total de 53 obras analizadas", sólo siete de ellas se realizaron en marfil, el resto en madera. No se han hecho análisis exhaustivos para determinar los tipos de maderas empleados y sólo en algunos casos se conoce la clase de árbol de la que proceden. Sería interesante un examen de laboratorio para determinar las maderas empleadas. Algunas obras combinan dos materiales, bien dos clases de madera (ej. col. Hans Wilczek a base de tilo y nogal y Gaitanas de Toledo a base de peral y pino), bien madera y marfil (ej. Allariz y Salamanca). A continuación se incluye un cuadro resumen, en el que se especifica el porcentaje que representa cada material dentro del total<sup>59</sup>:

	Sin	Tilo	Nogal	Roble	Boj	Otras
	determinar	ca. 15 %	ca. 13 %	ca. 9'5 %	ca. 3'5 %	maderas
	ca. 39'5 %					minoritarias
Madera	Madrid-	Paris- Musée	Alluyes	Amiens	Buenos	Peral
	Museo	au Moyen Âge	Cheyres-	Autun	Aires	ca. 3,5 %
	Arqueológico		Yvonand	Leugney	Col. Linda	
	Nacional			Limburg-	Α.	Salamanca
	1969-44-1			Schönau	Macneilage	
	Madrid-	Copenhagen	Maubuisson		-Col. de las	
	Museo				Almenas	Toledo-
	Arqueológico			New York		Gaitanas
	Nacional 1969-44-2		Col. George			†
	1909-44-2	Col. Hans	Hartmann			
		Wilczek	Col. Hans	1		
			Wilczek			
	Bannalec	Kaysersberg	Bárcena de	1		
	Bergara		Pie de			Castaño
		Fribourg-	Concha			ca. 2 %
	Berlín	Marly	Zurich			
Ì	Bouillon					Guern
	Col. Belloch	Nürnberg				
		Trier				
İ	Eguisheim	Sejny	Ī			Olivo
ĺ	Elbing	1				ca. 2 %
			1			
	Pelplin-					Palau del
	Klonowken					Vidre
	Pelplin-					
	Liebschau					Ébano
	Marsal					ca. 2 %
	Massiac	]				
	Misterhult	]				Allariz
	Morlaix					
1	Övertornea	1				
	Övertornea Pozzolo	-				Abeto
	Pozzolo					Abeto ca. 2 %
	Pozzolo Formigaro					ca. 2 %
	Pozzolo Formigaro Souvigny-					ca. 2 %
	Pozzolo Formigaro Souvigny- Moulins					ca. 2 %
	Pozzolo Formigaro Souvigny- Moulins Toledo-Cuerva					ca. 2 % Antagnod
	Pozzolo Formigaro Souvigny- Moulins					ca. 2 % Antagnod
	Pozzolo Formigaro Souvigny- Moulins Toledo-Cuerva					Pino ca 2 %
Marfil	Pozzolo Formigaro Souvigny- Moulins Toledo-Cuerva Triacastela Viena	re-Boubon, Évora	Louise Luca	Paner S-1-		Pino ca 2 % Toledo-

Como puede verse en el cuadro comparativo, casi un 90 % de las obras conservadas utilizaron como base la madera, material orgánico expuesto al ataque de parásitos y los cambios de humedad. La madera, sobre todo si es blanda, dulce y resinosa, es susceptible de ser atacada por hongos e insectos xilófagos, siendo estos

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Aunque se tiene noticia de más de setenta y cinco abrideras, un gran número de ellas se perdieron en el pasado, careciendo de datos suficientes como para evaluar el material del que estaban hechas. Tendremos en consideración solamente las 53 obras que se tratan individualmente en el catálogo de la III parte.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Hay que tener en cuenta que si sumamos todos los porcentajes superan el 100 %, ya que, como se ha explicado, algunas obras (Allariz, Salamanca, Toledo-Gaitanas y Col. Hans Wilczek) se realizaron en base a dos materiales.

segundos los más dañinos<sup>60</sup>. Visualmente una pieza de madera atacada por un xilófago presenta pequeños agujeros en la superficie. Estos agujeros son evidentes en varias de las abrideras que han llegado a nuestros días: en las dos obras del Museo Arqueológico Nacional (Madrid), en la de Massiac, en el dorso de las vírgenes de Marsal y Bergara, a la altura del cuello de la abridera de Berlín, y por casi la totalidad de la superficie de la pieza del Museo de Souvigny, sin duda una de las que presenta un estado de conservación más lamentable. En algunos de estos ejemplos, al tener la madera una cierta antigüedad, es posible que la carcoma ya haya abandonado los túneles, quedando sólo la evidencia de un ataque en el pasado. Sin embargo, en otras, como las de Souvigny-Moulins y Massiac, la carcoma aún parece estar activa, por lo que se espera una pronta restauración que frene su avance y consolide la materia. Respecto a la Andra Mari de Bergara, fue limpiada de polilla en la década de 1980, lo que indica que aún tenía restos de dicho insecto.

El otro gran problema es que la madera es un material hidroscópico, sensible a los cambios de humedad. La madera, incluso mucho tiempo después de haber sido cortada, absorbe o pierde agua en función del ambiente en que se encuentra. Esta absorción o exhalación de agua altera su volumen y provoca continuos movimientos de contracción y dilatación. Fruto de estas alteraciones, la madera se arquea, se agrieta y todas aquellas capas y elementos que están sobre su superficie se desprenden con facilidad, con lo cual la preparación, policromía y dorado pueden irse perdiendo poco a poco. Precisamente éste es uno de los deterioros que se observa con mayor frecuencia en las abrideras. Casi la totalidad de obras acusan pérdida de la capa pictórica y del dorado, aunque en algunos ejemplos es más evidente que en otros. Estas pérdidas son especialmente visibles en las Vírgenes de Autun, Bergara, Buenos Aires, Berlín, Bouillon, Copenhague, Eguisheim, Kaysersberg, Marsal, Massiac, Nürnberg, Triacastela, Trier y, por encima de todas ellas, en la de Souvigny-Moulins, ejemplo extremo del grado de deterioro al que puede llegar una pieza de madera en unas pésimas condiciones de conservación.

<sup>60</sup> Hay distintos tipos de xilófagos (carcoma, algavaro, hylecoetus, bóstrico, comején, etc.) y clases de ataques (algunos de estos insectos llegan incluso a atravesar las capas superficiales de yeso y metal para comer después la madera). Distinguir la clase de insecto que ha atacado la madera sólo es posible tras un minucioso análisis por parte de especialistas. Sin embargo, cuando nos referimos a la talla en madera, se habla genéricamente de "carcoma", aunque en términos científicos no sea estrictamente correcto. Los xilófagos excavan túneles o galerías en la madera a medida que van alimentándose del almidón y celulosa que se contiene aquí. La madera preferida de estos insectos es la que ya está seca y les permite una excavación fácil. No atacan ni las maderas demasiado jóvenes ni las demasiado viejas, por ello algunas piezas de gran antigüedad pueden haber sido atacadas por xilófagos en el pasado y haber sido abandonadas después, quedando señales del daño causado.

Pero no todas las maderas tienen el mismo grado de sensibilidad ante parásitos y cambios de humedad. Hay maderas duras, semiduras y blandas, siendo las más resistentes las que más densidad y dureza poseen. Así por ejemplo la caoba, una de las más densas, no se ve afectada nunca por la carcoma. Sin embargo estas maderas más duras son también muy difíciles de tallar, agrietándose con facilidad, y por ello no son excesivamente apreciadas por los artistas.

En la Edad Media, sobre todo a partir del siglo XII, las maderas más apreciadas y empleadas en la talla fueron las de dureza media, relativamente resistentes a los insectos y los cambios de temperatura y humedad, a la vez que fáciles de tallar, como por ej. nogal, ciprés, encina, tilo y peral. También se usaron algunas maderas dulces, blandas y resinosas, fácilmente atacables por hongos y carcoma, como las distintas variedades de pino y alerce. Sólo nos han llegado dos abrideras trabajadas en maderas dulces, la Virgen de Antagnod en abeto y la Virgen de las Gaitanas con partes en pino, ambas restauradas recientemente. La talla de Antagnod fue repintada en distintas ocasiones y después vestida a la moda barroca, pero con todas estas capas salió bastante indemne de los ataques exteriores.

Las maderas que se han reconocido en las abrideras son fundamentalmente tilo, nogal y roble, maderas de densidad media. El tilo pesa alrededor de 500 gr. por cada dm.<sup>3</sup>, el nogal entre 600 y 800 gr. y el roble entre 800 y 900 gr.; es decir que de estas tres el roble es la más dura. El tilo presenta un tono amarillento y una veta poco realzada, el nogal un color pardo rojizo, y el roble una tonalidad parda amarillenta y un rico veteado. Sin embargo los colores y vetas soy hoy en día inapreciables, porque estas obras fueron policromadas y doradas con posterioridad.

Otras maderas semiduras que se han usado en las abrideras pero de un modo más ocasional son: el peral, de 800 gr. por cada dm.<sup>3</sup> y color amarillento levemente rojizo, que no se suele deformar (ej. Salamanca), el castaño (ej. Guern) y el olivo (ej. Palau del Vidre). Además, entre las abrideras hay algunos ejemplos de piezas labradas en maderas de gran densidad o dureza. Nos referimos a la madera de boj, de tonalidad amarilla, empleada en las tallas de Buenos Aires y Col. A. Macneilage- Col de las Almenas; y el ébano, de color negro, empleado en el zócalo de Allariz.

El otro material empleado en las abrideras fue el marfil, un producto orgánico como la madera, aunque más duro, compacto y resistente a los agentes exteriores y también más caro, suntuario y difícil de obtener<sup>61</sup>. En la Edad Media los trabajos en

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> El marfil más apreciado es el que procede de los colmillos del elefante; sin embargo, a lo largo de la historia se ha obtenido marfil también de los colmillos de morsa, mamut, hipopótamo y jabalí. El marfil de elefante se importaba de África y Asia (especialmente de la India), tiene un tamaño aproximado de 1,50 m. de longitud por 0,20 m. de anchura, y un color que oscila entre el blanco brillante y tonos más amarillentos.

marfil ocuparon un lugar importante, alcanzando un gran refinamiento en los talleres góticos franceses, siendo especialmente populares las esculturas de bulto redondo de la Virgen con el Niño adaptadas a la curvatura del colmillo. Las abrideras en marfil que conocemos hoy en día se relacionan directa o indirectamente con estos talleres franceses. Por una parte, las esculturas peninsulares (Allariz, Évora y en menor grado la de Salamanca<sup>62</sup>) han sido atribuidas a talleres franceses por la mayor parte de los investigadores de ese país<sup>63</sup>, aunque a partir de los estudios de M. Estella Marcos (1984) se ha intentado reivindicar su carácter hispánico<sup>64</sup>. Por otra parte, la talla de Baltimore-Boubon y sus supuestas imitaciones (Louvre, Lyon y Rouen) han sido consideradas respectivamente una obra francesa del siglo XII y tres copias o *revival* historicistas del XIX.

El marfil fue un material muy apreciado en el mundo medieval no sólo por sus cualidades visuales y técnicas, sino también por su riqueza simbólica. Es fácil de tallar, con un acabado parecido a la piedra, no ofrece grandes dificultades de conservación y presenta una tonalidad blanca de grandes posibilidades estéticas. Además es símbolo de la castidad, virginidad y pureza de María. La asociación entre marfil y perfección femenina procede de la Antigüedad clásica. En el mundo romano, el marfil fue considerado símbolo de la belleza, perfección e ideal femenino, tal como puede verse en el Libro 12 de la Eneida (de Virgilio) y en la historia de Pigmalión de las Metamorfosis (de Ovidio)<sup>65</sup>. El cristianismo heredó y adaptó este símbolo. Pedro Damián en el Sermón de la Natividad de María (ca. 1072) identificó el marfil del trono de Salomón con la virginidad de María. Adam de Saint Victor (s. XII) en el himno Salve Mater Salvatoris consideró que el oro y marfil del trono de Salomón representaban la caridad y castidad de la Virgen<sup>66</sup>.

<sup>62</sup> El material base (o estructural de la abridera de Salamanca es la madera, reservándose el marfil para las pequeñas placas del interior y del zócalo, las cabezas de María y el Niño, y los pomos del trono.

Metamofosis libro 10, versos 251-55: "Pygmalion looks in admiration and is inflamed with love for this semblance of a form. Often he lifts his hands to the work to try whether is be flesh or ivory; nor does he yet confess it to be ivory" (Pigmalión la admira y hunde en su pecho un fuego por un cuerpo fingido. Muchas veces acerca sus manos para palpar la obra, si aquello es cuerpo o marfil, sin reconocer todavía que es marfil) [Traducción inglesa recogida por Connor (1998: p. 58), traducción castellana en la edición de Alianza (1998)]

<sup>66</sup> Para más detalles sobre estas cuestiones véase el artículo sobre la Virgen Trono de Ázcarate Luxán y González Hernando (2008: pp. 35-44). Por todo ello, el marfil empleado en las abrideras de Allariz, Évora, Salamanca, Baltimore-Boubon, Louvre, Lyon y Rouen no hace más que contribuir a la alabanza de la Virgen. En este caso, como en otros que iremos viendo a lo largo del capítulo, la elección de los elementos materiales no es aleatoria, sino que está estrechamente unida al programa iconográfico y los ideales religiosos del momento.

Vistos los materiales, pasemos ahora a las técnicas, para lo que puede contrastarse la tabla resumen (realizada en base a un total de 53 ejemplos):

Vírgenes Abrideras

Talla Policromía Dorado Plateado Añadidos Total

Virgenes Abridera	is	Tana	roncroma	Dorado	Flateado	barrocos	Total
Allariz		$\sqrt{}$	√	V			70 %
Alluyes							
Bárcena de Pie de C	Concha						
Bergara							
Bouillon							
Cheyres-Yvonand							
Col. Hans Wilczek							
Col. Georg Hartman	nn						
Col. Linda A.Macn	eilage- Almenas						
Eguisheim							
Elbing							
Évora							
Fribourg-Marly							
Guern							
Kaysersberg							
Leugney							
Lyon							
Madrid-Mo Arqueol	lógico 1969-44-1						
Madrid-Mo Arqueol	lógico 1969-44-2						
Massiac							
Maubuisson							
Misterhult							
Morlaix							
New York							
Nürnberg							
Palau del Vidre							
Paris-Musée au Mo	yen Âge						
Pelplin-Klonowken							
Rouen							
Salamanca							
Sejny							
Toledo- Convento d	le Cuerva						
Toledo- Convento d	le Gaitanas						
Triacastela							
Trier							
Viena							
Zurich							
Bannalec	Övertornea	$\sqrt{}$	<b>√</b>				13 %
Col. Belloch	Poz. Formigaro						
Limburg-Schönau	Souvigny-Moulins						
Marsal			100	1/2	1 00		
Antagnod	Copenhague	$\checkmark$	1	V	<b>√</b>		9'5 %
Autun	Pelplin-Liebschau						
Berlín	ep.165						
Amiens		$\checkmark$					5'5 %
Baltimore-Boubon							
Louvre							
Buenos Aires		$\sqrt{}$	√	V		√	2 %
						13	

<sup>&</sup>lt;sup>63</sup> Sarrète (1913), Koechlin (1968), Gaborit-Chopin (1978).

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Suscriben esta hipótesis Bango Torviso (1991) y González García (1998).

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> Eneida 12, 67-29: "And just as when a craftsman/ stains Indian ivory with blood-red purple, or when white lilies, mixed with many roses blush; even such, the colors of the virgin" [Texto recogido por Connor (1998: p. 58)]

Las técnicas que se utilizaron para realizar la mayor parte de las abrideras fueron talla, policromía y dorado, técnicas que se aplicaron tanto en el interior como en el exterior, ya que eran obras pensadas para ser abiertas y cerradas a modo de tríptico. En alguna ocasión se realizó el plateado de la escultura y se le añadieron elementos de inspiración realista propios del arte barroco (ojos de vidrio y pelo natural). Otras veces la escultura fue solamente tallada, no recibiendo ni policromía ni dorado; pero esto no ocurrió con frecuencia.

Tanto la madera<sup>67</sup> como el marfil se trabajan a través del tallado, una técnica sustractiva que consiste en eliminar material para ir dando forma a la pieza. Como no suele haber bloques de material lo suficientemente grandes como para esculpir la imagen en una sola pieza, hay que unir o ensamblar las diferentes partes. De hecho, las imágenes religiosas bajomedievales suelen tallarse en un bloque grande de madera<sup>68</sup>, al que después se añaden o ensamblan piezas más pequeñas para hacer los detalles que sobresalen, por ejemplo las manos de Cristo y la Virgen. En las abrideras, normalmente se usan al menos tres piezas de madera, una para cada cuerpo del tríptico, que se unen entre sí mediante bisagras o pernios de distintas formas. Las manos de la Virgen suelen tallarse por separado y ensamblarse después en el bloque principal, tal como puede apreciarse en los ejemplos de Autun y Bergara. En el primer caso la mano, ya despegada, se conserva por separado; en el segundo, las líneas de unión se intuyen bajo la capa de pintura.

En algunas ocasiones, las piezas talladas se vaciaban, es decir se eliminaba materia del interior del tronco para evitar alteraciones debidas a la humedad. A veces podían aprovecharse estos espacios vacíos para depositar reliquias. En las esculturas destinadas a la visión frontal, esta oquedad suele situarse en el dorso, tal como ocurre en las abrideras de Bergara y Marsal<sup>69</sup>. En sentido amplio, se podría decir que casi todas las abrideras están vaciadas, ya que la propia estructura de las mismas (formada por tres

paneles que abren y cierran) conduce a dejar un espacio hueco en el interior<sup>70</sup>. No es una talla maciza sensible a la humedad y los hongos, sino una talla hueca, más resistente a estos agentes. Desde el punto de vista técnico funciona muy bien. Además, el hecho de que las esculturas vaciadas por dentro se usaran como relicario pudo alentar la hipótesis de las abrideras-relicario o abrideras-cofre.

También es relativamente frecuente que después del tallado, se eliminen las imperfecciones de la madera. Primero se deposita la escultura en el taller a la espera de que se estabilice su humedad. Después, en aquellos lugares en que han aparecido fisuras se rellenan los huecos bien con una masilla a base de cola de conejo y tiza, bien con pequeñas tablitas, reforzando después estos lugares con una pequeña tela de lino o pergamino. También se colocan retazos de tela en las juntas entre dos tablas o piezas distintas, sirviendo como elemento de unión. Este "entelado" podría llegar a cubrir toda la superficie para conseguir que la policromía posterior fuese más estable. Pueden observarse restos del entelado en el crucificado interior de la abridera del Museo de Souvigny.

La talla en marfil es muy similar a la de madera, aunque en este caso no se suele realizar ni vaciado ni entelado, ya que el marfil es un material mucho más estable y denso que no necesita de dichos refuerzos. Al igual que la madera, podemos llegar a encontrar esculturas de marfil talladas en una única pieza, como ocurre en un gran número de Vírgenes góticas francesas que se inclinan hacia un lado para adaptarse a la curvatura del colmillo de elefante. Sin embargo, lo más normal es utilizar varias piezas de marfil que se ensamblan posteriormente, como puede verse en las abrideras conservadas. En dichas obras, se usan al menos tres piezas, una para cada cuerpo del tríptico, que se unen después con pernios. En las tallas peninsulares (Allariz, Salamanca y Évora) los pernios han sido disimulados gracias al labrado de unos varales circulares rematados en pomos. Con este recurso se consigue embellecer los puntos de unión. En algunas obras, se usaron varias piezas para cada cuerpo del tríptico; por ejemplo en Évora y Allariz, donde al mirar detenidamente se observan distintas líneas de unión.

Sobre las tallas en madera o marfil se aplicó después la policromía. De hecho, la talla en madera medieval raramente se deja al natural, generalmente recibe una mano de color. Antes de policromar la madera, es necesario aplicar la *preparación*, una capa de yeso que consigue estabilizar las variaciones de dimensión del soporte y transformar la superficie porosa de la madera en una superficie lisa. Sobre la preparación se extienden

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> La talla en madera ha sido tradicionalmente minusvalorada por los historiadores, quienes la han considerado humilde, poco noble y difícil de conservar [es el caso de Maltese (1973), y Rivera, Ávila y Martín Ansón (1997)]. Además, aquellos autores que han estudiado las tallas en madera, han centrado todo su interés en las barrocas, que por su realismo fotográfico resultaban más impactantes o cercanas que las medievales [ver por ej. María Elena Gómez Moreno (1943)]. Así que conocer la técnica de la talla en madera medieval ofrece una doble dificultad: por ser talla en madera y por ser medieval.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> Para esculpir la madera no se emplea cualquier parte del tronco, sino que se escoge generalmente aquella situada en el corazón del mismo, conocida como *duramen*, ya que es la madera de mayor antigüedad, más compacta y más adecuada para la talla. Si hacemos un corte transversal de un tronco de árbol, éste presenta cinco partes concéntricas, de afuera hacia adentro: la corteza, elemento de protección exterior, los anillos de crecimiento anual, la albura, zona porosa y blanda, con mucha savia y agua, el duramen, zona seca, compacta, oscura y resistente, la médula, que puede ser dura o blanda, incluso esponjosa según la clase de árbol.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> Otras veces el vaciado se hace por la parte inferior (la base) de la escultura.

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> Sin embargo los espacios huecos del interior no son siempre de las mismas dimensiones. La abridera del Musée au Moyen Âge de París tiene bastante espacio libre alrededor de la Trinidad. En cambio la abridera del Museo Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires tiene un sistema de apertura más reducido, a la altura del pecho de la Virgen, y por ello el espacio libre del interior es mínimo.

los colores al temple, pintura al huevo que seca rápido y proporciona unos colores muy brillantes.

Todas la abrideras de madera estuvieron policromadas, a excepción de la que se halla en la Biblioteca Municipal de Amiens, que parece haber quedado inconclusa, ya que no recibió ningún tipo de acabado (vaciado, entelado o preparación). La madera quedó al natural, viéndose con total nitidez los nudos del tronco y el veteado.

El marfil medieval tampoco se deja al natural, siendo policromado la mayor parte de las veces. La policromía persigue dos objetivos: por una parte embellecer la escultura y por la otra disimular el amarillamiento que se produce con el paso del tiempo<sup>71</sup>. Sin embargo, a diferencia de la madera, el color se aplica directamente, sin preparación previa. La coloración puede realizarse de dos modos distintos: bien sumergiendo el marfil en el tinte, bien extendiendo el tinte sobre la superficie. El primer método es mucho más resistente al paso del tiempo, ya que el tinte consigue penetrar en el material. Una vez aplicada la policromía puede cubrirse con una capa de cera o aceite que protege la talla de agentes exteriores.

Sin embargo, la policromía de los marfiles medievales casi siempre se ha perdido, conservándose apenas pequeñas trazas, lo que ha llevado a muchos estudiosos a considerar que el material quedaba al natural. La ausencia de *preparación* (o capa intermedia entre el material y el color), la propia grasa del marfil que hace deslizar los colores, y los movimientos de contracción y dilatación que se producen con los cambios de humedad, contribuyen a que la policromía se desprenda de la superficie con una relativa facilidad. Además a lo largo de las restauraciones del siglo XIX y buena parte del XX, el color del marfil fue deliberadamente eliminado, de acuerdo con el gusto estético del momento que consideraba las tallas monocromas más bellas.

Las abrideras en marfil, como cualquier obra de su época, también estuvieron policromadas, aunque sólo se han conservado algunas trazas, generalmente sobre los mantos y tocados de los personajes. La Virgen de Évora es la que hoy en día presenta un mejor estado de la policromía, visible en el fondo azul de la escena interior de la Coronación. En Allariz y Salamanca hay trazas más o menos visibles de policromía roja y azul. Más sutiles son los restos de pigmentos en las obras francesas de Lyon y Rouen. Las de Baltimore-Boubon y el Louvre no han conservado ningún indicio de policromía<sup>72</sup>.

Las abrideras, talladas en madera y/o marfil, fueron generalmente doradas. La técnica del dorado fue prácticamente igual para cualquier soporte y en cualquier época.

Primero se aplica el mordiente, una mezcla de arcilla roja (*bolo armenio*), clara de huevo y agua<sup>73</sup>, lo que proporciona una superficie adherente. A continuación se coloca el pan de oro. No es posible aplicar el oro en estado puro, ya que en esta forma es extremadamente adherente y se deshace con facilidad. Por este motivo se trabaja en forma de panes, finas láminas hechas a base de una aleación de oro y/o plata y/o cobre, que varían de color en función de las cantidades de metal que contengan, siendo el tono más apreciado el amarillo anaranjado que se conoce como "oro fino" u "oro ducado"<sup>74</sup>:

	oro	plata	cobre
rojizo	93 %	-	7 %
rojo claro	95 %	-	5 %
muy oscuro	93 %	2'5 %	4'5 %
oscuro	91 %	5 %	4 %
cidra	90 %	6 %	4 %
amarillo anaranjado	83'5 %	16'5 %	-
amarillo claro	78'5 %	21'5 %	-
limón	74 %	26 %	-
verde claro	64 %	36 %	-
blanco	50 %	50 %	-

El tono predominante en las Vírgenes abrideras oscila entre amarillo claro y anaranjado, siendo la Virgen de Bergara una de las que presenta un matiz más anaranjado y por tanto de superior calidad

Una vez colocado el pan de oro, se bruñe. El proceso puede terminar aquí o se puede añadir algún tipo de decoración adicional, como motivos incisos, punteado, punzonado o pastillaje<sup>75</sup>. Uno de los mejores ejemplos de técnica de dorado lo

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> El marfil posee una cantidad de grasa que hace amarillear el material.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Precisamente el hecho de no haber encontrado restos de policromía en dichas obras es un elemento más que cuestiona su datación medieval.

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Este es el método más usado en el mundo medieval y que se conoce como "dorado al agua".

 $<sup>^{74}</sup>$  La siguiente tabla ha sido elaborada en base a los datos contenidos en González-Alonso Martínez (1997: p. 127)

<sup>&</sup>lt;sup>75</sup> La decoración incisa consiste en siluetear formas con un estilete apuntado; el punteado en *picotear* el oro para crear zonas de luces y sombras; el punzonado en imprimir formas geométricas con ayuda de un punzón que tiene la boca terminada en distintas formas (rombo, cuadrado, círculo); y el pastillaje en realizar motivos en relieve modelados en el yeso de la preparación o en el mordiente de bolo armenio (antes de aplicar el pan de oro).

encontramos en la abridera del Metropolitan Museum de New York; donde pueden observarse motivos incisos en el fondo de las escenas de la vida de Cristo y decoración de pastillaje en el manto de Dios Padre. Otro excelente ejemplo es el dorado aplicado sobre el traje del Niño que sostiene la Virgen de Évora.

Desde fines de la Edad Media en España se introduce una técnica nueva que tendrá mucho éxito en la Edad Moderna. Se conoce como *estofado*, una combinación de dorado y policromía que pretende imitar las ricas telas bordadas en oro y plata (*estofas*). Esta técnica se llevó a cabo para realizar el manto de la abridera de Bárcena de Pie de Concha y seguramente también el traje de la Virgen de Buenos Aires, aunque su estado actual de conservación no permite observar los detalles con nitidez.

En la Edad Media, el dorado no sólo implicaba un enriquecimiento técnico y visual de la obra, sino que además poseía un fuerte potencial simbólico en relación a la *estética de la luz*, potenciando el carácter sagrado de la imagen<sup>76</sup>.

Algunas abrideras además de doradas fueron plateadas<sup>77</sup>. Representan casi un 10% de las obras conservadas. La técnica del plateado es similar a la del dorado. Se realiza a partir de panes de plata, más consistentes que los de oro, aunque se ennegrecen rápidamente al contacto con el oxígeno.

La plata, como el oro, es un material suntuario y reservado por tanto para obras de una especial importancia. En la Baja Edad Media encontramos objetos litúrgicos realizados en plata, que van incrementando en número e importancia a medida que nos acercamos al siglo XV, alcanzando su cenit en la Edad Moderna gracias al descubrimiento de las minas de plata americanas de Potosí (Bolivia)<sup>78</sup>. El valor de la

plata se conocía ya desde la Baja Edad Media, y por ello estaba perfectamente regulado, de tal modo que se ha constatado -en distintos puntos de Europa- la existencia de disposiciones referentes al marcaje de la plata que garantizaban a la clientela la pureza del metal empleado<sup>79</sup>. Por todo ello, la utilización de la técnica del plateado en un número significativo de abrideras medievales indica que eran obras que gozaban de un gran prestigio y que fueron realizadas gracias a un patrocinador/a con una situación económica muy sólida.

Bibliografía: para contrastar y ampliar la información vertida en el presente capítulo puede acudirse a: Cennini (ca. 1370-1440) [edición de Brunello y traducción de Olmeda Latorre (1988)], M.E. Gómez Moreno (1943), Oman (1968: pp. xiii- xxxv), Tardy (1972: pp. 261-277), Gaborit-Chopin (1978), Lombard (1978: pp. 138-143), Maltese (1981), Cruz Valdovinos (1982: pp. 16-18), Wheeler y Hayward (1991), Serck-Dewaide (1991), Perrault (1993), Sánchez Ortiz (1995: pp. 24-67), Fernández Arenas (1996), González-Alonso Martínez (1997), Rivera, Ávila y Martín-Ansón (1997), Connor (1998), Pedrola (1998: pp. 72-76), Cardon (2003: pp. 257- 311) y Pastoureau (2000) y Pastoureau (2006: pp. 125-234).

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Entre los filósofos griegos fue habitual asimilar el sol, la luz, la belleza y la divinidad, pudiendo hallar estas reflexiones desde Platón hasta Plotino, pasando por la escuela Hermética. Así pues, los herméticos consideraban que la esencia de la belleza radicaba en la luminosidad, algo simple e inefable, situado en el plano de lo divino. Este conjunto de reflexiones se transmitieron al mundo medieval, siendo el Pseudo-Dionisio Areopagita uno de los grandes representantes de la estética de la luz, ya que identificó divinidad, belleza y luz. Otros pensadores cristianos como San Agustín, San Ambrosio y Roberto Grosatesca (obispo de Lincoln, 1175-1253, autor de *Nome Domini*) también unieron los conceptos de oro, brillantez, luz, belleza y divinidad. [Referencias procedentes de González-Alonso Martínez (1997: pp. 17-19)]

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Tallas de Autun, Berlín, Copenhague, Pelplin-Liebschau y Antagnod.

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> Cruz Valdovinos (1982: pp. 16-18), que estudió la platería castellana, explica como en el siglo XIV aún no se había generalizado el empleo de plata en los objetos litúrgicos, al menos no en Castilla. Sin embargo en este mismo siglo, en algunas repúblicas italianas, ciertas ciudades en los márgenes del Rin, en la corte papal de Aviñón, con un mayor empuje económico, encontramos mayor número de obras en plata. En España habrá que esperar al reinado de Juan II y los Reyes Católicos para ver florecer platerías castellanas en Burgos, Valladolid y Toledo. Este fenómeno aumentará con el descubrimiento y conquista de América y la abundancia de metales preciosos que esto supuso. A partir del siglo XVI las platerías y los plateros castellanos aumentarán considerablemente.

<sup>&</sup>lt;sup>79</sup> Se ha constatado marcaje de plata en el siglo XIII (ej. en Paris) y siglo XIV (ej. Santiago de Compostela, Sevilla, Zaragoza, Barcelona, Gerona, Tarragona, Morella, Valencia, Mallorca) [para más detalles ver Cruz Valdovinos (1982: p. 17)]

#### CAPÍTULO III: CONTEXTO SOCIAL: PROMOTORES Y DESTINATARIOS

Conocer quiénes fueron los impulsores y destinatarios de las abrideras permite contextualizar las obras en su época. Es interesante identificar los grupos sociales que encargaron las imágenes, hicieron donaciones para su buena conservación o las utilizaron en las prácticas religiosas. Muchos de estos impulsores y destinatarios tuvieron en común su orientación mariana. Pertenecían a sectores de la sociedad que se habían puesto bajo la protección de la Virgen, considerándola su patrona. Así, un gran número de órdenes religiosas fueron mostrando a lo largo de la Baja Edad Media su intensa devoción a María y reivindicado su protección, tal es el caso de cistercienses, dominicos, franciscanos y clarisas, etc. Distintas mujeres pertenecientes a estas órdenes patrocinaron Vírgenes abrideras. Lo mismo puede decirse de las órdenes militares, como la teutónica en Prusia, que se puso al amparo de María y patrocinó Vírgenes abrideras. O de las cofradías urbanas, como la de los tejedores de Morlaix, que profesaba una doble devoción a María y la Trinidad, y encargó una abridera para colocarla en su capilla privada. Las abrideras patrocinadas por estos grupos no eran, por tanto, más que una imagen de la patrona que los protegía.

#### Monasterios y espacios religiosos femeninos

Una buena parte de las obras fueron promovidas por y para mujeres, potenciando la figura de María como centro de las prácticas religiosas. Las circunstancias históricas que las rodean son tan variadas como la posición y función de la mujer en la Baja Edad Media y Edad Moderna, pero todas ellas pueden ser interpretadas a la luz de la *historia de mujeres*.

Dentro de este grupo se halla la abridera de Allariz, atribuida a la reina Violante de Castilla en base a una noticia recogida por Jacobo de Castro en el siglo XVIII<sup>80</sup>. Según este autor la reina habría legado la imagen al Convento de Clarisas de Allariz. Aunque tras revisar el testamento original (del año 1292)<sup>81</sup> no se hallaron noticias al respecto; el propio contexto histórico que rodeó a doña Violante podría confirmar la información aportada por Castro. Por una parte, el tema de los gozos de la Virgen estaba presente en los patrocinios regios del momento. Alfonso X el Sabio había promovido las *Cantigas de Santa María* que incluían una alabanza a los siete gozos marianos. Violante de Castilla, esposa del rey, debía conocer bien estos textos y pudo haberse inspirado en ellos a la hora de financiar la abridera de Allariz, que contenía exactamente

los mismos acontecimientos gozosos<sup>82</sup>. Por otra parte, Violante fue la fundadora de las Clarisas de Allariz y tenía la intención de ser enterrada en este lugar. Es lógico pensar que las obras de mayor valor formaran parte de su dote. Sin duda la abridera de marfil es, entre las piezas custodiadas por las clarisas, una de las más suntuarias y por tanto más acorde a un patrocinio regio.

Se acepte o no la vinculación entre Violante de Castilla y la abridera de Allariz, lo cierto es que esta escultura estuvo ligada a las prácticas religiosas de mujeres. Desde su realización fue guardada en un convento de clarisas, rama femenina de la orden franciscana que canalizó durante el siglo XIII el *movimiento religioso femenino*<sup>83</sup>. Este movimiento propugnaba una religiosidad privada e individual fundada en el diálogo directo con la divinidad. Era por tanto una obra dirigida a un grupo reducido de monjas, seguramente empleada por éstas para meditar acerca de los gozos de la Virgen e implorarle a María su intercesión ante la divinidad.

Una segunda talla vinculada al patrocinio regio femenino es la Virgen de Maubuisson, aunque ésta con mayores reservas. Un gran número de historiadores<sup>84</sup> han querido atribuir el patrocinio a Blanca de Castilla (s. XIII), fundadora del monasterio de Notre-Dame la Royale. Sin embargo, por las imágenes gráficas que han subsistido<sup>85</sup>, no parece ser una escultura contemporánea a la reina. La enorme monumentalidad de la obra (141 cm. de altura) es poco habitual entre las abrideras de la época. Los ejemplos coetáneos, de Baltimore-Boubon, Allariz, Salamanca o Évora, no superan los 42 cm. Además, el exhaustivo estudio de la musculatura que puede observarse en la figura del Niño de Maubuisson, nada tiene que ver con las representaciones de Cristo del siglo XIII. Es un planteamiento estético más cercano al siglo XV que al XIII. Por todo ello, es difícil sostener el patrocino de Blanca de Castilla.

Pero de nuevo, como en Allariz, la obra se inserta en un contexto religioso esencialmente femenino. Notre-Dame la Royale fue una importante abadía de monjas cistercienses<sup>86</sup>, en la que las propias mujeres tomaron importantes decisiones acerca de las prácticas religiosas y los objetos sagrados. De hecho, fue una de sus abadesas en el

62

<sup>80</sup> Castro (1722) [consultada la edición de Gómez Parente (1976: vol. I, pp.324-327)]

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> El *Testamento de doña Violante* (1292), del Archivo Histórico Nacional, fue reproducido parcialmente por López (1927: vol. VIII, núm. 172, p. 16).

<sup>&</sup>lt;sup>82</sup> Radler (1990: p. 16) subrayó el paralelismo existente entre los Gozos de Santa María del manuscrito de las *Cantigas* conservado en la Biblioteca del Escorial y los temas del interior de la abridera de Allariz

<sup>&</sup>lt;sup>83</sup> De estas cuestiones se ha ocupado Muñoz Fernández (2001: núm. 255, pp. 60-65).

<sup>84</sup> Fries (1928-1929), Réau (1957), Radler (1990) y Chabanol (2001).

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup> La obra fue robada en la década de 1970 y el único modo de estudiarla es a través de las fotos anteriores al robo, a color y en blanco y negro.

<sup>&</sup>lt;sup>86</sup> La reina Blanca de Castilla fundó este monasterio femenino en la primera mitad del siglo XIII y lo puso bajo las directrices de la orden cisterciense. Fue un lugar de de gran importancia porque estaba destinado a las hijas de la alta nobleza y era además residencia y lugar de enterramiento regio.

siglo XVII, Mère des Anges, la que hizo eliminar el pedestal original de la abridera por considerarlo ridículo e indecoroso. El *Decreto sobre imágenes sagradas* pronunciado durante la sesión del 3 de diciembre de 1563 del Concilio de Trento determinaba que las imágenes sagradas problemáticas debían ser sometidas a juicio del obispo y si éste lo consideraba oportuno, eliminadas del culto<sup>87</sup>. Sin embargo, en Maubuisson fue una abadesa -y no un obispo- la que decidió sobre una imagen sagrada y sobre las pautas espirituales a seguir por su comunidad.

Otra abridera vinculada a establecimientos religiosos femeninos fue la de Baltimore-Boubon, pues según algunos autores<sup>88</sup> procedía del monasterio de Boubon, un lugar de retiro para las hijas de las familias nobles<sup>89</sup>. La abridera es una obra controvertida, para unos realizada en el siglo XII-XIII y para otros en el XIX<sup>90</sup>. Los que defienden una cronología medieval afirman que la obra habría pertenecido a alguna de las monjas de la abadía. Como en el caso de las abrideras de Allariz y Maubuisson, es probable que la talla formase parte del ajuar con el que las nobles eran dotadas al entrar al convento, que se situase después en su capilla u oratorio personal y que sirviese para una devoción privada.

Así pues, en el caso de las tres obras vistas hasta el momento- Allariz, Maubuisson y Boubon- estamos ante encargos realizados por mujeres de la nobleza y monarquía, para llevar a cabo una devoción privada en el seno de una institución monástica. Noticias muy similares tenemos de otras imágenes, entre ellas la de Évora, ligada a la figura de Isabel Afonso. Según una noticia más o menos legendaria recogida por el padre Francisco da Fonseca, Isabel Afonso habría comprado la obra a unos peregrinos y la habría situado en su oratorio <sup>91</sup>. Después la habría donado al monasterio de monjas dominicas del Paraíso (Évora), donde habría servido para un uso relativamente privado hasta la desaparición del convento y el traspaso de los bienes al actual Museo de Arte Sacro de la catedral. La ubicación de la obra en un oratorio privado indica un tipo de prácticas religiosas cercanas a la devotio moderna.

En un marco similar se mueve la talla del Monasterio de Carmelitas de Cuerva de Toledo. Esta obra ha estado desde el siglo XX en manos de coleccionistas privados. Primero fue posesión del ebanista Deogracias Magdalena y después pasó por distintos propietarios hasta llegar a la casa de subastas Alcalá<sup>92</sup>, donde fue vendida en 2002 a otro coleccionista anónimo. El catálogo de Alcalá Subastas reseña que, por haber estado la obra tradicionalmente en el monasterio de carmelitas de la Cuerva, pudo haber sido encargada por la propia Santa Teresa de Jesús, fundadora de este establecimiento religioso. Como en Maubuisson y Allariz, a falta de documentación precisa, la abridera se liga a la figura histórica más relevante del lugar en que fue hallada. Aún cuestionando esta atribución, estamos una vez más ante una obra que formó parte de la dote de una mujer en un establecimiento religioso monacal y que recibió un uso privado.

Otras obras que también han aparecido en monasterios femeninos son las de Kaysersberg (procedente de la abadía de clarisas de Alspach), Limburg (procedente del monasterio cisterciense de Schönau) y Gaitanas de Toledo (situada en el convento de la Concepción de las Madres Agustinas). También contamos con cinco obras hispánicas de los siglos XVI-XVII, muy próximas en formas y temas a las de los conventos de Gaitanas y Cuerva, que se hallan hoy descontextualizadas en colecciones privadas y museos. Sin embargo es posible que -como sus homólogas- hubiesen estado anteriormente en conventos femeninos. Se trata de las abrideras de Madrid-Museo Arqueológico Nacional (dos piezas con los números 1969/44/1 y 1969/44/2), Buenos Aires, Col. Belloch y Col. Linda A.Macneilage-Col. Almenas.

Finalmente se ha de mencionar la Virgen de Bergara, que estuvo fuertemente ligada al mundo de las mujeres, aunque en este caso no estaba adscrita a un establecimiento religioso reglado sino más bien a un movimiento de tintes semi-laicos que en el País Vasco se identificó con la figura de las *seroras*. Así pues, esta pieza pudo ser impulsada por una *serora* y destinada a un público compuesto esencialmente por mujeres embarazadas, que sentirían gran empatía hacia la imagen de María expectante<sup>93</sup>.

#### Orden teutónica

Un segundo grupo de esculturas surgieron al calor de la Orden Teutónica y de las dos instituciones que le apoyaron, Sacro Imperio y Papado. Son obras ligadas a los grandes poderes de finales de la Edad Media, papado e imperio con sus guerras periódicas por el ascenso al poder temporal, y caballeros teutónicos, potencia en auge en

 $<sup>^{\</sup>rm 87}$  Para más detalle, ver epígrafe referido al Concilio de Trento, en el capítulo I de la II parte.

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> Barón de Verneilh (1898), Clément (1909), Sarrète (1913), Réau (1947), Koechlin (1968), Blancher (1972), Baumer (1977), Radler (1990), entre otros.

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> El monasterio de Boubon estaba adscrito a la Orden de Fontevraud. Dicha orden tiene su origen a inicios del siglo XII, cuando el bretón Robert d'Arbrissel decide junto con un grupo de discípulos, fundar su propia abadía y su propia orden. Fontevraud será desde entonces una orden dúplice, para religiosos hombres y mujeres, bajo la autoridad unificada de una abadesa. Desde 1101 en que se funda hasta la revolución francesa tendrá un gran peso en la historia de Francia y un elevado número de sus abadesas pertenecerá a la familia real.

<sup>90</sup> Para más detalle, ver la ficha catalográfica en la III parte.

<sup>91</sup> Téngase en cuenta que la localidad de Évora está sobre la ruta de la Plata, uno de los caminos de peregrinación a Santiago de Compostela.

<sup>&</sup>lt;sup>92</sup> El catálogo de la subasta que tuvo lugar en 2002 no se citan los nombres de los propietarios. Ver Subasta de Mayo-Alcalá Subastas... (2002: pp. 192-193).

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> La compleja unión de la abridera de Bergara al universo femenino será objeto de una explicación más extensa en el I capítulo de la II parte de esta monografía.

la Europa central bajomedieval. Se trata de las Vírgenes de Copenhague, Elbing-Vacha, Nürnberg, Övertornea, París-Musée au Moyen Âge, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Misterhult, Sejny y Viena, que contienen en su interior retratos de los caballeros teutónicos, la familia imperial y la jerarquía eclesiástica (papa, obispos y cardenales). Este patrocinio es uno de los mejor conocidos y por esto mismo se analizará en una sección independiente (véase capítulo I de la II parte).

#### Nobles, cofradías, parroquias y anticuarios

El resto de obras se relaciona con una amalgama de grupos sociales: nobles, cofradías, parroquias y anticuarios. Diversos ejemplos estuvieron unidos a la protección de los nobles locales. Así pues, la Virgen de Alluyes debió ser patrocinada por los barones del lugar, Florimont Robertet I y II, quienes hicieron colocar los escudos familiares en su interior, sostenidos por una pareja de ángeles. La Virgen de Boulton, que sólo se conoce gracias a una fuente del siglo XVI (*Rites of Durham*), también tenía los escudos de la familia Nevil, con lo que debió estar vinculada a un patrocinio nobiliario. Las Vírgenes de Autun, Guern y Cheyres también pudieron ser impulsadas por nobles, aunque existen mayores dudas al respecto. La talla de Autun se ha relacionado con el patrocinio de Jacques de Chaugy señor de Anost, la de Guern con el bretón Michel de Rimaison, y la de Cheyres con distintos nobles que realizaron donaciones en los siglos XV-XVI.

Otro patrocinio que es interesante destacar es el de las cofradías urbanas, organizaciones que a finales de la Edad Media gozaron de una gran pujanza económica. Así pues, la abridera de Morlaix fue impulsada por la cofradía de tejedores de la ciudad, que además profesaba gran devoción a la Trinidad lo que explicaría los temas utilizados. La Virgen de Antagnod, recientemente descubierta, fue protegida -al menos desde el siglo XVII- por la cofradía de la Trinidad, aunque en este caso no se conoce quién hizo el encargo original.

Un importante número de obras se han conservado desde su realización en pequeñas parroquias o ermitas, en alguno de los altares ante los que rezaban los fieles de la zona. Se desconoce quiénes las impulsaron y financiaron, pero podrían haber sido los peregrinos y fieles que aportaban limosnas periódicamente, el propio párroco, o alguna pujante familia local vinculada a la parroquia. Es el caso de las tallas de Bannalec, Eguisheim, Fribourg-Marly, Massiac, Marsal, Palau del Vidre, Bárcena de Pie de Concha, Pozzolo Formigaro y Triacastela. También las tallas de Trier y Zurich que, aunque hoy se exhiben en museos, pertenecieron a iglesias parroquiales.

Por último, hay tres obras que debieron realizarse para satisfacer la demanda de anticuarios y coleccionistas del siglo XIX. Se trata de las tallas de los museos de Rouen,

Lyon y Louvre, esculpidas con una estética neo-medieval. En principio no son obras para la meditación religiosa, sino para la recreación y disfrute estéticos.

Resta para concluir un pequeño grupo de abrideras de patrocinador desconocido, situadas en Amiens, Berlín, Col. Hans Wilczek, New York, Salamanca y Moulins-Souvigny.

Bibliografía específica: para contrastar y ampliar la información vertida en el presente capítulo puede acudirse bien a los títulos que analizan la situación social de las mujeres en la Edad Media [Labarge (1986), Hanawalt (1995: pp. 1-18), Klapisch-Zuber (2002), Schmitt (2004)], bien a aquellos que se ocupan de la orden teutónica como impulsora de arte [Goenner (1943), Dygo (1989), Toomaspoeg (2001)], bien al conjunto de referencias bibliográficas y documentales que aparecen en cada una de las fichas catalográficas de la III parte (pues en dichas fichas se ha dedicado un apartado a *cronología, procedencia y mecenazgo*).

#### CAPÍTULO IV: ICONOGRAFÍA

Uno de los elementos que da cohesión al conjunto de las Vírgenes abrideras es el marco religioso que las rodea. Son obras surgidas en un contexto de gran devoción y culto a María, que se hacen eco de los debates y planteamientos teológicos coetáneos. Para poder comprender el verdadero alcance de su iconografía es necesario analizar el panorama religioso en que aparecieron, cuestión que abordaremos en la primera sección de este capítulo.

Unido al contexto religioso, el otro aspecto que da cohesión al conjunto de las Vírgenes abrideras es la iconografía que presentan. Pueden observarse distintos paralelismos en los tocados, vestidos, gestos corporales y ciclos temáticos que aparecen en los ejemplos estudiados. El análisis iconográfico e iconológico es uno de los grandes ejes que vertebra esta investigación y también uno de los campos de estudio más amplio. Por ello se abordará en a lo largo de distintos capítulos. En este capítulo nos detendremos en los siguientes aspectos; por un lado la enumeración de los principales tipos de la Virgen con el Niño en el exterior y el análisis de la vestimenta, calzado, peinado, tocado, atributos y gestos corporales que éstos exhiben; y por otra parte la enumeración de los grandes ciclos y temas representados en el interior, proponiendo una posible clasificación de las obras en base a estas cuestiones. Más adelante, en la II parte de esta monografía, se estudiarán las distintas iconografías marianas exteriores (Sedes Sapientiae, Inmaculada, Virgo Lactans, Virgen de la Expectación, etc.) junto con los temas y episodios que integran los ciclos temáticos interiores (Trinidad, Anunciación, Visitación, Entierro, Crucifixión, etc.), prestando especial atención a la interrelación simbólica entre el interior y el exterior de las tallas.

#### Contexto religioso: el culto a la Virgen

El arco cronológico en que se originan y popularizan las abrideras es el que va de los siglos XII al Concilio de Trento (1545-1563), arco que constituye en Occidente el de mayor esplendor de la devoción mariana<sup>94</sup>. En efecto, durante la Baja Edad Media, la exaltación desmedida a María es visible en los epítetos y calificativos que se le aplicaron. En el siglo XII Ruperto de Deutz la llamó profetisa, maestra de los apóstoles, reina del cielo, esposa de Cristo, iglesia y madre de todos los cristianos. San Bernardo (s. XII) se refirió a ella con el término caballeresco y feudal de Nuestra Señora (*Notre* 

<sup>94</sup> Aunque en un intento de síntesis se habla de los siglos XII-XV como momento de mayor esplendor del *marianismo*, distintos autores se han ocupado de los antecedentes de este proceso. Explican que ya en la Alta Edad Media la devoción mariana tenía un destacable desarrollo. Así, en el conjunto de estudios reunidos por Iogna-Prat, Palazzo y Russo (1996), los autores centran su interés en el culto mariano altomedieval, y más concretamente en el mundo carolingio y otoniano. Insisten en el uso de la mariología al servicio de los intereses de la monarquía y demuestran con ello que el culto mariano estaba bien asentado antes del siglo XII.

Dame), según el cual todos los cristianos eran sus vasallos. Algunos autores del siglo XIII (Ricardo de San Lorenzo, Alberto Magno, Juan de Olivi) alabaron su Sabiduría prácticamente omnisciente, llegándole a atribuir un conocimiento sobrenatural. En el siglo XV Bernardino de Siena (1380-1444) llega incluso a colocar a María por encima de Dios, atribuyéndole una perfecta inteligencia y el don de la contemplación. Dichas exageraciones son también acrecentadas por la difusión de leyendas apócrifas, en que se narran diversos milagros operados por la Virgen, desatando así la imaginación popular. Por todo ello, Réau (1957) habla del paso de la mariología a la *mariolatría*. La mariolatría implica que la Virgen es adorada como si se tratase de la divinidad, en vez de ser simplemente venerada como le correspondía por su condición humana<sup>95</sup>.

Sin embargo, paralelamente a esta desmesurada veneración por la Virgen, aparecen algunas voces críticas, que llaman a la moderación en las prácticas de devoción. Es el caso de Pedro el Venerable (siglo XII) que se opuso a la idea de que María fuese omnisciente, pues esta cualidad sólo pertenece a Dios y no se le da en esta vida a ningún mortal. O de autores del siglo XIII como Alberto Magno, Tomás de Aquino y Buenaventura. Alberto Magno, pese a la enorme devoción que profesaba a la Virgen, recalcó la infinita distancia entre ésta y Cristo: María está por debajo de la majestad divina, siempre supeditada a Cristo. Tomás de Aquino trató de frenar la imaginación popular desmedida y pretendía volver al sentido literal de la Biblia por encima de fantasías y leyendas. Buenaventura negó la majestad y omnipotencia de la Virgen y la colocó por debajo de Dios.

Las abrideras bajomedievales son un claro reflejo de esta contradicción y ambigüedad en la consideración de María, objeto de una intensa devoción y a la vez fuente de críticas entre teólogos coetáneos, como Jean Gerson y su *Sermón de la Natividad del Señor*.

Desde los siglos XV y XVI el deseo de reforma de la Iglesia va cobrando cada vez más fuerza, tanto desde dentro como desde fuera de sus propias instituciones. La España moderna, con Carlos V y Felipe II a la cabeza, apoyó mayoritariamente la

<sup>&</sup>lt;sup>95</sup> El lenguaje desmedido de alabanza a María lo habían adoptado los escritores occidentales por influjo de la iglesia bizantina, ya que ésta, desde los inicios del Cristianismo, había colocado a la Virgen en una posición central de las prácticas religiosas. En la Baja Edad Media, Bizancio no abandonó su admiración ilimitada por la figura de María. Las exageraciones fueron incluso más abundantes que en Occidente. Los teólogos griegos desposeyeron poco a poco a María de su humanidad, dándole rasgos de divinidad. Teofilacto (siglo XI) atribuyó a María una santidad más elevada que todas las demás criaturas. Neófito el Ermitaño (siglo XIII) describió a María como señora del mundo. Teófanes de Nicea (siglo XIV) habló de la Virgen reina de toda la creación, poseedora de la sabiduría y la ciencia, mediadora. Isidoro Glabas (siglo XIV) utilizó una retórica desenfrenada e hiperbólica para referirse a María, afirmó reiteradamente su origen celestial y llegó a otorgarle parte de la obra creadora de Dios.

opción de la Contrarreforma <sup>96</sup>. La Inquisición, gestionada por los dominicos, se asentó en España y se identificó con la defensa de la doctrina y la fe católica. Una de las actuaciones más relevantes de la Contrarreforma española -para esta investigación- fue el impulso dado a la doctrina de la Inmaculada. Esto se plasmó en escritos e imágenes, siendo las abrideras hispánicas de la Pasión de los siglos XVI y XVII un excelente ejemplo, ya que exhiben exteriormente símbolos inmaculistas. Sin embargo no se han hallado testimonios de los teólogos y pensadores contrarreformistas españoles en contra de las abrideras trinitarias, aunque este grupo de obras si que habían suscitado controversia en otras universidades y centros católicos, por ejemplo en Lovaina de la mano del censor de libros Johannes Molanus.

En todo este perído, las nociones de intercesión y virginidad ocuparon gran parte de los debates y escritos, vertebrando también los programas iconográficos de las abrideras. La intercesión de la Virgen fue una de las cualidades más alabadas a lo largo de la historia y muy especialmente en la Baja Edad Media<sup>97</sup>. Esta noción estuvo estrechamente relacionada con otras afines como la protección, misericordia y corredención. La Virgen que es misericordiosa se apiada de los fieles que la rezan, los protege de los peligros e intercede entre ellos y la divinidad, con el objeto de que logren la salvación. De este modo colabora en la redención de la humanidad, siendo merecedora del calificativo de corredentora<sup>98</sup>.

En el mundo medieval, la intercesión fue un concepto ampliamente desarrollado no sólo en el plano celeste sino también en el terrestre (ámbito sacro y profano)<sup>99</sup>. De

hecho hubo un intercambio continuo entre la mediación social y la intercesión celestial, de tal modo que términos como *suplicar* o *rezar* se podían hallar indistintamente aplicados a Dios o al rey<sup>100</sup>. Las relaciones de la corte celestial se rigieron por los mismos parámetros que la sociedad terrenal, y el sistema feudal en que la mediación y protección de un noble permitía al vasallo obtener ciertos privilegios socio-políticos, se trasladó al plano metafísico. Por todo ello, ambas nociones se analizarán conjuntamente.

El acto de intercesión consiste en confiar a una persona el uso de sus relaciones privilegiadas hacia un tercero, a fin de hacer avanzar los intereses ante éste. En el lenguaje coloquial "interceder" es intervenir en favor de alguien o pedir algo para un tercero. Por ello, en cualquier tipo de intercesión, sea de tipo social, jurídica o religiosa, intervienen tres sujetos: el que intercede, el que pide intercesión y el que otorga o deniega el favor<sup>101</sup>.

En la Edad Media la intercesión fue una práctica habitual, empleada en el terreno social, jurídico y político, con el fin de resolver extrajudicialmente conflictos de distinto tipo 102. Gracias a las labores de intercesión, negociación y diplomacia se podía alcanzar la paz, lograr la puesta en libertad de un reo o negociar la vuelta de un exilio. De la importancia de estas actividades se hicieron eco algunos diplomas de los siglos XI y XII en que se mencionaba la actividad de personajes, fundamentalmente familiares del soberano, cuya función era *suggerere*, *petere*, *precari*, *postulare*, *rogare*, *impetrare*, *intercedere*, *intervenire*, es decir mediar en la resolución de un conflicto.

No obstante hay un problema de partida, pues en la Edad Media la intercesión social solía efectuarse por la vía informal con lo que dejaba pocos rastros. Era más que una institución oficial y reglada, una práctica, costumbre o comportamiento frecuente en el terreno social, que se desarrollaba la mayor parte de las veces de modo espontáneo y casi anárquico<sup>103</sup>. Todo ello complica el análisis de este tema.

La intercesión fue alentada y fomentada por un sistema social jerárquico (con *inferiores* y *superiores*) fundado en relaciones de vasallaje. En el régimen medieval feudal, el vasallo ofrecía lealtad y trabajo a su señor, y éste a cambio lo protegía e intervenía a su favor en los centros de poder económico y político. Implícita está la creencia de que el vasallo no tiene acceso directo a los centros de poder, y que por ello

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> Fernández Collado (1996: p. 13) explicó como el rey Felipe II adoptó con gran celeridad las disposiciones del Concilio de Trento, contando para ello con el apoyo unánime de las distintas provincias eclesiásticas, que convocaron concilios provinciales con el objetivo de aplicar la normativa emanada de Trento. Dice textualmente: "Por real cédula de 12 de julio 1564 [el rey] aceptaba en toda su amplitud y sin limitación alguna, con todos sus decretos dogmáticos y disciplinares: Aceptamos y recibimos el dicho sacrosanto concilio y queremos que en estos nuestros reinos sea guardado, cumplido y executado[...]. Lograda una unidad de criterios y una normativa común, el 10 de abril de 1565 el Rey dirigió una carta a los Prelados de sus reinos encareciéndoles la convocatoria de un Concilio Provincial en sus respectivas provincias eclesiásticas. Fueron invitados, expresamente, los arzobispos de Santiago, Sevilla y Granada, el cardenal de Burgos, los obispos de Oviedo y León, que eran exentos, y el obispo de Córdoba[...] La respuesta fue unánime y decidida entre los obispos, la mayoría de los cuales habían participado en las sesiones de Trento, quienes se apresuraron a convocarlos, celebrándose inmediatamente en las principales metrópolis españolas: Granada, Tarragona, Compostela, Zaragoza y Valencia".

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> Al analizar la Intercesión, fijaremos la atención en la Baja Edad Media, el periodo de máximo esplendor de las abrideras, aunque se hará alguna alusión a la Edad Moderna.

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> Dos autores del siglo XII que hablan de la Corredención son Godofredo de Admont († 1165), que considera que tanto Cristo como María promueven la Redención, y Guillermo de Newbury (siglo XII), que defiende la participación de la Virgen en la Redención.

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> Moeglin (2004) coordinó una serie de estudios en que se analizaban los distintos paralelismos entre la intercesión de tipo religioso y la intercesión de tipo socio-jurídico.

<sup>&</sup>lt;sup>100</sup> Así lo afirma Gauvard (2004: p. 336).

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> En estos términos ha definido la intercesión Faes de Mottoni (2004: pp. 106-126).

Es necesario precisar que la función política de la intercesión no es de creación enteramente medieval, sino que procede de la Antigüedad tardía, cuya sociedad -basada en el clientelismocontaba con una serie de intercesores. En las cartas de los obispos de los siglos V y VI se narra como determinados individuos solicitan a su patrón, a personas renombradas o a un obispo, que intercedan por ellos en la solución de conflictos. Para más detalles sobre estas funciones ver Kamp (2004: pp. 67-88) y Duval (2004: pp. 17-40).

<sup>&</sup>lt;sup>103</sup> Así lo afirma Gauvard (2004: pp. 335-352).

necesita que el señor actúe como mediador en representación de él<sup>104</sup>. Sin embargo, a la hora de llevar a cabo la intercesión, no siempre es el *inferior* el que suplica ante un *superior*. Puede ser a la inversa, y así ocurría en ocasiones que el rey intercedía en nombre de una tercera persona ante un noble.

Entre los siglos X-XIII<sup>105</sup> las personas que llevaron a cabo la intercesión en la corte del rey fueron sus familiares más allegados, los obispos y abades<sup>106</sup>, y también laicos poderosos que gozaban de su confianza. De todos los intercesores, los más importantes fueron los familiares del rey ya que tenían el privilegio de dirigirse directamente a él; y entre ellos fue la reina la más influyente de todos<sup>107</sup>.

No es raro que la reina fuera alabada como intercesora, pues esta actividad estuvo ligada al universo femenino a lo largo de la Baja Edad Media. La buena esposa, la reina consorte y la Virgen María tenían en común el hecho de ser perfectas intercesoras. Aunque durante la Edad Media se trató de controlar la palabra pública de las mujeres, se reconoció también su habilidad para interceder y mediar en el ámbito privado<sup>108</sup>. Los predicadores distinguieron entre el terreno público y el privado. En público, la mujer debía callar, absteniéndose de hablar en tribunales o asambleas, enseñar en escuelas y universidades o predicar en establecimientos religiosos, pues todas estas actividades estaban reservadas a los hombres. Por el contrario, en privado la mujer podía aconsejar, amonestar e instruir a su marido e hijos, ya que se le reconocía una gran fuerza de persuasión. De hecho, en la Summa confessorum de Thomas de Chobham (1215) aparecía una singular forma de penitencia que el confesor podía imponer a las mujeres casadas y que consistía en que hablasen a sus maridos y les condujesen hacia las buenas obras, como la misericordia o la generosidad, avudando así a que éstos lograsen su Salvación. Esta función atribuida a la esposa fue muy similar a la que desempeñaba la Virgen en el plano celeste.

Las prácticas sociales de intercesión, mediación y recomendación no se agotaron con la Edad Media, sino que siguieron existiendo en la Edad Moderna, aunque en cierta medida pasaron a estar gestionadas por hombres, quedando en un segundo plano las mujeres <sup>109</sup>.

En el ámbito religioso, la protección e intercesión fueron también términos frecuentes. A nivel institucional, la Iglesia y el clero medieval se erigieron como mediadores privilegiados entre los hombres y Dios. A partir del siglo XV este sistema de intercesión empezó a ser cuestionado. Los místicos aspiraban a dialogar directamente con la divinidad, sin la mediación de confesores u otros intermediarios. Estas mismas ideas fueron retomadas a comienzos de la Edad Moderna por los protestantes (luteranos y calvinistas), quienes reclamaban el acceso directo del fiel a Dios y cuestionaban la existencia de un cuerpo de intermediarios. No obstante, la Iglesia de la Contrarreforma defenderá con múltiples argumentos la persistencia del sistema de intercesión.

En el plano celeste, las prácticas de intercesión ocuparon también un lugar central. Fueron atribuidas primero a Cristo, luego a los santos y finalmente a la Virgen María. Cristo fue el primer mediador entre los hombres y Dios Padre, ya que había logrado la reconciliación de éste con su pueblo. Sin embargo, poco a poco fue desplazado por los santos, que a partir de los siglos III-IV se fueron consolidando como aquéllos que evitaban las desgracias del mundo y ayudaban a las almas de los muertos a alcanzar el reposo eterno. Los predicadores solían llamarles intercesores y abogados (intercessor o aduocatus). Su poder se fundaba en su enorme capacidad para poner en relación la tierra y el cielo, pues habían sido hombres que por su vida ejemplar habían ascendido al cielo, con lo cual podían comprender a la humanidad e implorar por ella ante Dios.

Los lazos que se establecían entre el santo protector y el fiel guardaban grandes similitudes con las relaciones sociales de vasallaje<sup>110</sup>. Pero será la Virgen la que definitivamente adquiera el título de intercesora. Su enorme poder mediador se apoya en distintos motivos. En primer lugar, es capaz de poner en comunicación tierra y cielo, humanidad y divinidad, dado que es una mujer de carne y hueso pero también la madre de Dios. En segundo lugar, la doctrina de la Asunción, que en la Edad Media se va abriendo paso gracias a los apócrifos del *tránsito*, fomenta la creencia en su intercesión omnipotente, ya que una vez que ha subido al cielo y ha sido coronada por Dios es la que está más cerca de la divinidad y por tanto la interlocutora perfecta a la hora de suplicar por la humanidad. En tercer y último lugar, en tanto que madre de Dios tiene autoridad moral sobre su Hijo y puede influirle en sus decisiones e impulsarle para que salve a los fieles. Cristo, cumpliendo el mandamiento de honrar a los padres, ha de conceder todo aquello que su madre le pida, inclusive salvar a los pecadores impenitentes que la rezan.

Tanto se exalta el papel mediador de María que llega un momento en que se contrapone su benevolencia con la severidad de Cristo y de Dios Padre, y se afirma su

72

<sup>&</sup>lt;sup>104</sup> Carroll (1986: 30): to act as a mediator on his behalf.

 $<sup>^{105}</sup>$  Este periodo ha sido analizado por Kamp (2004: pp. 67-88).

<sup>106</sup> Destaca H. Kamp (2004: pp. 67-68) que los obispos desempeñaron una importante labor de intercesión, pues gracias a su formación, poseían los argumentos necesarios para hacer avanzar la causa de la paz o de la indulgencia.

<sup>&</sup>lt;sup>107</sup> Strohm (1992: pp. 95-119), analiza el papel intercesor llevado a cabo por las reinas, con especial atención a las figuras de la reina Philippa (intercediendo ante los burgueses de Calais) y la reina Anne (ante la ciudad de Londres).

<sup>&</sup>lt;sup>108</sup> Así lo estudiaron Casagrande (2002: pp. 99-142) y Vecchio (2002: pp. 143-180).

<sup>&</sup>lt;sup>109</sup> Así lo explican Burkardt (2004: pp. 263-312) y Bély (2004: pp. 313-334).

<sup>&</sup>lt;sup>110</sup> Esta relación es un "patronato cristianizado", en palabras de Duval (2004: pp. 17-40).

Intercesión Omnipotente. La mediación de María, ilimitada e irracional en ocasiones, queda perfectamente expresada en el *Milagro del monje Teófilo* que vende su alma al diablo y alcanza el perdón de Dios gracias a la intercesión de María. Cualquier pecador impenitente, arrepentido en el último momento, puede promover la misericordia mariana y hacer que ésta se apiade de él y rece a Dios por su salvación.

La creencia en la misericordiosa intercesión de María podría remontarse al libro *Contra los herejes* de Ireneo (siglo II), en el que se habla de *Virgo Maria advocata*, de María como abogada de Eva en el cielo<sup>111</sup>. En Oriente la doctrina de la intercesión mariana tuvo mucho peso. Tanto es así que el título de *mediatrix* puede considerarse una aportación bizantina. Basilio el Seleúcida, Andrés de Creta, Tarasio y Germán de Constantinopla se refirieron al poder de María como mediadora. En Occidente, la mediación de la Virgen adquirió una importancia decisiva a partir de los siglos XI y XII, especialmente gracias a los textos de San Anselmo y San Bernardo, pero también gracias a las aportaciones de Eadmer, Guibert de Nogent, Godofredo de Vendôme, Abelardo y Germán de Tournai. A partir de las grandes epidemias de peste negra de finales de la Edad Media se exaltó aún más la misericordia e intercesión de la Virgen.

San Bernardo de Claraval escribió un sermón para el día de la Natividad de la Virgen el 8 de Septiembre que es conocido como el *Sermón del Acueducto (De aqueductu)*, porque aquí usó una inteligente metáfora para clarificar la posición de María como mediadora: la Virgen es un acueducto que conduce el agua de la gracia desde Dios hasta su Iglesia. Otros teólogos de la Baja Edad Media expresaron esta misma idea a través de metáforas anatómicas. Así pues Germán de Tournai, Amadeo de Lausana, Godofredo de Admont, Philip of Harvengt y Bernardino de Siena compararon el cuerpo, cuello y cabeza de un ser humano con la Iglesia, María y Cristo respectivamente. La Virgen es el cuello que pone en relación a Cristo (la cabeza) y la Iglesia o conjunto de los fieles (el cuerpo). Otras veces se comparó a la Virgen con un *puente*, también por el hecho de poner en conexión estas dos realidades, la celeste y terrestre. En los sínodos diocesanos se llamó a María abogada de los pecadores, término de sesgo jurídico que aludía a su labor intercesora<sup>112</sup>.

Las tareas de intercesión atribuidas a la Virgen fueron muchas y muy variadas. Se afirmaba que había mediado por Eva en el cielo, durante las bodas de Caná ante Cristo consiguiendo que éste operara el primer milagro, con ocasión del Juicio Final ante Dios logrando la salvación de los fieles que la imploraban, y a lo largo de múltiples

milagros y apariciones<sup>113</sup>. Algunas de estas actividades de mediación, protección e intercesión fueron representadas en las abrideras, así por ejemplo se retrató a María suplicando arrodillada ante el Varón de Dolores en la parte superior de Notre-Dame de Quelven en Guern (Francia)

Si hay una idea que se repite en las abrideras, ésta es la de la intercesión, mediación y protección de María. Así pues cuando el fiel enumeraba los gozos de la Virgen, concluía su rezo implorando a la Virgen que intercediese por él en el cielo. Esta práctica pudo ser empleada en relación a las abrideras de gozo de Allariz, Évora y Salamanca. Otro ejemplo de mediación lo encontramos en la decena de abrideras vinculadas a la orden teutónica, pues en su interior María aparece protegiendo con su manto a los fieles que la rezan y mediando entre ellos y la Trinidad. Un ejemplo más lo hallamos en las abrideras de Bergara y Autun, a las que se suplica protección frente a las complicaciones médicas, más concretamente frente a los malos partos<sup>114</sup>. Y en términos generales, puede afirmarse que siempre que un fiel reza ante una imagen de la Virgen, sea o no abridera, es porque confía en su potencial intercesor, en la capacidad de ésta de mediar entre él y la divinidad, facilitando su salvación.

Respecto a la virginidad, la segunda noción en la que queremos insistir, la Biblia afirma que María era Virgen cuando recibió el mensaje del ángel, ya que "no conocía varón". Sin embargo, el empeño de los teólogos medievales era demostrar que además de ser virgen antes del parto (como decían el *Evangelio*), lo había sido durante y después del parto. Es lo que se conoció como *virginitas in partu y post partum*, ideas que fueron expresadas por Orígenes (s. III), Tito de Bostra (s. IV), Zenón (s. IV) o Ambrosio (s. IV), y que constituyeron uno de los ejes de reflexión más importantes de los inicios del Cristianismo.

La virginitas in partu fue respaldada por distintos relatos apócrifos, especialmente por el Evangelio del Pseudo-Mateo (capítulo XIII), donde se incluyó la historia de las parteras Zelomí y Salome que daban cuenta de la virginidad de María después de haberla palpado. Por ello, las parteras aparecerán tanto en la iconografía como en los dramas litúrgicos medievales para reafirmar la perpetua virginidad de María 115. Estas ideas siguieron formando parte del ideario colectivo medieval y por ello

74

<sup>&</sup>lt;sup>111</sup>Así lo afirma Perdrizet (1908).

<sup>&</sup>lt;sup>112</sup> Soto Rábanos (2001: p. 341) afirma que "la familiarización con los valores y vocablos jurídicos facilitaba la aplicación a María del apelativo de abogada para designar con él su función de intercesora amiga para la obtención de gracias y perdones".

<sup>&</sup>lt;sup>113</sup> La relación entre las apariciones de la Virgen y su función intercesora ha sido analizada por Barnay (1999). Mediante las apariciones la Virgen pone en conexión el mundo celeste y terrestre.

La ayuda solicitada en caso de enfermedad es una de las tareas de intercesión más importantes pedidas a la Virgen. Con el desarrollo de la medicina desde fines del siglo XIII, el médico pasará en cierta medida a desarrollar estas funciones de intercesión, mediación y protección. Será a él al que se le implore la protección frente a los males y enfermedades. Así lo afirman Jacquart y Nicoud (2004: pp. 195-214).

<sup>&</sup>lt;sup>115</sup> Para más detalles sobre estas cuestiones ver Toubert (1996: pp. 327-360).

en el siglo IX Pascasio Radberto en el *De Nativitate Mariae*, inspirándose en el *Pseudo-Mateo*, defiende a ultranza la *virginitas in partu* de María, y explica que si la Virgen fue con una torre inexpugnable, podría estar detrás de la realización de estas imágenes con puertas que hoy conocemos con el nombre de Vírgenes abrideras <sup>122</sup>. Esta hipótesis perdido la virginidad durante el parto. Un poco después Geoffroy de Vendôme (s. XIII) cobra fuerza en el caso de las abrideras trinitarias. Del mismo modo que Dios se albergó en María sin romper su virginidad que era una puerta y fortaleza inaccesible, la Trinidad yace en el interior de la Virgen abridera que es una escultura inexpugnable sellada con dos puertas. Sin embargo, no es del todo claro que esta similitud con la *puerta cerrada* estuviese detrás de la realización de abrideras de gozo y de pasión.

### Análisis iconográfico del exterior

## Tipos y temas

Cuando las Vírgenes Abrideras Tríptico están cerradas nos ofrecen una imagen exterior de María, con o sin el Niño, sedente o de pie, generalmente en posición hierática y frontal. Los tipos y temas que se han reconocido con más frecuencia son la *Sedes Sapientiae* o Trono de Sabiduría, la *Virgo lactans*, la Virgen de la Expectación y la Inmaculada Concepción. La elección de uno u otro tema está fundada en el contexto histórico que rodea la imagen. Así pues la Inmaculada Concepción es frecuente entre las piezas hispánicas de la Contrarreforma, mientras que la Sedes Sapientiae es la imagen más habitual en la Baja Edad Media. En ocasiones encontramos una combinación de distintas iconografías, como en la Virgen de Bergara que es a un mismo tiempo orante, expectante y trono de sabiduría. El análisis en profundidad de cada uno de estos tipos se realizará en la II parte de esta monografía.

#### Indumentaria, calzado, tocado y peinado

La indumentaria de la Virgen fue muy estable a lo largo de la historia, tal como se refleja en las abrideras conservadas. En ellas, María suele vestir túnica y manto y calzar zapatos puntiagudos. La túnica es holgada, con el escote redondeado y sujeta a la cintura con un cordón, el manto se dispone cubriendo hombros y brazos pero dejando a la vista la mitad superior de la túnica, y los zapatos sin tacón y con la punta estrecha

Media<sup>121</sup>.

<sup>122</sup> Esta hipótesis fue lanzada por Walter Fries (1928-1929: p.6), que relacionó las abrideras con los conceptos de porta clausa, hortus conclusus, fons signatus y turris eburtea. Fue recuperada por Walter H. Orth (1995) y defendida por Melissa R.Katz, en 2007 durante el Symposium: Fullbright History Research Fellows (Simposio de Becarios Fullbright en España), celebrado en la Facultad Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, en una ponencia que lleva el título Abre María Gratia Plena: Tocando la Virgen abridera.

afirmó que era la luz que atraviesa un cristal sin romperlo, la zarza de Moisés que arde sin consumirse, una puerta sellada, un jardín sellado<sup>116</sup> y una torre o fortaleza inexpugnable<sup>117</sup>. Entre estas metáforas, son especialmente relevantes las de la puerta sellada (*porta clausa*) y torre-fortaleza, por su relación directa con las abrideras analizadas. El término *porta clausa* procede de las profecías de Ezequiel 44, 2<sup>118</sup>, mientras que la imagen de la torre está tomada del Cantar de los Cantares 4, 4<sup>119</sup>. Los textos medievales recogieron estas alabanzas, véase por ejemplo el *Himno Akatistos* que dice en uno de sus versos "Salve, oh Puerta única, por la cual sólo ha pasado el Verbo"<sup>120</sup>. No ha de sorprender la comparación entre elementos arquitectónicos (puerta y torre) y el cuerpo o condición física de María (su virginidad). De hecho, como estudió Fingesten (1961), este tipo de paralelismos fueron habituales a lo largo de la Edad

<sup>&</sup>lt;sup>116</sup> Esta metáfora aparece en un texto de Bernardino de Busti (ca. 1450-1513): "I say that the blessed Virgin is a garden of delights which God planted by his own hand…and then God ordered a banquet to be prepared at the entrance to the garden, the sacred grove, which is the womb of the Virgin…for God prepared this banquet when he united human nature to his own divinity" (Spivey 2001: p. I).

<sup>117</sup> San Bernardo, reflexionado a propósito del pasaje bíblico de Jeremías 31, 22 (El Señor ha hecho una cosa nueva sobre la tierra: una mujer encerrará dentro de sí al varón fuerte), describe a la Virgen como una prisión/fortaleza/torre que encierra al Dios encarnado: "¿Quién es esta mujer? ¿Quién es este varón? Si es un varón ya, ¿cómo puede estar aprisionado dentro de una mujer? ¿Cómo es posible que se trate de un varón// y esté oprimido dentro de una mujer? Más aún ¿Cómo puede vivir en el seno de su madre un hombre adulto?" [Cita recogida por DIMANUEL JIMÉNEZ, Mercedes (2004): La función defensiva de la arquietura religiosa en la España Medieval (siglos X- XV), Memoria para la obtención del Diploma de Estudios Avanzados, Universidad Complutense de Madrid, pp. 25-26.]. También en el Cantar de los Cantares 4, 4 se dice de la amada "es tu cuello cual torre de David", metáfora que junto con otras procedentes del mismo texto fueron frecuentemente aplicadas a la Virgen.

<sup>118</sup> Ezequiel 44, 2: "y me dijo Yavé: Esta puerta ha de estar cerrada; no se abrirá ni entrará por ella hombre alguno, porque ha entrado por ella Yavé, Dios de Israel; por tanto, ha de quedar cerrada".

<sup>&</sup>lt;sup>119</sup> Cantar de los Cantares 4, 4: "Es tu cuello cual la torre de David, adornada de trofeos, de la que penden mil escudos, todos escudos de tus valientes".

<sup>&</sup>lt;sup>120</sup> Verso recogido por Celdrán Gomariz (1982: p. 124).

<sup>&</sup>lt;sup>121</sup> Fingensten (1961) explica como en la Edad Media la Virgen fue comparada con la "puerta a través de la cual ha pasado el rey", la *fenestra coeli* (ventana del cielo) y el templo de Dios, e inclusive su vientre fue equiparado a una bóveda apuntada de una catedral gótica.

asoman levemente bajo ésta. Así se observa en al menos 26 obras, entre ellas las abrideras de Allariz y Eguisheim<sup>123</sup>.

Sobre este modelo básico, vemos aparecer una serie de variantes. Unas veces son los zapatos, que quedan totalmente ocultos bajo la túnica, como en la abridera de Toledo y otros ejemplos hispánicos de los siglos XVI y XVII<sup>124</sup>, tal vez una muestra de especial pudor y recato<sup>125</sup>. Otras veces es el escote de la túnica, que adopta formas rectangulares o triangulares, como por ejemplo en Antagnod<sup>126</sup>. En alguna otra ocasión es la disposición de las prendas la que cambia. Así en Cheyres-Yvonand, María lleva túnica suelta (sin cinturón) y manto liso que sujeta al cuello gracias a un cordoncito, en Copenhague el cuello del manto aparece doblado como si se tratase de una capucha, y en Viena el manto va cerrado a modo de capa, ocultando la túnica. Pero en esencia estas esculturas son muy similares a las anteriores pues se trata de las mismas prendas. Entre unas y otras suman 45 ejemplos, de un total de 53 obras de las que se posee imagen gráfica.

La homogeneidad e intemporalidad en el atuendo es una característica propia de las figuras sagradas en general y de la imaginería mariana en particular. Son la túnica y manto, dos prendas tomadas del mundo romano, las que viste con mayor frecuencia María. Esta indumentaria sagrada permanece invariable a lo largo de los distintos períodos históricos, sin que se vea afectada por las sucesivas modas de la indumentaria civil. Frente a la vestimenta noble femenina que se va enriqueciendo, diversificando y nacionalizando, sobre todo a partir de la Baja Edad Media 127, el traje de la Virgen se mantiene estable, sin registrar apenas diferencias, pudiendo hallar prendas idénticas en obras del siglo XIV y del siglo XVI, como ocurre si comparamos la abridera de Allariz con la de Buenos Aires.

En cuanto al calzado, es normal que la Virgen use zapatos porque esto es considerado una muestra de honestidad y decoro<sup>128</sup>. Los zapatos puntiagudos fueron habituales entre la población civil de la Baja Edad Media, llegando a alcanzar formas exageradamente alargadas que impedían casi caminar<sup>129</sup>. Sin embargo, en el caso de María las formas serán siempre moderadas y estandarizadas, carentes de cualquier tipo de decoración o alambicamiento.

No obstante, un pequeño grupo de abrideras presentan una indumentaria que se aparta de las pautas mencionadas anteriormente. En primer lugar hay que nombrar la Virgen de Baltimore-Boubon, por ser para muchos una de las más antiguas, datada hacia 1180-1220. En este caso, se prescinde del manto, quedando visible una túnica holgada de mangas amplias y cuello redondeado, rematada en los extremos por una cenefa decorativa. A esto se añade una prenda interior ajustada de mangas largas que sobresalen por debajo de la túnica. Visten de manera casi idéntica, la Virgen del Museo del Louvre y la del Museo de Beux-Arts de Lyon, consideradas copias decimonónicas de la anterior. La Virgen de Rouen debía ser similar, aunque hoy en día se ha perdido todo el perfil delantero.

Otra obra interesante y peculiar es la de Triacastela, hasta ahora datada en el siglo XIV, aunque el análisis de su indumentaria indica una pervivencia de modelos románicos. Viste tres prendas: primero una túnica larga roja, por encima otra prenda más corta de escote redondeado y color amarillo, y finalmente un manto negro. La prenda intermedia es una *sobretúnica*, elemento habitual en las esculturas románicas <sup>130</sup>; por tanto una evidencia del arcaísmo o mirada hacia el pasado presente en la obra, que podría adelantar unas décadas su cronología.

Finalmente hay una serie de obras que acentúan la esbeltez del cuerpo de María, siguiendo unos cánones estéticos que anticipan o reafirman el Renacimiento. Se trata de las Vírgenes de Limburg-Schönau (s. XV), Bergara (s. XV) y Alluyes (s. XVI). La Virgen de Limburg viste túnica ajustada que resalta su talle estrecho y busto prominente. La Virgen de Bergara lleva túnica ceñida, de talle alto y escote en pico, sujeta con un cordón a la cintura, que acentúa el avanzado estado de gestación. La Virgen de Alluyes, plenamente renacentista, porta tres prendas: una camisa blanca abotonada y de escote redondeado, una túnica roja de escote recto y un manto de color

<sup>&</sup>lt;sup>123</sup> Presentan este tipo de indumentaria las abrideras de: Allariz, Amiens, Autun, Bannalec, Bouillon, París- Musée au Moyen Âge, Eguisheim, Évora, Guern, Kaysersberg, Leugney, Pelplin-Liebschau, Marsal, Massiac, Maubuisson, Misterhult, Madrid-Museo Arqueológico nº 1969/44/2, Morlaix, Nürnberg, New York, Palau del Vidre, Pozzolo Formigaro, Salamanca, Sejny, Souvigny-Moulins y Zurich.

<sup>124</sup> Los zapatos quedan ocultos en las obras de Buenos Aires, Col. Linda A. Macneilage- Col. de las Almenas, Col. Belloch, Toledo-Convento de la Cuerva, Madrid-Museo Arqueológico Nacional 1969/44/1, Bárcena de Pie de Concha y Toledo- Convento de Gaitanas.

<sup>&</sup>lt;sup>125</sup> Interpretación de Trens (1947: p. 639)

<sup>&</sup>lt;sup>126</sup> Variantes en los escotes de la túnica: escote redondeado levemente rectangular (Col. Georg Hartman, Pelplin-Klonowken, Fribourg-Marly y Övertornea), escote redondeado levemente en pico o triangular (Berlín), escote en pico (Col. Hans Wilczek), escote rectangular (Antagnod, Elbing v Trier).

<sup>&</sup>lt;sup>127</sup> Bernís Madrazo (1956) hizo una interesante síntesis de los cambios en la indumentaria civil masculina y femenina en España en la Edad Media. Explica como a partir del siglo XV empiezan a imponerse distintas modas nacionales, aunque todas ellas dentro de un marco o época común. Entre estas modas nacionales, las más destacables serían las de Italia y Borgoña.

<sup>&</sup>lt;sup>128</sup> Así lo afirma Trens (1947) aunque no dice en qué tratadistas/fuentes se apoya.

 $<sup>^{129}</sup>$  Ver el capítulo VIII « Le costume civil au moyen âge du XIème au XVème siècle » en Ruppert (1931).

<sup>&</sup>lt;sup>130</sup> Trens (1947) afirma que sobre la túnica que llega a los tobillos, se coloca en ocasiones otra túnica superior más corta, que alcanza más o menos la altura de los tobillos. Es la sobretúnica. Puede o no tener mangas. Es el antecedente antiguo de la blusa. Algunas imágenes románicas presentan sobretúnica.

azul. La camisa y la túnica, bien ajustadas al cuerpo, resaltan la sensualidad anatómica de María.

En lo que respecta al cabello y peinado de la Virgen, se le suele prestar poca atención, ya que es visto como objeto de seducción. La doctrina cristiana identificó la ostentación del cabello con el pecado. Tintes, trenzas, rizos, sortijas y otro tipo de elementos decorativos aplicados sobre el cabello fueron censurados en distintas ocasiones<sup>131</sup>. Por todo ello la Virgen, modelo de rectitud moral, se peinará de modo sencillo. La mayor parte de las veces el cabello se ocultará parcialmente bajo del velo, como en la abridera de Berlín<sup>132</sup>, o se retirará de la frente con ayuda de una cinta (por ej. en Pelplin-Klonowken) o inclusive con ayuda de una corona (por ej. en Övertornea)<sup>133</sup>. Además, en varias ocasiones se tratará de un peinado estereotipado, a base de unas ondas casi geométricas, como en la Virgen de Kaysersberg, entre otras<sup>134</sup>. Si la Virgen llevase el pelo suelto y sin velar, se peinará con sencillez, retirándolo hacia la espalda, de tal modo que deje a la vista el contorno del rostro, tal como se hizo en la Virgen de Bergara y en otros ejemplos<sup>135</sup>.

Un caso interesante es el que presentan las Vírgenes de la colección Linda A. Macneilage-Col. de las Almenas, Col. Belloch y Bárcena de Pie de Concha, sin velo y con el pelo largo, suelto, ondulado, ligeramente despeinado y cayendo sobre el pecho, seguramente incidiendo en el dolor, desesperación y sufrimiento por la muerte de

Jesús<sup>136</sup>. Parecen corroborar esta interpretación las escenas que María lleva en su pecho<sup>137</sup>, centradas en la Pasión de Cristo, y las propias connotaciones que tuvo en la Edad Media el cabello largo y desgreñado. Eran los santos y ermitaños que se retiraban a meditar los que dejaban crecer su cabello. Así fueron representados María Magdalena o San Juan cuando se apartaron del mundo, yendo a vivir al desierto.

Un ejemplo aún más excepcional y extremo es la Virgen del Museo Isaac Fernández Blanco (Buenos Aires), que además de llevar el pelo suelto y largo, lo muestra enmarañado e hirsuto, acentuando el dramatismo por la muerte de Cristo. Se trata de cabello postizo, acorde con los paradigmas artísticos del Barroco, y que indica por tanto una cronología en torno al siglo XVII.

Además del recato en el vestido y peinado, la Virgen suele llevar velo, una prenda que ya usaban las matronas romanas y que resalta su carácter virginal. Tomando como base las doctrinas de San Pablo (I Carta a los Corintios 11, 5-6)<sup>138</sup>, se escribieron en la Edad Media una serie de textos en los que se defendía el uso del velo por parte de la mujer<sup>139</sup>, ya que de este modo se ocultaba el cabello y se garantizaba la honestidad. La mujer virtuosa, más aún si está casada, debe llevar la cabeza cubierta. Sólo a las jóvenes casaderas les está permitido mostrar el pelo descubierto. María, que es modelo de virtud, humildad y obediencia para otras mujeres, acostumbra -por ello- a usar velo. En función de la longitud, el velo puede ser corto (por ej. en Antagnod) o largo y cayendo por los hombros y espalda (por ej. en Salamanca); en base al diseño, puede ser liso (por ej. en Bouillon) u ondulado a modo de *krüseler* (por ej. Fribourg-Marly)<sup>140</sup>. El *krüseler* es un término alemán empleado para referirse a un tipo de tocado muy popular y difundido en Alemania, Austria, Bohemia, Hungría, Países Bajos e Inglaterra, que

<sup>&</sup>lt;sup>131</sup> López Soler (2002: p. 327-332) recopila varias de estas condenas. La I Carta a Timoteo 11,9 tacha de inmodesta a la mujer con cabellos rizados o ensortijados. El Concilio de Constantinopla, celebrado en el 692, amenaza con excomunión a quienes se tiñeran o rizaran el cabello. Esta misma condena la repite el Concilio de Tours (siglo XVI).

<sup>&</sup>lt;sup>132</sup> Al menos 25 abrideras llevan el cabello colocado discretamente bajo el velo: Allariz, Alluyes, Amiens, Antagnod, Berlín, Baltimore-Boubon, Bouillon, Col. Georg Hartmann, Eguisheim, Évora, Guern, Fribourg-Marly, Kaysersberg, Leugney, Louvre, Lyon, Madrid-Museo Arqueológico Nacional nº 1969/44/2, Massiac, Maubuisson, New York, Palau del Vidre, Pozzolo Formigaro, Salamanca, Toledo-Convento de la Cuerva, y Trier.

La corona que lleva la abridera de Övertornea debió existir también en una serie de obras vinculadas a la Orden Teutónica y/o el Sacro Imperio, aunque hoy en día ha desaparecido. Esto explicaría por qué en estas obras el pelo de la Virgen aparece aplastado en la parte superior de la cabeza, formando una especie de casco, y en cambio se abulta a ambos lados del rostro, con ondas grandes y voluminosas. Estos elementos son visibles en las tallas de París- Musée au Moyen Âge, Col. Hans Wilczek, Copenhague, Elbing, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Limburg-Schönau, Nürnberg.

<sup>&</sup>lt;sup>134</sup> El peinado a base de ondas geométricas es visible en las obras de: Allariz, Antagnod, Bergara, Berlín, Bouillon, Eguisheim, Fribourg-Marly, Kaysersberg, Leugney, Marsal, Massiac, Palau del Vidre, Pozzolo Formigaro y Trier.

<sup>&</sup>lt;sup>135</sup> El cabello sin velar, peinado con rectitud y discreción, es visible en las abrideras de: Antagnod, Bergara, Bannalec, Cheyres- Yvonand, Fribourg-Marsal, Misterhult, Madrid-Museo Arqueológico Nacional nº 1969/44/1, Morlaix, Moulins-Souvigny, Sejny, Triacastela, Viena y Zurich.

<sup>&</sup>lt;sup>136</sup> La Virgen del Convento de Gaitanas de Toledo se peina del mismo modo, aunque en este caso va velada.

<sup>137</sup> Unas pequeñas puertas, situadas a la altura del pecho de María, se abren y muestran en el interior varios relieves de la Pasión.

<sup>&</sup>lt;sup>138</sup> I Carta a los Corintios 11, 5-6: "Y toda mujer que ora o profetiza descubierta la cabeza, deshonra su cabeza; es como si se rapara. Si una mujer no se cubre, que se rape. Y si es indecoroso para una mujer cortarse el pelo o raparse, que se vele".

<sup>&</sup>lt;sup>139</sup> Algunos autores que defienden el uso del velo son Lanfranco de Bec, Pedro Lombardo, Hugo de San Victor, y San Agustín de Haymo de Auxerre (López Soler 2002: pp. 327-332)

<sup>&</sup>lt;sup>140</sup> Tipos de velos observados en las abrideras. En cuanto a la longitud: velo corto (Vírgenes de Antagnod, Berlín, Boubon, Baltimore-Bouillon, Eguisheim, Fribourg-Marly, Guern, Kaysersberg, Leugney, Louvre, Lyon, Massiac, New York, Palau del Vidre, Pozzolo Formigaro y Trier) y velo largo (Vírgenes de Allariz, Alluyes, Amiens, Évora, Maubuisson, Madrid-Museo Arqueológico Nacional nº 1969/44/2, Salamanca y Toledo). En cuanto al diseño: velo liso (Vírgenes de Allariz, Alluyes, Amiens, Antagnod, Berlín, Baltimore-Boubon, Bouillon, Eguisheim, Évora, Guern, Massiac, Maubuisson, Madrid-Museo Arqueológico Nacional nº 1969/44/2, New York, Salamanca, Toledo-Convento de la Cuerva, y Toledo-Convento de Gaitanas) y velo ondulado de tipo krüseler (Vírgenes de Col. Georg Hartmann, Kaysersberg, Leugney, Fribourg-Marly, Palau del Vidre, Pozzolo Formigaro y Trier).

tiene como rasgo distintivo una cenefa con decoración en zigzag, ondas o líneas paralelas, que se dispone alrededor del rostro.

Para finalizar este epígrafe, resta hablar de la corona. La corona, junto con el cetro y el trono, son símbolos regios que legitiman a María como reina de los cielos (*regina coeli*). Este título fue uno de los más importantes que se le dedicó a la Virgen en la Edad Media, y que apareció reiteradamente en la mayor parte de los libros escritos en su honor. María fue alabada como reina en el *Speculum Beatae Mariae*<sup>141</sup> y en los escritos de Ruperto de Deutz, San Bernardo y San Bernardino, entre otros.

Un importante número de abrideras llevaba corona, aunque no todas ellas la han conservado. Perdieron la corona una serie de obras que hoy en día presentan el cabello aplastado en lo alto de la cabeza (por ej. Nürnberg)<sup>142</sup> y otras tantas tallas que poseen una horma cuadrangular o circular situada sobre la cabeza con objeto de encajar la corona (por ej. Pozzolo Formigaro)<sup>143</sup>. Sin embargo, aún podemos ver algunas de estas coronas. Unas son coetáneas a la realización de las piezas y fueron labradas con diversos diseños: trilobulados (por ej. Alluyes), cruciformes (por ej. Bergara), o flordelisadas (por ej. Misterhult)<sup>144</sup>. No obstante, en la Baja Edad Media, la elección de uno u otro diseño parecía responder más bien al azar que a cuestiones heráldicas o simbólicas<sup>145</sup>. En otros casos, nos encontramos coronas añadidas en el Barroco, como en las abrideras de Sejny y Leugney, aún hoy visibles; o en las de Viena y Buenos Aires, hoy eliminadas pero documentadas gracias a descripciones y fotos antiguas.

No todas las abrideras tuvieron en el exterior la imagen del Niño. En algunos casos se talló sólo la figura de la Virgen (por ej. en Toledo-Convento de las

Gaitanas<sup>146</sup>), prescindiendo del Niño. En otros, como en Viena, se tallaron las imágenes de madre e hijo, pero se perdió este último. En algún caso excepcional, como en Baltimore-Boubon, se optó por colocar a Cristo adulto sobre el regazo de María<sup>147</sup>.

Cuando aparece el Niño, su vestimenta, tocado y calzado es si cabe más sencillo e invariable que los de la Virgen. Generalmente viste túnica larga que le cubre desde el cuello hasta los pies (ej. Pelplin-Klonowken). En algunas ocasiones acompaña esta túnica de un manto que le cubre los hombros (ej. Sejny). Otras veces se limita a llevar un paño corto que le tapa de la cintura a los pies, dejando el torso desnudo (ej. Maubuisson)<sup>148</sup>. Sólo en una de las obras, la de Bárcena de Pie de Concha, aparece totalmente desnudo.

No acostumbra llevar corona, salvo en Guern, Leugney y Sejny<sup>149</sup>. Muestra normalmente sus pies descalzos, pues éste es un signo de divinidad (ej. Fribourg-Marly)<sup>150</sup>. Sin embargo, en diversas ocasiones sus pies quedan ocultos bajo la túnica (ej. Palau del Vidre)<sup>151</sup>. Absolutamente atípico es que presente zapatos puntiagudos, como vemos en la talla de Nürnberg y como tal vez debió ocurrir en Övertornea.

En cuanto a su posición, suele apoyarse sobre el brazo o pierna izquierda de la Virgen (por ej. Bouillon<sup>152</sup>), actitud espontánea con que la mayoría de las madres

82

<sup>&</sup>lt;sup>141</sup> Libro atribuído a San Buenaventura.

<sup>&</sup>lt;sup>142</sup> Estas obras son las de Col. Hans Wilczek, Copenhague, Elbing, Limburg-Schönau, Nürnberg, París- Musée au Moyen Âge, Pelplin-Klonowken, y Pelplin-Liebschau. En una imagen antigua, de la colección Foto Marburg, se observa que la Virgen de Nürnberg tenía una corona, hoy perdida.

<sup>&</sup>lt;sup>143</sup> La horma sobre la cabeza es visible en las obras de Antagnod, Col. Georg Hartmann, Eguisheim, Fribourg-Marly, Kaysersberg y Pozzolo Formigaro. Con ayuda de esta horma se encajaba una corona, hoy perdida.

<sup>&</sup>lt;sup>144</sup> Tipos de diseños de las coronas: trilobulado (abrideras de Alluyes y Amiens), cruciforme alternando las cruces grandes y pequeñas (Vírgenes de Bergara y Berlín), flordelisado (tallas de Guern y Misterhult). Es posible que la corona de Guern no sea la original, ya que existe la costumbre de realizar una corona nueva cada año, con ocasión de la fiesta de la Asunción. El remate de la corona se ha deteriorado en las obras de Col. Hans Wilczek, Limburg-Schönau, Massiac, New York, Övertornea y Palau del Vidre. En estos casos no es posible precisar el diseño.

<sup>&</sup>lt;sup>145</sup> Así lo afirma Ruppert (1931: p. 55) quien, refiriéndose a la Edad Media, dice que "totalmente ignorantes del arte de la heráldica, en esta época no se hace ninguna distinción entre coronas de barón, conde, marqués, duque o rey; es necesario llegar al siglo XVI para encontrar prototipos especiales que distintas entre formas específicas de corona y títulos nobiliarios" (traducción libre del francés).

La Virgen aparece sola, sin Niño, en las tallas de: Buenos Aires, Col. Linda A. Macneilage-Col. de las Almenas, Col. Belloch, Madrid- Museo Arqueológico Nacional nº 1969/44/1, Madrid-Museo Arqueológico Nacional 1969/44/2, Toledo-Convento de la Cuerva, y Toledo-Convento de Gaitanas.

<sup>&</sup>lt;sup>147</sup> La Virgen de Baltimore-Boubon es la única que presenta a Cristo adulto en su regazo. Jesús, barbado y descalzo, vistiendo túnica y manto, bendice con la mano derecha y lleva la esfera con la izquierda. Le flanquean un cáliz y las tablas de la ley.

<sup>&</sup>lt;sup>148</sup> Vestimenta del Niño: túnica que cubre del cuello a los pies (Amiens, Antagnod, Autun, Bergara, Berlín, Cheyres-Yvonand, Col. Wilczek, Copenhague, Eguisheim, Évora, Guern, Klonowken, Liebschau, Marly, Marsal, Massiac, Misterhult, New York, Övertornea, Palau del Vidre, Moulins-Souvigny, Triacastela y Trier) [total 23 obras], túnica y manto (Allariz, Alluyes, Cluny, Elbing, Louvre, Lyon, Nürnberg, Salamanca, Sejny y Zurich) [total 10 obras], paño corto que cubre de la cintura a los pies (Bouillon, Col. Georg Hartman, Kaysersberg, Leugney, Schönau- Limburg, Maubuisson, Morlaix y Pozzolo Formigaro) [total 8 obras]

<sup>149</sup> Sin embargo, la corona que lleva el Niño en Guern, Leugney y Sejny parecen ser añadidos posteriores a la talla original.

<sup>&</sup>lt;sup>150</sup> Jesús mostrando los pies descalzos: tallas de Allariz, Amiens, Antagnod, Autun, Bergara, Cheyres-Yvonand, Fribourg-Marly, Col. Georg Hartman, Col. Hans Wilczek, Évora, Kaysersberg, Leugney, Paris-Musée au Moyen Âge, Pelplin-Liebschau, Schönau-Limburg, Louvre, Lyon, Maubuisson, Morlaix, New York, Triacastela, Trier y Zurich.

<sup>&</sup>lt;sup>151</sup> Jesús con larga túnica que oculta sus pies: abrideras de Alluyes, Berlín, Bouillon, Copenhague, Eguisheim, Elbing, Guern, Marsal, Massiac, Misterhult, Palau del Vidre, Pelplin-Klonowken, Pozzolo Formigaro, Salamanca, Sejny, Souvigny-Moulins.

<sup>&</sup>lt;sup>152</sup> Niño sobre brazo o pierna izquierda de la Virgen: Allariz, Aluyes, Amiens, Antagnod, Autun, Bannalec, Bárcena de Pie de Concha, Berlín, Bouillon, Cheyres-Yvonand, Col. Georg Hartman, Col. Hans Wilczek, Copenhague, Eguisheim, Évora, Fribourg-Marly, Kaysersberg,

sostienen a sus hijos<sup>153</sup>. Pero también podemos hallarle sobre el brazo o pierna derecha de María, como ocurre en la talla de París-Musée au Moyen Âge y otras vinculadas a la orden teutónica<sup>154</sup>, tal vez por influencia del Salmo 45, 10 que dice *Hijas de reyes vienen a tu encuentro, y a tu diestra está la reina con oro de Ofir*<sup>155</sup>. E incluso en el centro del regazo de María, como vemos en Bergara y los Museos del Louvre y Beaux-Arts de Lyon.

#### Atributos y gestos

Los símbolos que suelen rodear a la Virgen son la corona, el trono, el cetro, y la esfera o fruto. Se representan todos juntos o sólo algunos de ellos. Cuando María está sedente, apoya solemne y majestuosa en un trono que puede estar finamente decorado (con profetas, arquerías góticas, incrustaciones, etc.) y llevar grandes almohadones, como en Viena y Évora; o disimularse con sencillez bajo su traje, pasando casi desapercibido, como en Antagnod y Copenhague<sup>156</sup>.

Más difícil es encontrar el cetro y la forma esférica, ya que muchas de las Vírgenes perdieron bien el brazo con el que los sujetaban<sup>157</sup>, bien los propios atributos. En caso de conservarlos, éstos pueden aparecer en la mano derecha o izquierda de María, dependiendo de la posición del Niño, que también fue variable. Así pues, el cetro apenas es visible en dos obras, la de la Col. Hans Wilczek<sup>158</sup> y Notre Dame de Guern<sup>159</sup>. Al ser un elemento frágil desde el punto de vista técnico, es muy susceptible al paso del

Leugney, Limburg-Schönau, Marsal, Massiac, Maubuisson, Morlaix, New York, Palau del Vidre, Pozzolo Formigaro, Salamanca, Souvigny-Moulins, Triacastela, Trier y Zurich.

tiempo. Hay al menos otras siete abrideras que debieron tenerlo, tal como indica la posición de las manos de María, pero que actualmente lo han perdido, por ej. Notre Dame de Bon Renom en Marsal<sup>160</sup>. En cuanto a la pieza esférica, es visible en tan sólo cuatro obras, situadas en el París-Musée au Moyen Âge, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Triacastela; y pudo estar presente también en la abridera de Elbing-Vacha como indica la posición de la mano.

Estos elementos admiten dos interpretaciones distintas. En primer lugar pueden entenderse como símbolos de María como reina del cielo. A lo largo de la Edad Media hubo una transferencia simbólica entre la monarquía y la Virgen María. Si nos detenemos por ejemplo en algunos de los ceremoniales de consagración aragoneses del siglo XIV<sup>161</sup>, observamos grandes similitudes entre los atributos portados por el rey durante su coronación y los que exhibe la Virgen. En los ceremoniales aparecen la corona, la vara (cetro o bastón) y la bola (poma o esfera). La corona es un círculo sin principio ni fin que indica el poder que Dios le otorga al rey, y que se coloca sobre su cabeza señalando su inteligencia. La vara es la justicia. La bola son las tierras que el rey recibe de Dios y que debe gobernar con verdad, justicia y misericordia<sup>162</sup>. Estos mismos símbolos son los que se han señalado en las abrideras, y por ello debieron contribuir al elogio de María *Regina Coeli*.

Sin embargo, podría admitirse una segunda interpretación, especialmente para el cetro y la forma esférica. El cetro, sobre todo cuando es flordelisado, puede entenderse como imagen de una vara florida. En este caso, el objetivo del símbolo sería resaltar el juego de palabras *Virgo* (Virgen)-*Virga* (vara), que fue recogido por escritores como Fulberto de Chartres (s.X), Alanus de Insulis (†1202) y Santo Tomás, y en textos como el *Speculum humanae salvationis* (s. XIV). Así por ejemplo Fulberto de Chartres decía *Virgo Dei Genitrix virga est, flos Filius eius* (la Virgen, madre de Dios es la vara, y la flor es su hijo)<sup>163</sup>.

En el caso de la forma esférica, podría asociarse no tanto con el poder de María<sup>164</sup>, sino más bien con el fruto de la Nueva Eva. A lo largo de la Edad Media se

84

<sup>153</sup> Trens (1947: p. 612).

<sup>&</sup>lt;sup>154</sup> Niño sobre el brazo o pierna derecha de María: Elbing, Misterhult, Nürnberg, Övertornea, París- Musée au Moyen Âge, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, y Sejny.

<sup>&</sup>lt;sup>155</sup> Trens (1947: p. 612) dice que se trata del Salmo 40, pero debe ser una errata del texto y referirse al 45, que es el único que habla de una reina sentada a la derecha y vestida de oro. De todos modos la explicación de Trens no convence totalmente, pues en el Salmo 45 la reina se sienta a la derecha de Dios, y en las tallas estudiadas es el Niño el que se sienta a la derecha de la Virgen.

<sup>&</sup>lt;sup>156</sup> Tipo de trono de María: trono finamente decorado y con almohadones (abrideras de Allariz, Elbing-Vacha, Évora, Maubuisson, Misterhult, Nürnberg, Övertornea, Paris- Musée Moyen Âge, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Salamanca, Sejny y Viena. En el caso de Viena el trono está sostenido por una especie de atlantes); trono sencillo disimulado bajo el traje de María (abrideras de Amiens, Antagnod, Bergara, Berlín, Col. Hans Wilczek, Copenhague, Eguisheim, Guern, Limburg-Schönau, Marsal, Morlaix, New York, Pozzolo Formigaro y Trier).

<sup>&</sup>lt;sup>157</sup> Perdieron uno de sus brazos las Vírgenes de Amiens, Antagnod, Autun, Bannalec, Berlín, Bouillon, Copenhague, Eguisheim, Kaysersberg, Marly, Massiac, New York, Nürnberg, Övertornea, Palau del Vidre, Salamanca, Moulins-Souvigny, Trier y Zurich.

<sup>158</sup> Esta obra desapareció hacia 1915 restando tan sólo una imagen en blanco y negro.

<sup>&</sup>lt;sup>159</sup> El cetro de la Virgen de Guern es flordelisado.

<sup>&</sup>lt;sup>160</sup> Vírgenes cuya posición de la mano indica que sujetaban un cetro, hoy desaparecido: Allariz, Col. Georg Hartmann, Leugney, Limburg-Schönau, Marsal, Maubuisson y Pozzolo Formigaro.

<sup>&</sup>lt;sup>161</sup> Enguita Utrilla y Lagüens Gracia (2002: pp. 207-236) analizan estos ceremoniales. Primero mencionan el de Alfonso el Benigno (1328), para centrarse a continuación en el *Ceremonial de Consagración y Coronación de los Reyes de Aragón*, encargado por el rey Pedro el Ceremonioso durante su mandato (1336-1387).

<sup>162</sup> Esta es la interpretación que aparece en la composición del infante Pedro de Ribagorza con ocasión de la consagración de Alfonso el Benigno en 1328, y reproducido parcialmente por Enguita Utrilla y Lagüens Gracia (en Montoya y Ramírez 2002: p. 208).

<sup>&</sup>lt;sup>163</sup> Textos citados por Trens (1947: p. 552).

<sup>&</sup>lt;sup>164</sup> En este caso habría un paralelismo entre la esfera que lleva el Niño y la que lleva María.

potenció el binomio María-Eva, generalmente de connotaciones negativas <sup>165</sup>. Así como Eva había causado la caída de la humanidad después de probar el fruto del árbol del bien y del mal, María figura antitética facilitó la redención de los hombres aceptando la encarnación de Cristo. El fruto puesto en manos de María simbolizaría entonces su papel de Nueva Eva.

Cuando la Virgen no tiene vara (cetro) o fruto (esfera) en las manos, puede estar realizando otros gestos. Unas veces hace un gesto de oración, bien levantando ambas manos al modo de los primeros cristianos (ej. Bergara), bien juntando las palmas (*junctis manibus*) delante del pecho, tal como se popularizó a partir del siglo XIII (ej. Gaitanas de Toledo). Otras veces se lleva una mano al pecho indicando dolor por la muerte de su hijo (ej. Bárcena de Pie de Concha); señala al Niño que lleva en el otro brazo al modo de la Odigitria bizantina (ej. Cheyres-Yvonand); o lo amamanta (ej. Morlaix)<sup>166</sup>.

Resta hablar de los símbolos que María tiene a los pies. En algunas ocasiones tiene un animal a sus pies, como en Allariz, Évora y Toledo- Convento de Gaitanas. Mientas que en las dos primeras tallas se trata de un pequeño animal de orejas alargadas, de difícil identificación, en la abridera de Toledo se trata de un animal fantástico y feroz, similar al basilisco, símbolo del mal y pecado derrotado por la Virgen. Sin embargo, es más frecuente que aparezca el perfil de la luna a los pies de María, acompañado o no de cabezas de querubines 167, como símbolo de la mujer apocalíptica y –en algunos casos- de la Inmaculada Concepción.

Como en el caso de la Virgen, algunos Niños han perdido uno o los dos brazos<sup>168</sup>. Si no es así, puede abrir los dos brazos a modo de cruz como en Bárcena de Pie de Concha. O puede realizar un gesto con cada una de las manos. Así pues, con la mano derecha suele bendecir a la occidental (ej. Souvigny-Moulins)<sup>169</sup>, gesto que se identifica con la divinidad. Menos frecuente es que con esta mano agarre a su madre (ej. Nürnberg)<sup>170</sup>, tome el pecho (ej. Morlaix) o sostenga un fruto (ej. Pelplin-Liebschau<sup>171</sup>).

Con la mano izquierda suelen llevar una esfera u orbe (ej. Fribourg-Marly)<sup>172</sup>, a veces crucífera (ej. Leugney), símbolo de Cristo como señor del universo, cuyo reino es el cielo y la tierra. Otras veces se lleva esta mano al pecho (ej. Pelplin-Klonowken), la apoya sobre su regazo (ej. Maubuisson); o sostiene algún objeto como la cruz (ej. Bergara<sup>173</sup>), el propio manto (ej. Sejny), un libro (ej. Triacastela) o un pájaro (ej. Cheyres- Yvonand)<sup>174</sup>. Cuando el Niño sostiene el libro o el pájaro puede hacerlo con una o dos manos. En cuanto al significado de estos atributos, la cruz anticipa la Redención de Cristo, el libro resalta su sabiduría divina y el pájaro remite a un episodio apócrifo que incide en la omnipotencia divina.

Aunque Radler (1990: pp. 46-47) lanzó varias hipótesis de interpretación del ave, según las cuales éste era símbolo del alma liberada, el sacrificio de Cristo, la palabra divina, o la Virgen María; ninguna de ellas resulta del todo convincente. Parece más probable pensar que el ave alude a un episodio apócrifo narrado, entre otros, en el capítulo II del *Evangelio del Pseudo Tomás*<sup>175</sup> y el capítulo XXXVI del *Evangelio* 

85

Algunas pensadoras trataron invertir este binomio, como Isabel de Villena, importante autora del siglo XIV. En primer lugar, vieron a Eva como una figura positiva, símbolo de conocimiento, que probó del árbol del bien y del mal impulsada por un deseo de sabiduría. Además explicaron que gracias a Eva y su caída se hizo posible la llegada de Cristo Hijo. Sin su caída, Dios no habría enviado a su Hijo, siendo esta primera venida uno de los acontecimientos centrales del Cristianismo. Por último hablaron de Eva como la primera madre de la humanidad y María como la segunda.

<sup>&</sup>lt;sup>166</sup> Tipos de gestos realizados por la Virgen: gesto de oración, levantando ambas manos (abridera de Bergara), gesto de oración, juntando las manos delante del pecho (abridera de Buenos Aires, Col. Linda A.Macneilage Almenas, Madrid- Museo Arqueológico Nacional nº 1969/44/1, Toledo-Convento de Cuerva, y Toledo-Convento de Gaitanas), llevarse una mano al pecho (abrideras de Col. Belloch y Bárcena de Pie de Concha. En la abridera del Madrid-Museo Arqueológico Nacional nº 1969/44/2, María se lleva una mano al pecho y con otra parece hacer gesto de alocución o aceptación), señalar con una mano al Niño (abrideras de Alluves, Chevres- Yvonand. Évora y Seinv), amamantar (abrideras de Morlaix y New York).

<sup>167</sup> Símbolo de la luna: perfil de la luna (abrideras de Bannalec, Bárcena de Pie de Concha, Övertornea y Toledo-Convento de Gaitanas), perfil de la luna acompañado de un rostro (abrideras de Pelplin-Liebschau y Sejny), perfil de la luna acompañado de cabezas de querubines (abrideras de Buenos Aires, Col. Belloch, Madrid-Museo Arqueológico Nacional 1969/44/2 y Toledo-Convento de Cuerva)

<sup>168</sup> Han perdido: el brazo derecho los Niños de Amiens, Bouillon y Palau del Vidre; el brazo izquierdo los Niños de Övertornea y Elbing-Vacha; ambos brazos los Niños de Copenhague, Salamanca, Zurich y Eguisheim.

<sup>&</sup>lt;sup>169</sup> Bendicen con la mano derecha a la occidental los Niños de Allariz, Alluyes, Antagnod, Autun, Berlín, Bergara, Col. George Hartmann, Fribourg-Marly, Guern, Kaysersberg, Leugney, Limburg-Schönau, Louvre, Lyon, Marsal, Maubuisson, Pozzolo Formigaro, Souvigny-Moulins, Pelplin-Klonowken.

<sup>&</sup>lt;sup>170</sup> Están sujetando la mano de su madre los Niños de París-Musée au Moyen Âge, Nürnberg, Sejny, Övertornea, Évora y Elbing.

<sup>&</sup>lt;sup>171</sup> El fruto que aparece en Pelplin-Liebschau podría ser una pera.

<sup>&</sup>lt;sup>172</sup> Lleva orbe en Allariz, Alluyes, Amiens, Antagnod, Autun, Berlín, Bouillon, Col. Georg Hartmann, Fribourg-Marly, Guern, Kaysersberg, Leugney, Limburg- Schönau, Louvre, Lyon, Marsal, Pozzolo Formigaro, Souvigny-Moulins, Palau del Vidre.

<sup>&</sup>lt;sup>173</sup> En fotos antiguas el Niño aparecía sosteniendo una cruz, que hoy se ha eliminado.

<sup>&</sup>lt;sup>174</sup> Posición de la mano izquierda: sobre el pecho (Pelplin-Klonowken), apoyada en el regazo (Maubuisson), sosteniendo una cruz (Bergara), sosteniendo su manto (Paris-Musée au Moyen Âge, Nürnberg y Sejny), sosteniendo un libro abierto (Triacastela) o cerrado (Évora), sosteniendo un pájaro (Cheyres- Yvonand, Massiac, Trier y New York). Respecto a la abridera de la Col. Wilzcek, hoy perdida, se ha dicho que el Niño llevaba un rollo de escrituras, pero la fotografía blanco y negro conservada parece indicar más bien que se trataba de un pájaro.

Edición del los Evangelios Apócrifos de Aurelio de Santos Otero (2002: p. 124)

*árabe de la Infacia*<sup>176</sup> según el cual, estando en sábado, el Niño modela unos pájaros de barro, y después les da vida y echa a volar, como muestra de su omnipotencia divina<sup>177</sup>.

Esta interpretación es acorde con el sentido general de la imagen que insiste en la divinidad y omnipotencia de Cristo.

Una de las imágenes que ofrece más dudas es la abridera de Misterhult. En este caso, la figura infantil situada a la derecha de la Virgen, tiene una posición y fisonomía atípica. El rostro y el pelo parecen indicar que se trata de una niña, y los brazos se cruzan por delante del pecho. Por todo ello, no parece que esta figura sea una representación del Niño Jesús sino más bien de la Virgen Niña. El gesto de los brazos cruzados delante del pecho es frecuente al representar a María en las Anunciaciones italianas, como la de Benozzo Gozzoli (en Pisa-Camposanto). Por otra parte, existe una imagen barroca de Santa Ana con la Virgen Niña, tallada en plata, de procedencia napolitana y del siglo XVII en la que la niña tiene una actitud y fisonomía idéntica a la que vemos en Misterhult<sup>178</sup>.

No obstante, sigue resultando difícil aportar una interpretación global de la abridera de Misterhult. No tendría mucho sentido que la Virgen adulta sostuviese una imagen de sí misa como Niña. Tampoco parece probable que se trate de Santa Ana y la Virgen Niña, pues Santa Ana suele llevar velo o tocado y no se asocia a la imagen del manto protector, mientras que en Misterhult la imagen femenina adulta lleva corona y protege con su manto a los fieles. Una posible hipótesis es que la figura infantil sea un añadido posterior, hipótesis que se vería reforzada porque la figura adulta tiene las manos separadas como si hubiese sostenido un niño de mayor tamaño.

# Análisis iconográfico del interior

Este epígrafe se divide en dos partes. En primer lugar haremos un estado de la cuestión de las distintas clasificaciones de abrideras propuestas por la historiografía, incidiendo en aquellas que tienen en cuenta los temas representados en el interior. En segundo lugar, nombraremos sintéticamente cuáles son los grandes ciclos y temas del interior y propondremos una nueva clasificación iconográfica que facilite un mejor análisis de las obras en el presente trabajo.

<sup>176</sup> Edición del los Evangelios Apócrifos de Aurelio de Santos Otero (2002: p. 157)

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### Estado de la cuestión

La iniciativa por hacer clasificaciones surge en siglo XX, cuando los historiadores se deciden a analizar las abrideras como conjunto. En este momento se dan cuenta de la enorme heterogeneidad de las obras, y por ello se ven en la necesidad de delimitar pequeños subgrupos que presenten características comunes. La división la hacen atendiendo a criterios de tipo formal (por ej. diferencias entre obras "abiertas" o "abrideras"), funcional (por ej. diferencia entre relicario y ostensorio) e iconográfico (por ej. diferencias entre Visitación y Virgen de la Expectación) que generalmente aparecen entremezclados de modo confuso. Además, en estas clasificaciones incluyen no sólo obras que hoy en día consideramos *abrideras tríptico*<sup>179</sup>, sino también otras afines que presentan paralelismos pero que quedan fuera de nuestro objeto de estudio (por ej. las Vírgenes relicario). Hagamos un repaso a las principales clasificaciones:

Autor	Clasificación formal, funcional y/o temática
Clément (1909)	Vierges ouvrantes (Vírgenes abrideras)
	Pasión
	Trinidad
Sarrète (1913)	Vierges ouvertes (Vírgenes abiertas)
	Visitación
	Triple Ana
	Virgen de la Expectación (Virgen con el Niño en su vientre)
	Vierges ouvrantes (Vírgenes abrideras)
	Impropiamente dichas
	Píxides
	Ostensorios
	Propiamente dichas
	Relicario
	Tabernáculo
	Tríptico
	Pasión
	Trinidad
	Encarnación

<sup>177</sup> Trens (1947) conecta la simbología del pájaro con los apócrifos, aunque afirma también que en ocasiones la paloma en manos del Niño podría ser símbolo del Espíritu Santo, o incluso un mero juguete.

<sup>&</sup>lt;sup>178</sup> La reproducción blanco y negro de ambas imágenes (la Anunciación de Benozzo Gozzoli y la Santa Ana napolitana de plata) pueden consultarse en la Photo Collection del Warburg Institute (University of London-Reino Unido).

<sup>&</sup>lt;sup>179</sup> Una Virgen Abridera Tríptico es una escultura mariana con dos batientes móviles en su parte frontal. Al abrir las puertas, la talla se transforma en un tríptico compuesto de tres paneles independientes, cada uno de ellos con escenas esculpidas y/o pintadas.

Autor	Clasificación formal, funcional y/o temática
Fabre (1917)	Vierges ouvertes (Vírgenes abiertas)
	Visitación
	Triple Ana
	Vírgenes píxides
	Vírgenes ostensorio
	Vierges ouvrantes (Vírgenes abrideras)
	Vírgenes relicario
	Vírgenes tabernáculo
	Vírgenes tríptico
	Pasión
	Trinidad
	Vírgenes abiertas
	Propiamente abiertas
	Visitación
Trens (1947)	Expectación (Maternidad divina)
	Triple Ana (Inmaculada Concepción)
	Impropiamente abiertas
	Blaquernitisas (Vírgenes catacumbales o bizantinas)
	Vírgenes abrideras
	Impropiamente abrideras
	Píxides
	Ostensorio
	Propiamente abrideras
	Relicario
	Sagrario
	Tríptico
	Trinidad
	Gozos de la Virgen
	Dolor

Autor	Clasificación formal, funcional y/o temática
Réau (1957)	Vierges ouvertes: relicario (Vírgenes abiertas : relicario)
	Vierges ouvrantes: tríptico (Vírgenes abrideras: tríptico)
	Trinidad
	Pasión
	Mixto (Trinidad + Pasión)
Vloberg (1963)	Vierges ouvrantes (Vírgenes abrideras)
	Trinidad
	Pasión
	Gozos de la Virgen
	Encarnación (con el Niño en su interior)
Radler (1990)	Schreinmadonna
	Trinidad
	Pasión
	Vida de la Virgen
Chabanol (2003)	Vierges ouvrantes (Vírgenes abrideras)
	Trinidad
	Trinidad y Anunciación
	Trinidad y Vida de Jesús /María
	Trinidad y ángeles
	Trinidad y donantes
	Pasión
	Vida de la Virgen y Jesús

Entre estas clasificaciones, las propuestas que parecen más acertadas son las de Radler (1990) y Chabanol (2003), ya que adoptan como criterio la iconografía del interior y responden con bastante exactitud a la realidad de las obras conservadas, aunque no son del todo precisas en los grupos denominados de la Pasión y de la Vida de la Virgen.

Otras propuestas anteriores bien son incompletas (como la de Clément 1909 que no contempla los Gozos de la Virgen), bien presentan errores de análisis iconográfico (como la de Vloberg 1963 que incluye un supuesto grupo de la Encarnación porque

confunde la representación interior de Dios Padre con una imagen del Niño), bien son confusas porque entremezclan criterios formales, funcionales e iconográficos (como las de Sarrète 1913, Trens 1947 y Réau 1957). Al mezclar estos aspectos, dichos autores pretendían una mejor comprensión de las obras, sus funciones, fuentes de inspiración y simbología. Sin embargo aglutinaron piezas que poco tenían que ver entre sí: Vírgenes Abrideras Tríptico, Vírgenes relicario, tabernáculo, ostensorio y píxide, Visitaciones, Vírgenes de la Expectación, Triples Anas y Blaquernitisas.

Las abrideras tríptico y las Vírgenes relicario difieren en su función y en su forma, las primeras presentan escenas sagradas y se abren a través de dos batientes situados en la parte frontal, las segundas guardan reliquias y apenas se abren a través de una pequeña puertecita, muchas veces oculta, que da lugar a una cavidad reducida. Aunque algunos autores pensaron que la mayoría de las abrideras-tríptico podía haber encerrado reliquias en su interior, por el momento resulta difícil generalizar esta hipótesis. Después de haber examinado un gran número de abrideras, no se han hallado rastros ni de cavidad ni de reliquias, salvo en el caso de la pieza que hoy se guarda en el Kunstindustrimuseet de Copenhague que -de acuerdo con sus conservadores- posee un plinto-relicario.

No hay mucha mayor afinidad entre las abrideras tríptico y las Vírgenes tabernáculo, ostensorio y píxide, destinadas a guardar o exhibir las sagradas formas. Si acaso existe una cierta afinidad simbólica entre las abrideras tríptico que tienen dentro escenas de la Pasión de Cristo y las Vírgenes tabernáculo, ostensorio y píxide que tienen la Sagrada Forma, pues ambas evocan el sacrificio de Cristo. Es cierto que algunas abrideras tríptico pudieron ser usadas en la Edad Moderna como ostensorio-tabernáculo, como por ej. la Virgen de Eguisheim, facilitando esta confusión.

Lo mismo puede decirse de la comparación entre abrideras tríptico, Visitación y Virgen de la Expectación. La única posible similitud en este caso es de tipo anatómica, pues en estos casos el cuerpo de María se abre y muestra en su interior escenas y personajes sagrados (en el caso de las abrideras tríptico), o un niño/ feto en miniatura (Visitación y Virgen de la Expectación).

Menos aún tiene que ver la Triple Ana, que consiste en la representación de tres personajes superpuestos en altura y tamaño: Ana, María y Jesús. Es una imagen de múltiples implicaciones que reivindica la genealogía humana de Cristo, el papel de las figuras femeninas en la historia de la redención, y la concepción inmaculada tanto de la Virgen como del Niño; pero que ninguna similitud de tipo formal, funcional o simbólica guarda con las abrideras.

En cuanto a la *Blaquernitisa*, es una iconografía bizantina que consiste en representar a María con el medallón del Enmanuel sobre su pecho. Las únicas abrideras que se pueden poner en relación con esta iconografía son las de Baltimore-Boubon y

Lyon, pues ambas llevan sobre el pecho un medallón con Cristo adulto. Sin embargo, hay un importante número de investigadores que han datado estas abrideras en el s.XIX. Así pues, en el caso de que sean obras decimonónicas, poco o nada tuvieron que ver las *Blaquernitisas* en el origen de las abrideras medievales

Por todo ello, incluir estas piezas en la clasificación general no clarifica sino que confunde, por lo que -para el presente estudio- las dejaremos aparte<sup>180</sup>.

## Ciclos y temas del interior: clasificación propuesta en la presente investigación

Partiendo de las propuestas de Radler (1990) y Chabanol (2003) en este trabajo se propone una clasificación basada en los ciclos y temas representados en el interior, aunque haciendo algunas precisiones en cuanto a la identificación de las escenas y personajes.

Así pues, en el interior podemos encontrar tres grandes grupos de temas. En primer lugar aquéllos de contenido trinitario. Nos referimos a una serie de obras que tienen o tuvieron en el panel central la imagen de la Trinidad Trono de Gracia, que podía ir sola o acompañada. En caso de ir acompañada, en los paneles laterales se representó un amplio repertorio de temas: fieles orantes, la Anunciación, parejas de ángeles, escenas de la vida de Cristo, o simple decoración floral. En estas obras, el panel central no presenta subdivisiones, pues la Trinidad ocupa toda la superficie. Los paneles laterales tampoco tienen subdivisiones, a excepción de los ejemplos en que aparece la secuencia de la vida de Cristo<sup>181</sup>.

En segundo lugar hallamos obras vinculadas a los Gozos de la Virgen, que tienen representaciones de aquellos momentos de la vida de Cristo y de la Virgen que fueron gozosos para María, tal como fueron definidos en la Baja Edad Media. Se trata de la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento, el Anuncio a los pastores, la Adoración de los Magos, la Resurrección, la Ascensión, el Pentecostés; y el Entierro, la Asunción y la Coronación de la Virgen<sup>182</sup>. En este caso, cada uno de los paneles interiores está a su vez subdividido en varios registros y escenas, formando una especie de retícula.

Finalmente tenemos un grupo de obras mucho más complejo, que podríamos denominar abrideras de la Pasión, aunque tomando este término con precaución. Tienen en común la representación en su interior de los temas de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Sin embargo, estos temas no suelen aparecer aislados, sino que

<sup>180</sup> Para más detalles sobre estas cuestiones, ver los párrafos relativos a la definición del objeto de estudio, en la Introducción.

<sup>&</sup>lt;sup>181</sup> Abrideras de Morlaix, New York y Colección Hans Wilczek.

<sup>&</sup>lt;sup>182</sup> Este grupo es el que Radler (1990) y Chabanol (2003) definían como la Vida de la Virgen. Sin embargo, tal como apuntó Trens (1947) los temas escogidos no son de la Vida de la Virgen en general, sino de sus Gozos en particular.

van acompañados de un elenco de motivos diversos: la infancia de Cristo (ej. Bárcena de Pie de Concha), el Juicio Final (ej. Guern), los episodios de la vida de la Virgen anterior al nacimiento de Cristo (ej. Toledo-Gaitanas), y diversos santos (ej. Toledo-Cuerva). Se trata por tanto de una secuencia dedicada a la Pasión, acompañada de otros motivos que habría que explicar individualmente. Así por ejemplo, una obra como la de Guern podría potenciar la comparación entre la primera y segunda venida de Cristo, mientras que una pieza como la de las Gaitanas en Toledo podría estar vinculada al rezo del Rosario. También en este grupo cada uno de los paneles está subdividido en escenas rectangulares o cuadrangulares, a modo de retícula, como ocurría con los Gozos de la Virgen. En el caso de las abrideras de la Pasión, no es posible hacer una clasificación interna en base a criterios exclusivamente iconográficos, y por ello la clasificación estará basada en cuestiones cronológicas. Teniendo en cuenta todo ello, la clasificación propuesta y la que será el hilo conductor de la II parte, es la siguiente:

- Vírgenes abrideras de la Trinidad
  - o Trinidad y orantes
  - o Trinidad y Anunciación
  - o Trinidad v ángeles
  - o Trinidad y vida de Cristo (Infancia y Pasión)
- Vírgenes abrideras de los Gozos de la Virgen
- Vírgenes abrideras de la Pasión de Cristo
  - o Edad Media
  - o Edad Moderna
  - Siglo XIX

Bibliografía específica: para contrastar y ampliar la información referente al marco religioso puede acudirse a: Biblia [edición castellana de BAC 1986 y edición latina de Douay-Rheims], Von Heisterbach (1180-1240) [edición latina de Strange (1851)], De la Vorágine (1230-1298) [edición castellana de Macías (2001)], *Speculum Humanae Salvationis* (s.XIV) [edición inglesa de Wilson y Lancaster Wilson (1985)], Von Marienwerder (1343-1417) [edición inglesa de Stargardt (1997)], Gerson (1363-1429) [edición francesa de Du Pin (1987)], De Mendoza (1425-1457) [edición castellana de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2002)], De la Cruz (1481-1534) [edición castellana de García Andrés (1999)], Molanus (1570) [edición francesa-latina de Boespflug, Christin, y Tassel (1996)], Collin de Plancy (1821), Trens (1947), Bover (1947), Alastruey (1956), Moret (1956), Réau (1957), Donovan (1958), *Tercera floresta de incunables. Incunables poéticos castellanos* (1958), Fournée (1961), Fingesten (1961), Benito de Lucas (1968), Frank (1967), Martimort (1967), Forsyth

(1968), Benito de Lucas (1968), Graef (1968), Caamaño Martínez (1969), Gray (1972), Regamey (1972), Warner (1976), Celdrán Gomariz (1982), Boespflug (1984), Carroll (1986), Chemnitz (1986), Ferreres (1981), García y García (1981), Lázaro Carreter (1981), Arranz, Mitre y Azcárate (1985), Carroll (1986), Herrán (1987), Aguiló (1990), Astey (1992), Strohm (1992), Dutton y González Cuenca (1993), Iogna-Prat, Palazzo y Russo (1996), Fernández Collado (1996), Barnay, Lamy y Chellini Nari (1997), Soto Rábanos (1997), Mateo Gómez (1998), Barnay (1999), Camille (2000: pp. 239-260), Spivey Ellington (2001), Katz y Orsi (2001), Sartore y Triacca (2002), Klapisch-Zuber (2002), Fidalgo (2003), Moeglin (2004), Duval (2004), Faes de Mottoni (2004), Bély (2004), Gauvard (2004), Van der Lugt (2004), Jacquart y Nicoud (2004), Cátedra (2005), y Platelle (2005). Para corroborar o ampliar la información respecto a la iconografía exterior e interior, puede acudirse a: Laforge (1863), Clément (1909), Sarrète (1913), Fabre (1917), Mâle (1925), Fries (1928-28), Ruppert (1931), Trens (1947), Réau (1957), Bernis Madrazo (1956), Vloberg (1963), Bernis Madrazo (1970), Azcárate (1984), Radler (1990), Piponnier (1995), Montoya y Ramírez (2002), López Soler (2002), Enguita Utrilla y Lagüens Gracia (2002), Chabanol (2003).

## CAPÍTULO V: FUNCIONES DE LA IMAGEN

## Polifuncionalidad y polisemia

Gran parte de la riqueza e interés de las Vírgenes abrideras radica en su polifuncionalidad y polisemia. Su estructura a modo de tríptico duplica las posibilidades simbólicas y funcionales. Dependiendo si la imagen está cerrada o abierta, exhibe temas diferentes y sirve para poner en marcha prácticas religiosas distintas. Generalmente se produce una asociación entre la iconografía y el uso o finalidad de la talla, así por ejemplo van unidas la representación de la crucifixión y la participación de la obra en la ceremonia de la *depositio y elevatio*, o la imagen de María Expectante y la creencia en la protección ante un mal parto, o el retrato de los caballeros teutónicos y el uso de las abrideras como propaganda política en las campañas bélicas.

En este capítulo nos proponemos ofrecer una visión global de las diferentes funciones y prácticas religiosas asociadas a las abrideras. Así pues se analizará si es posible o no que las abrideras se abriesen y/o recibiesen un uso especial con ocasión de: las distintas festividades del calendario litúrgico, los rezos y oraciones, las prácticas supersticiosas populares, e inclusive las campañas de propaganda política y militar. También se estudiará si algunas de estas obras pudieron o no ser reconvertidas en ostensorios, tabernáculos y relicarios a partir de la Edad Moderna.

Antes de pasar a la valoración de las distintas funciones, hay que mencionar los obstáculos y dificultades iniciales de esta investigación. No existen grandes referencias sobre los momentos en que las obras eran abiertas, sólo algunas noticias parciales y fragmentarias. Además estas noticias no siempre fueron recogidas por escrito en el momento de realización de las tallas, muchas de ellas fueron transmitidas oralmente y sólo se documentaron a partir de los siglos XIX y XX.

Por ello, éste ha sido un tema dejado en segundo plano por parte de la historiografía especializada. Algunos autores se han referido de pasada al uso de la abridera de Durham el Viernes Santo, una de las escasas referencias escritas contemporánea a la obra (1593). El resto han preferido focalizar su estudio en la catalogación de obras y ejemplos nuevos y en la enumeración y análisis de los temas representados en el interior<sup>183</sup>. Renate Kroos (1986) ha hecho un tímido intento de aproximación a las funciones de las abrideras a través de un breve artículo publicado en la revista suiza de arqueología. Sin embargo, este aspecto es fundamental para comprender el verdadero alcance y significado de las obras. Todo ello nos lleva a presentar a continuación una serie de hipótesis a este respecto. A la hora de elaborar dichas hipótesis, se han tenido en cuenta no sólo las noticias existentes (escritas y

<sup>183</sup> Ver los estudios de Sarrète (1913), Vloberg (1963), Baumer (1977) y Radler (1990).

orales), sino también las prácticas de devoción marianas y la iconografía representada en las obras. El objeto de estas hipótesis es construir un primer marco de discusión y debate a partir del cual poder seguir profundizando.

### Festividades del calendario litúrgico

Las abrideras, como cualquier otro tríptico, ofrecen la posibilidad de exponer los temas interiores y exteriores alternativamente. Lo que parece más probable es que estas piezas permaneciesen cerradas la mayor parte del tiempo, abriéndose sólo con ocasión de determinadas festividades/solemnidades del calendario litúrgico, o para dedicarle una devoción de carácter privado. De acuerdo con la interpretación de Radler (1990), la finalidad de mantener cerrados los trípticos es incrementar su sacralidad. Lo sagrado queda oculto en el interior, no pudiéndose ver habitualmente. Este enorme potencial de lo oculto, que lleva a la creencia a través de la fe más que mediante un razonamiento lógico, era conocido desde antiguo y fue aprovechado y valorado al diseñar las abrideras. En ellas, la vida de Cristo o la Trinidad, puntos esenciales de la fe cristiana, misterios y/o dogmas que sólo pueden aprehenderse por la fe o la intuición, están ocultos en el seno de María, y se desvelan ante el fiel sólo en determinadas ocasiones, multiplicando el asombro de éstos.

Por tanto, la primera hipótesis es que las esculturas cobrasen protagonismo con ocasión de las distintas festividades del ciclo litúrgico, fundamentalmente aquellas de contenido mariano, pero también las de contenido cristológico y trinitario, pues todos estos temas fueron representados en el exterior e interior de las obras. Las celebraciones marianas más cercanas a las abrideras fueron la Anunciación, Asunción e Inmaculada, las cristológicas-marianas más próximas los Dolores y el Rosario, la cristológica mejor conocida el Viernes Santo, y la trinitaria más relevante el Domingo de la Trinidad. Algunas de ellas debieron tener un importante desarrollo litúrgico, compuesto de misa, oficios, procesiones, vigilia, ayuno, perdones, indulgencias, dramas litúrgicos, etc.

La Anunciación (25 de marzo) y Asunción (15 de agosto) tienen una larga tradición en la Occidente, que se remonta a finales del siglo VII, momento en que el papa Sergio I, de origen sirio, decide introducir cuatro grandes festividades relacionadas con la Virgen que irán acompañadas de procesiones solemnes, Anunciación, Asunción, Purificación y Natividad de María<sup>184</sup>, dejando constancia de ello en el *Liber Pontificalis*. La Asunción será desde este siglo VII en adelante uno de los

<sup>&</sup>lt;sup>184</sup> En realidad, de estas cuatro fiestas, sólo la Natividad de María y Asunción son propiamente marianas, pues la Purificación y Anunciación son tanto cristológicas como marianas. En la Purificación se celebra tanto el momento en que los padres presentan al Niño en el templo, como la propia purificación de María después del parto. En la Anunciación no sólo se festeja la entrada de María en la historia sagrada sino también el anuncio del Cristo.

acontecimientos centrales del calendario litúrgico, aunque no se establecerá como dogma hasta 1950, después de intensos debates teológicos <sup>185</sup>. Esto explica por qué algunas esculturas permanecían cerradas todo el año, abriéndose solamente el 15 de agosto, día de la Asunción. Así ocurría con la Virgen del Paraíso de Évora y con Notre Dame de Guern en Quelven, como indican distintas noticias escritas y orales. En Évora hay una sintonía entre iconografía y prácticas religiosas, pues en su interior se representa un ciclo de los gozos de la Virgen que culmina con la Asunción, lo que coincide con la apertura de la obra durante la festividad del 15 de agosto. Esto ha llevado a pensar que otros ejemplos, más concretamente las abrideras de Allariz y Salamanca, también con un ciclo de los gozos marianos que rematan en la Asunción, pudieran abrirse con ocasión de esta festividad. En Quelven, si bien no se observa una relación tan estrecha entre simbología y uso religioso, hay abundantes noticias sobre el enorme desarrollo litúrgico alcanzado por la festividad, que entrañaba misa solemne, procesión, peregrinaciones, perdón e indulgencias plenarias, todo ello alrededor de la Virgen abridera.

La Anunciación también jugó un papel relevante<sup>186</sup>. Tuvo un alto valor simbólico porque el día 25 de marzo confluían no sólo la salutación angélica y concepción de Cristo, sino también su muerte, e incluso el comienzo del mundo<sup>187</sup>. De hecho, la Anunciacción es considerada en la Baja Edad Media el primer paso hacia la Redención<sup>188</sup>. Esto ha llevado a pensar que las abrideras que tenían en su interior la representación de la Trinidad y la Anunciación (por ej. Alluyes)<sup>189</sup> se abrieron con ocasión de esta festividad. También en ellas se establecía un paralelismo entre la concepción y muerte de Cristo, es decir entre la conversación de Gabriel y María en los paneles laterales y el crucifijo que sostenía el Padre en el panel central.

La Inmaculada Concepción (8 de diciembre) empezó a celebrarse tempranamente aunque estuvo acompañada de una constante polémica. Ya en el siglo

VII existía una festividad de la Concepción en Bizancio; aunque no se precisaba específicamente que fuese inmaculada. Desde aquí pasó a Occidente en el siglo IX, gracias a ciertos monjes bizantinos que, huyendo de la persecución iconoclasta, se instalaron en Italia. A principios del siglo XII la Inmaculada se celebraba en Inglaterra<sup>190</sup>. Sin embargo, pronto surgieron las disputas teológicas que impidieron que la fiesta fuese unánimemente aceptada en Occidente. San Bernardo se opuso enérgicamente al deseo de los canónigos de Lyon de establecer esta fiesta. En los siglos XIII y XIV la celebración consiguió aumentar su popularidad. En la primera mitad del siglo XV el clero y los magistrados de Madrid, con ocasión de un brote de peste, decidieron observar la Inmaculada. En 1476 Sixto IV la incorporó al calendario romano. El Concilio de Basilea (1434) y el de Aviñón (1457) la declararon de observancia obligatoria. El Concilio de Florencia (1439) proclamó todo lo contrario. La Contrarreforma trató de consolidar la creencia en la Inmaculada y su celebración, teniendo estas ideas un importante peso en la España católica<sup>191</sup>. Esto explica por qué un importante número de abrideras hispánicas, talladas en los siglos XVI y XVII, escogieron como imagen exterior la Inmaculada y pudieron recibir una veneración o conmemoración especial el 8 de diciembre (ei. Virgen de las Gaitanas de Toledo)<sup>192</sup>. Sin embargo, la fiesta de la Inmaculada, no se hará universal hasta que no se establezca como dogma de fe en 1845, momento en que será dotada de una serie de fórmulas que se han mantenido hasta la actualidad.

Una fiesta mariana de menor impacto fue la Natividad de María (8 de septiembre), introducida por el papa Sergio I a finales del siglo VII. Sólo se ha localizado un ejemplo relacionado con esta festividad. Se trata de la abridera de Bergara, adscrita a una ermita en la que tan sólo se celebran tres misas anuales, siendo una de ellas la del 8 de septiembre, día del nacimiento de la Virgen. Este es uno de los días del año litúrgico en que los fieles pueden contemplar la abridera y dedicarle sus rezos.

La Adoración de los Magos es una festividad cristológica pero en la que juega un importante papel María, ya que es ella la que presenta el Niño para que sea adorado. Este acontecimiento inspiró, junto con la adoración de los pastores, uno de los grandes

<sup>&</sup>lt;sup>185</sup> De la popularidad de la Asunción se hacen eco las distintas disposiciones sinodales hispánicas, compiladas por García y García (1981) bajo el título Synodicon Hispanum. Así por ejemplo, se dice que la Asunción es "fiesta de guardar" en las diócesis de Salamanca (Sínodo de Diego de Anaya y Maldonado, 30 Enero 1396, vol. IV, p. 34) y León (Sínodo de Pedro Manuel, 11 Junio 1526, vol. III, p. 328).

<sup>&</sup>lt;sup>186</sup> El Synodicon Hispanum (editado por García y García, 1981) dice que la Anunciación es "fiesta de guardar" en Salamanca (Sínodo de Gonzalo de Alba, 6 de Abril 1410, vol. IV, p. 62).

<sup>&</sup>lt;sup>187</sup> Martimort (1967: p. 820) dice que varios manuscritos del *Martirologio Jeronimiano* titulan uno de los epígrafes como *Dominus noster Iesus Christus crucifixus est et conceptus, et mundus factus est*, indicando con ello que el 25 de Marzo se produjo la concepción de Cristo (*conceptus*), su muerte (*crucifixus*) y el comienzo del mundo (*mundos factus est*).

<sup>&</sup>lt;sup>188</sup> Estas ideas se verán más extensamente en el I capítulo de la II parte.

<sup>&</sup>lt;sup>189</sup> Abrideras con la Trinidad y Anunciación representadas en el interior: Alluyes, Autun, Berlín, Bouillon, Massiac y Pozzolo Formigaro.

<sup>&</sup>lt;sup>190</sup> Martimort (1967: p. 829).

<sup>&</sup>lt;sup>191</sup> Antes de la contrarreforma, algunas disposiciones del *Synodicon Hispanum* (editado por García y García, 1981) dan cuenta de la aceptación de la Inmaculada en la Península Ibérica, considerada "fiesta de guardar" en Oviedo (*Constituciones de Gutierre Gómez de Toledo para el arcediano de Benavente, Iglesia de Santa Catalina de Valencia de Don Juan, 15 Enero 1381 vol. III, p. 426) y Portugal (<i>Sínodo de D. Joao Afonso Ferraz I, 5 de Fevereiro de 1444*, vol. II, p. 425).

<sup>&</sup>lt;sup>192</sup> Las abrideras hispánicas con una iconografía inmaculista exterior son las de Madrid- Museo Arqueológico Nacional 1969-44-2, Col. Belloch, Buenos Aires, Bárcena de Pie de Concha, Toledo-Convento de Cuerva, y Toledo-Convento de Gaitanas.

ciclos de teatro litúrgico medieval<sup>193</sup>. El Officium Stellae recrea la visita de los Magos al recién nacido, guiados por la estrella (stellae) que aparece en el firmamento, la entrega de los presentes y la posterior adoración 194. Tuvo un gran desarrollo entre los siglos XI y XIV. Para su puesta en escena se colocaba sobre el altar una talla de la Virgen entronizada con el Niño y cerca de ésta una estrella. Después tres personas vestidas de Magos se dirigían con los presentes hacia al Niño, mientras otra vestida de ángel les indicaba el camino. En éste, como en otros dramas litúrgicos medievales, se prefería representar a los personajes sagrados mediante imágenes esculpidas, antes que a través de la interpretación de un ser humano de carne y hueso 195. Las esculturas de María con el Niño eran sumamente efectivas en estos dramas, sobre todo si tenían fama de milagrosas o si encerraba reliquias preciosas, ya que de este modo los clérigos y fieles sentían una mayor empatía, pareciéndoles que estaban ante los mismísimos Cristo y María. Por ello es probable que aquellas abrideras que exteriormente poseían la imagen de Virgen entronizada con el Niño participasen de la festividad de la Epifanía (6 de enero) y del drama navideño del Officium Stellae<sup>196</sup>. En este caso, las abrideras se colocarían cerradas sobre el altar mayor esperando el homenaje de los Magos.

Los Dolores y el Rosario, fiestas y rezos<sup>197</sup> con un doble componente mariano y cristológico, tuvieron una especial presencia en los siglos de la Edad Moderna, relacionándose por tanto con las abrideras producidas en este periodo. La fiesta de los Dolores, introducida en el Sínodo de Colonia en 1423, se fue consolidando a lo largo de la Edad Moderna, hasta que el año 1727 se convirtió en fiesta universal a través de un decreto del papa Benedicto XIII. El número y tipo de dolores conmemorados, así como

las fechas de celebración, variaron considerablemente entre los siglos XV y XVIII. Sin embargo, parece que los dolores más repetidos fueron siete: profecía de Simeón, huída a Egipto, Jesús entre doctores, Camino del Calvario, Crucifixión, Descendimiento y Entierro. La fecha de celebración fue fijada definitivamente en 1814 por el papa Pío VII, quien eligió el 15 de septiembre como día de celebración oficial. Es probable que algunas de las abrideras hispánicas de los siglos XVI y XVII fueran abiertas y veneradas con ocasión de la conmemoración de los Dolores marianos (por ej. Toledo-Convento de la Cuerva)<sup>198</sup>. Los temas del interior (centrados en el dolor de María por la Pasión de Cristo) y su ubicación (dentro del pecho de la Virgen, indicando que es el sufrimiento que lleva en su corazón)<sup>199</sup>, así como las fechas en que fueron producidas (Edad Moderna), coinciden plenamente con las características de la liturgia de los dolores.

La celebración de Nuestra Señora del Rosario, difundida y alentada por los teólogos contrarreformistas en los siglos XVI y XVII, fue fijada el 7 de Octubre por el papa León XIII, quien a partir de 1883 publicó una serie de documentos dedicados al Rosario<sup>200</sup>. Recuerda los momentos gozosos, dolorosos y gloriosos de la Virgen. Esta fiesta pudo marcar la apertura de dos abrideras hispánicas realizadas en la Edad Moderna que escogieron como temas interiores episodios gozosos, dolorosos y gloriosos de la vida de Cristo y María. Es el caso de las tallas de Bárcena de Pie de Concha y Toledo-Convento de las Gaitanas, que reúnen -entre otros- momentos de gozo (como la Anunciación y el Nacimiento) junto con otros de dolor (como el Camino del Calvario y la Crucifixión) y de glorificación (como la Resurrección y/o Ascensión<sup>201</sup>).

El Viernes Santo forma parte del tiempo de la Semana Santa y por tanto de la conmemoración de la muerte y resurrección de Cristo. Es uno de los periodos de mayor importancia para el cristiano y de mayor desarrollo litúrgico. En la Edad Media, entre el Viernes Santo y el Domingo de Resurrección tenían lugar los ritos de la *depositio y elevatio* y el drama litúrgico de las Marías ante el sepulcro (Visitatio sepulcri). En base a un texto aparecido en Durham se piensa que aquellas abrideras que tenían en el

100

<sup>193</sup> De los dramas litúrgicos del ciclo del Nacimiento de Cristo, el que aparece con mayor frecuencia es el Officium Pastorum. Sobre esta cuestión hay un extenso trabajo de Cátedra (2005). Sin embargo desde muy pronto, el Officium Pastorum, dedicado a la adoración de los pastores y el Officium Stellae, dedicado a los Reyes Magos, aparecen relacionados y entremezclados. También es habitual incluir en el Officium Stellae el pasaje de Herodes y los Magos que anticipa la matanza de los inocentes (Ordo Rachelis).

<sup>&</sup>lt;sup>194</sup> Los manuscritos del Officium Stellae que cita Astey (1992) son los de la Catedral de Nevers (s. XI), Abadía benedictina de Bilsen (s. XII), Colegiata de Estrasburgo (1200), Abadía benedictina de Fleury (s. XIII), Catedral de Laon (s. XIII) y Catedral de Rouen (s. XIV). En ellos se pueden corroborar el desarrollo de éstos acontecimientos.

<sup>&</sup>lt;sup>195</sup> El Officium Stellae de la catedral de Rouen (s. XIV, BNF ms. Lat 384) deja constancia que para este drama se usaba una escultura o imagen de María: et Magi, Stellam ostendentes, ad Ymaginem Sanctae Marie super Altare Crucis prius positam cantantes pergant (Forsyth 1968: p. 221).

<sup>&</sup>lt;sup>196</sup> Se conocen al menos 27 abrideras que presentan en el exterior a la Virgen entronizada con Niño: Allariz, Amiens, Antagnod, Bergara, Berlín, Col. Hans Wilczek, Copenhague, Eguisheim, Elbing-Vacha, Évora, Guern, Limburg-Schönau, Marsal, Morlaix, New York, Nürnberg, Maubuisson, Misterhult, Övertornea, Paris-Musée au Moyen Âge, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Pozzolo Formigaro, Salamanca, Sejny, Viena, y Trier.

<sup>&</sup>lt;sup>197</sup> En este apartado las analizaremos como festividad y en el siguiente como oraciones.

<sup>&</sup>lt;sup>198</sup> Pudieron ser abiertas con ocasión de la Fiesta de los Dolores las abrideras hispánicas de: Buenos Aires, Madrid-Museo Arqueológico nº 1969-44-1, Madrid- Museo Arqueológico nº 1969-44-2, Col. Belloch, Col. Linda A.Macneilage, Convento de la Cuerva, Convento de las Gaitanas.

<sup>199</sup> La única abridera que no presenta apertura a la altura del pecho es la de la col. Linda A. Macneilage. En este caso, las puertas recorren el cuerpo de la Virgen desde el cuello hasta los pies.

León XIII promovió intensamente la devoción al Rosario y muchas de sus encíclicas insistieron en estas cuestiones: Supremi apostolatus officio (1883), Superiore anno (1884), Vi è ben noto (1887), Octobri mense (1891), Magnae Dei Matris (1892), Laetitiae sanctae (1893), Iucunda semper expectatione (1894), Fidentem piumque animum (1896), Diuturni temporis (1898)

<sup>201</sup> La Resurrección aparece en la Viren de Toledo-Gaitanas y la Ascensión en Bárcena de Pie de Concha.

interior un grupo trinitario con un crucificado móvil pudieron participar de estos ritos (ej. Virgen del Musée au Moyen Âge de París)<sup>202</sup>. Los detalles sobre la participación de las abrideras en la *depositio* y *elevatio* se analizarán en profundidad en el capítulo I de la II parte de esta monografía.

Para concluir este epígrafe, hay que citar la Fiesta de la Trinidad, instituida en 1334 por el papa Juan XXII y celebrada el domingo siguiente de Pentecostés, que jugó un papel importante en la devoción bajomedieval, y pudo determinar el momento de apertura y veneración de todas las abrideras trinitarias. Para más detalles a este respecto, ver también capítulo I de la II parte.

#### Rezos dedicados a María

Una segunda hipótesis es que estas obras se abriesen para facilitar la meditación de los fieles durante determinados rezos, poniendo en imágenes los distintos episodios y cualidades que se pronunciaban oralmente. Los rezos del Salve Regina, el Ángelus, el Rosario dominico y la Corona franciscana pudieron estar detrás de la apertura y presentación pública de algunas de las abrideras conservadas.

El canto del Salve Regina fue, junto con el Ángelus, uno de los grandes rezos marianos bajomedievales, con gran desarrollo en los siglos XIV y XV<sup>203</sup>. Es una súplica a la misericordia, protección e intercesión mariana, que ensalza a la Virgen como templo de Cristo<sup>204</sup>. Es además una actividad colectiva que implica la reunión de todos los fieles al toque de las campanas. Tanto su aprendizaje como su práctica estuvieron unidos al rezo de las vísperas y completas y a la catequesis de los niños en días festivos<sup>205</sup>. De su importancia sabemos porque los que lo canten serán premiados

espiritualmente y los que lo olviden castigados con multas pecuniarias<sup>206</sup>. Sin embargo, tan sólo se tiene noticia de una abridera vinculada específicamente al canto del Salve Regina. Se trata de la Virgen de Autun, venerada por las parturientas, quienes imploraban por su salud mientras le cantaban el Salve Regina.

El Ángelus, con un papel muy importante en los siglos XIV y XV, rememora la salutación del arcángel Gabriel a María. Es avisado a través de un toque de campanas, perfectamente reglado. El campanero o sacristán da tres badajadas a la campana mayor dejando un espacio entre una y otra para permitir a los fieles decir tres veces el avemaría, y al final hace un repique sostenido<sup>207</sup>. El fiel se arrodilla o reclina y dice en total nueve avemarías, tres secuencias de tres cada una, y haciendo esto obtiene recompensas y perdones. La práctica del ángelus coincide en fecha y temática con la realización de las abrideras que presentan en el interior la Trinidad y la Anunciación<sup>208</sup>. Por ello es posible que algunas de estas esculturas se emplearan para explicar a los fieles el misterio de la Anunciación y facilitar con ello el rezo del Ángelus<sup>209</sup>.

El Rosario consiste en intercalar series repetidas de oraciones y un conjunto de meditaciones acerca de los diferentes episodios de la vida de la Virgen y/o Cristo. Su origen, difusión y variantes es bastante complejo, aunque se tiende a simplificar y hablar exclusivamente del Rosario dominico, que es el que cobra más fuerza en la Edad Moderna. La costumbre de recitar reiterativamente oraciones parece estar registrada desde los primeros siglos del Cristianismo<sup>210</sup>. No obstante, es en la Baja Edad Media, cuando esta oración empieza a consolidarse. Los dominicos difunden una leyenda según la cual, hacia el año 1210-1214, la Virgen habría entregado un rosario a Santo Domingo, siendo éste el origen legendario de dicho rezo. Hacia el año 1300 las monjas cistercienses de St. Thomas an der Kyll, cerca de Trier (actual Alemania), incluyen dentro de una colección de rezos, un rosario propio centrado en la vida de Cristo. Es por tanto un ejemplo de rosario cisterciense. En los siglos siguientes, y con especial intensidad en el siglo XV, los cartujos y dominicos difunden sus propios rosarios.

<sup>&</sup>lt;sup>202</sup> Al menos once abrideras trinitarias poseen un crucificado móvil: Autun, Paris-Musée au Moyen Âge, Copenhague, Pelplin-Klonowken, Leugney, Pelplin-Liebschau, Misterhult, Morlaix, Overtornea, Palau del Vidre, y Viena.

<sup>&</sup>lt;sup>203</sup> El Salve Regina está documentada, al menos en el ámbito hispánico, desde el siglo XIV, según se muestra en la compilación Synodicon Hispanum.

<sup>&</sup>lt;sup>204</sup> La versión latina dice así: "Salve, Regina, Mater misericordiae, / vita, dulcedo, et spes nostra, salve. / Ad te clamamus, exsules filii Evae, / ad te suspiramus, gementes et flentes / in hac lacrimarum valle. / Eia, ergo, advocata nostra, illos tuos misericordes oculos ad nos converte; /et Iesum, benedictum fructum ventris tui, / nobis post hoc exilium ostende. /O clemens, O pia, O dulcis Virgo Maria". A veces se añaden al final las siguiente palabras: "Ora pro nobis sancta Dei Genetrix. Ut digni efficiamur promissionibus Christi. /Oremus. Omnipotens sempiterne Deus, qui gloriosae Virginis Matris Mariae corpus et animam, ut dignum Filii tui habitaculum effici mereretur, Spiritu Sancto cooperante praeparasti: da, ut cujus commemoratione laetamur; ejus pia intercessione, ab instantibus malis, et a morte perpetua liberemur. Per eumdem Christum Dominum nostrum. Amen".

<sup>&</sup>lt;sup>205</sup> Soto Rábanos (1997: p. 356).

<sup>206</sup> Según las disposiciones sinodales hispánicas estudiadas por Soto Rábanos (1997: p. 356) el premio más habitual son cuarenta días de perdón para los practicantes y el castigo entre 10 y 20 maravedíes de multa para los clérigos que olviden tocar a la oración.

<sup>&</sup>lt;sup>207</sup> Ver el texto del Sínodo Salmantino de 1369 recogido por Soto Rábanos (1997: pp. 354-355).

<sup>&</sup>lt;sup>208</sup> Abrideras con la Trinidad y Anunciación representadas en el interior: Alluyes, Autun, Berlín, Bouillon, Massiac y Pozzolo Formigaro.

<sup>209</sup> Téngase en cuenta que en el contexto alemán, el autor Seifried Helbling (siglo XIII) había interpretado el saludo del ángel Gabriel a María en clave trinitaria, entendiendo que cuando el ángel decía *Dominus tecum* se refería a que Padre, Hijo y Espíritu habitaban en María en el momento de la Encarnación. Es decir puso en relación Anunciación y Trinidad, tal como ocurre en las abrideras comentadas.

<sup>&</sup>lt;sup>210</sup> Esta costumbre no es algo exclusivamente occidental, pues fórmulas muy similares se observan por ejemplo en la cultura de la India (véase los *mantras*).

Domingo de Prusia y otros miembros de su orden hicieron y distribuyeron más de cien copias del rosario cartujano. Por su parte, los dominicos, con Alanus de Rupe a la cabeza, fundaron cofradías del rosario a partir de 1470 y difundieron un rosario dominico. Los franciscanos no se quedaron atrás y desde mediados del siglo XIV extendieron su propio rezo que se conoce como corona franciscana o rosario seráfico<sup>211</sup>. Este rezo franciscano admitió a su vez una gran variedad de fórmulas: una corona o rosario que incluía sesenta y tres avemarías en conmemoración de los años que vivió la Virgen (usado entre los franciscanos de Nürnberg), otro que incluía una meditación sobre los siete gozos de María (el Stellarium Coronae Benedicte Virginis del húngaro Pelbart von Themeswar), otro más que evocaba las doce estrellas de la corona de la Virgen y tenía un sentido inmaculista, etc. Así pues, no hay un rosario único, con un número de oraciones y episodios evangélicos unificados. Más bien el rosario se hizo y rehizo en función de las necesidades religiosas de las distintas comunidades u órdenes. Sin embargo, a finales de la Edad Media y a lo largo de la Edad Moderna los dominicos trataron de monopolizar la autoría, devoción y cofradías del Rosario, frente a otras órdenes religiosas (cistercienses, cartujos, franciscanos) que habían querido difundir sus propios rosarios<sup>212</sup>.

Una vez hechas estas precisiones hay que decir que el *rosario dominico* se hizo muy popular a finales del siglo XV. Entre el siglo XVI y principios del XX permaneció prácticamente invariable. A raíz de la Contrarreforma fue, junto con la Inmaculada, uno de los grandes estandartes del catolicismo. Para rezarlo se interponen los misterios, la oración dominical (o *Padrenuestro*) y la salutación angélica (o *Avemaría*<sup>213</sup>). Los misterios suelen ser quince: cinco gozosos (Anunciación, Visitación, Nacimiento, Presentación en el Templo, y Jesús entre doctores o Reyes Magos), cinco dolorosos (Oración en el huerto, Flagelación, Coronación de espinas, Camino del Calvario y Crucifixión) y cinco gloriosos (Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Asunción, y

Coronación de la Virgen o Juicio Final)<sup>214</sup>. Tal como decíamos en el epígrafe anterior, la aparición de ciertos misterios gozosos, dolorosos y gloriosos en las abrideras de las Gaitanas y Bárcena de Pie de Concha pudo estar en relación bien con la conmemoración de la Virgen del Rosario bien con el rezo del Rosario.

Respecto a la corona franciscana o rosario seráfico, nos interesa especialmente aquella variante centrada en los gozos de la Virgen y popularizada en la Baja Edad Media<sup>215</sup>. En ella se alternaron el *Padrenuestro*, el *Avemaría* y los siete misterios gozosos (Anunciación, Visitación, Nacimiento, Adoración de los Magos, Jesús en el templo, Resurrección y Asunción/Coronación). La apertura de las abrideras de Allariz, Salamanca y Évora, con un ciclo interior dedicado a los gozos de la Virgen, podría haber facilitado este rezo de tradición franciscana.

### Prácticas populares

Ha quedado registro de un pequeño núcleo de obras que estuvieron vinculadas a prácticas populares menos regladas como facilitar el buen parto, devolver la vida de los niños nacidos sin vida<sup>216</sup> o evitar catástrofes naturales (sequías, inundaciones, incendios). En estos casos, las abrideras adquieren el rango de imágenes milagrosas en torno a las cuales tienen lugar una serie de prácticas que podríamos calificar de populares, aunque el término "religiosidad popular" se presta al debate<sup>217</sup>. Hay algunos indicios fiables que indican que estas costumbres tuvieron su origen ya en la Edad Media, aunque nosotros las conocemos fundamentalmente a través de noticias orales y referencias contemporáneas de los siglos XIX y XX.

Tanto la creencia en las abrideras que protegen a las parturientas como aquellas que devuelven la vida a los niños nacidos sin vida, enlazan con el enorme riesgo que

<sup>&</sup>lt;sup>211</sup> El término "rosario" y "corona" son intercambiables en el caso de los franciscanos.

<sup>212</sup> Estas cuestiones están siendo investigadas en profundidad por Bárbara Gaspar Bosch (University College of London). Dicha autora ha analizado la polémica generada en torno a la cofradía del stellarium, fundada en Bolonia en 1639 y que fue el punto de partida de una encendida disputa entre franciscanos y dominicos por el control del Rosario. El stellarium es un tipo de rosario que podríamos calificar de "inmaculista", ya que está basado en una tradición que identifica a María con la mujer del Apocalipsis 12. Por ello, al calor de la disputa del stellarium, B. Gaspar ha analizado también la proyección y el uso político-religioso del rosario y la Inmaculada durante la Contrarreforma. [GASPAR BOSCH, Barbara: The Politics of Marian Devotion, Tesis doctoral, University College of London]. La explicación en torno al origen, variantes y difusión del rosario proceden de esta tesis doctoral.

<sup>&</sup>lt;sup>213</sup> El *Avemaría*, popularizado por franciscanos y dominicos, y redactado con su forma actual por Bernardino de Siena (XV), formaba parte del cuaderno de doctrina cristiano o conjunto de oraciones que el fiel debía saber de memoria (integrado por *Padrenuestro*, *Avemaría*, *Credo* y *Salve*).

<sup>&</sup>lt;sup>214</sup> En 2002, a través de una carta apostólica (*Rosarium Virginis Mariae*) el papa Juan Pablo II añadió a los tres ciclos de misterios tradicionales, un cuarto ciclo opcional, los *misterios luminosos*: Bautismo, Bodas de Caná, Proclamación de Jesús del reino de Dios, la Transfiguración, la Institución de la Eucaristía.

<sup>215</sup> Esta corona franciscana fue establecida oficialmente en el siglo XV (1422). La aparición de esta oración estaría condicionada, en cierta medida, por ese enfrentamiento entre dominicos y franciscanos por el control del rosario.

<sup>&</sup>lt;sup>216</sup> Desde otra perpectiva, más vinculada al contexto médico, he analizado recientemente estas mismas cuestiones en González Hernando (2009a: pp.99-122).

<sup>217</sup> Afirma Soto Rábanos (1997: p. 335) que en lo que se refiere al culto mariano a menudo se da una mezcla de "liturgia oficial y devocionismo popular". Por ello es difícil hacer una separación tajante entre culto oficial y culto popular, dos conceptos en principio opuestos. Sin embargo, como afirma la prof. Miri Rubin, este término es menos peyorativo que el de prácticas supersticiosas. De superstición acusaba la Inquisición a los sometidos a juicio, y también los protestantes a los católicos durante el proceso de Reforma y Contrarreforma. Es por ello una denominación con una gran carga negativa, que implica un juicio de valor del pasado, y que en la producción científica más reciente se trata de evitar.

rodeaba el nacimiento en la Baja Edad Media. El embarazo, parto, y los primeros meses de vida del recién nacido eran momentos muy difíciles, que causaban una alta tasa de mortalidad entre madres e hijos<sup>218</sup>. Estos peligros fueron afrontados tanto desde la medicina como desde las prácticas religiosas, vías absolutamente complementarias en aquella época.

La vinculación entre las abrideras y las parturientas se apoya por una parte en fuentes orales de los siglos XIX y XX, y por otra parte en el conocimiento de la mujer gestante en la Edad Media. De acuerdo las fuentes del siglo XIX y XX, las abrideras bajomedievales de Bergara y Autun fueron invocadas para facilitar el buen parto<sup>219</sup>. En Bergara, las embarazadas llevaban flores blancas a la Virgen para que las protegiera de los fuertes dolores del parto<sup>220</sup>. En Autun le imploraban buen parto (*bonne délivrance*) en medio de una aparatosa ceremonia en que llevaban ofrendas y cantaban el *Salve Regina*, mientras que el párroco abría las puertas de la escultura y ponía en contacto los vestidos del futuro bebé con la parte interior de la Virgen<sup>221</sup>.

Sin embargo, la protección a las parturientas podía ser fácilmente tachada de superstición. La preocupación ante la idolatría y las prácticas supersticiosas ha estado presente a lo largo de la historia del Cristianismo, existiendo distintos momentos en que se ha convertido en punto central del debate teológico, por ejemplo durante las luchas entre iconoclastas e iconodulos del mundo bizantino o durante el proceso de Reforma y Contrarreforma del siglo XVI. Con el racionalismo del siglo XIX cobran fuerza de

nuevo estos debates. En este contexto aparece la primera referencia (o acusación) al uso supersticioso atribuido a la abridera de Autun<sup>222</sup>. Las embarazadas veían en esta imagen un objeto de fuerte potencial milagroso y taumatúrgico, capaz de garantizarles su salvación en el difícil tránsito del parto. La abridera actuaba como otras *reliquias extrínsecas* de María<sup>223</sup> a las que también se atribuía también funciones protectoras durante el parto, especialmente el anillo de casada<sup>224</sup> y la columna en que se apoyó para dar a luz.

También en el siglo XIX se difunden los primeros errores historiográficos en torno a estas obras. Los historiadores de esta época no dicen que en el interior de la Virgen de Autun estuviese la Trinidad, sino el Niño alargando sus brazos, que era el que recibía los trajes de los futuros recién nacidos. Ya en este momento la Trinidad había perdido el Crucificado y la paloma, restando sólo la figura del Padre, lo que pudo dar lugar a la confusión entre Padre o Niño. Lo que no sabemos con certeza es si el error de identificación se debe a que los estudiosos habían perdido las claves para la interpretación iconográfica (por la lejanía con el mundo medieval) o a un deseo deliberado de promover la confusión entre la Trinidad y el Niño. Téngase en cuenta que la Virgen como Templo de la Trinidad era una idea controvertida desde fines de la Edad Media mientras que la Virgen de la Expectación con el Niño en su vientre era un planteamiento perfectamente ortodoxo<sup>225</sup>.

Antes de desarrollar la siguiente idea, nos volvemos a preguntar si las abrideras de Autun y Bergara fueron o no desde el siglo XIV y XV veneradas por las embarazadas. El contexto histórico que las rodea (la importancia de la descendencia, la figura de María como modelo de parto sin dolor, las reliquias extrínsecas que actuaban de amuletos ante las complicaciones en el alumbramiento, etc.) hace posible el origen medieval de esta función. Sin embargo, la falta de evidencias documentales hasta el siglo XIX en el caso de Autun y hasta el siglo XX en Bergara, nos hace ser cautos en

<sup>218</sup> La muerte infantil alcanzó cifras muy altas en la Edad Media Occidental, estimándose que un niño de cada cuatro fallecía antes de cumplir el primer año, pudiendo ser esta cifra inclusive más alta ya que en los registros parroquiales sólo figuran los niños bautizados.

<sup>&</sup>lt;sup>219</sup> Existen otras dos abrideras (en Bárcena de Pie de Concha y Guern) que presentan una relación con el embarazo y la gestación pero que no las tratamos en este apartado porque difieren en algún aspecto. La Virgen de Bárcena de Pie de Concha, cuyas entrañas eran abiertas cuando venía un parto difícil, no se incluye en este epígrafe porque se adscribe al siglo XVI-XVII, quedando fuera del contexto bajomedieval. En todo caso, debería ser vista como una prolongación de los miedos medievales. La abridera de Quelven, venerada por las mujeres estériles o aquellas que habían perdido algún hijo, no está relacionada directamente con el parto sino con más bien con la fertilidad, y por ello tampoco se incluye aquí. En ambos casos, se tiene noticia de estas creencias gracias a fuentes orales contemporáneas. En Bárcena de Pie de Concha se trata de una tradición oral recogida por el sacerdote de Bárcena. Adolfo Torralbo, y registrada durante el estudio directo de la obra en 2005. En Guern se trata de una noticia recogida por Grancière (1902). También resulta próxima a estas cuestiones la abridera de Fribourg-Marly, pues según una brevísima referencia de Waeber y Shuwey (1957: p. 219), el oratorio en que se veneraba esta Virgen estaba dedicado al "buen parto" (bonne délivrance). Sin embargo, no hay otras noticias que nos permitan profundizar en las conexiones entre la abridera de Fribourg-Marly y la veneración de las parturientas.

<sup>&</sup>lt;sup>220</sup> En base a la tradición oral recogida por Sorondo (1982-83).

<sup>&</sup>lt;sup>221</sup> Esta descripción aparece en casi todos los textos que hacen referencia a la obra, con idénticas palabras: Bulliot (1892: p. 353), Lacreuze (1881: pp. 514-515), Lacreuze (1897: pp. 384-385), Grivot (1974: pp. 74-75) y Grivot (1982: p. 18).

<sup>222</sup> Grivot (1974) señala como distintos sacerdotes del s. XIX trataron de esconder la abridera de Autun para evitar las prácticas devocionales supersticiosas llevadas a cabo por las embarazadas. En este caso sí que se utiliza la palabra superstición, con toda su carga peyorativa y negativa.

<sup>&</sup>lt;sup>223</sup> Según Réau (1957: vol. II- parte II, pp. 61-63), la Asunción de la Virgen al cielo impedía la existencia de reliquias corporales suyas. Por ello, para satisfacer la piedad popular, aparecieron desde la Edad Media las *reliquias indirectas o extrínsecas*, calificadas de reliquias *a contactu* (reliquias por contacto), aquellas que sin haber formado parte del cuerpo de la Virgen, habían estado en contacto con ella.

<sup>&</sup>lt;sup>224</sup> Este anillo, desde el siglo XI guardado en Italia (en Chiusi), será motivo de enfrentamiento armado en el siglo XV entre los habitantes de Chiusi y Perusa que se lo disputan. Este anillo, de elevado poder milagroso, tiene entre sus virtudes procurar buen parto a las mujeres (Collin de Plancy 1831: pp. 157-177).

<sup>&</sup>lt;sup>225</sup> Para más detalles sobre el concepto de Templo de la Trinidad, ver capítulo I de la II parte.

este terreno y dejar la hipótesis pendiente de revisión a la luz de futuros descubrimientos.

Vayamos ahora a revisar en qué consiste el conocido como *rito del respiro*. En 2007 se terminó de restaurar la Virgen de Antagnod (localizada en el Valle d'Aosta-Italia), una interesante abridera que fue sellada, pintada de negro (a imitación de la popular Virgen de Oropa), transformada en imagen de vestir y venerada en relación al rito del respiro al menos durante los siglos de la Edad Moderna<sup>226</sup>. Este rito consistía en colocar a los niños que habían nacido sin vida junto a la imagen milagrosa de la Virgen y rezar hasta que diesen un mínimo indicio de vida. Con ello se conseguía que el niño resucitara milagrosamente por unos instantes, los necesarios para ser bautizado y poder ser enterrado cristianamente. Fue una práctica muy difundida en el Valle d'Aosta a raíz de la Contrarreforma<sup>227</sup>, como medio de oposición a los protestantes que subestimaban la importancia del sacramento del bautismo.

El rito del respiro había surgido en la Baja Edad Media impulsado por la enorme mortalidad infantil y por el temor a la muerte espiritual del nuevo hijo. El riesgo de un niño que nacía sin vida estribaba no solo en su muerte física sino también en su muerte espiritual, ya que no podía ser bautizado y por tanto estaba destinado irremediablemente al limbo. Por ello, ya desde finales del siglo XIV, los padres o parientes comienzan a exponer el cuerpo de los nacidos muertos en el interior de un santuario a la espera de que ocurra un milagro y el niño dé un mínimo indicio de vida. Este signo se conoce como el respiro (répit), término introducido por Pierre Saintyves en un artículo de 1911<sup>228</sup>. Cuando esto ocurre el niño es rápidamente bautizado antes de que muera definitivamente, y a continuación es enterrado en tierra sagrada, en ocasiones al pie de una cruz, una gruta o el santuario donde se ha producido el prodigio. Los ritos de respiro se extienden durante el siglo XV por el medio urbano. Sin embargo, en el siglo XVI pasan a ser un fenómeno rural ligado a la Contrarreforma católica. En este momento proliferan los santuarios e imágenes del respiro ya que estos reafirman la creencia en el poder intercesor de la Virgen y la eficacia del bautismo. El número de santuarios disminuye a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, dado que el papado

empieza a mostrar su oposición, tal como vemos por ejemplo en los escritos de Benedicto XIV, imbuido de los ideales humanistas y de la confianza en la ciencia. Sin embargo, alguno de estos santuarios y costumbres logran subsistir hasta comienzos del siglo XX.

Finalmente, para cerrar este epígrafe habría que hablar de la creación o veneración de algunas abrideras que está ligada a la realización de milagros o la protección frente a determinadas catástrofes naturales. Así pues, de la Virgen de Maubuisson se decía en el siglo XVII que propiciaba el agua en época de sequía<sup>229</sup>, de la de Bárcena de Pie de Concha que se había aparecido tras una grave inundación del siglo XVII evitando mayores desastres y de la Cheyres-Yvonand que había sofocado un incendio en 1836. Como puede observarse son creencias de raíz moderna, que no hacen sino reafirmar la confianza cristiana en la protección y amparo de la Virgen.

### Actividades de propaganda político-militar

Además de los usos y prácticas ya referenciados, ciertas abrideras pudieron ser empleadas en tareas de propaganda política y militar. Así pues las abrideras patrocinadas por la Orden Teutónica (ej. París-Musée au Moyen Âge)<sup>230</sup> pudieron ser usadas a modo de guerra psicológica y propaganda frente al enemigo. Mostraban a la Virgen amparando a los caballeros teutónicos, legitimando con ello la conquista territorial y espiritual de éstos sobre los territorios vecinos.

La figura de la Virgen tuvo tradicionalmente un uso estratégico en los asuntos militares<sup>231</sup>. Ya en el Antiguo Testamento María aparece como una mujer fuerte que derrota al enemigo, es según el Génesis (3, 15) la que aplasta la serpiente<sup>232</sup> y según el Cantar de los Cantares (4, 4 y 6, 4) la mujer fuerte como la torre de David y terrible como un ejército ordenado para la batalla<sup>233</sup>. Estas ideas vuelven a estar en boca de Alberto Magno (siglo XII) quien se refiere a ella como *invicta pugnatrix* (luchadora no vencida) que se enfrenta al demonio.

En la Baja Edad Media la Orden Teutónica empleó la imagen de María con claras connotaciones bélicas. Erigió su capital en Marienburg, nombre que hacía

No se sabe si ya en la Baja Edad Media la Virgen de Antagnod fue empleada en relación al rito del respiro. Parece más probable que este rito se introdujese en el momento en que la obra es transformada en Virgen Negra, es decir en la Edad Moderna. Como ha estudiado Gélis (2006) hubo una fuerte asociación entre vírgenes negras y rito del respiro durante la Contrarreforma. Para profundizar en el conocimiento de las Vírgenes negras puede acudirse al libro de Cassagnes-Brouquet (1990).

<sup>227</sup> Este rito está documentado desde el s. XVI, según los documentos consultados por Obert-Piazza (2005).

<sup>&</sup>lt;sup>228</sup> Répit: término introducido por Pierre Saintyves (1911) en un artículo titulado "La résurrections d'enfants mort-nés et les sanctuaires à répit", *Revue d'ethnographie et de soicologie*, vol. II, pp. 65-74.

<sup>&</sup>lt;sup>229</sup> Testimonio de la hermana Candide de Port-Royal del s. XVII, recogido por Depoin (1883).

<sup>&</sup>lt;sup>230</sup> Para más detalle sobre las obras que integran este grupo, ver capítulo I de la II parte.

<sup>&</sup>lt;sup>231</sup> Esta idea ha sido desarrollada, entre otros, por Platelle (2005: pp. 13-28).

<sup>&</sup>lt;sup>232</sup> Génesis 3, 15: "Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer. / Y entre tu linaje y el suyo; este te aplastará la cabeza,/ y tú le acecharás el calcañal".

<sup>&</sup>lt;sup>233</sup> Cantar de los Cantares 4, 4: "Es tu cuello cual la torre de David, adornada de trofeos, de la que penden mil escudos, todos escudos de valientes". Cantar de los Cantares 6, 4: "Eres, amada mía, hermosa como Tirsa, encantadora como Jerusalén (terrible como escuadrón ordenado en batalla)".

homenaje a María, y colocó en la fachada de la iglesia una imponente imagen de la Virgen de ocho metros de altura. Además colocaron su efigie por doquier: sobre estandartes y anillos, en las monedas que acuñaban, y en las tallas que colocan en castillos e iglesias e inclusive en los altares portátiles de campaña. De hecho, parece que las abrideras teutónicas de menor tamaño fueron empleadas como altares de campaña, mientras que las de mayores dimensiones ocuparon los altares de iglesias y castillos de la Orden (para más detalles, véase capítulo I de la II parte).

### Meditación privada

Sin embargo, en algunas abrideras de pequeño tamaño se observa una confluencia temática de difícil explicación, que tal vez habría que poner en relación con una meditación de carácter individual y personal poco reglada, y con una veneración de la obras en pequeños recintos privados e incluso domésticos<sup>234</sup>. Tallas como la de las Gaitanas en Toledo podrían cobrar sentido en un contexto de este tipo.

La meditación individual fue una práctica alentada por el movimiento de la *Devotio Moderna*, extendido en los países católicos del Norte de Europa a partir de los siglos XIV-XV<sup>235</sup>, y con una especial aceptación dentro del universo femenino. Esta corriente animaba a los cristianos a modelar sus vidas de acuerdo a la vida de Cristo (ver la *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis, 1418) y a entregarse a la disciplina y meditación, potenciando una relación directa del fiel con la divinidad. La meditación o rezo interior tuvieron una gran repercusión en los escritos de Ignacio de Loyola y sus *Ejercicios Espirituales*, publicados en Roma en 1548. Así pues la meditación individual sirvió de enlace entre la espiritualidad bajomedieval y la moderna.

## Relicarios, ostensorios y tabernáculos

El espacio interior que quedaba en las Vírgenes abrideras llevó a algunos autores a considerar que éstas habían recibido en algún momento un uso adicional como relicario, ostensorio o tabernáculo. Sin embargo, por el momento es difícil probar la existencia generalizada de reliquias en las abrideras conservadas<sup>236</sup>. En lo que respecta a su empleo como ostensorios y tabernáculos, parece más bien fruto de la reconversión de las obras a raíz de la Contrarreforma. Estos aspectos serán vistos con mayor detenimiento en el capítulo III de la II parte.

 $^{234}$  Radler (1990) ya apuntó está hipótesis, sobre todo en el caso de obras de dimensiones reducidas, susceptibles de ser trasladadas de un lugar a otro.

Bibliografía específica: para contrastar y ampliar la información vertida en el presente capítulo puede acudirse a: Collin de Plancy (1821), Lacreuze (1881), Bulliot (1892), Lacreuze (1897), Moret (1956), Alastruey (1956), Donovan (1958), Martimort (1967), Frank (1967), Martín (1968), Grivot (1974), García y García (1981), Celdrán Gomariz (1982), Sorondo (1982-1983), Kroos (1986), Carroll (1986), Herrán (1987), Laurent (1989), Le Goff (1990), Astey (1992), Canet (1996-1997), Corbet (1996), Palazzo y Johansson (1996), Iogna-Prat (1996a) (1996b), Canet (1996-1997), Soto Rábanos (1997), Crichton (1997), Mateo Gómez (1998), Cretin (1999), Spivey Ellington (2001), Sartore y Triacca (2002), Klapisch-Zuber (2002), Rouillard (2003), Platelle (2005), Obert y Piazza (2005), Cátedra (2005) y Gelis (2006).

<sup>&</sup>lt;sup>235</sup> Estas cuestiones fueron tratadas por Spivey Ellington (2001) en el capítulo titulado "Spiritual Mothers. Mary's Motherhood and Post-Tridentine Catholicism".

<sup>236</sup> La única excepción sería la abridera de Copenhague, pues según su conservador se habrían hallado en su base restos de un relicario.

### II PARTE: ESTUDIO ESPECÍFICO Y CLASIFICACIÓN DE LAS OBRAS

Si en la primera parte de la monografía se planteó un estudio de conjunto de las Vírgenes Abrideras Tríptico atendiendo a sus coordenadas geográficas y temporales, su marco socio-cultural y religioso, sus técnicas, su iconografía, su finalidad y las prácticas religiosas a ellas asociadas; en esta segunda parte se aborda la clasificación y estudio específico de los tres grandes grupos de obras existentes.

La delimitación de estos grupos se ha realizado atendiendo ante todo a cuestiones iconográficas e iconológicas<sup>237</sup>, más concretamente a los temas representados en el interior de las obras. Pero además se han tenido en cuenta las coordenadas cronológicas.

El primer grupo en ser analizado es el de las abrideras trinitarias, aquellas que encierran en su interior una escultura de la Trinidad. Se aborda este grupo en primer lugar por ser el más numeroso en ejemplos conservados, el mejor conocido desde el punto de vista simbólico, y el más específicamente bajomedieval que se vio profundamente afectado por el proceso de Reforma y Contrarreforma. En este primer grupo distinguiremos a su vez cuatro subgrupos en función de los motivos que acompañan a la Trinidad en los paneles laterales: Trinidad y adorantes, Trinidad y ángeles, Trinidad y Anunciación, Trinidad y ciclo cristológico. Cerraremos el capítulo con dos obras excepcionales, situadas en Bergara y Triacastela respectivamente, que no pueden ser encajadas en ninguno de los subgrupos mencionados y que por ello se analizarán individualmente. La Virgen de Bergara presenta la Trinidad sola, y la de Triacastela flanqueada de unos personajes aún sin identificar cuyos atributos son un libro y una filacteria.

Después nos ocuparemos de las abrideras de gozo, así llamadas por contener en su interior momentos de la vida de Cristo y la Virgen que fueron motivos de alegría para María. Las tratamos en segundo lugar por ser un grupo más reducido y homogéneo, también bajomedieval, y sin proyección en la Edad Moderna. Al tratarse de tan sólo tres ejemplos (situados en Allariz, Évora y Salamanca), no se establecerán subgrupos internos.

Finalmente estudiaremos las abrideras de la Pasión, englobando bajo este nombre un conjunto heterogéneo que tiene en común la presencia de una secuencia de la muerte y sufrimiento de Cristo en su interior. Este grupo se trata en último lugar porque

<sup>237</sup> Aunque Panofsky trató de impulsar el uso de dos términos diferentes: iconografía (reconocimiento e identificación de los temas) e iconología (explicación del sentido profundo de los temas), acabó por reconocer que el término más extendido y general entre la comunidad científica era el de "iconografía", y que se podía emplear esta palabra para referirse al estudio global y profundo de las imágenes. A lo largo de la segunda parte se empleará el nombre "iconografía" pero precisando que por ello entendemos conocimiento profundo del sentido de las imágenes, no una mera enumeración de los temas representados.

es el más complejo y el más dilatado en el tiempo, con un origen bajomedieval y una proyección en la Contrarreforma y el historicismo del siglo XIX. En este último caso, dada la diversidad cronológica de las obras, se considera más apropiado delimitar subgrupos en función de la época en que fueron realizadas, y no en función de los temas representados en su interior, como se hizo en los dos casos anteriores. De este modo, nos ocuparemos primero de las abrideras de la Pasión bajomedievales, después de las obras de los siglos XVI-XVII y finalmente de las obras del XIX. Mientras que las obras bajomedievales se estudiarán individualmente, como ejemplos que tienen pocos elementos en común, el subgrupo hispánico del siglo XVI-XVII y el francés del XIX se verán como conjuntos homogéneos que comparten un marco histórico y una simbología propias.

En el análisis específico de cada grupo se valorará especialmente la interrelación entre simbología, prácticas religiosas y fuentes escritas. En cuanto a la simbología interesará no sólo el conocimiento de los temas representados en el exterior e interior, sino también la interrelación de ambos o el sentido general del programa iconográfico.

## CAPÍTULO I: ABRIDERAS TRINITARIAS

### Características generales

### Cronología

Las abrideras trinitarias constituyen la variante iconográfica más numerosa, al menos entre las obras conocidas. Son piezas bajomedievales, pues a partir de la Edad Moderna caerán en desuso o se transformarán adecuándose a los nuevos conceptos religiosos. Se adscriben fundamentalmente a los siglos XIV y XV. En algunos casos se podría hablar de principios del siglo XVI, entendiendo que es el Concilio de Trento (1545-1563) el acontecimiento más relevante que marca la separación entre las iconografías medievales y las modernas. Esta relativa homogeneidad cronológica hace que compartan un mismo contexto socio-cultural, interpretación simbólica y finalidad religiosa. Además explica que las reacciones suscitadas entre los fieles y pensadores fueran similares.

## Iconografía

Estas esculturas presentan en el exterior la Virgen con el Niño. María puede ser representada en posición sedente o erguida, portando algún atributo en las manos (el cetro o un fruto) o exhibiendo algún símbolo apocalíptico (como la luna<sup>238</sup>). Normalmente adopta la posición sedente, con Jesús en su regazo, tratándose entonces de una *Sedes Sapientiae* (Trono de Sabiduría). Algunas de las *Sedes Sapientiae* son además *Virgo lactans* (Virgen que amamanta) o Virgen de la Expectación<sup>239</sup>. En el resto de obras encontramos a María en posición erguida. Son en general imágenes hieráticas, frontales, majestuosas, solemnes, que resaltan la divina maternidad de María sin introducir actitudes de ternura materno-filial. Más que incidir en la condición humana de la Virgen, contribuyen a la alabanza de la *Teotokos* o toda santa madre de Dios. Respecto al Niño, sus actitudes y atributos son muy variados. Lo encontramos de pie o sentado, en posición rígidamente frontal o girado hacia la Virgen con un mayor

<sup>238</sup> Presentan la luna a los pies de la Virgen las obras de Pelplin-Liebschau, Övertornea y Sejny. En Sejny y Pelplin-Liebschau el perfil de la luna apoya en un rostro antropomorfo.

naturalismo y ternura, sosteniendo en sus manos una esfera, un libro o un pajarito, o bendiciendo<sup>240</sup>.

En el interior de dichas abrideras aparece en el panel central la Trinidad Trono de Gracia<sup>241</sup> y en los paneles laterales grupos de orantes, la Anunciación fragmentada en dos escenas, ángeles, o un ciclo de la vida de Cristo.



Fig. 1 Virgen de Triacastela, cerrada



Fig. 2 Virgen de Triacastela, abierta

<sup>&</sup>lt;sup>239</sup> Son Sedes Sapientiae las abrideras de Amiens, Antagnod, Bergara, Berlín, Col. Hans Wilczek, Copenhague, Eguisheim, Elbing-Vacha, Limburg-Schönau, Marsal, Misterhult, Morlaix, New York, Nürnberg, Övertornea, Paris-Musée au Moyen Âge, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Pozzolo Formigaro, Sejny, Trier y Viena. Entre éstas, son además Virgo lactans las tallas de Morlaix y New York, y es Virgen de la Expectación la de Bergara. Sin embargo, hay un pequeño grupo en que aparece la Virgen erguida con el Niño en brazos: Alluyes, Autun, Bouillon, Kaysersberg, Col. Georg Hartman, Leugney, Massiac, Marly-Fribourg, Palau del Vidre, Triacastela y Zurich.

<sup>&</sup>lt;sup>240</sup> Por citar solamente algunos ejemplos ilustrativos, obsérvese que el Niño aparece erguido en las abrideras de Autun y Berlín, sentado en Alluyes y la Colección Hans Wilczek, en posición rígidamente frontal en Amiens y Eguisheim, vuelto hacia la Virgen con naturalidad en Bouillon y New York, portando una esfera en el Musée au Moyen Âge de París y la Colección Georg Harman, sosteniendo un pajarillo en Massiac, mostrando un libro abierto en Tricastela, y bendiciendo en Kaysersberg y Berlín. En Misterhult, la figura infantil tiene los brazos cruzados por delante del pecho, aunque no está claro si se trata del Niño Jesús o la Virgen Niña.

<sup>&</sup>lt;sup>241</sup> Para más detalle, puede verse González Hernado (2006c).

En estas abrideras, la unión de la iconografía mariana y trinitaria contribuyó a expresar el concepto de María Templo de la Trinidad<sup>242</sup>. Esta noción se originó a partir de otra idea de connotaciones arquitectónicas, la Virgen Templo de Dios<sup>243</sup>, desarrollada en la Edad Media fundamentalmente por los pensadores bizantinos y compartida después por la Iglesia occidental<sup>244</sup>.

La Iglesia Oriental alabó a María como templo, santuario, palacio, morada, relicario y tabernáculo, que por su pureza era digna de ser habitáculo divino; tal como se expresó en homilías, himnos y rezos diversos, anónimos o de autores consagrados. El análisis de dichos textos pone de relieve como poco a poco se fueron introduciendo distintos giros conceptuales y como se formó un sustrato literario en el que fundamentar posteriormente la idea del Templo de la Trinidad.

Para comenzar, merece la pena resaltar una serie de escritos compuestos con ocasión de la festividad de la Presentación de María en el Templo, como los himnos *Apolytikion y Kontakion* de Leone Magistro (siglo IX) y una homilía de Tarasio (745-809). En los himnos de Magistro se potencia el juego de palabras y nociones alrededor del término *templo*. María es introducida en el templo del Señor y ella es a su vez templo de Dios. Se propicia la paradoja, la aparente contradicción, la idea difícil de captar con la razón a la que es mejor acercarse desde la fe:

"[...]Hoy es conducida al Templo la inmaculada Virgen para ser morada del Dios del universo y aliento de toda nuestra vida. Hoy el purísimo santuario es introducido en el Santo de los Santos cual potranca de tres años[...]"

"[...]Salve, oh realización de la economía del Creador, el Templo purísimo del Salvador, el precioso tálamo y Virgen, el tesoro sagrado de la gloria de Dios es introducido en este día en la Casa del Señor trayendo consigo la gracia del

Espíritu divino. A Ella loan los Ángeles de Dios: Ella es el tabernáculo supraceleste[...]"<sup>245</sup>.

Ambos pasajes introducen varios sinónimos arquitectónicos intercambiables por la palabra templo y aplicables a la Virgen: morada, santuario, tabernáculo. Todos ellos insisten en que María, por haber llevado a Jesús en su vientre, puede ser alabada como templo de Dios. Distinto es el calificativo tálamo que se incorpora en el segundo texto (el himno Kontakion). El tálamo es bien el lugar en que los novios celebran las bodas, bien el lecho conyugal. En cualquier caso, ésta es una denominación que alude a la función de la Virgen como esposa de Dios. Es por obra y gracia del Espíritu Santo que María concibe al Niño, y por ello puede ser considerada esposa suya.

La homilía de Tarasio prescinde del juego de palabras *María templo que entra* en el templo, para enumerar una serie de epítetos marianos procedentes en su mayoría del Antiguo Testamento:

"[...]Santo de los Santos, el inmaculado tálamo del Verbo, la florida vara virginal, el arca de la santificación, monte santo, el tabernáculo capaz de acoger a Dios, la zarza incombusta, el llameante carro de Dios[...]",246

Entre los adjetivos reitera el de *tálamo* y *tabernáculo*. Enuncia además una preocupación omnipresente en los exegetas y teólogos medievales: la Encarnación. Se preguntan cómo fue posible que Dios en toda su inmensidad e infinitud fuese albergado en un cuerpo humano, limitado e insignificante en sus dimensiones. Incapaz de llegar a una respuesta, Tarasio queda extasiado ante María *tabernáculo capaz de acoger a Dios*. La inconmensurabilidad de Dios morando en la Virgen fue expresada con sencillez por otros textos musicados, como el *Himno Akatistos*, atribuido a Romano Melodos (siglo VI) y escrito en honor de la Anunciación<sup>247</sup>:

« [...]Salud, tabernáculo de Dios inconmensurable/ Salud, mansión gloriosa de aquel que se sienta sobre los serafines/ Salud, tabernáculo de la Sabiduría,/ Salud, nave de aquellos que se quieren salvar/[...] Salud, morada de Dios hecho Verbo[...]\*\*

<sup>&</sup>lt;sup>242</sup> Este concepto ha sido señalado y analizado por distintos investigadores: Didron (1886), Clément (1909), Fabre (1917), Fries (1928-1929), Trens (1947), Vloberg (1963), McMurray Gibson (1975: pp. 210-286), Baumer (1977), Geert Moons (1984), Boespflug (1984), Radler (1990), Breeze (1991), Orth (1995), Molina i Figueras (1999), Rimmele (2006), entre otros. En un artículo dedicado a las *Cantigas de Santa María*, Chico Picaza (1983) observó la unión de los conceptos Virgen y Trinidad en este ámbito, y señaló lo habitual de la unión de ambos conceptos.

<sup>&</sup>lt;sup>243</sup> Fingensten (1961), en un artículo publicado en *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, analizó las connotaciones arquitectónicas del concepto Virgen Templo, expresado en la literatura mística y devocional a través de variados epítetos –unos más evidentes que otrosdedicados a la Virgen: castillo regio, palacio resplandeciente del Padre Eterno, casa de Dios, templo de vida y salvación de todos, palacio de Cristo, *camera trinitatis*, tálamo nupcial, arca de la alianza, tabernáculo sagrado lleno de la gloria de Dios, etc.

<sup>&</sup>lt;sup>244</sup> El estudio de la noción de la Virgen Templo fue objeto de una mención especial por parte del jurado del IX Premio de Medievalismo y por ello fue publicada en González Hernando (2007b). Se ha mantenido esta parte en la monografía porque sin ella perdería coherencia lo que viene a continuación.

<sup>&</sup>lt;sup>245</sup> Himnos *Apolytikion* y *Kontakion* compuestos por Leone Magistro (siglo IX) para la fiesta de la Presentación de María en el Templo, editados por Passarelli (1999: p. 67).

<sup>&</sup>lt;sup>246</sup> Homilía de Tarasio para la fiesta de la Presentación de María en el Templo, recogida por Passarelli (1999: p. 69).

<sup>&</sup>lt;sup>247</sup> Este himno se recitaba de pie, de ahí su nombre. Es un texto de júbilo que alaba y canta la victoria de María sobre el pecado. Hace una larga enumeración de nombres, atributos y elogios a María: trono, perfume, azucena, fuente, aurora, puerta, escalera, puente, incienso, etc., tal vez el germen de las letanías marianas que se popularizaron a partir del siglo XII. (esta información puede ampliarse en Celdrán Gomariz 1982).

<sup>&</sup>lt;sup>248</sup> Traducción libre del *Himno Akatistos* citado por Fournée (1961: p. 41). Texto original:« [...]Salut, tabernacle du Dieu incommensurable/ Salut, maison glorieuse de celui que

Esta misma idea fue desarrollada de un modo más contundente en un magnífico fragmento anónimo bizantino y en unas frases de la Liturgia de San Basilio (siglo VI) que se reproducen a continuación:

"[...]Hoy María se ha hecho cielo y ha traído a Dios, porque en ella ha descendido la excelsa divinidad y ha hecho morada. La divinidad se hizo en ella pequeña para hacernos grandes dado que ésta por su naturaleza no es pequeña[...]"<sup>249</sup>

"[...]Oh templo santificado, paraíso y gloria virginal en la que se encarnó el que es Dios anterior a los siglos, porque Él escogió tu seno como trono y tu vientre más amplio que los cielos"[...]<sup>250</sup>

En ambos textos se da una solución al problema teológico de la Encarnación de Dios en una mujer de carne y hueso. La divinidad se hace *pequeña* y María se hace *grande*. Su vientre llega a ser tan *amplio* como el cielo, pudiendo de este modo acoger y ceñir a Dios en su interior<sup>251</sup>.

Además, el primer fragmento (anónimo) explica como a través de la Encarnación se produce una aproximación entre la divinidad y la humanidad: Dios se humaniza, se hace *pequeño*, y la humanidad se agranda, se eleva, se *diviniza* en cierto modo. Ésta es una de las claves que explica el papel central que desempeña la Virgen en el Cristianismo. Es una de las figuras más importantes del relato bíblico porque permite el acercamiento de los hombres a Dios. Es por ello la más perfecta mediadora, intercesora y abogada.

Sin perder de vista el elogio a María como Templo de Dios, el *Himno de la Anunciación*, expresó en toda su complejidad esta cuestión de la divinización y la humanización a través de la Encarnación:

"[...]Éste es el día de una buena nueva de alegría, es la fiesta de la Virgen; el mucho de aquí abajo se toca con el de ahí arriba; Adán se renueva y Eva se libra de la primitiva aflicción; el tabernáculo de nuestra naturaleza humana se

convierte en templo de Dios gracias a la divinización de nuestra condición por Él asumida [...]<sup>252</sup>

El acercamiento entre Dios y los hombres se hace patente a través de la frase: *el mucho de aquí abajo se toca en el de ahí arriba*. Gran parte del mérito recae en la Virgen, a la que se festeja, canta y alaba por haber permitido este *tocarse* lo humano y lo divino.

Pero Dios no se limitó a habitar en la Virgen Templo, sino que además tomó carne de ella, tal como explicó Andrés de Creta (660-740):

"[...]Ésta es la Madre de Dios, María, nombre pronunciado por Dios, de cuyo seno el Divinísimo provino con la carne, y que él mismo formó en modo sobrenatural, construyéndola como un templo para sí[...]"<sup>253</sup>.

Sin pretender agotar los ejemplos que ahondan en las múltiples implicaciones y facetas de la noción Virgen Templo de Dios, se cierra este epígrafe con dos interesantes homilías marianas escritas por Germán de Constantinopla (634/654-733). En la primera de ellas, el autor profundiza en las connotaciones arquitectónicas de la Virgen Templo:

"Dios te salve, María; llena de gracia[...] Salve, palacio del Rey de Reyes, obra de arquitectura divina, palacio resplandeciente y limpio, bien amueblado, que acoge a cuantos llaman a sus puertas y es espléndido en refrigerios místicos; palacio donde el Verbo enamorado cobró la pobre naturaleza humana y de donde, unida a ella en desposorios, recoge sin parar a los pródigos a fin de mostrarles el camino de retorno a la Casa del Padre.[...] Salve, relicario de oro trabajado a mano, donde se guarda el verdadero maná — Cristo Nuestro Señor, pan dulce y tierno. ¡Oh Virgen pura y digna de ser alabada sin cesar, templo dedicado a Dios, tierra virgen, prado sin labrar, vid frondosa, fuente que mana, Virgen... y Madre; tesoro escondido, sagrario de la virtud![...]".254

En la segunda, dedicada a la Entrada de la Virgen en el Templo, además de incluir los adjetivos clásicos, analiza las relaciones entre la María y la Trinidad:

"[...]puesto que uno de la Trinidad santísima y superior a cualquier principio se apresuraba a ser contenido en el seno de esta joven virgen y madre, mediante la

siège sur les séraphins!/ Salut, tabernacle de la Sagesse./ Salut, nef de ceux qui veulent se sauver! [...]/ Salut, demeure du Dieu -Verbe[...] »

<sup>&</sup>lt;sup>249</sup> Texto citado por Passarelli (1999: p. 162).

<sup>&</sup>lt;sup>250</sup> Liturgia de San Basilio, traducida por Ros Leconte (1984: p. 69).

<sup>&</sup>lt;sup>251</sup> Esta explicación caló hondo en la poesía posterior, traspasando épocas y fronteras. Tanto es así que un poema anónimo en lengua castellana recogido por Herrán (1987: p. 371) dice así: "[...]En tu vientre se ciñó /el que no /pueden los cielos ceñir./ Quando tu carne vistió/ y el puro amor la abraço/ con tu forma de vestir/ tu nos le diste muy llano/ hecho hermano/al ques señor infinito/y al terrible y soberano/ hecho afable y muy humano/y al inmenso muy chiquito[...]"

<sup>&</sup>lt;sup>252</sup> Himno de la Anunciación (*Himno de la víspera de la fiesta- Doxastikon*), recogido por Passarelli (1999: p. 197).

<sup>&</sup>lt;sup>253</sup> Homilía de Andrés de Creta, publicada por Passarelli (1999: p. 46).

<sup>&</sup>lt;sup>254</sup> Texto recogido en la Biblioteca Electrónica Cristiana, disponible en: http://multimedios.org/docs/d001380/

santísimo Espíritu[...]"<sup>255</sup>.

Según Germán de Constantinopla, en la Encarnación participan las tres

complacencia del Padre, por propia voluntad y a través de la sugerencia del

Según Germán de Constantinopla, en la Encarnación participan las tres hipóstasis de la Trinidad: el Hijo que es el único en ser *contenido en el seno* de María, el Padre que da su aprobación, y el Espíritu Santo que hace posible el prodigio. Más adelante volveremos sobre estas palabras, que serán muy fértiles en Occidente.

Los conceptos elaborados en Bizancio incidieron decisivamente en el Occidente medieval. Así pues, San Anselmo (s.XI) alabó a la Virgen como "templo de vida y salvación de todos", San Francisco (s.XII) como "palacio de Cristo". En abad Suger (s.XII) como "casa de Dios", Walther von der Vogelweide (s.XIII) como "pequeño palacio", Konrad der Marner (s. XIII) como "arca de Dios". Alfonso Álvarez de Villasandino (1345-1428) como "tálamo de Dios e templo". François Villon (1461) como "tabernáculo de la divinidad". Estos epítetos siguieron usándose en la Edad Moderna por hombres como el obispo Jean Bertaut (1552-1611) que cantó a la Virgen en los siguientes términos: brillante tabernáculo y lugar puro y santo donde el mismísimo Dios quiso consagrarse un templo 260. Sin embargo, el hallazgo de la teología occidental no fue reiterar los conceptos bizantinos, sino facilitar el paso o transformación desde la noción Templo de Dios hasta la de Templo de la Trinidad, cuestión que se analiza a continuación.

La teología occidental medieval afirmaba que María no sólo era la morada de la divinidad en sentido general, sino más aún la mansión de las tres personas de la Trinidad. Ello supuso una importante novedad teórica con repercusiones directas en el plano iconográfico, entre ellas el desarrollo de las abrideras trinitarias.

Se ha especulado sobre las fuentes de inspiración de este nuevo concepto. Reiteradamente se cita el pasaje bíblico de Juan 14, 23 en el que Cristo, dirigiéndose a los discípulos, les dice: Si alguno me ama, guardará mi palabra, y mi Padre le amará, y vendremos a él y en él haremos morada<sup>261</sup>. Según los exegetas medievales, los términos vendremos y haremos -en plural- indican que las tres hipóstasis de la Trinidad habitarán en los espíritus puros. María, alma pura, se convierte por ello en la más perfecta morada de la Trinidad, en Templum Trinitatis.

Pero además, esta noción es fruto de la unión de dos problemas teológicos: la Encarnación y la indisolubilidad de la Trinidad<sup>262</sup>. A medida que se va instalando y aceptando el dogma de la Trinidad, se pretende adjudicar a los distintos acontecimientos sagrados en que participa la divinidad un sentido trinitario. Los teólogos sostienen que puesto que la Trinidad es indisoluble, allí donde interviene una de las hipóstasis, participan también las otras dos, aunque el relato bíblico no lo diga expresamente. Esto explica por qué en determinadas imágenes aparece la Trinidad llevando a cabo la Creación, visitando a Abraham, participando del Bautismo en aguas del Jordán o formando parte de la Anunciación.

En cuanto a la Anunciación y Encarnación, el propio texto evangélico (Lucas 1, 26-37) facilitaba la interpretación trinitaria de estos acontecimientos; pues Dios Padre es el que toma la decisión de enviar al ángel, y una vez que María acepta, el Hijo se hace carne por obra y gracia del Espíritu Santo. Algunas imágenes medievales, haciéndose eco de esta interpretación situaron en una línea recta imaginaria que se dirigía a la Virgen la figura madura del Padre, la paloma alusiva al Espíritu y un niño minúsculo en referencia al Hijo.

Esta participación de la Trinidad en la Encarnación se traspuso también al concepto de la Virgen Templo de la Trinidad y a las abrideras trinitarias. María había albergado en su seno la divinidad, y ésta había tomado carne de ella. Pero Dios es *uno y trino*, está compuesto de tres hipóstasis indisolubles: Padre, Hijo y Espíritu. De ahí el problema teológico; los pensadores cristianos admitirán con facilidad que la Trinidad participe en el Anuncio y la Encarnación, pero se resistirán a aceptar que la Trinidad al completo tome carne humana de María.

<sup>255</sup> Homilía de Germán de Constantinopla para la Entrada de la María en el templo, recogida por Passarelli (1999: p. 70).

<sup>256</sup> Dice San Francisco en su Saludo a la bienaventurada Virgen María: "Salve, Señora, santa Reina, santa Madre de Dios, María, que eres virgen hecha iglesia [...] Salve, palacio suyo; salve, tabernáculo suyo; salve, casa suya. Salve, vestidura suya [...]". La Virgen es la iglesia, palacio, tabernáculo, casa en que Dios habitó. Es también su vestidura, porque Cristo se revistió de su humanidad.

<sup>&</sup>lt;sup>257</sup> Las alabanzas de Walther von der Vogelweide y Konrad der Marner fueron recogidas por Fries (1928-1929: p.53).

<sup>&</sup>lt;sup>258</sup> Referencias procedentes de Fingensten (1961) y Dutton (1993: p. 13).

<sup>&</sup>lt;sup>259</sup> Este término procede de «Le gran testament» de François Villon (ca. 1431 – 1463) [Consultada la edición de Longnon (1892: estrofa LXXV, versos 833-836]: « Premier, je donne ma poure ame/ a la benoiste Trinité/ et la commande à Nostre Dame/ chambre de la diuinité ». ("Primero, entrego mi alma a la bendita Trinidad y a continuación la encomiendo a la Virgen, tabernáculo de la divinidad").

<sup>&</sup>lt;sup>260</sup> "[...]Le luisant tabernacle et le lieu pur et saint/ où Dieu même a voulu se consacrer un Temple[...]" (Fournée 1961: p. 47).

<sup>&</sup>lt;sup>261</sup> Versión latina de Juan 14, 23, según Douay-Rheims (2004): « respondit Iesus et dixit ei si quis diligit me sermonem meum servabit et Pater meus diliget eum et ad eum veniemus et mansiones apud eum faciemus ».

<sup>&</sup>lt;sup>262</sup> Esta relación entre Encarnación y Trinidad puede observarse en la abridera de San Salvador de Toldaos (Triacastela), que se conoce con el nombre de Nuestra Señora de la Encarnación y lleva la Trinidad en su interior.

La noción María *Templum Trinitatis* apareció reflejada tanto en himnos latinos de gran proyección<sup>263</sup>, como en la literatura medieval vernácula francesa, germánica, inglesa e hispánica, que de este modo sirvió de sustento y fuente a la mayor parte de las abrideras, adscritas casi en su totalidad a dichas áreas geográficas<sup>264</sup>.

Tradicionalmente se ha atribuido al bretón Adam de Saint Victor (siglo XII) la paternidad del concepto María Templo de Trinidad. Este canónigo regular de la abadía que llevaba su mismo nombre y fiel devoto de la Virgen, compuso una prosa titulada *In Nativitate Beatae Mariae*. En ella, dedicó a la Virgen los epítetos clásicos: puerta cerrada, fuente, mirra, rosa, flor, trono de Salomón, sol, luna, luz, etc. Y en medio de dichos calificativos, la alabó de este modo: *Salve mater pietatis et totius Trinitatis nobile triclinium, Verbi tamen incarnati speciale majestati praeparans hospitium* (Salve, Madre de Piedad y de toda la Trinidad noble asiento/triclinio, preparas un hospicio para el Verbo encarnado<sup>265</sup>). La leyenda cuenta que, en el momento en que Adam dirigía estas palabras a María, la escultura de piedra frente a la que rezaba tomó vida, inclinó la cabeza y lo saludó.

Esta alabanza mariana se hizo célebre posteriormente. Otros escritores se refirieron a la Virgen en términos muy similares, llamándola *Chambre/Temple de toute la Trinité* (habitación/templo de la Trinidad). Así se observa en un fragmento anónimo del siglo XIV:

"[...]por los pecadores quiso en ti hacer morada el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Por lo cual, dulce dama, a ti te corresponde ser abogada de los pobres pecadores, y por lo cual tú eres la habitación/morada de la Trinidad[...]"<sup>266</sup>.

Contamos además con un sorprendente texto del rector de la Sorbona, Johannes Gerson (1363-1429), hombre que mostrará su firme rechazo hacia las abrideras trinitarias y que compone no obstante una prédica para la fiesta de la Trinidad que a primera vista parece sustentar dicha iconografía. En ella explica el saludo del arcángel Gabriel (*Dominum tecum*) como un reconocimiento a María templo de la Trinidad<sup>267</sup>:

"[...]Virgen Madre, dignísima Virgen, templo sagrado de la bendita Trinidad, y muy especialmente -por el singular misterio de la Encarnación- habitáculo del bendito Hijo... Debemos entender, según la explicación de los santos doctores, que cuando el arcángel Gabriel en su saludo te dijo: *Dominus tecum*, dijo que Dios está contigo; el Padre por su misión, el Hijo por la encarnación y el Espíritu Santo por santificación [...]"<sup>268</sup>

Sin embargo, una lectura más exhaustiva revela los matices y sutilezas de este fragmento. En él, Gerson deja claro que aunque la Trinidad participa al completo del prodigio y *está* con la Virgen, sólo el Hijo se encarna, limitándose Padre y Espíritu a facilitar dicha misión. Veremos más adelante cómo Gerson rechazará las abrideras por inducir a creer que Padre, Hijo y Espíritu, los tres juntos, tomaban carne de María; algo que en su opinión era del todo falso.

La literatura germánica sigue una trayectoria muy similar a la francesa. Sus textos se adscriben al mismo marco cronológico y plantean cuestiones idénticas en términos muy próximos. Por ello es inevitable poner en duda la *paternidad* de Adam de Saint Victor sobre la noción Templo de la Trinidad. Es más factible pensar que éste era un problema debatido en los ambientes teológicos del momento, y que las fuentes escritas – independientemente del idioma empleado o el origen del autor- se hicieron eco de ello.

<sup>&</sup>lt;sup>263</sup> María fue designada en los himnos medievales latinos como "teca tota trinitas fecit mansionem" (Himno Ave Maria) y "templum trinitatis" (Himno Septem Gaudia) [referencias procedentes de Radler (1990: p. 32)], también como "Trinam regentem machinam/ claustrum Mariae baiulat" (himno del siglo IX-X citado por Fries 1928-1929: p. 51).

<sup>&</sup>lt;sup>264</sup> Entre las abrideras trinitarias conservadas proceden del área de influencia del antiguo Sacro Imperio Romano Germánico las Vírgenes de Berlín, Bouillon Colección Georg Hartmann, Colección Hans Wilczek, Eguisheim, Fribourg-Marsal, Kaysersberg, Leugney, Limburg-Schönau, Marly, Pozzolo Formigaro, Trier, Viena y Zurich; y es muy probable que también se realizasen allí las de Amiens, New York y Morlaix. También se vinculan a esta área las tallas atribuidas a la orden teutónica, por la estrecha relación entre los caballeros de la orden y el emperador: Vírgenes de Elbing, Nürnberg, París-Musée au Moyen Âge, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Sejny, y tal vez también la de Copenhague. Se ubicaron en territorio francés las abrideras trinitarias de Autun, Massiac, Palau del Vidre, Souvigny-Moulins y Alluyes. Se veneraron en la Península Ibérica las Vírgenes de Bergara y Triacastela. Por último se tiene noticia de una abridera trinitaria honrada con gran pompa en Inglaterra, en la catedral Durham, que se perdió seguramente en los años de la reforma anglicana.

<sup>&</sup>lt;sup>265</sup> El texto completo, así como su correspondiente comentario, puede consultarse en Hildebrand (1901).

<sup>&</sup>lt;sup>266</sup> El texto original, tal como lo recogen Baumer (1977:p. 251) y A. N. Didron (1886:p. 60), dice así: «[...]Vuelliés ouvrir les oreilles de vostre très-grant doulceur à escouter les prières de

moy povre pécheresse, quant pour les pécheurs se voust en vous hebergier le Père, le Filz et le Seint-Esperit. Pour quoy, doulce dame, à vous appartient estre advocate aux povres pécheurs, et par quoy vous estes la chambre de toute la Trinité [...] ».

<sup>267</sup> El saludo Dominus tecum fue relacionado por poetas y teólogos medievales con la habitación o morada de las tres hipóstasis divinas en María, la inhabitatio trinitatis (Radler 1990).

<sup>&</sup>lt;sup>268</sup>Traducción libre del original, citado por Radler (1990: pp. 32-33): "or fault que pour dignement e fructueusement cecy faire Dieu nous donne la grace; laquelle nous enpetrerez, s'il vous plaist, o Vierge Mere, tres digne Vierge, temple sacré de toute la benoite Trinité, mais en especial et par singuliere operacion habitacle du benoit Filz a cause du mistere de l'Incarnation...Et ceci donna assez a entendre l'angel Gabriel selond l'exposition des saints Docteurs, quand en sont salut il dit: Dominus tecum, que Dieu estoit avec vous; Dieu le Pere par mission, Dieu le Fils par incarnation, Dieu le Saint Esperit par sanctification. Et celuy lequel salut pour grace empetrer nous vous presenterons devotement et dirons: Ave gratia plena, Dominus tecum".

Ya en el siglo XIII, el alemán Seifried Helbling interpreta el saludo del arcángel Gabriel (*Dominum tecum*) a la luz del concepto María morada de la Trinidad, dos centurias antes de que Jean Gerson escribiese un texto muy parecido (el que se analizaba en el epígrafe anterior). El texto de Helbling dice:

"El Señor está contigo, la Trinidad de Dios está contigo, pues ésta quiso habitar en ti, su relicario/cofre. ¿Cuándo abarcó una doncella semejante tesoro? A ti, recipiente de lo sagrado, enteramente llena de santidad, nada se puede equiparar". 269

Este fragmento es verdaderamente interesante porque sustituye los términos asiento y morada (*triclinium* y *hospitium*) empleados por Adam de Saint Victor, por el de relicario o cofre (*Schrein*), que será el de mayor aceptación en el ámbito germánico. Los alemanes hablan de *Schreinmadonnen* para referirse a las abrideras, además de para reafirmar que éstas pudieron albergar verdaderamente reliquias, para recordar que a través de ellas se expresó el concepto de *María Relicario/Cofre de la Trinidad*.

Más tarde, en el siglo XIV Johannes Monje de Salzburgo tradujo al alemán algunos pasajes de Adam de Saint Victor: *Salue, mueter gueter reten, der gedreyten Triniteten edels schön gedreiz gesloz[...]*<sup>270</sup>, facilitando así su conocimiento en el ámbito germánico.

Un interesante corpus de textos bajomedievales que desglosaban estas nociones fue dado a conocer primero por Walter Fries (1928-1929) y después por Gudrun Radler (1990). Presentan la dificultad de estar redactados en alemán antiguo, con los consiguientes problemas que ello supone, especialmente en lo que se refiere a conseguir una traducción fiel y unívoca.

En la Península Ibérica, aunque el número de abrideras trinitarias conservadas es bastante limitado -solamente las dos de Bergara y Triacastela- la noción Templo de la Trinidad tuvo gran vigencia, especialmente entre los siglos XIV y XVI, a través de los escritos de Iñigo López de Mendoza, Pero López de Ayala, Alfonso Álvarez de Villasandino, Pero Vélez de Guevara, Juan Álvarez Gato, el Beneficiado de Úbeda, Fernán Pérez de Guzmán, Isabel de Villena o Juana de la Cruz, algunos de ellos en la órbita del Humanismo y el Renacimiento<sup>271</sup>. Esto nos lleva a barajar dos hipótesis que

no son excluyentes entre sí. La primera, una posible pérdida de gran parte de las abrideras trinitarias hispánicas. La segunda, el fértil intercambio cultural entre los pensadores peninsulares y los procedentes de otras áreas europeas con producción de abrideras.

Dos poetas de la corte, Juan Álvarez Gato (1440-1509) y Pero Vélez de Guevara (1352-1414), vieron a la Virgen como morada y palacio de la Trinidad, conectando así con el texto pionero de Adam de Saint Victor:

"[...]Reyna del mayor emperio/ sagrario de santidad/ palaçio de refrigerio/ seno sacro del misterio/ de la Santa Trinidad[...]",272

"[...]Señora, so cuyo manto/ cupieron çielos e tierra, /en la Trinidat s'ençierra/ Padre, Fijo, Spíritu Santo;/[...] Santa Virgen coronada, /por la tu grant umildat, /que toda la Trenidat/ en ti fizo su morada[...]".<sup>273</sup>

El segundo texto, pese a su brevedad, es de una enorme riqueza porque une los conceptos del *manto de la Virgen* y *morada de la Trinidad*. Del fragmento se deduce que al mismo tiempo María acoge bajo su manto *çielos e tierra* y sirve de morada a la Trinidad. La religiosa Juana de la Cruz (1481-1534) dio un paso más allá y explicó cómo María había cubierto con su manto la Trinidad que albergaba en su interior:

"Cuando María concibió al Redentor, acogió a la Trinidad al completo y la cubrió con su manto[...].La Virgen es llamada manto de Dios, porque cubrió con su humanidad la alta y poderosa divinidad de Dios," 274.

Estas palabras dan claves para interpretar las abrideras trinitarias patrocinadas por la orden teutónica, que se estudiarán en detenimiento un poco más adelante. En ellas, al abrir las puertas, encontramos a María desplegando su manto para proteger bajo éste a la Trinidad y un grupo de fieles en actitud orante. Hasta el momento, todas las abrideras adscritas a la orden teutónica han sido localizadas en el área germánica y datadas entre 1400-1450, no habiéndose conservado ninguna en la Península Ibérica. Sin embargo, la orden teutónica tuvo importantes contactos con la monarquía castellana,

<sup>&</sup>lt;sup>269</sup> Traducción libre del original citado por Radler (1990: p. 32): "Tecum mit dir ist recht umkleidet/ Gottes Dreifaltigkeit/ die Beschloβ/ daβ sie in deiner Zierde Schrein/ selber wohnen wollte/ wie sie getan hat/ Wo umschloβ je eine Magd so großen Schatz?/ Dir Gefäβ des Heils mit Heiligkeit erfüllt/ kann sich nichts vergleichen"

<sup>&</sup>lt;sup>270</sup> Texto recogido por Fries (1928-29: p. 54) y Radler (1990: p.32).

<sup>&</sup>lt;sup>271</sup> Así lo ha señalado Zonzon-Quitman (2002). Aunque la tesis versa sobre aspectos devocionales de la Trinidad, a dicha autora se debe gran parte del trabajo de recopilación de textos hispánicos que abordan el concepto de *templum trinitatis*. Otros pasajes proceden de las

antologías, cancioneros, mariologías y fuentes publicadas por Benito de Lucas (1968), Herrán (1987), Dutton (1993) y García Andrés (1999).

<sup>&</sup>lt;sup>272</sup> Texto citado por Zonzon- Quitman (2002: p. 470). Juan Álvarez Gato es autor de un cancionero de más de cien composiciones, que incluía temas de amor profano y de devoción religiosa.

<sup>273</sup> Texto editado por Dutton y González-Cuenca (1993: p. 559) bajo el título: Pero Vélez de Guevara, "Esta cantiga fizo e ordenó don Pero Vélez de Guevara en loores de Santa María...".

<sup>274</sup> Texto procedente de Juana de la Cruz, "Sermón de la Asunción", Libro del Conorte, fº 427r-438. Este texto, traducido al francés, fue dado a conocer por Zonzon-Quitman (2002: p. 478):
« Quand Marie conçut le rédempteur, elle accueillit toute la Trinité et la couvrit de son manteau [...]. La Vierge est appelée manteau et couverture de Dieu, parce qu'elle couvrit de sa précieuse humanité la haute et puissante divinité de Dieu »

adquiriendo lugares estratégicos en la península a cambio de su apoyo en la empresa *reconquistadora*. Esto pudo facilitar un intercambio recíproco de ideas y la transmisión de la noción *María templo y manto de la Trinidad*, que heredaría o retomaría Juana de la Cruz en la segunda mitad del siglo XV y principios del XVI.

Juana siguió interrogándose sobre la relación entre la Virgen y la Trinidad. En el *Sermón de la Natividad del Salvador* incluyó una nueva reflexión:

"[...]Y donde está la persona del Padre, allí está la persona del Hijo y la del Espíritu Santo [...], porque no puede estar el uno sin el otro ni entre las tres personas puede haber ningún departimiento ni división.[...] Cuando el Salvador, el cual es la segunda persona de la Santísima Trinidad, tomó carne del vientre virginal de Nuestra Señora la Virgen María y se hizo hombre, entonces cercó la misma Señora a toda la Santísima Trinidad[...]".

En este sermón explica que, al ser la Trinidad indisoluble, también indivisiblemente se encarnó en María. Este texto refuerza la hipótesis lanzada a propósito del origen de la noción *Templum Trinitatis*, resultado de la interacción de los conceptos de la Encarnación y la indisolubilidad de la Trinidad (ver pp. 196-197). En términos muy similares se expresó la valenciana Isabel de Villena (1430-1490)<sup>276</sup> en su *Vita Christi*:

"[...]Nuestra Señora es en efecto el excelente templo del Espíritu Santo, el palacio regio del Hijo de Dios, y el gran tálamo de los esponsales del Padre Eterno [...] En estas habitaciones sacratísimas yacerán y habitarán las tres personas divinas, cada una en su habitación y las tres juntas en cada una[...]"<sup>277</sup>

Volviendo sobre el *Sermón de la Natividad* de Juana de la Cruz, es importante señalar cómo la religiosa emplea el verbo *cercar* y las implicaciones que ello conlleva. En boca de los escritores peninsulares la Virgen *cercó, encerró* y *juntó/ayuntó* en su mismísimo vientre/seno a la Trinidad. Esto es precisamente lo que observamos en las tallas abrideras, pues en ellas hay dos puertas selladas que custodian, protegen, *cercan* y

guardan la imagen de Trinidad en el interior del cuerpo de María. No faltan ejemplos de textos evocadores que entran en relación directa con las abrideras mencionadas, como la *Cantiga de Santa María* de Alfonso Álvarez Villasandino (1345-1425), una estrofa de la *Vida de San Ildefonso* del Beneficiado de Úbeda (siglo XIV) o un fragmento del *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala (1332-1407)<sup>278</sup>, que citamos y comentamos a continuación:

"[...]Generosa, muy fermosa,/sin manzilla, Virgen Santa, /virtuosa, poderosa,/ de quien Lucifer se espanta,/ tanta/ fue la tu grand omildat/ que toda la Trenidat/ en ti se ençierra e se canta./ Placentero fue el primero/ gozo, Señora, que oviste;/ quando el vero mensajero/ te salvó, tu respondiste; / troxiste/ en tu seno virginal/ al Padre celestial,/ al qual sin dolor pariste.[...]"<sup>279</sup>

"[...]Bien sabemos que fuiste del ángel saludada, /ya siendo en el vientre fuiste tú santificada,/ la Trinidad fue en ti juntada, /porque después pariendo non fuiste negada./ Vino de Dios Padre toda claridad,/ hizo nacer el Hijo de la tu santidad,/ el Espíritu Santo te alabó de verdad./ donde fincó entera la tu virginidad[...]"<sup>280</sup>

"[...]Llena de Espíritu Santo fuiste, Señora mía,/ e fincaste preñada del Salvador Mesía:[...] Contigo Trinidad allí fue ayuntada,/ la corte celestial en ti hizo morada,/ Madre de Dios, Esposa, Hija, fuiste llamada,/ así eras de los santos antes profetizada[...]".281

Los tres textos son sumamente explícitos al referirse a la maternidad de María. María trae a Dios en su vientre/seno, está preñada y pare a la divinidad. Pero el Dios que aparece en estos textos es trinitario, una amalgama de Padre, Hijo y Espíritu que actúa conjuntamente. La traducción directa de estas palabras la encontramos en la Andra Mari de Bergara, imagen de María *preñada* de la Trinidad.

2

126

<sup>&</sup>lt;sup>275</sup> Juana de la Cruz (1481-1534), "Sermón de la Natividad del Salvador". [Consultada la edición de García Andrés (1999: Vol. I, pp. 280-281).

<sup>&</sup>lt;sup>276</sup> Isabel de Villena, de procedencia noble, fue educada en un ambiente cortesano y humanista. Entró al convento de clarisas de la Santísima Trinidad de Valencia, donde posteriormente fue abadesa. Como abadesa escribió una *Vita Christi* para educar a sus monjas, en la que además de realizar una defensa de las mujeres, se interesó especialmente por la figura de la Virgen, de tal modo que el libro acabó siendo más bien un tratado de mariología que de cristología. La *Vita Christi* fue editada en 1497, 1513 y 1527, no volviéndose a reeditar después hasta el siglo XX.

<sup>&</sup>lt;sup>277</sup> Traducción libre del texto original recogido por Zonzon-Quitman (2002: p. 471) y Almiñana (1992): "Verdaderament aquesta senyora es lo excellent temple del Spirit Sanct, e lo palau real del Fill de Deu, e lo gran thalem del sponsalici del Pare eternal [...]En aquestes tres sacratissimes cambres staran e habitaran las tres persones divines, cascuna en la sua e totes tres ensemps en cascuna"

<sup>&</sup>lt;sup>278</sup> Pero López de Ayala (1332-1407) fue escritor y canciller de Castilla, además de un hábil diplomático y mediador en la mayor parte de sus actuaciones políticas. Escribió el *Libro Rimado de Palacio* (hacia 1367), obra de carácter satírico-didáctica, de la que proceden las palabras citadas. En el *Rimado de Palacio* primero reconoce sus pecados. Después analiza con visión crítica la sociedad de su época: la jerarquía civil y la religiosa, los valores sociales, morales y políticos, la crisis demográfica, los impuestos, la población judía, etc. Finalmente, cierra el libro con canciones líricas e íntimas dedicadas a la Virgen que muestran su angustia ante la posibilidad de que su alma hava sido condenada a causa de sus pecados.

<sup>&</sup>lt;sup>279</sup> Juan Alfonso de Baena hizo una recopilación de la producción poética de sus coetáneos que agrupó bajo el nombre de *Cancionero*, cuyas fechas aproximadas se han situado entre 1425-1450. Entre los textos reunidos se hallan cerca de doscientos poemas de Alfonso Alvárez de Villasandino, incluida la *Cantiga a Santa María* que citamos aquí. La cantiga completa puede consultarse en la edición de Dutton y González-Cuenca (1993: p. 11).

<sup>&</sup>lt;sup>280</sup> Oración de San Ildefonso en defensa de la virginidad de Santa María, escrita por el Beneficiado de Úbeda, y editada por Benito de Lucas (1968: p. 54).

<sup>&</sup>lt;sup>281</sup> Cantiga de Pero López de Ayala incluida en el *Rimado de Palacio*, editada por Benito de Lucas (1968: p. 62).

Aunque los tres textos son rotundos en su descripción, el último de ellos, escrito por Pero López de Ayala, se atreve a dar un paso más, afirmando que no sólo la Trinidad sino toda la corte celestial *hizo morada* en María. La traducción más cercana de este poema la hallamos en abrideras como la de Antagnod (Italia) o Kaysersberg (Francia) en que la Trinidad flanqueada por ángeles halla cobijo en el seno de la Virgen.

Con mayor o menor entusiasmo, contundencia y creatividad, la noción de María Templo de la Trinidad se convirtió prácticamente en un tópico literario que se repetía por doquier. Íñigo López de Mendoza (o Marqués de Santillana: 1398-1458), poeta, político y humanista, además de uno de los hombres más influyentes de Castilla en el siglo XV, iniciaba los Gozos de Nuestra Señora con la siguiente frase: "[...]Gózate, gozosa Madre,/ gozo de la humanidad, /Templo de la Trinidad/ elegido por Dios Padre [...]". Fernán Pérez de Guzmán (1370-1460), señor de Batres, unido por lazos familiares a Pero López de Ayala y al marqués de Santillana, escribía un Avemaría trovada que decía así: "Ave, que el santo Señor/ de los cielos es contigo; /no contigo sólo digo, /más en ti, preciosa flor;/ templo del divino amor, /Ave, pues la Trinidad, / acatando tu humildad/ magnificó tu valor[...]". Puerto Carrero en el Villancico a la noche de Navidad insistía: "[...]¡Qué Virgen, Madre y Esposa/ de toda de la Trinidad!/ ¡Hija de Dios poderoso, /madre de Dios uno y trino![...]"<sup>282</sup>. Juan Tallante (siglo XV), con un estilo mucho más alambicado, explicaba la Encarnación en clave trinitaria y a través una metáfora náutica: "[...]Las cumbres mas altas del celeste reno/ por nuevos estilos inclinaron las velas,/ pasando los cielos sin romper las telas,/por forma de hombre tomar en tu seno./ Lo trino y diuino, humano y terreno, /assi receptara tu virginidad,/que todos effectos de divinidad/ troxistes cerrados hasta el mes noveno[...]".283

Unos y otros, moderados y apasionados, detentadores de un lenguaje directo o de un tono más ambiguo, se dieron cuenta de que María, al contener a la Trinidad, alcanzaba un enorme potencial corredentor e intercesor. Ésta podía dirigirse a la Trinidad, casi en régimen de igualdad, para suplicarle por la redención y salvación de los fieles. Así fue expresado en el *Misteri d'Elig (El misterio de Elche)*, drama litúrgico bajomedieval:

"[...]; Flor de virginal belleza,/ templo de humildad/ donde la Santa Trinidad/ fue recibida y guardada!/ ¡Rogámoos, cuerpo muy sagrado,/ que de nuestro

parentesco/ os acordéis en todo momento/ cuando seáis a los Cielos subida!. [...]\*\*-284

Una interesante pervivencia de este concepto encontramos en un grabado del siglo XVII, dedicado a la Virgen de Guadalupe. A los pies de la imagen aparece una inscripción que sin duda copia un modelo medieval, pues dice:

"Dios te salve, hija del Dios Padre, Dios te salve, madre del Dios Hijo, Dios te salve, esposa del Espíritu Santo, Dios te salve, templo y sagrario de la Santísima Trinidad"<sup>285</sup>.

Iconográficamente nada indica que la Virgen albergue en su interior a la Trinidad, ya que es una mera representación de María con el Niño vestida con ricos trajes barrocos. Sin embargo, la breve oración o dedicatoria a sus pies señala que el concepto de María templo de la Trinidad, seguía teniendo presencia en el contexto hispánico aún después del Concilio de Trento. Como veremos en las páginas siguientes, la Contrarreforma supuso una interrupción de las representaciones plásticas de la Virgen con la Trinidad en su seno; pero esta interrupción parece haber tenido menor repercusión e intensidad en el plano literario.

De la catedral de Durham procede la única referencia a una abridera trinitaria en las islas británicas. Aunque esta pieza no se ha conservado, las prácticas religiosas a su alrededor y las fuentes literarias en que pudo sustentarse son de una gran relevancia. Breeze (1991), tomando como punto de partida un poema irlandés de Donnchadh Mór Ó Dálaigh<sup>286</sup>, ha estudiado la llegada del concepto Templo de la Trinidad a las islas

<sup>&</sup>lt;sup>282</sup> Estos tres textos pueden hallarse respectivamente en Benito de Lucas (1968: p. 88, p. 94 y p. 149).

<sup>&</sup>lt;sup>283</sup> Texto procedente de Herrán (1987: p. 356). Juan Tallante explica la bajada del Verbo al seno de María como un barco que inclina las velas sin lesionar la virginidad de su madre.

<sup>&</sup>lt;sup>284</sup> Texto original editado por Ferreres (1981: vol. I, p. 391): "Flor de virginal bellessa/ temple de humilitat/ on la Santa Trinitat/ fon enclosa e contesa./ Pregamvos cos molt sagrat/ que de nostra parentat/ vos acort tota vegada/ quant sereu als cels pujada"

<sup>&</sup>lt;sup>285</sup> Texto e ilustración publicados por Crémoux (2001: p. 212).

<sup>&</sup>lt;sup>286</sup> Este poema, que es traducido por Breeze (1991; p. 3) del irlandés al inglés, dice así: "The Son of God's mother is the nurse of three; nurse of three lords, may her great child, the heavenly king, be with us on the Day of Judgement. It was not difficult for her to nurse them, three champions of the world's chessboard. Her three foster-sons are a beautiful three, their nurse was providing for them. Great Mary was nurse of these three, the Virgin reared them, three in one single body, so that they were one single magnificent cluster. Well was he nursed by the girl of the long smooth hair, Mary's own Father in her bosom, for a while in an earthly body. The Son by whom she was exalted was being nursed by her; the crowned king on her breast, she was the high-king's protector. The third nut of the holy cluster, a messenger on behalf of the Father, the Spirit of God- because of her piety, her breast was his place. The Virgin's offspring is the prophet, he was fed by her; here is the one who saved us; - three golden nuts from a single cluster. Three who are closer kin to her, three who were nursed by her, three lovers Mary lay with, shoots which are of a single shrub. Three who were here three foster-sons, three beloved sons of the Virgin; each king of them is shared with us, the three kings of the Universe are the cluster. Three keys of Mary's castle, three founts of mercy, a king who alone is above every man, three shepherds to guard me. Three foster-sons of great Mary, offspring of the Virgin's womb; the one who attracted the attention of every man, three pillars of the Creator's

británicas y su desarrollo en inglés, galés e irlandés a lo largo de la Baja Edad Media. En inglés aporta cuatro pasajes reveladores: un texto de William of Shoreham de hacia 1325 ("Marye, maide, milde and fre, Chambre of the Trinite"), un poema anónimo del siglo XV ("Heil, welle of witt and of merci! Heil, that bare Jesu, Goddes sone!, Heil, tabernacle of the trynyte, Funde preces ad filium"), una pieza teatral procedente del ciclo Ludus Coventriae de hacia 1440 que explica en qué consiste la salutación angélica y la posterior concepción de María ("here the holy gost discendit with iij bemys to our lady; the sone of the godhed nest with iij bernys to the holy gost; the fadyr godly with iij bemys to the sone; and so entre all thre to here bosom")<sup>287</sup>, y un villancico de James Ryman de hacia 1492 ("o tryclyn of the Trinite, replete with alle diuinite, o flowre of alle uirginitie, ora pro nobis")288. En ellos María es la habitación (chambre), el tabernáculo (tabernacle) y el asiento (tryclyn) de la Trinidad. Sin embargo, según este autor, muchas de las evidencias literarias y plásticas de la alabanza a María como Templo de la Trinidad, debieron perderse en el proceso de reforma religiosa anglicana que fue especialmente severo en su prohibición de imágenes sacras. Esto explicaría sin duda la pérdida de la abridera trinitaria de la catedral de Durham.

Aparcamos por ahora las referencias literarias, que son tan abundantes como ricas en contenido, para dar paso al epígrafe siguiente.

## La polémica de las abrideras trinitarias

El concepto de María Templo de la Trinidad y su traducción plástica, las abrideras trinitarias, suponían dos grandes transformaciones. Primero la alteración de las relaciones de parentesco entre María, el Padre, el Hijo y el Espíritu. Segundo, la inversión de la jerarquía entre Dios y la Virgen.

Dichas transformaciones incomodaron a ciertos sectores de la Iglesia, que se pronunciaron contra ellas entre los siglos XV y XVIII. Sólo se conservan tres testimonios escritos de la oposición a las imágenes: los de Gerson (s. XV), Molanus (s.

stronghold. This three from the heavenly mansion is the Trinity, our lord; he who was her brother, it is she who is his mother and nurse". Según este autor, lo más interesante de este poema es que desarrolla el concepto de la Trinidad en el interior del vientre de María, ya que se alaba a la Trinidad como "los tres hijos adoptivos de María" ("three foster-sons of great Mary") y "los vástagos del vientre de María" ("offspring of the Virgin's womb").

XVI) y Benedicto XIV (s. XVIII), que están separados por grandes lapsos de tiempo sin noticias al respecto. En cambio, son numerosas las evidencias materiales de la censura, pues la mutilación total o parcial de los grupos trinitarios del interior, el sellado de los trípticos o la reconversión de los mismos en ostensorios y tabernáculos, fue una práctica habitual de la Edad Moderna, de la que tenemos numerosos ejemplos.

No hay que perder de vista que esta "polémica de las abrideras" se enmarca en el contexto de la reconducción de imágenes sagradas que comienza a finales de la Edad Media y culmina en el Concilio de Trento<sup>289</sup>.

Vayamos al origen del debate. A lo hora de analizar, en términos de parentesco, la relación de María con las tres Personas, predomina una interpretación mayoritaria según la cual la Virgen es hija del Padre, madre del Hijo y esposa del Espíritu Santo. Véase a modo de ejemplo algunos pasajes de Francisco de Asís (1182-1226), Fray Iñigo de Mendoza (1427-1507) y Juana de la Cruz (1418-1534):

"[...]Santa Virgen María, no ha nacido en el mundo ninguna semejante a ti entre las mujeres, hija y esclava del altísimo y sumo Rey, el Padre celestial, madre de nuestro santísimo Señor Jesucristo, esposa del Espíritu Santo[...]".<sup>290</sup>.

"[...]Parienta no fingida de las divinas personas; ca eres oh tesorera de todo nuestro remedio, la hija de la primera, esposa de la tercera y madre de la del medio[...]".<sup>291</sup>.

"[...]La Santísima Trinidad, en la Encarnación, hizo a María hija, madre y esposa[...]También cercó toda la Santísima Trinidad a Nuestra Señora y la cubrió y adornó de gracias y dones y virtudes y la ensalzó y la ayuntó tanto a sí que se hizo su hija y su madre y su esposa[...]"<sup>292</sup>

Sin embargo, frente a la opinión más extendida, hubo en la Edad Media interpretaciones marginales, como la de Geoffroy de Vendôme (1093-1132) que consideraba a María "hija, esposa y madre" sólo de Cristo<sup>293</sup> y no de toda la Trinidad.

<sup>&</sup>lt;sup>287</sup> La aparición del concepto Templo de la Trinidad en el *Ludus Coventriae* ya había sido observada por McMurray Gibson (1975: pp. 210-286). En este drama, cuando Gabriel hace el Anuncio a María, el Padre, Hijo y Espíritu Santo descienden y habitan en su seno, convirtiéndose así en *trono y tabernáculo* de la Trinidad. Posteriormente, cuando María visita a su prima Isabel, ésta exclama: [...]all befne and herthe wurcheppe ou now. Pat are trone and tabernakyl of be hyg trinite[...]; recordando de nuevo la idea de María como tabernáculo de la Trinidad.

<sup>&</sup>lt;sup>288</sup> Estos cuatro textos son recogidos por Breeze (1991: pp. 6-7).

<sup>&</sup>lt;sup>289</sup> Schmitt (2002).

<sup>&</sup>lt;sup>290</sup> San Francisco de Asís (1182-1226), Antífona del Oficio de la Pasión del Señor (OfP). Disponible en línea: <a href="http://www.franciscanos.org/esfa/ofpb.html">http://www.franciscanos.org/esfa/ofpb.html</a>

<sup>&</sup>lt;sup>291</sup> Texto recogido por Zonzon-Quitman (2002: p. 474). No deben confundirse Iñigo López (marqués de Santillana) y Fray Iñigo, pues perteneciendo a la misma familia fueron hombres muy distintos. Fray Iñigo fue franciscano, aunque su biografía dice que no fue muy rígido ni en el cumplimiento del voto de castidad – pues se le atribuyen distintos deslices amorosos-, ni en el de pobreza – ya que vivía rodeado de lujo en la corte de los Reyes Católicos. En el ámbito poético, combinó el arte popular y el cortesano, y la obra más importante que escribió fue una Vita Christi.

<sup>&</sup>lt;sup>292</sup> Juana de la Cruz: "Sermón de la Natividad del Salvador". Editado por García Andrés (1999: Vol. I. pp. 280-281).

<sup>&</sup>lt;sup>293</sup> En base a los textos recogidos por Dalarun (2002: p. 46).

Las abrideras fueron aun más lejos, invirtiendo de un modo total y absoluto las relaciones de parentesco. En ellas la Virgen encierra en su seno (en ocasiones en su vientre) a la Trinidad compuesta de Padre, Hijo y Espíritu, de tal modo que se convierte en madre de los tres. He aquí la gran paradoja, pues "la hija de Dios se convierte en la madre de su Padre, y el Padre se convierte en hermano del hombre", perfectamente ilustrada en un poema inglés del siglo XIV<sup>294</sup>.

Alteración del sistema de parentesco e inversión de la jerarquía celeste están estrechamente ligados, pudiendo considerarse ambos dos aspectos de un mismo debate. En las abrideras, María supera en dimensiones a la Trinidad que lleva en su seno. Una se hace *grande* y la otra *pequeña*, parafraseando el texto anónimo bizantino que citábamos en páginas precedentes. María genera la Trinidad, por lo tanto el ser creado se transforma en ser creador. Este planteamiento se encuadra en el proceso de intensificación del culto mariano que tiene lugar a finales de la Edad Media y que confiere una orientación matriarcal a la religión cristiana, tradicionalmente patriarcal<sup>295</sup>.

Las reacciones no se hicieron esperar. Jean Gerson (1363-1429) fue el autor del primer escrito conocido contra las abrideras. Fue un hombre formado en el prestigioso Collège de Navarre en París, licenciado primero en artes, y después doctorado en teología. En 1395, con algo más de treinta años, fue elegido canciller de la Universidad de Paris (la Sorbonne), sustituyendo a su predecesor y amigo personal Pierre d'Ailly.

Promovió la devoción a la Virgen, pero llamando a la moderación en las prácticas religiosas. Como hombre de autoridad, condenó numerosos temas que juzgaba desviados y falsos. Se pronunció contra las indulgencias desorbitadas prometidas por los ruegos hechos ante determinadas imágenes, especialmente las de la Virgen. En definitiva, se posicionó contra el potencial milagroso-supersticioso adjudicado a pinturas o esculturas<sup>296</sup>. De acuerdo con ello, en sus Obras Completas (*Opera Omnia*), incluyó el *Sermo devotissimus de Christi Nativitate (Sermo de Nativitate Domini*), en el que trataba la cuestión de la veneración a las imágenes y reflexionaba a propósito de una abridera trinitaria situada en los Carmelitas en París, inaugurando así la polémica:

"[...] Es necesario velar para que nada falso sea representado. Digo esto a propósito de la imagen que se encuentra en los Carmelitas de Paris, y otras similares, que albergan la Trinidad en su seno, como si la Trinidad al completo

hubiese tomado carne humana en la Virgen María. Y lo que es aún más sorprendente, el infierno está pintado en su interior. No veo por qué se debe admirar semejante cosa ya que, en mi humilde opinión, no existe belleza o devoción en tales obras y, además, éstas pueden incluso provocar el error y la impiedad [...]<sup>\*\*,297</sup>.

Como ya se anticipaba, la mayor preocupación de Gerson estribaba en que las abrideras inducían a creer que las tres hipóstasis habían tomado carne de María. Pero además, estas imágenes le preocupaban porque tenían pintado el infierno en su interior. Esta frase, que ha pasado desapercibida entre los historiadores, ofrece sin embargo datos de interés. Una posibilidad es que Gerson tuviese frente a sí una obra como la de Morlaix, que presentaba en el panel central la Trinidad y en los laterales escenas historiadas, una de ellas la Bajada al Limbo o los Infiernos. Otra hipótesis es que el programa iconográfico descrito fuese similar a la primitiva decoración de la abridera de Maubuisson, que según su abadesa tenía representados los acontecimientos de la historia de la humanidad desde su Creación hasta el Juicio Final, incluidos el Paraíso y el Infierno<sup>298</sup>.

Sin duda, este sermón debió motivar la destrucción de la obra del Carmen (hoy en día desaparecida), y tal vez también la posterior supresión de otras semejantes, por la influencia de las críticas en otras ciudades universitarias<sup>299</sup>.

Entre la figura de Gerson y el Concilio de Trento más de un siglo de silencio documental. La mayor parte de los historiadores, en un intento de simplificación, han afirmado que el Concilio de Trento (1545-1563) prohibió la realización de las abrideras. Esto es del todo erróneo. En primer lugar, porque Trento que, entre otras muchas cosas, pretendía atenuar y limitar las exageraciones medievales en torno a las imágenes, no

<sup>&</sup>lt;sup>294</sup> "Thou wommon boute vere/ Thyn oun vader bere/ Great wonder thys was/ That on wommon was moder/ To vader and hyre brother/ So never nas./ Thou my suster and moder/ And thy sone my brother/ Who shulde thoenne drede/ Dame, suster and moder / Say thy sone my brother./ That ys domesmon,/ That vor the that hym ber/ To me boe debonere-/ My robe he haveth opon" [Gray (1972: p. 90)]

<sup>&</sup>lt;sup>295</sup> Réau (1957: vol. II-parte II), reafirmando estas ideas, dijo que más que hablar de Cristianismo habría que hablar de Mariolatría.

<sup>&</sup>lt;sup>296</sup> Información biográfica aportada por Ringbom (1995).

<sup>&</sup>lt;sup>297</sup> Traducción libre en base a las numerosísimas traducciones aportadas por los historiadores Bango (1991: pp. 131-148), Boespflug (1984: pp. 279-288), Wirth (2001: pp. 282-283), entre otros, y al texto original en latín publicado y editado por Du Pin (1987: vol. III, p. 947): «Et propterea cavendum est, ne falsa aliqua accipiatur historia, quemadmodum esset, perperam exponendo Scripturam. Haec dico partim propter quamdam Imaginem, quae est in Carmelitis, & similis, quae in ventribus earum unam habent Trinitatem, veluti si tota Trinitas in Virgine Maria carnem assumpsisset humanam. Et quod admirabilius est, depicti sunt inferi, quorum nullus cernitus exitus. Nec video quare talia fiant opera. Meânamque sentenciâ nulla in eis est pulchritudo, nec devotio, & possunt esse causa erroris & indevotionis. Propusueram dicere, quare potius honoratur una imago quam alia ad Ecclesias peregrinando, & d baculis his qui Parisis circumferuntur per feminas Ecclesiarum vestitas ornamentis: & qui plus offerenti conceduntur, sed timerem esse prolixior ».

<sup>&</sup>lt;sup>298</sup> Relations de la conduite particulière de chaque abbé et religieux qui ont eu part à celle de Maubuisson, et des traverses qu'ils ont faites à la Mère des Anges pendant 22 ans..., recueillies para la soeur Candide et approuvées par la Mère Angelique et la Mère des Anges. 1626-1648. 17<sup>e</sup> relation, p.250 y ss. Biblioteca Mazarine, ms. 2983. [Fragmentos de este texto fueron recogidos por Depoin 1883]

<sup>&</sup>lt;sup>299</sup> Opinión de Clément (1909).

condenó expresamente la creación y veneración de las imágenes, sino que delegó en los obispos la responsabilidad de aceptarlas o rechazarlas. Así lo recoge el *Decreto sobre imágenes sagradas*, pronunciado durante la sesión número 25, el 3 de diciembre de 1563. En segundo lugar, porque las únicas imágenes censuradas en la Edad Moderna fueron las abrideras trinitarias, quedando las de Pasión y Gozo fuera de la polémica.

Volviendo al *Decreto sobre imágenes sagradas*, éste subraya el valor pedagógico de las mismas, aunque trata de limitar ciertos abusos. Sin embargo, sus disposiciones son muy generales y vagas, de tal modo que recae en el obispo la decisión final de censurar o no una determinada imagen quien, en caso de grandes dudas, ha de acudir al papa. Aunque un poco extenso, merece la pena acudir al texto original, fijando la atención en ciertas palabras clave (señaladas en negrita):

"Manda el santo Concilio a todos los Obispos, y demás personas que tienen el cargo y obligación de enseñar, que instruyan con exactitud a los fieles ante todas cosas, sobre la intercesión e invocación de los santos, honor de las reliquias, y uso legítimo de las imágenes, [...] declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen madre de Dios, y de otros santos, y que se les debe dar el correspondiente honor y veneración: no porque se crea que hay en ellas divinidad, o virtud alguna por la que merezcan el culto, o que se les deba pedir alguna cosa, o que se haya de poner la confianza en las imágenes, como hacían en otros tiempos los gentiles, que colocaban su esperanza en los ídolos; sino porque el honor que se da a las imágenes, se refiere a los originales representados en ellas[...] Enseñen con esmero los Obispos que por medio de las historias de nuestra redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruve y confirma el pueblo recordándole los artículos de la fe[...]Y si alguno enseñare, o sintiere lo contrario a estos decretos, sea excomulgado. Más si se hubieren introducido algunos abusos en estas santas y saludables prácticas, desea ardientemente el santo Concilio que se exterminen de todo punto; de suerte que no se coloquen imágenes algunas de falsos dogmas, ni que den ocasión a los rudos de peligrosos errores. [...]Destiérrese absolutamente toda superstición en la invocación de los santos, en la veneración de las reliquias, y en el sagrado uso de las imágenes; ahuyéntese toda ganancia sórdida; evítese en fin toda torpeza; de manera que no se pinten ni adornen las imágenes con hermosura escandalosa; ni abusen tampoco los hombres de las **fiestas** de los santos, ni de la visita de las reliquias, para tener convitonas, ni embriagueces: como si el lujo y lascivia fuese el culto con que deban celebrar los días de fiesta en honor de los santos. Finalmente pongan los Obispos tanto cuidado y diligencia en este punto, que nada se vea desordenado, o puesto fuera de su lugar, y tumultuariamente, nada

profano y nada deshonesto; pues es tan propia de la casa de Dios la santidad. Y para que se cumplan con mayor exactitud estas determinaciones, establece el santo Concilio que a nadie sea lícito poner, ni procurar se ponga ninguna **imagen desusada** y nueva en lugar ninguno, ni iglesia, aunque sea de cualquier modo exenta, a no tener la **aprobación del Obispo.** Tampoco se han de admitir nuevos milagros, ni adoptar nuevas reliquias, a no reconocerlas y aprobarlas el mismo Obispo. Y este luego que se certifique en algún punto perteneciente a ellas, consulte algunos teólogos y otras personas piadosas, y haga lo que juzgare convenir a la verdad y piedad. En caso de deberse extirpar algún abuso, que sea dudoso o de difícil resolución, o absolutamente ocurra alguna grave dificultad sobre estas materias, aguarde el Obispo antes de resolver la controversia, la sentencia del Metropolitano y de los Obispos comprovinciales en concilio provincial; de suerte no obstante que no se decrete ninguna cosa nueva o no usada en la Iglesia hasta el presente, sin consultar al Romano **Pontífice**."<sup>300</sup>.

Explica el texto conciliar que las imágenes son necesarias en la medida en que tienen un enorme valor pedagógico, pero que deben evitarse todas aquellas que están en desuso (*imagen desusada*) o que conducen al error, la superstición, el lucro o abuso económico (*toda ganancia sórdida*), el escándalo y la fiesta inmoderada (*convitonas y embriagueces*). La idea fundamental aparece en las primeras líneas: el religioso debe emplear la imagen para *instruir con exactitud*, evitando confundir, equivocar o llevar a error al fiel. Por todo ello, se observa que Gerson se había adelantado a algunas de las cuestiones aquí tratadas. En su fragmento de condena a las abrideras planteaba su censura porque conducían a la "falsa doctrina" y "error", nociones muy próximas a las de "falso dogma" y "peligroso error" que reitera Trento.

Siguiendo la estela del canciller parisino y del decreto tridentino, se sitúa otro teólogo procedente del ámbito universitario, Johannes Molanus, cuyo *Tratado de imágenes santas* (*De picturis et imaginibus sacris*) de 1570, editado en fechas muy próximas al Concilio, reavivó la oposición a las abrideras<sup>301</sup>.

Molanus, interesado por las humanidades, la filosofía y teología, fue decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Lovaina, uno de los grandes bastiones del catolicismo, que se enfrentó intensamente a Lutero y aplicó rigurosamente las recomendaciones de Trento. Además, desde 1571 fue designado censor de libros, lo que condicionaría sus escritos. Fue profesor y erudito sedentario, que sólo viajó para visitar

<sup>&</sup>lt;sup>300</sup> Las actas del Concilio de Trento traducidas al español han sido publicadas por la Biblioteca Electrónica Cristiana (disponible en: <a href="http://www.multimedios.org/docs/d000436/">http://www.multimedios.org/docs/d000436/</a>) en base a las ediciones de Medina del Campo (1554), Roma (1564, hecha por Aldo Manucio), Alcalá (1564, por Andrés Angulo), Felipe Labé (1667), Madrid (1775) y Amberes (1779, por Judoco Le Plat).
<sup>301</sup> Se debe a Boespflug, Christin y Tassel (1996) la moderna edición del tratado de Molanus y el sobresaliente comentario crítico de éste.

iglesias, archivos y bibliotecas de las principales instituciones eclesiásticas belgas. Fue también hombre muy influyente del papa Urbano VIII, a quien convenció de prohibir las imágenes tricéfalas de la Trinidad, consideradas monstruosas. En cambio no tenemos noticias de la opinión que le merecían las abrideras a Urbano VIII y, menos aún, de una posible prohibición papal de estas imágenes.

Molanus escribió y editó su propio *Tratado de las imágenes*, primero en 1570 y después en 1594, tras haberlo completado y aumentado. El texto es fruto del contexto de la Reforma y Contrarreforma y del acontecimiento que marca un antes y un después en este proceso, Trento. Para contestar a los Reformistas que habían criticado duramente el culto a las imágenes (véase por ej. el tratado de Carlstadt de 1522), aparecen una serie de tratados católicos en favor de las mismas. Los pioneros son los alemanes Eck y Emser, cuyos textos datan de 1522. Entre 1522 y 1680 proliferarán este tipo de escritos en el mundo católico, sobresaliendo entre ellos el de Molanus, que por su carácter moderado, fue un referente fundamental para los teólogos contrarreformistas y desde 1610 (*Sínodo diocesano de Anvers*) recomendado como guía iconográfica.

Molanus, como otros tratadistas, estuvo marcado por el *Decreto de imágenes sagradas* que analizábamos en párrafos precedentes, decreto muy general que hacía necesario concretar actuaciones específicas. La obra estuvo dirigida a curas y obispos en primer lugar y a pintores en segundo lugar, pues en ellos recaía la gran responsabilidad de gestionar las imágenes, el libro de los iletrados, evitando todo tipo de confusiones o errores. El contenido del tratado se dividió en cuatro libros. El primero es el discurso contra los iconoclastas pronunciado en 1568 en la Facultad de Artes. El segundo se centra en los abusos del culto a las imágenes y el tercero en la iconografía de los santos. El cuarto retoma cuestiones de los dos anteriores.

Nos interesa especialmente el libro II- capítulo IV ("De la necesidad de rechazar ciertas imágenes de la Santa Trinidad") que, en el conjunto de imágenes problemáticas, incluye las abrideras. Después de incorporar un pequeño párrafo introductorio...

"[...]existen otras dos imágenes de la Trinidad, pero que han sido desaprobadas por hombres ilustres, al no tener ni fundamento en las Santa Escrituras ni en los Santos Padres. Por esto mismo Gerson condenó una de ellas en un sermón que tuvo lugar en París acerca de la Natividad del Señor[...]"

...cita las palabras exactas de Gerson que le parecen muy acertadas en sus comentarios $^{302}$  y agrega como ejemplo de abridera una que ha visto en la Cartuja de

302 El texto original en latín de Molanus (1570-1594), editado modernamente por Boespflug, Christin y Tassel (1996: vol. II, pp. 42-43), es el siguiente: "Inueniutur verò & duae aliae Trinitatis imagines, sed quae à clarissimus viris improbatae sunt,quia nec ex sacra scriptura desumptae, nec sanctis patribus nostris notae fuerunt. Vnde earum vnam improbat Ioannes Gerson, in sermone // quem Parisijs habuit de Natiuitate Domini, Cauendum est, ait, ne aliqua

Diest, ciudad próxima a Lovaina y a cuyo beguinaje pertenecían varias de sus hermanas. Esta obra, hoy desaparecida, es a juicio de Molanus de origen francés y debió llegar a Diest después de la Guerra de los Cien Años (1337-1453).

En términos generales, Molanus considera más apropiado explicar el sentido ortodoxo de las imágenes problemáticas que confiscarlas o destruirlas intempestivamente, pues esto último puede generar polémica y confusión entre las gentes simples. Pero, aunque quiere evitar la prohibición total de determinadas representaciones, en ocasiones no puede atenuar su vocación de censor y parece elaborar una especie de *Index* de imágenes, al modo del índice de libros prohibidos que publica Roma.

Recapitulando lo expresado en este epígrafe, podemos decir que Trento no se manifestó específicamente contra las abrideras, pero si que dio una serie de pautas dirigidas a evitar la desnaturalización de las imágenes sagradas. Este planteamiento caló hondo en los teólogos coetáneos, y uno de ellos, Molanus, concienciado de las recomendaciones conciliares, escribió un tratado en el que incluyó cuestiones iconográficas, entre ellas su inquietud ante las abrideras, recomendando su no realización de ahí en adelante.

Sermones y tratados como los de Gerson y Molanus debieron tener un gran impacto en la producción artística posterior. Así lo atestiguan las evidencias materiales. Desde finales del siglo XV cae la producción de abrideras trinitarias 303 y muchas de las realizadas en los siglos previos sufren mutilaciones y transformaciones con el objeto de anular u ocultar su sentido original. De este modo, la reacción contra las abrideras se sustenta no sólo en la documentación escrita -escasa y aislada- sino también en los datos materiales que ofrecen las propias esculturas. Las obras se convierten así en una fuente histórica de gran relevancia.

El grado de censura ejercido fue desigual. Un número nutrido de piezas desapareció al completo, teniendo conocimiento de ellas únicamente a través de las fuentes escritas (inventarios, tratados, sermones, etc.). Así ocurrió con las procedentes de la colección de los duques de Borgoña, el castillo de Soulaine, las iglesias de Gaillon, Gaiá y los Carmelitas de Paris, la catedral de Durham y la cartuja de Diest.

falsa pingatur historia. Hoc dico, partim propter quandam Imaginem quae est in Carmelitas & similis, quae in ventribus earum vnam habent Trinitatem, veluti si tota Trinitas in Virgine Maria Carnem assumpsisset humanam, Mea sentencia, nulla est is eis pulchritudo nec deuotio. Et possunt esse causa erroris, & indeuotonis, Haec Gerson».

La traducción al francés puede consultarse también en Boespflug, Christin y Tassel (1996: p. 133).

<sup>303</sup> Ninguna de las abrideras trinitarias conservadas se ha datado más allá del siglo XV-XVI. No existe constancia de ninguna realizada con posterioridad al tratado de Molanus, influido por las recomendaciones de Trento.

Muchas de las que fueron toleradas en la Edad Moderna perdieron la representación interior de la Trinidad, conservando únicamente los programas iconográficos de los paneles laterales, menos controvertidos desde el punto de vista teológico (ej. Berlín, Bouillon, Eguisheim, Kaysersberg, Massiac y Marsal). A veces, pareciéndoles esto insuficiente, eliminaron también las imágenes laterales (ej. Limburg), o sellaron las puertas y disimularon su apertura con una densa capa de pintura (ej. Trier, Kaysersberg y Antagnod<sup>304</sup>), o arrancaron drásticamente todo el panel central del tríptico, tanto la parte que correspondía a la Trinidad como la que correspondía al dorso de la Virgen (ej. Zurich).

Una solución atípica es la que se adoptó en las piezas de la iglesia de St. Jacobi en Hamwarde y del Liebieghaus Museum Alter Plastik de Frankfurt am Main, y de las que dan noticia respectivamente Radler (1990) y Tripps (1999). En el primer caso, es decir la talla de Hamwarde, se habría decidido suprimir los paneles laterales, conservándose tan sólo un curioso grupo compuesto por la Virgen y la Trinidad superpuestas en altura<sup>305</sup>. Con esta transformación no desaparecía el motivo de controversia, simplemente se eliminaba la posibilidad de abrir y cerrar el tríptico y la idea arquitectónica de la Virgen Templo. No debió tener mucha fortuna, pues no encontramos otras actuaciones similares. En el segundo caso, es decir el relieve del Liebieghaus-Museum, se habría perdido toda la estructura exterior subsistiendo exclusivamente un relieve con la Trinidad representada a modo de *compassio patris*, que se correspondería con el panel central del tríptico<sup>306</sup>. Sin embargo en ambos ejemplos se trabaja sobre hipótesis, no habiendo mayores indicios que señalen que estas piezas efectivamente formaban parte de abrideras.

A veces, después de la eliminación de la Trinidad, la escultura mantuvo su estructura de tríptico pero adoptó nuevos usos, más concretamente el de tabernáculo eucarístico u ostensorio. Así apuntan las fuentes que se refieren a la talla de Eguisheim.

Más fortuna tuvieron las obras que sólo perdieron el crucificado (ej. Autun, Copenhague, Misterhult, Övertornea, Palau del Vidre, Pelplin-Klonowken, Leugney) y/o la paloma del Espíritu Santo (ej. Amiens, Autun, Copenhague, Elbing-Vacha, Misterhult, Nürnberg, Övertornea, Palau del Vidre, Musée au Moyen Âge de París, Pelplin-Klonowken, Leugney, New York). Dichas pérdidas pueden atribuirse más bien a factores físicos (la paloma, situada en una posición inestable, era susceptible de

<sup>304</sup> La Virgen de Antagnod, redescubierta recientemente en el curso de una restauración (2006) había sido sellada, cubierta de pintura negra y ataviada con ricos trajes barrocos. En este estado llegó al siglo XXI.

fractura) o económicos (los materiales suntuarios de las cruces, oro y marfil, constituían un interesante aliciente para el hurto) que a motivaciones religiosas.

Sin embargo, no deben descartarse factores religiosos en algunas de estas mutilaciones. Así debió ocurrir en las tallas de Leugney, Palau del Vidre y Autun. Aquí, además de eliminar las figuras del Hijo y Espíritu, se modificó la imagen del Padre: se añadieron llagas (Palau del Vidre) y se repintaron barba y cabellos sustituyendo las canas por un tono castaño más juvenil (Leugney). De este modo la iconografía del Padre se confundía con la del Hijo, perdiendo la imagen su carácter polémico. La Virgen ya no llevaba la Trinidad en su seno, sino simplemente el Hijo, tal y como afirmaba el Evangelio. Los estudiosos de fines del XIX (como Brutails, Gauthier, Bulliot, Lacreuze o Vloberg) se esforzaron por demostrar que las Vírgenes de Leugney, Palau del Vidre y Autun llevaban en su seno al Niño, ignorando los elementos iconográficos que apuntaban a la Trinidad. Vloberg (1963) incluso se aventuró a decir que la obra de Autun pertenecía a un grupo nuevo, el de las abrideras de la Encarnación<sup>307</sup>.

Más raro, aunque no excepcional, fue la conservación íntegra del grupo trinitario, hecho que ocurrió en Antagnod, Alluyes, Bergara, Morlaix, Sejny, Viena y Triacastela. La Virgen de Antagnod, descubierta recientemente, si bien ha conservada intacta la Trinidad, fue cubierta enteramente de policromía negra (tanto al exterior como al interior), cerrada y vestida con trajes barrocos; así que los fieles desconocían por completo que se trataba de una abridera.

Aunque no es posible saber la fecha exacta en que estas obras fueron modificadas, podemos señalar un marco cronológico amplio que abarca desde el siglo XV (momento en que aparecen las primeras críticas en boca de Gerson) hasta finales del XVIII. A partir del s. XIX los arqueólogos empiezan a recuperar las obras movidos por un deseo de mejorar el conocimiento de la historia pasada.

Pero la polémica no se agota con su transformación. De hecho, el papa Benedicto XIV, en el texto *Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papae XIV Bullarium* de 1745<sup>308</sup>, incluye las abrideras dentro de las imágenes trinitarias desaprobadas, fundándose en los mismos argumentos aportados por Gerson y retomados por Molanus:

"Entre las imágenes reprobadas de la Santísima Trinidad se deben situar incontestablemente aquellas contra las cuales la emprendió Jean Gerson en el volumen 3 de la edición de sus *Obras* en Anvers en 1706, en donde narra que en una Casa de Regulares había visto una Virgen Deípara llevando a la Trinidad en su útero, como si la Trinidad al completo hubiese tomado carne humana en la

<sup>&</sup>lt;sup>305</sup> Una ficha catalográfica acompañada de una reproducción de la talla de Hamwarde aparece en Radler (1990: pp. 355-356).

<sup>&</sup>lt;sup>306</sup> La reproducción de esta pieza y el análisis correspondiente puede hallarse en Tripps (1999: pp. 99-111).

<sup>307</sup> Esta confusión entre Trinidad y Niño llega hasta el siglo XX, y así Pierre Schmitt (1966 y 1978) dice que la abridera de Kaysersberg tenía primitivamente un Niño en el interior del seno materno.

<sup>&</sup>lt;sup>308</sup> Edición moderna y comentario de Boespflug (1984: pp. 42-43 y pp. 279-285).

Virgen. En su *Historia Sacrarium Imaginum*, en el libro 2, capítulo 4, Molanus añade que no alcanzaba muy bien a comprender qué tipo de obra había en la diócesis de Gerson, hasta el día en que vio imágenes trinitarias de este tipo situadas en diversos lugares de los Países Bajos, imágenes que por su parte afirma reprobar y condenar, 309

Pese a su fecha tardía, es la primera disposición oficial conocida. Se trata de una bula papal, por tanto de mayor alcance y severidad que los comentarios de Gerson y Molanus. Los testimonios de estos dos últimos eran meras recomendaciones hechas por hombres de autoridad. En cambio, la bula tiene mayores repercusiones, ya que ha sido dictada por la cabeza visible de la Iglesia y máxima autoridad en el ámbito católico.

Lo que hace Benedicto XIV es confirmar un hecho consumado, el rechazo a las abrideras trinitarias que había surgido en el siglo XV y se había ido consolidando en el mundo moderno. Es el mismo proceso que ocurre con otras cuestiones polémicas en el seno de la Iglesia. Véanse los dogmas de la Inmaculada o de la Asunción, que se establecen como tales tardíamente, después de siglos de debate.

Este constante recelo hacia las abrideras ha influido sin duda en el terreno historiográfico, provocando que hoy en día las escasas piezas conservadas planteen múltiples interrogantes, pues la persistente sospecha de las autoridades eclesiásticas y la consecuente falta de documentos que sustenten su iconografía, las hacen difíciles de comprensión a los ojos del historiador contemporáneo.

#### Prácticas religiosas: el Viernes Santo y el Domingo de la Trinidad

Como se expresó en la primera parte de la monografía, uno de los aspectos más importantes en el análisis de las abrideras es el tipo de funciones religiosas que se les adjudicaban, ya que esto nos permite conocer el sentido último de la iconografía, el público o fieles a qué iba destinado, el espacio físico en que se ubicaban y la presencia social que tuvieron.

En relación a las abrideras trinitarias se ha apuntado a dos usos más o menos generalizados, vinculados al Viernes Santo y el Domingo de la Trinidad. Después hay una serie de usos más puntuales o específicos de un subgrupo de obras; así por ejemplo

<sup>309</sup> Traducción libre en base a la versión latina y francesa de la edición de Boespflug (1984: pp. 42-43): "Inter reprobatas Imagines Sanctissimae Trinitatis ea procul dubio recensenda est, quam pluribus insectatur Ioannes Gerson, Tomo 3 ipsius *Operum*, Antuerpiae editorum, anno 1706, quamque narrat se vidisse in quadam Domo Regularium; ubi nimirum repræsesntabatur Deipara Virgo Trinitatem ipsam in utero gerens, quasi vero tota Trinitas humanam carnem ex Virgine assumpsisset. Addit vero Molanus *Historiae Sacrarum Imaginum*, lib. 2, cap. 4, se nunquam satis intellexisse id, quod apud Gersonem legerat, donec huiuscemodi Sanctae Trinitatis Imagines in Belgio pluribus locis expositas conspexerit; quas quidem se quoque damnare, et reprobare profitetur".

las abrideras de la orden teutónica pudieron ser empleadas como altar portátil de campaña, las tallas de Bergara y Autun para proteger y consolar a las parturientas, la de Antagnod para el rito del respiro, la de Eguisheim como exhibidor y tabernáculo eucarístico, etc.

En el presente epígrafe estudiaremos la presencia de las abrideras trinitarias a lo largo del calendario litúrgico, y más concretamente con ocasión del Viernes Santo y el Domingo de la Trinidad. Para los usos más específicos remitimos a las secciones específicas dedicadas a estas obras, dispuestas a continuación de esta. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta que los distintos usos descritos no fueron excluyentes. Es decir, una misma obra pudo participar de la ceremonia del Viernes Santo y a la vez ser venerada por las parturientas.

La Semana Santa, que conmemora la muerte y resurrección de Cristo, fue uno de los períodos de mayor desarrollo litúrgico. En la Baja Edad Media, entre el Viernes Santo y el Domingo de Resurrección tenían lugar los ritos de la *depositio y elevatio* y el drama litúrgico de las Marías ante el sepulcro (*Visitatio sepulcri*). En base a un texto aparecido en la catedral Durham se piensa que ciertas abrideras trinitarias pudieron participar de estos ritos. Sin embargo, esta fuente ha de examinarse con detenimiento. Se trata de una breve noticia incluida en los *Rites of Durham* (hacia 1593) y referida a una abridera desaparecida, que dice lo siguiente:

"En la nave meridional de la catedral de Durham [...] había un altar con una maravillosa, bellísima y vibrante imagen de la Virgen conocida con el nombre de Virgen de Boultone, que había sido hecha para abrise a través de bisagras desde el pecho hasta abajo. [El interior] de la imagen estaba decorado con la figura del Salvador<sup>310</sup> maravillosamente dorado, con las manos en alto y sosteniendo con ellas un gran crucifijo con la figura de Cristo, también dorado. Dicho crucifijo había sido hecho para sacarlo cada Viernes Santo. Todos los presentes en la iglesia ese día debían arrodillarse ante él. Después el crucifijo era alzado y todos los fieles presentes podían contemplar al Padre, Hijo y Espíritu Santo, finamente dorados. Los [paneles] laterales estaban finamente barnizados en verde, decorados con flores y dorados, proporcionando una bella vista a los allí presentes. En el pedestal en que apoyaba la estatua había una cruz y un escudo de los Neivelle lo que debía significar que éstos habían corrido con los gastos de la imagen"<sup>311</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>310</sup> El texto original dice "Saviour", el Salvador, Cristo, aunque estamos habituados a encontrar en este lugar la figura de Dios Padre, más que la de Dios Hijo.

<sup>&</sup>lt;sup>311</sup> Traducción libre en base al texto original, *Rites of Durham* (ca. 1593), reproducido primeramente por Waterton (1879: vol. II, pp. 29-30): "Our Ladye of Boulton. In the south alley of the lantern stood the altar of Our Ladye of Boulton. It was the second of the three altars.

De acuerdo con las palabras marcandas en cursiva, lo que afirma este texto es simplemente que el Viernes Santo se exponía el crucifijo del interior de la abridera a la adoración de los fieles. Sin embargo, en base a esta breve referencia y teniendo en cuenta los ritos bajomedievales de la Semana Santa, M. Camille (2000: p. 250) sostuvo que las abrideras trinitarias podían haber participado de unos ritos más complejos. Según este autor, llegado el Viernes Santo, se abría la imagen y se sacaba de su interior el crucifijo que formaba parte del grupo trinitario. Luego éste era exhibido ante los fieles que se arrodillaban para adorarlo. A continuación se enterraba en un sepulcro hasta la mañana del Domingo de Resurrección. Y, acabada la ceremonia, se colocaba de nuevo en el interior de la abridera. De este modo se sugería que las abrideras podían haber tomado parte de los ritos de la *depositio* y *elevatio*.

Estos ritos, junto con el drama de la *Visitatio sepulcri*, son bastante bien conocidos por su importancia dentro de la liturgia cristiana<sup>312</sup>. Entre los siglos X y XVIII, en días de Viernes Santo tenía lugar la *depositio*, ceremonia durante la cual se

"Over the which altar was a merveylous lyvely and bewtifull immage of the picture of our Ladie, so called the Lady of Boultone, which picture was made to open with gimmers (two leaves) from her breastes downwards. And within the said immage was wroughte and pictured the image of our Saviour, merveylouse finelie gilted, houldinge uppe his handes, and holding betwixt his handes a fair large Crucifix of Christ, all of gold, the which crucifix was to taiken fourthe every Good Fridaie, and every man (another MS. says, moncke) did crepe unto it that was in the church at that day. And ther after yt was houng upe againe within the said immage. And every principall daie the said immage was opened that every man might se pictured within her the Father, the Sone, and the Holy Ghost, most curiouslye and finely gilted. And both the sides within her (were) verie finely vernyshed with grene vernishe and flowers of goulde, which was a goodly sighte for all behoulders therof. And upon the stone that she did stand on, in under, was drawen a faire crosse upon a scutchon, cauled the Neivells's cross, the // which should signyfye that the Neivells hath borne the charges of ytt".

Y uno años después, en una versión similar, por Fowler (1902-1903: p. 30): "Will'm Ebchester Prior of Durh<sup>m</sup> lyethe buryed in the south alley vnder a faire marble stone before the Ladie of Boultons alter, w<sup>th</sup> his vercis or epetath ingraven vpon the saide stone in Brasse, which stone was taiken vp there & removed, and lyeth nowe before the queir door, the said alter being ye second of ve iii alters in that plage our y' wch alter was a mrveylous lyvelye and bewtifull Image of the picture of our Ladie socalled the Lady of boultone, whiche picture was maide to open w<sup>th</sup> gymers from her breaste downdward. And w<sup>th</sup>in y<sup>e</sup> said image was wronwghte and pictured the Image of our saviour m<sup>r</sup>veylouse fynlie gilted houldinge vppe his handes and holding betwixt his handes a fair & large crucifix of christ all of gold, the whiche// Crucifix was to be taiken fourthe eury good fridaie, and eury man did crepe vnto it that was in yt churche as that Daye. And ther after yt was houng vpe againe within the said immage and eury man might se pictured within her, the father, the sonne, and the holy ghost, moste curiouslye and fynely gilted. And both the sides w<sup>th</sup>in her verie fynely vernyshed with grene vernishe and flowres of goulde whiche was a goodly sighte for all the behoulders therof, and vpo the stone that she did stand on in under was drawen a faire crosse vpo a scutchon cauled the Neivelle cross the w<sup>ch</sup> should signyfye that the neivells hath borne the charges of ytt".

<sup>312</sup> Tres buenas síntesis pueden consultarse en W. H. Forsyth (1970: pp. 10-14), Lane (1975: pp. 21-30) y Lane (1984: pp. 99-106).

tomaba una hostia (consagrada el día previo), a menudo acompañada de un crucifijo o efigie de Cristo, y se colocaban en un receptáculo en forma de tumba (sepulcrum o locus), generalmente instalado sobre el altar principal de la iglesia. A continuación se cubrían ambos objetos con un sudario y una mortaja. La resurrección o elevatio se producía de modo secreto, sacando la hostia y el crucifijo de la tumba antes de que comenzase la misa matutina del Domingo de Pascua. Después de esta resurrección milagrosa ,el sudario y la mortaja que habían quedado en la tumba vacía eran enseñadas a las tres Marías que acudían a ungir a Cristo (drama de la Visitatio sepulcri). Los fieles contemplaban perplejos el milagro.

En función de esta descripción sería factible pensar, como indica Camille (2000), que la ceremonia celebrada en Durham fuese una variante de la *depositio* y *elevatio*, que incluía la presencia de una Virgen abridera con su correspondiente crucificado, y prescindía -en cambio- de la hostia consagrada. Entre los elementos materiales que refuerzan esta hipótesis, se sitúan los crucificados móviles. Trens (1947: pp. 497-499) fue el primero en observar que en un gran número de grupos trinitarios – situados en el interior de las abrideras- el crucificado podía separarse de las manos del Padre<sup>313</sup> y en considerar esto una prueba de la participación en la ceremonia del Viernes Santo. Para participar de un acontecimiento semejante era imprescindible que el crucificado fuera móvil, pues si no el uso religioso hubiese entrañado la mutilación o deterioro de la obra de devoción.

Además existen algunos gestos litúrgicos equiparables a la ceremonia descrita. En primer lugar, desde el siglo VIII (y especialmente a partir del siglo XII) se tiene conocimiento de un gesto que realiza el sacerdote con ocasión del Viernes Santo. Éste toma un crucifijo entre sus manos, lo alza y lo expone a la adoración de los fieles. Es el mismo gesto que lleva a cabo Dios Padre en la Trinidad Trono de Gracia y que debió realizar el oficiante del Viernes Santo en Durham al sacar el crucifijo de la Trinidad y presentarlo a la adoración de los fieles, antes de enterrarlo simbólicamente.

Además contamos con otro gesto ritual descrito por Molinié (1996: p. 25) y representado en el tabernáculo del Convento de la Merced de Osuna. Según éste, en el tabernáculo aparece el sacerdote abriendo el vientre de la Virgen para sacar el cuerpo de Dios (la hostia) y ofrecérselo a los fieles. Esta curiosa iconografía indicaría la existencia

<sup>313</sup> Al menos en las abrideras trinitarias de Autun, Paris-Musée au Moyen Âge, Copenhague, Pelplin-Klonowken, Leugney, Pelplin-Liebschau, Misterhult, Morlaix, Overtornea, Palau del Vidre, y Viena las figuras de Dios Padre y del crucificado fueron talladas como piezas independientes, claro indicador de que podían separarse. Esto explicaría por qué en la actualidad se han perdido tal cantidad de crucifijos del interior (ver las obras de Autun, Copenhague, Pelplin-Klonowken, Leugney, Misterhult, Övertornea, Palau del Vidre y Viena). Al ser piezas móviles, eran más fáciles de robar, suprimir o sustituir por otras nuevas, como ocurrió por ej. con la abridera del Musée au Moyen Âge de Paris cuyo crucificado de marfil no es el original sino un añadido posterior.

de un rito similar al descrito en los *Rites of Durham* y realizado seguramente durante la festividad del Corpus Christi<sup>314</sup>. El sacerdote saca una hostia del vientre de la Virgen en el caso de Osuna, y la cruz del seno de María en el caso de Durham. Hostia o cruz son símbolos de una misma realidad teológica, ya que conducen al fiel a reflexionar sobre la muerte de Cristo.

El ritual de Durham y por ende, la presencia de las abrideras el Viernes Santo, tiene lugar en el contexto del culto mariano en el tiempo de Pascua. Aunque la figura de la Virgen tuvo tradicionalmente mayor presencia en Adviento y Navidad que durante la Cuaresma y la Pascua<sup>315</sup>, hay un momento en que María adquirió gran protagonismo: el Viernes Santo. Ese día se recuerda a la Virgen sufriente al pie de la cruz. El himno *Pange, lingua, gloriosi proelium certaminis*, cantado ese día mientras se efectúa la adoración de la cruz, dedica una estrofa a recordar el papel clave de la Virgen en la Encarnación y la Salvación de los hombres:

"Quando venit ergo sacri/ plenitudo temporis, / missus est ab arce Patris/ Natus, orbis conditor, /atque ventre virginali/ carne factus prodiit". 316

Asistimos, por tanto, a una exaltación del sacrificio de Cristo que se pone en relación con su Madre, la cual posibilitó la Encarnación y posterior Redención de la humanidad. Una hipótesis es que himnos similares al *Pange lingua* acompañasen el ritual de Durham. El sacerdote tomaría la escultura, la abriría y sacaría de su interior al crucificado para presentarlo a los fieles. Éstos comprenderían al mismo tiempo que María había posibilitado la venida de Cristo y que éste había sido crucificado por la Salvación de los hombres. Al acercarse los fieles a adorar la cruz, se entonarían himnos del estilo del *Pange lingua* que reforzarían dichas ideas.

Resta señalar que en el contexto geográfico alemán, la liturgia pascual tuvo gran desarrollo. Señala Judith H. Olivier  $(2004)^{317}$  que ésta cobraba un especial protagonismo en los conventos de Alemania del Norte. Allí tenían lugar rituales y dramas litúrgicos muy elaborados, en los que participaba un amplio corpus de obras de arte. Es posible que las abrideras trinitarias localizadas en los antiguos territorios del Sacro Imperio Germánico – muy numerosas- se adaptasen e integrasen en los rituales y dramas litúrgicos de Pascua, engrosando el corpus de obras de arte que facilitaba la puesta en marcha de los mismos.

Radler (1990) sostuvo que, al margen de la presencia de las abrideras el Viernes Santo, éstas pudieron participar de usos más sencillos. Se trataría de abrir las esculturas con ocasión del Domingo de la Trinidad (*Festum Sanctissimae Trinitatis*) para mostrar ésta a la adoración de los fieles.

Durante los primeros siglos del Cristianismo no existía una fiesta específica dedicada a la Trinidad, ya que la Iglesia entendía que la Trinidad estaba implícita en cualquier celebración dedicada a Dios. Fue a raíz de las contiendas antitrinitarias de los siglos VII y VIII cuando se planteó la introducción de una misa votiva dedicada a la Trinidad y celebrada los domingos. El obispo de Lieja († 920) compuso un oficio votivo en honor de la Trinidad. Hacia el siglo X la fiesta de la Trinidad empezó a celebrarse el domingo posterior a Pentecostés en los monasterios benedictinos franceses y anglosajones.

Los papas Alejandro II (1073) y Alejandro III (1181) se opusieron a la celebración de esta fiesta, ya que consideraban que el contenido trinitario estaba implícito en cualquier celebración. Sin embargo la festividad cada vez gozó de mayor popularidad, en cierta medida gracias a la *Orden de la Santísima Trinidad para la Redención de los cautivos*, fundada en 1198. Finalmente, en 1334, el papa Juan XXII la instituyó como fiesta oficial del calendario litúrgico, válida para la Iglesia universal, fijando como día para su celebración el domingo siguiente de Pentecostés. La colección sinodal *Synodicon Hispanum* da cuenta de su implantación y aceptación en las distintas diócesis peninsulares<sup>318</sup>.

Bibliografía específica: para contrastar y ampliar la información vertida en el presente apartado *Abrideras trinitarias-Características generales* puede acudirse a: J. Gerson (1363-1429) [edición de Du Pin (1987)], F. Villon (ca. 1431 – 1463) [edición de Longnon (1892)], J. de la Cruz (1481-1534) [edición de García Andrés (1999)], I. de Villena (1430-1490) [edición de Almiñana Vallés (1992)], *Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento* (1545-1563) [edición de la Biblioteca Electrónica Cristiana], Waterton (1879), A. N. Didron (1886), Cloquet (1890), Hildebrand (1901), Fowler (1902-1903), Clément (1909), Fabre (1917), Fries (1928-1929), Vloberg (1934), Trens (1947), Réau (1957), Fingensten (1961), Fournée (1961), Vloberg (1963), Benito de Lucas (1968), Pamplona (1970), W. H. Forsyth (1970), I. H. Forsyth (1972), Gray (1972), Lane (1975), McMurray Gibson (1975: pp. 210-286), Baumer (1977), Ferreres (1981), Celdrán Gomariz (1982), Lane (1984), Boespflug (1984), Chemnitz (1986),

<sup>&</sup>lt;sup>314</sup> El libro de Molinié (1996) está enteramente dedicado a la celebración del *Corpus Christi*, de ahí que plantee esta relación. Molinié no incluye en su libro una reproducción del tabernáculo del Convento de la Merced de Osuna.

<sup>&</sup>lt;sup>315</sup> El culto mariano durante el tiempo de Pascua ha sido analizado en detenimiento por Sartore y Triacca (2002; vol. II, pp. 468-484).

<sup>&</sup>lt;sup>316</sup> Texto editado por Sartore y Triacca (2002: vol. II, p. 477).

<sup>&</sup>lt;sup>317</sup> Olivier (2004).

<sup>&</sup>lt;sup>318</sup> Ver Sínodo de Gutierre Álvarez de Toledo, Plasencia-1499 (Synodicon Hispanum, vol. V, p. 344), Sínodo de Gutierre Vargas de Carvajal, Jaraiçejo, Plasencia-1534 (Synodicon Hispanum, vol. V, p. 390-391) y Sínodo de Pedro Manuel, 11 Junio, León-1526 (Synodicon Hispanum, vol. II, p. 328).[Textos editados por García y García (1981)]

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

Herrán (1987), Fernández Ladreda (1988: pp. 41-105), Radler (1990), Breeze (1991), Bango Torviso (1991), Dutton y González-Cuenca (1993), Boespflug y Zaluska (1994), Orth (1995), Grimaldi-Hierholtz (1995), Boespflug (1994), Molanus (1570-1594) [edición de Boespflug, Christin y Tassel (1996)], Molinié (1996), Passarelli (1999), Tripps (1999), Boespflug (2000), Camille (2000), Muñoz Fernández (2000a), Muñoz Fernández (2000b), Zonzon-Quitman (2002), Sartore y Triacca (2002), Moeglin (2004), González Hernando (2006c), y Rimmele (2006).

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

## Abrideras con la Trinidad y orantes

Vistas las características generales de las abrideras trinitarias, iniciamos ahora el estudio específico de cada uno de los subgrupos que integran este conjunto, comenzando por las abrideras que tienen en el interior la Trinidad flanqueada de fieles orantes<sup>319</sup>.

#### Características generales

En este apartado nos enfrentamos al estudio de una decena de tallas que presentan un modelo iconográfico prácticamente idéntico, salvo leves variaciones<sup>320</sup>: en el exterior María con el Niño y en el interior la Virgen del Manto cobijando una serie de orantes que dirigen sus miradas hacia el grupo central de la Trinidad Trono de Gracia. Entre los orantes se distinguen a menudo grupos sociales privilegiados: miembros de la orden militar teutónica, de la familia real/imperial<sup>321</sup> y del estamento religioso.

Dichas esculturas presentan similitudes técnicas y se adscriben a un mismo marco cronológico y geográfico. Todas ellas fueron realizadas en madera dorada y policromada, aunque son de dimensiones muy variables (entre los 25 cm. de la del Musée au Moyen Âge de Paris y los 140 cm. de la de Elbing-Vacha). Su cronología se mueve en el marco del siglo XV, en el periodo que va de 1400 a 1450. Proceden en su mayoría de los antiguos dominios teutónicos de Prusia Occidental, aunque hoy en día se hallan repartidas en museos e iglesias del centro y norte de Europa: Polonia (dos en el Muzeum Diecezjalne de Pelplin -la de Klonowken /Treugenhof y la de Liebschau- y una más en la iglesia de St. Georg en Sejny), Alemania (una en el Germanisches Nationalmuseum de Nürnberg y otra en la iglesia católica de Vacha aunque procedente de la iglesia de St. Marien de Elbing en Polonia), Suecia (dos en las iglesias de Misterhult y Övertornea respectivamente), Austria (una en el Diözesanmuseum de la

<sup>319</sup> Gran parte de las ideas de esta sección fueron objeto de una comunicación. Fruto de la misma y del debate que tuvo lugar posteriormente es la publicación de González Hernando (2010a).

catedral de Viena), Dinamarca (una en el Kunstindustrimuseet en Copenhague) y Francia (una en el Musée au Moyen Âge-Thermes & hôtel de Cluny en Paris).

En base a los personajes representados en el interior, se ha pensado que la Orden Teutónica patrocinó la totalidad o una gran parte de estas tallas. A lo largo de este apartado, basándonos en éste y otros elementos, mostraremos como las esculturas nos permiten hacer un recorrido por el pensamiento social, político y religioso del momento. Así pues veremos cómo se nos informa de la cristianización y aculturación de los territorios paganos de Prusia, labor encomendada a los caballeros teutónicos con el respaldo de la jerarquía eclesiástica, que entendía esta actividad como una prolongación de la cruzada, y del Sacro Imperio, que veía en estas actividades un medio para la germanización de los territorios de frontera.



Fig.3 Virgen de Övertornea, cerrada



Fig.4 Virgen de Övertornea, abierta

<sup>&</sup>lt;sup>320</sup> Introducen leves variaciones las abrideras de Sejny, Pelplin-Liebschau y Övertornea que presentan elementos inmaculistas procedentes del Apocalipsis 12 (la luna a los pies de las tres tallas) y la de Viena, pues María es ayudada por una pareja de ángeles a levantar su manto.

<sup>&</sup>lt;sup>321</sup> Cuando se habla del Sacro Imperio Romano Germánico, como es el caso del presente epígrafe, se habla indistintamente de rey y emperador, ya que una misma persona podía desempeñar estos dos cargos simultáneamente. Así por ejemplo, Carlos IV y Sigismundo fueron a la vez Emperadores y reyes de Bohemia. Por otra parte, el título de *Rey de los romanos o Rey de los alemanes (Deutscher König)* solía preceder a la designación y coronación imperial, que era oficiada por el papa en Roma. En cualquier caso, al referirse a las abrideras lo más preciso sería hablar de familia imperial pues fue esta institución la que verdaderamente arropó y promovió la expansión de la orden.

#### Contexto histórico: la Orden Teutónica

Antes de analizar los elementos constitutivos de la orden y cómo éstos aparecen reflejados en las esculturas, conviene mencionar los principales problemas historiográficos: las dificultades para acercarse a estudios especializados, el enfrentamiento ideológico de los distintos autores y la preponderancia de las cuestiones bélicas en el análisis de los temas.

En primer lugar, por ser una orden de base germánica y de gran presencia en el área prusiana, ha suscitado ante todo el interés de autores germanos y polacos. Los países que hoy en día encabezan los estudios teutónicos son Polonia, Alemania (con parte de los archivos de la orden en Berlín) y Austria (con la *Comisión Internacional de la Historia de la Orden Teutónica* en Viena)<sup>322</sup>. De hecho, los autores que más se han preocupado por la identificación de los personajes representados en el interior de las abrideras han sido los polacos Ciecholewski (1980) y Gebarowicz (1986)<sup>323</sup>, no estando traducidas sus investigaciones a otras lenguas. Un modo de acercarse a sus hipótesis es a través de las síntesis realizadas en inglés por Miriam Dygo (1989) y en alemán por Gudrun Radler (1990) y Udo Arnold y Gerhard Bott (1990).

En segundo lugar, el hecho de que los ideólogos del nazismo usaran la orden teutónica como modelo de pangermanización ha llevado a posiciones encontradas. Frente a un número nutrido de historiadores que la considera una de las más crueles en la puesta en práctica de los ideales de la cruzada, Toomaspoeg (2001) reivindica esta orden como motor sociocultural y entiende que el grado de crueldad religioso ejercido por sus caballeros no dista mucho del de otras órdenes militares medievales.

Finalmente, y en estrecha relación con las connotaciones ideológicas atribuidas a la orden, el interés ha recaído habitualmente en las campañas militares, dejando en un segundo plano las cuestiones socio-culturales<sup>324</sup>. Más difícil es aún encontrar entre la bibliografía referencias específicas a las abrideras<sup>325</sup>. Por ello, sin poder prescindir de la

herencia historiográfica, se analizarán a continuación los aspectos militares y su conexión con las esculturas objeto de estudio.

La orden fue fundada en 1127 y aprobada oficialmente en 1198 gracias al papa Inocencio III. Su primer objetivo era asistir a los peregrinos germánicos en Tierra Santa<sup>326</sup>. Sin embargo, en los años que permanecieron allí, fueron una orden modesta, de segunda fila y escasa influencia en comparación con los poderosos templarios y hospitalarios.

En 1291 se produjo un acontecimiento que cambió radicalmente el rumbo de la Orden: la caída de San Juan de Acre frente a los musulmanes. Este hecho cuestionaba la utilidad y existencia de todas las órdenes militares en Tierra Santa. En ese momento, los teutónicos decidieron relegar la actividad asistencial-hospitalaria y potenciar la militarexpansionista<sup>327</sup>. Iniciaron una serie de conquistas en Europa central y oriental bajo el pretexto de cristianizar la población pagana, lo que se conoce con el nombre de *cruzadas bálticas*. Encontraron en la evangelización de aquellas gentes una justificación a su continuación como orden, después de la pérdida de los santos lugares. En los años sucesivos se consolidaron tres áreas de influencia teutónica: Prusia<sup>328</sup>, Livonia<sup>329</sup> y Europa centro-occidental. La empresa colonizadora fue colosal, fundando casi cien ciudades y mil cuatrocientas aldeas en el periodo que va de 1280 a 1410<sup>330</sup>.

Jahre Deutscher Orden Ergänzungen und Korrekturen zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums 1990" (1992), y Orth (1995). Esta bibliografía no suele tener como tema central la orden teutónica, sino la iconografía de las abrideras. Por ello, la relación que efectúa entre la orden y las obras es a veces un tanto superficial. El libro que más se acerca a un estudio simbólico de las abrideras de patrocinio teutónico es la memoria de tesis de W. Orth (1995), pues en este caso sí que tiene como objeto la comparación entre conceptos filosóficosteológicos y obras de arte.

<sup>&</sup>lt;sup>322</sup> Información procedente de Toomaspoeg (2001).

<sup>&</sup>lt;sup>323</sup> Ciecholewski fue por un tiempo conservador del Museo Diocesano de Pelplin, en que se guardan dos de estas abrideras: la de Klonowken y la de Liebschau. La referencia completa es: CIECHOLEWSKI, Roman (1980): "Poltyka Kryzacka Przelomu XIV i XV W, W Swietle Ikonografii Malowidel na Skrzydlach Pomorskich Madonn Szafkowych", *Studia Pelplinskie*, pp. 253-267.

GEBAROWICZ, M. (1986): "Mater Misericordiae in the Art and Legend of East-Central Europe", *Studia z Historii Sztuki*, núm. 38, pp. 28-31 [traducción al inglés del título original en polaco].

<sup>&</sup>lt;sup>324</sup> De la bibliografía consultada, los títulos más relevantes para conocer las cuestiones socioculturales son los de: Sterns (1969), Dygo (1989), Bogdan (1995), Militzer (1999), Echevarría (2000) y Toomaspoeg (2001).

<sup>&</sup>lt;sup>325</sup> Las abrideras teutónicas han sido analizadas fundamentalmente por la bibliografía alemana: Fries (1928-1929), Baumer (1977), Kroos (1986), Radler (1990), Arnold y Bott (1990), "800

<sup>&</sup>lt;sup>326</sup> Sin embargo, en Tierra Santa la Orden nunca llegó a ser poderosa como la de los templarios o la de los hospitalarios. En los santos lugares fue una orden modesta, de segunda fila y escasa influencia.

<sup>&</sup>lt;sup>327</sup> Esto se reflejó en la regla que los regía. Primero adoptaron la de los Hospitalarios de San Juan, y posteriormente la sustituyeron por la de los Templarios, más belicista. Sin embargo, al menos formalmente, nunca abandonaron la orientación asistencial que estaba en la base de su fundación. De hecho, el reglamento interior que redactaron hacia 1215- traducido al inglés por Sterns (1969)- insiste en lo siguiente: "[...]Dado que esta orden tenía un hospital antes de tener caballeros, como refleja claramente el nombre con el que se la designa, el *Hospital*, se decreta que en la casa principal, o donde decidan conjuntamente el maestre y el capítulo, haya siempre un hospital [....]" (traducción libre).

<sup>&</sup>lt;sup>328</sup> Tras la II Guerra Mundial, Prusia, que desde el siglo XVIII había sido reconocida como nación autónoma, pasó a formar parte de los Estados de Polonia, Rusia y Alemania. La parte sur de Prusia oriental pasó a Polonia y la parte norte a la URSS, Prusia occidental pasó a Alemania.

<sup>&</sup>lt;sup>329</sup> Livonia ocupa la zona norte de la actual Letonia.

<sup>&</sup>lt;sup>330</sup> Cifras aportadas por Guinea (1987: 88).

Las campañas tuvieron un fuerte carácter nacionalista, ya que eran alentadas por el Sacro Imperio Romano Germánico y tenían por objetivo la germanización de la población no cristiana. Las acciones militares comenzaron en Prusia, estuvieron respaldadas por el emperador Federico  $\Pi^{331}$  y alentadas por una suma de intereses materiales y espirituales. Además de los motivos religiosos- la cristianización de uno de los pocos reductos de "paganismo" en el noreste de Europa- intervinieron fuertes intereses económicos, ya que esta región gracias al río Vístula y a su acceso directo al mar Báltico ocupaba una posición estratégica privilegiada en las redes comerciales medievales. Entre 1230-1283 se produjo el grueso de la ocupación de este territorio. Entre las primeras fundaciones sobresalen las ciudades de Marienburg (1233) y Elbing (1237)<sup>332</sup>. Sin embargo, el control sobre Prusia conllevó a un enfrentamiento casi permanente con Polonia. En 1242 la población autóctona prusiana, ayudada por el duque de Pomerania (Polonia), se levantó contra los teutones, alargándose el conflicto siete años. A comienzos del siglo XIV los teutones tomaron la ciudad de Gdansk (Danzig), arrinconaron a su población eslava y la transformaron en una ciudad germánica<sup>333</sup>. Sin embargo, pese a la inestabilidad de las fronteras, la región de Prusia fue la de mayor influencia teutónica<sup>334</sup>; no en vano un importante número de abrideras se consideran de procedencia prusiana.

Para los teutones, que aspiraban a convertirse en defensores del cristianismo en Europa centro-oriental, Prusia no era más que el primero de sus objetivos. A partir de 1237 empezaron la conquista de Livonia, otra área clave en el tráfico comercial medieval. Ya antes de la llegada de los teutones, entre 1199 y 1227, el obispo de Riga había promovido una cruzada para cristianizar a los paganos de Livonia con ayuda de los Porte-Glaive (*Frates Miliciae Christi* o *Portadores de Espada*). Los Porte-Glaive habían luchado sin éxito. Los teutones tomaron el relevo a partir de 1237. Sin embargo, su control de Livonia fue muy parcial, en ningún caso comparable al de Prusia.

La última área de influencia de la orden, más dispersa y peor delimitada, fue Europa centro-occidental, que a su vez puede subdividirse en dos grandes territorios: el Sacro Imperio y las posesiones occidentales. Los territorios del Sacro Imperio, que en definitiva fueron los que dotaron a la orden de la impronta germánica que siempre se le atribuye<sup>335</sup>, ofrecían diversas ventajas: constituían un área pacificada, relativamente amplia, de gran prosperidad económica y, desde 1230, gestionada por un maestre independiente (el *Deutschmeister*). Se trataba de distintas propiedades en Alemania, Austria, Holanda, este de Francia, norte de Italia, República Checa y Eslovaquia actuales. Si bien los centros de mayor influencia estaban en Alemania (en torno a Sachsenhausen, Turingia y Sajonia), en el este de Francia tuvo mucho peso la provincia de Alsacia-Borgoña. En cuanto a las otras posesiones occidentales- más alejadas, aisladas y de una importancia económica más reducida- fueron fundamentalmente aquellas situadas en el sur de Francia y España<sup>336</sup>.

La orden, con sus tres áreas de influencia (Prusia, Livonia y Europa occidental) alcanzó su esplendor en el siglo XIV. Las abrideras que patrocinaron se han datado en pleno siglo XV, entre 1400 y 1450. En el siglo XVI sobrevino su declive. Desde el punto de vista militar, empezaron a perder el control sobre los territorios conquistados, que fueron quedando en manos de los nuevos estados-naciones emergentes: Polonia, Rusia, Suecia. Desde el punto de vista religioso, la Reforma y la Contrarreforma afectaron directamente a la continuidad de la orden, de tal modo que su regla fue rescrita en función de los nuevos valores contrarreformistas. Habían desaparecido completamente los ideales de la cruzada, y por tanto también cualquier justificación de las órdenes militares.

Aunque la orden siguió existiendo, poco a poco, a medida que perdía propiedades, perdió también su carácter militar y recuperó sus primeras actividades hospitalarias. Durante la década de 1930, cuando sus acciones eran exclusivamente hospitalarias, los ideólogos del *nacionalsocialismo* vieron en esta orden un modelo de la expansión hacia Europa oriental, un símbolo de los valores raciales germánicos y, por tanto, un instrumento idóneo para la propaganda nazi. Precisamente esto generó que los historiadores posteriores a la II Guerra Mundial vieran en los teutones el fantasma del nazismo.

Como se acaba de señalar, entre los siglos XIII y XV la Orden Teutónica había acumulado propiedades por toda Europa. La diversidad de territorios bajo su influencia debió facilitar la transmisión e intercambio artístico entre Europa Occidental y Oriental. Un excelente ejemplo de dicho intercambio lo constituyeron las Vírgenes abrideras.

 $<sup>^{331}</sup>$  Federico II les prometió Prusia a cambio de que cristianizasen la población y la convirtiesen en feudo del Imperio.

<sup>&</sup>lt;sup>332</sup> Precisamente de Elbing procede una abridera patrocinada por la orden.

<sup>333</sup> También en Gdansk (Muzeum Diecezjalne de Pelplin) se han conservado dos abrideras –las de Klonowken y Liebschau- de patrocinio teutónico.

<sup>&</sup>lt;sup>334</sup> Uno de los aspectos más controvertidos entre los historiadores es el grado en que los teutones conquistaron Prusia. Tradicionalmente los estudiosos polacos trataron de demostrar la persistente oposición de Polonia a esta conquista, ya que aquí residía la raíz de su identidad nacional. Sin embargo, de todas las áreas de influencia, Prusia fue aquélla en que los teutones tuvieron mayor presencia y en la que, consecuentemente, crearon lo más parecido a un estado o nación.

<sup>335</sup> La historiografía alemana denomina a los teutones Deutscher Orden (Orden Alemana), resaltando sin ambigüedades su carácter germánico.

<sup>&</sup>lt;sup>336</sup> Las propiedades teutónicas en España (La Mota, Higares, Benafarces, Griegos, Morales de Toro, etc.) fueron otorgadas por la monarquía castellana como recompensa por el apoyo en la Reconquista.

En las antiguas áreas de influencia teutónica se han localizado distintos ejemplos de abrideras trinitarias: en Prusia las de Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Sejny, Elbing-Vacha y las que actualmente están en el Germanisches Nationalmuseum de Nürnberg y el Musée au Moyen Âge Cluny (Paris); en Alemania las de Berlín, Trier y Limburg-Schönau; en Austria la de Viena y la Colección Hans Wilczek; en la provincia de Alsacia-Borgoña las de Eguisheim, Kaysersberg, Leugney y Autun; en el norte de Italia la de Pozzolo Formigaro (Piemonte); en el Midi francés la de Palau del Vidre; en el norte de España las de Bergara y Triacastela. Sin embargo, de todas estas obras, las únicas de patrocinio teutónico admitido son las procedentes de Prusia, que además son las más tardías en cuanto a su cronología (1400-1450).

A este respecto, la hipótesis que parece más factible es la siguiente. La orden teutónica tuvo conocimiento de la existencia de abrideras a lo largo de sus sucesivas conquistas. Los caballeros vieron este tipo de esculturas allí donde fueron: en el norte de la Península Ibérica, en el Midi francés, en el norte de Italia, y en Alemania. Adoptaron esta iconografía que les resultaba muy adecuada para la transmisión de sus ideales religiosos y caballerescos, y le dieron una impronta propia al incorporar un nuevo elemento: el manto de la Virgen. El resultado fue una serie de obras de gran elaboración artística y teológica, que a su vez pudieron ejercer influencia en regiones vecinas como Suecia (con las tallas de Misterhult y Övertornea), Dinamarca (Copenhague) y Austria (Viena).

Las relaciones políticas y culturales entre la Orden Teutónica y las monarquías europeas han sido atestiguadas por distintos autores, especialmente en lo que se refiere a España en el siglo XIII y Francia en el siglo XIV. En cuanto a España, los teutones fueron aliados primero de Fernando III y después de Alfonso X. Fernando III, casado con Beatriz de Suabia de la dinastía imperial de los Hohenstaufen, envió a Pedro de Colonia a entrevistarse con el arzobispo alemán Engelbert. Fruto de este viaje llegó a España una copia del Dialogus miraculorum de Caesar von Heisterbach, texto que sirvió de base literaria para la creación de la iconografía de la Virgen del Manto. Además, gracias al viaje, se consiguió el apoyo de la orden en la Reconquista. Los teutones, siguiendo la estela de otras órdenes militares que consideraban la Reconquista un combate por la religión equiparable a la cruzada en Tierra Santa, prometieron su apoyo a Fernando III. A cambio recibieron distintas donaciones: la reina Beatriz les otorgó la encomienda de la Mota en Toro (1222) y Fernando III el señorío de Higares (1231). Después obtuvieron propiedades en Castilla y León (Benafarces, Griegos, Morales de Toro), Sevilla y Córdoba. Pero fue la Mota, la donación de la reina Beatriz y localidad del camino de Santiago (ruta del Levante), el centro operativo de los teutones en España. En el panel derecho de la abridera de Nürnberg<sup>337</sup>, por detrás de la imagen

<sup>337</sup> Panel derecho, según el punto de vista del espectador.

de los reyes, aparece una interesante figura masculina tocada con un sombrero de ala plegada hacia arriba que resulta similar al de los peregrinos a Santiago; tal vez pudiera ser el resultado de los fluidos contactos entre la monarquía castellana y la orden teutónica.

Alfonso X (hijo de Fernando III) prolongó las buenas relaciones con la Orden. En el ámbito político, les confirmó sus posesiones, ya que deseaba atraerse aliados alemanes para promocionar su candidatura imperial. En el ámbito cultural, creó la Orden de Santa María, que guardaba grandes similitudes con la teutónica. Ambas estaban impulsadas por un grupo nacional-real, se colocaron bajo la advocación de la Virgen y presentaban una iconografía mariana próxima 338.

Los teutónicos, con propiedades en la mitad norte peninsular a lo largo del siglo XIII tuvieron seguramente oportunidad de ver alguna de las abrideras existentes aquí, como la de Allariz, con un ciclo de los gozos de María, atribuida a la reina doña Violante, esposa de Alfonso X (siglo XIII); o la de Triacastela, de temática trinitaria, vinculada al camino de Santiago y datada en el siglo XIV.

Respecto a Francia, Fries (1928-1929) y Baumer (1977) afirman que el gran maestre Windrich von Kniprode, por causa de una queja, envió en 1379 al administrador de la orden (Heinrich von Alen) y al gobernador de Elbing (Herrmann Ruge) a entrevistarse con el rey Carlos V. Éste último les entregó una reliquia de la sagrada cruz bañada en oro para el gran maestre. Se presume que en esa misma oportunidad Carlos V pudo haberles regalado una Virgen abridera 339, teniendo desde este momento conocimiento de la tipología.

Con estos datos, lo que se pretende demostrar es que los teutónicos no eran ajenos a los movimientos artísticos y culturales de su época, y que su expansión territorial por Europa les permitió conocer esculturas como las Vírgenes abrideras e incorporarlas a su propio repertorio artístico, poniéndolas al servicio de sus intereses.

En otro orden de cosas, pese a que la regla de la Orden prohibía toda acumulación de riqueza y obligaba al cumplimiento del voto de pobreza<sup>340</sup>, ésta fue una verdadera potencia económica, contradiciendo en cierta medida sus principios

<sup>&</sup>lt;sup>338</sup> Los sellos del gran maestre teutónico y de la orden de Santa María mostraban a la Virgen sedente con el Niño.

<sup>&</sup>lt;sup>339</sup> En los inventarios de Carlos V (Charles V) se da noticia de varias abrideras, así que este rey conocía bien la tipología. Estos inventarios son citados por De Laborde (1853-1857: vol. I, pp. 383-384; vol. II, pp.342-343)

<sup>&</sup>lt;sup>340</sup> "[...]En estas tres cosas -la castidad, la obediencia, y el vivir sin riquezas- reside la fuerza de la regla. Todas son ineludibles, de tal modo que el maestre no tiene poder para dispensar a nadie de ellas, porque si una se quebranta, la regla entera se quebranta[...]" (traducción libre del texto de Sterns 1969).

fundacionales<sup>341</sup>. La mayor parte de sus conquistas estuvieron movidas por intereses económicos, como fue el caso de Prusia y Livonia, lugares estratégicos en las rutas comerciales.

Los teutones formaron parte de la Hansa, se dedicaron al comercio de cereales, madera y ámbar, monopolizando prácticamente éste último, e impulsaron la importación de productos de gran valor procedentes de Flandes e Inglaterra. También llevaron a cabo actividades bancarias, transfiriendo de Oriente (Tierra Santa) a Europa capitales y riquezas. Desarrollaron enormemente la agricultura, pero sin descuidar las ciudades (Thorn, Kulm, Marienwerder, Elbing, Braunberg, Königsberg), auténticos centros económicos y administrativos.

Esta primacía económica explica como en un lapso de tiempo relativamente corto, de 1400 a 1450, patrocinaron aproximadamente una decena de Vírgenes abrideras de una extraordinaria pericia técnica y de abundantes dorados, lo cual sin duda debía encarecer sustancialmente el coste final de las obras. Por otra parte, las vías comerciales que controlaban debieron facilitar la rápida difusión de esta tipología que hoy en día encontramos diseminada desde Suecia hasta Polonia, pasando por Dinamarca, Francia y Alemania.

## Iconografía

Como decíamos en párrafos anteriores, las tallas analizadas presentan el mismo programa iconográfico: en el exterior la *Sedes Sapientiae* y en el interior los fieles orantes, la Trinidad Trono de Gracia y la Virgen del Manto. Centraremos la atención en la Virgen del Manto y los orantes, temas hasta ahora no estudiados. Analizaremos además los significados fruto de la interrelación de unos temas con otros y de la lectura conjunta del programa.

Empezando por su exterior, las diez obras analizadas presentan exteriormente una apariencia casi idéntica, repitiendo gestos, actitudes y atributos. Todas exhiben la doble entronización que es característica de las *Sedes Sapientiae*: la Virgen es el trono

<sup>341</sup> Sin embargo, la misma regla supo solucionar la aparente contradicción entre el voto de pobreza y la acumulación de riquezas. Encontró en la asistencia a los enfermos y pobres, y en el mantenimiento de una comunidad numerosa una perfecta justificación a todo ello: "[...]Los hermanos, a causa de los grandes costos que supone cubrir las necesidades de tanta gente, hospitales, caballeros, enfermos y pobres, pueden poseer en común, en nombre de la orden y de su capítulo, muebles y herencias, tierra y campos, viñedos, molinos, fortalezas, aldeas, parroquias, capillas, diezmos y cosas de este tipo, tal como se establece en sus privilegios. Pueden también poseer a perpetuidad, población, hombres y mujeres, siervos, varones y hembras.[...] Puesto que el cuidado del enfermo supone un gran costo, y de acuerdo con los privilegios de la orden, se puede, mediante permiso especial del maestre o del comendador provincial, enviar a los recaudadores a pedir limosna para los enfermos[...]" (traducción libre del texto de Sterns 1969).

del Niño y ella a su vez se sienta en un trono de perfil rectangular, con un almohadón mullido que realza su dignidad. En ocasiones el trono posee una base decorada con cenefas vegetales (Elbing-Vacha) o con el símbolo apocalíptico de la luna (Pelplin-Liebschau, Övertornea y Sejny).

El Niño está siempre erguido sobre la rodilla derecha de María, a excepción del ejemplo de Copenhague en que se sitúa a su izquierda. En Viena se ha perdido la escultura del infante. Jesús viste túnica, acompañada en la mayor parte de los casos por un manto, y va descalzo resaltando su divinidad. La Virgen también viste túnica y manto, va calzada y lleva el pelo suelto, echado hacia atrás para permitir ver con nitidez el rostro, en ocasiones ceñido por una cinta (Pelplin-Klonowken), otras veces cubierto por una corona medieval (abrideras de Misterhult y Övertornea)<sup>342</sup>. Las Vírgenes de Sejny, Viena y Elbing-Vacha también llevan coronas, pero son añadidos modernos. En casi todas las obras los brazos del Niño y/o la Virgen presentan fracturas diversas, siendo difícil saber los atributos o gestos que realizaban. En París-Musée au Moyen Âge, Pelplin-Klonowken y Pelplin-Liebschau la Virgen sostiene con su mano izquierda un fruto de forma esférica en alusión a la nueva Eva. En Pelplin-Klonowken la figura infantil bendice según la fórmula occidental y en Misterhult cruza los brazos delante del pecho<sup>343</sup>. En el resto de obras no son visibles estos detalles.

Respecto a su interior, sobre los paneles laterales se representaron miembros de la orden teutónica, grupos de privilegio (papado e imperio) y una multitud de personas indiferenciadas, sin rasgos distintivos evidentes, un gran número de ellos en actitud orante, arrodillados y con las manos juntas.

Para poder identificar correctamente los personajes representados, es necesario conocer la composición de la orden, quiénes eran sus miembros, cuáles sus signos externos distintivos y la jerarquía interna que los regía. En principio, todo aspirante a teutón debía reunir una serie de requisitos destinados a evitar que la orden entrara en conflicto con potencias exteriores: tener más de catorce años, no pertenecer a otra orden, no estar casado, no depender de un soberano, ser independiente, estar desprovisto de deudas y no sufrir enfermedad grave.

Los miembros estaban estructurados de un modo estrictamente jerárquico. En la cúspide el gran maestre<sup>344</sup>, salido de la nobleza germánica, aunque no necesariamente

<sup>342</sup> La forma de peinarse, con el cabello retirado del rostro y aplastado en su parte superior, parece indicar que la mayor parte de las obras tuvieron una corona, aunque hoy en día algunas de ellas se hayan perdido.

<sup>343</sup> La identificación de la figura infantil es conflictiva en Misterhult, pudiéndose tratar tanto del Niño Jesús como de la Virgen Niña.

<sup>344</sup> En principio hubo un sólo gran maestre para toda la orden, pero a partir de 1238 el cargo se dividió en tres, uno por cada rama de la orden: Prusia, Alemania ("Europa Occidental") y Livonia.

de sus rangos más elevados<sup>345</sup>, cuyos signos externos eran un sello (con la Virgen y el Niño), un anillo y una cruz negra sobre el traje. Después cinco altos dignatarios u oficiales: el gran comendador (asistente del maestre y en ocasiones una suerte de gobernador provincial<sup>346</sup>), el mariscal (jefe militar), el tesorero (ocupado de las cuestiones económicas), el hospitalero (al cargo de las actividades asistenciales) y el trapero (al frente de la guardarropía). A estos oficiales se puede añadir el procurador general en Roma, embajador encargado de defender los intereses de la orden ante la curia pontificia<sup>347</sup>.

A continuación, se situaban los caballeros, religiosos y auxiliares<sup>348</sup>. Los caballeros debían pertenecer obligatoriamente a la nobleza, generalmente germánica<sup>349</sup>, lo que contribuía al nacionalismo de la orden. Tenían que respetar los tres votos<sup>350</sup> clásicos de castidad<sup>351</sup>, pobreza y humildad. Se les reconocía por la barba y los cabellos relativamente cortos. Tenían además el privilegio de vestir un manto blanco decorado con la cruz negra, generalmente sobre el hombro izquierdo<sup>352</sup>.

Los religiosos, tonsurados y sin barba<sup>353</sup>, tuvieron igualmente el privilegio de llevar manto blanco con cruz negra<sup>354</sup>, y la obligación de ser nobles germánicos y respetar los tres votos ya mencionados. Se encargaban del servicio religioso, la educación y el cuidado a los enfermos.

El conocimiento de estas características y atributos nos permite identificar varios maestres, caballeros y religiosos en el interior de las abrideras. Sin embargo, dado que los tres grupos gozaban de un mismo privilegio, llevar la cruz negra sobre el manto blanco, se hace difícil saber quién de todos ellos fue representado en las esculturas. No obstante, se suele admitir que los maestres, cabeza de la orden, fueron retratados en primera fila junto al papa o al emperador, vestidos con manto blanco con cruz negra, tal como aparecen en las esculturas del Musée au Moyen Âge de Paris, Elbing-Vacha, Pelplin-Klonowken y Sejny. En Liebschau hay un posible maestre vestido del mismo modo, aunque con los colores invertidos, es decir el manto negro y la cruz blanca. Podría deberse a algún repinte 355 o reinterpretación de la iconografía.

En cuanto a los caballeros y religiosos, debieron ser retratados detrás del gran maestre. Los caballeros pueden reconocerse por la barba y el cabello relativamente corto (por encima del cuello), tal como se aprecia en las tallas de Elbing-Vacha, Nürnberg y Sejny. En el panel izquierdo<sup>356</sup> de Misterhult aparecen unos personajes con barba y cabellos largos y desgreñados, tal vez caballeros, aunque a primera vista más bien parecen ascetas. Los religiosos en cambio se representan tonsurados e imberbes, tal como se observa en las Vírgenes del Musée au Moyen Âge de Paris, Elbing-Vacha, Övertornea y Sejny.

Finalmente, en la base de la jerarquía, se situaban miembros secundarios, entre ellos los semi-hermanos, semi-hermanas, cofrades y servidumbre. El grado de semi-hermanos y semi-hermanas era más bien simbólico u honorífico; se trataba de nobles

usarán mantos blancos como signo de caballería, pero el resto de su ropa no se diferenciará de la de los otros hermanos. Se decreta que cada hermano lleve una cruz negra en el manto, capa o armadura para mostrar externamente que es un miembro especial de esta orden. [...]" (traducción libre de Sterns 1969)

<sup>&</sup>lt;sup>345</sup> Sólo desde finales del siglo XV (1498) se empieza a elegir a príncipes *alemanes* como cabeza de la orden, véase por ej. Federico de Sajonia o Albrecht de Branderbourg.

<sup>&</sup>lt;sup>346</sup> Bogdan (1995: p. 133).

<sup>&</sup>lt;sup>347</sup> Esta función era de gran relevancia, ya que la orden fue mediadora en las ocasionalmente turbulentas relaciones entre el emperador y el papa.

<sup>348</sup> Los auxiliares eran aquellos que asistían a los caballeros en el combate, pero su capacidad militar era limitada, pues no disponían más que de un par de caballos. No tenían el privilegio de usar manto blanco.

<sup>&</sup>lt;sup>349</sup> Toomaspoeg (2001) ha cuestionado este requisito, considerando que sólo a partir de mediados del siglo XIV fue obligatoria la raíz alemana de los caballeros y religiosos. También ha cuestionado esto mismo Bogdan (1995: p. 135) quien explica que los textos originales han sido interpretados erróneamente. Así pues, según Bogdan, la bula del papa Celestino II de 1143 se limita a indicar que el prior de la orden "debe hablar alemán", mientras que la regla de la Orden señala exclusivamente que los caballeros han de ser "nobles, sujetos o vasallos del Sacro Imperio". No todos los principados del Sacro Imperio serían germanófonos, véase por ejemplo el caso de Bohemia, una parte de la Lorena, o la región de Trento.

<sup>&</sup>lt;sup>350</sup> Estos votos eran de tanta importancia, que el maestre podía hacer dispensas puntuales, pero en ningún caso podía eximir de ellos: "[...]El maestre tiene poder para dispensar de todo tipo de reglas, excepto tres- castidad, pobreza y obediencia-[...]" (traducción libre de Sterns 1969).

<sup>&</sup>lt;sup>351</sup> Practicaban una estricta castidad, teniendo prohibido todo contacto físico e inclusive la conversación con mujeres. A propósito de la prudencia, el recato y la castidad en las actividades sociales, el reglamento de 1215 dice: "[...]Bodas, ceremonias de caballeros y otras reuniones, son divertimentos frívolos en los que está presente el diablo, así que los hermanos no deben asistir, ni siquiera aunque sea para llevar a cabo asuntos de la orden o ganar almas. Los hermanos evitarán hablar en lugares sospechosos y a horas sospechosas con mujeres, sobre todo con criadas, evitarán también besar a mujeres, pues es una actitud que se identifica claramente con la falta de castidad y el amor mundano, por ello está prohibido incluso besar a la propia madre y hermanas" (traducción libre de Sterns 1969).

<sup>352</sup> Fue Inocencio III en 1205 el que les concedió el privilegio de usar hábito blanco con cruz negra, cuestión que quedará reflejada en el reglamento de 1215: "[...]Los hermanos caballeros

<sup>&</sup>lt;sup>353</sup> Así lo recoge el reglamento de 1215: "[...]Todos los hermanos se afeitarán de manera regular y clerical, de tal modo que puedan ser reconocidos como religiosos tanto de frente como de espaldas. En cuanto a barba y a bigote, asimismo se debe prestar atención a que no estén ni demasiado cortos ni demasiado largos. Los hermanos clérigos tendrán tonsura no demasiado pequeña, al igual que otros hombres de órdenes (religiosas), y dado que ofician la misa se afeitarán además la barba." (traducción libre de Sterns 1969)

<sup>354</sup> Su manto era algo más largo que el de los caballeros, pues a éstos un manto largo les hubiera impedido montar a caballo.

<sup>355</sup> Baumer (1977: pp. 264-265) afirma que la escultura fue repintada o tratada con algún tipo de disolvente.

<sup>&</sup>lt;sup>356</sup> Según el punto de vista del espectador.

que donaban parte de sus bienes y recibían como contrapartida un nombramiento como parte de esta institución. Los cofrades, familiares de miembros de la orden, estaban sometidos a las reglas de vida de un establecimiento religioso y también donaban sus bienes, obteniendo a cambio una serie de derechos. La servidumbre estaba integrada por laicos, casados o solteros, hombres y mujeres, que se ocupaban de las tareas domésticas<sup>357</sup>. Entre estos miembros secundarios eran admitidas muieres, una auténtica excepción, ya que en principio la orden era estrictamente masculina. Esto se debe a que se valoraba muy positivamente las actividades hospitalarias y domésticas llevadas a cabo por las mujeres y por ello se las admitía<sup>358</sup>.



Fig.5 Virgen de Övertornea, panel interior izquierdo



Fig.6 Virgen de Övertornea, panel interior derecho

Pero no en todas las tallas han podido identificarse con claridad los miembros de la orden, por lo que varios autores se han mostrado escépticos ante el patrocinio teutónico de algunas de ellas, más concretamente las dos Vírgenes suecas (Misterhult y Övertornea), la austriaca (Viena), la danesa (Copenhague) y una de las polacas (Pelplin-Liebschau)<sup>359</sup>. Sin embargo, después de examinar detenidamente estas obras creemos haber encontrado representaciones bastante fidedignas de maestres, caballeros y religiosos en la mayor parte de ellas (Elbing-Vacha, Musée au Moven Âge de Paris, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Nürnberg, Misterhult, Övertornea v Seinv)<sup>360</sup>. quedando fuera exclusivamente las obras de Viena y Copenhague. No obstante, las tallas de Viena y Copenhague son en todo lo demás idénticas al resto, inclusive en la representación de la jerarquía eclesiástica e imperial, con lo que podrían entrar en la órbita teutónica o estar influidas por el modelo creado por esta orden.

Junto a los miembros de la orden teutónica, se representaron otros grupos de privilegio que los respaldaron en su ascenso al poder. La orden teutónica fue apoyada por dos de las instituciones más poderosas de la Edad Media, el papado y el imperio. Esta alianza benefició no sólo a la orden, que alcanzó una gran pujanza económica y política, sino también al papa, que obtuvo respaldo para la cruzada, y al emperador, que pudo llevar a cabo la expansión de sus fronteras y la germanización de los territorios aledaños. Destaca la decisiva labor de intercesión ejercida por los maestres en la solución de los conflictos entre papado e imperio<sup>361</sup>, no siempre objetiva, pues los teutones acostumbraban a inclinarse del lado de los intereses imperiales germánicos.

Son numerosos los testimonios de privilegios concedidos por ambos poderes a la orden. El amparo del papa, recogido en el reglamento interior de los teutones<sup>362</sup>, fue intenso a finales del siglo XII y principios del XIII. En 1191 Clemente III los colocó

<sup>357</sup> El reglamento interior (1215) describe así a los que desarrollaban el servicio doméstico: "32. Como recibir a aquellos que están casados como servicio doméstico de la casa. Dado que la orden necesita más gente, se permite la recepción, como servicio doméstico, de laicos, casados o solteros, que sometan sus cuerpos a la dirección de los hermanos; y lo que es más, que su vida, a simple vista, sea honesta, y que hayan evitado el pecado, y que no persigan beneficios ilícitos o comerciales[...]"(traducción libre de Sterns 1969)

<sup>&</sup>lt;sup>358</sup> De las mujeres que realizan tareas domésticas habla el reglamento de 1215: "31. Acerca de como serán recibidas las mujeres como servicio doméstico. Ninguna mujer será admitida de forma completa en esta orden[...]. Sin embargo, como hay algunos servicios en relación a los enfermos de los hospitales y a las cuestiones de cuidado del ganado que son llevados a cabo mejor por mujeres que por hombres, estará permitido recibir para tales servicios a mujeres en calidad de hermanas auxiliares. Sin embargo, sólo serán recibidas con el permiso del comendador provincial, y después de ser recibidas, deberán alojarse separadamente de los hermanos, en pos de la castidad de éstos, quienes si habitasen con mujeres, por mas que hubiese una luz encendida, generarían escándalo". (traducción libre de Sterns 1969)

<sup>&</sup>lt;sup>359</sup> Dygo (1989) expresó sus dudas acerca de las tallas de Misterhult, Overtornea, Viena v Copenhague, Chabanol (2001-2004) deió fuera del listado las de Misterhult, Overtornea, Viena y Pelplin-Liebschau.

<sup>&</sup>lt;sup>360</sup> Para más detalles sobre los personajes representados ver fichas catalográficas en la III parte de esta monografía.

<sup>&</sup>lt;sup>361</sup> Hermann von Salza, maestre de la orden entre 1209-1239, fue el paradigma de intermediación y diplomacia en las difíciles relaciones entre el emperador Federico II de Hohenstaufen y el papa Gregorio IX (1227-1241), quien llegó a proponer la excomunión del soberano.

<sup>&</sup>lt;sup>362</sup> El prólogo del reglamento de 1215 expresa: "[...]muchos papas han puesto sus ojos en esta orden, que ha contribuido al engrandecimiento de la Santa Iglesia, quien a su vez ha iluminado y dotado a la orden de muchas libertades y privilegios," (traducción libre de Sterns 1969). Más adelante se insiste en la misma idea. La jurisdicción que rige a los teutones es la de la Santa Sede: "[...]Puesto que todas las órdenes religiosas con privilegios y libertades de la Sede de Roma están exentas de las cortes (de justicia) seculares, también así corresponde a la orden de los hermanos del hospital de Santa María de la casa germánica de Jerusalén, la cual debe colocarse bajo la protección especial de la Sede papal. [...]" (traducción libre de Sterns 1969).

bajo su protección. En 1196 Celestino III les confirmó sus posesiones y les otorgó derechos propios de instituciones dedicadas a la cruzada. En 1209 Inocencio III emitió una bula por la que les garantizaba los derechos y posesiones adquiridos anteriormente. Desde 1216, Honorio III redactó más de setenta bulas, encíclicas y breves en su favor; y asimiló la lucha contra los paganos de Prusia a una cruzada, dándoles vía libre para la conquista.

Los favores imperiales no se quedaron atrás. En 1190 Federico de Suabia (Federico I) impulsó la transformación del modesto *Hospital de los Alemanes* en una institución permanente ligada al poder imperial que pasó a llamarse *Hospital de Santa María de los Teutónicos de Jerusalén (Ordo domus Sanctæ Mariæ Theutonicorum Ierosolimitanorum*)<sup>363</sup>. Federico II de Hohenstaufen les concedió los territorios de Sicilia a cambio del apoyo a su política imperial y les otorgó la *Bula de oro de Rímini* (1226), que hacía de ellos sus vasallos, en pie de igualdad con otras potencias del imperio.

Esta triple alianza explica por qué la jerarquía eclesiástica y familia imperial se hizo representar en los paneles laterales de las abrideras. Los miembros de la familia real/imperial son reconocibles —con distintos grados de nitidez- gracias a las coronas que ostentan en las obras de París-Musée au Moyen Âge, Copenhague, Elbing-Vacha, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Misterhult, Nürnberg, Övertornea y Viena. Varones tocados con tiara papal, mitra de obispo y/o capelo cardenalicio son claramente visibles en las tallas del París-Musée au Moyen Âge, Elbing-Vacha, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Nürnberg, Övertornea, Sejny y Viena.

En ocasiones, incluso se ha querido dar nombre y apellidos a los personajes que integran estos grupos de privilegio, aunque estas identificaciones podrían ser aventuradas<sup>364</sup>. En el caso de la talla de Klonowken se trataría del rey Wenzel II o IV en función de las fuentes- y su familia. Wenzel (1361-1419), soberano de los germanos, estaba destinado a heredar el Sacro Imperio, pero nunca fue oficialmente coronado emperador por el papa y en 1400 fue depuesto por la nobleza alemana. Los familiares

con él representados serían su segunda esposa Sophia von Bayern, su hermana Anna de Bohemia (esposa del rey Richards II de Inglaterra) y su madrastra Elisabeth von Pommern (viuda del emperador Karls IV).

En el caso de Nürnberg estaríamos ante Dorothea von Montau y su confesor Johannes von Marienwerder, el obispo Johannes Mönch von Pommern y Johannes Rymann. La vida de Dorothea y su confesor pudo estar ligada a la temática de las abrideras. En 1393 Dorothea, tras quedar viuda y perder a ocho de sus nueve hijos, se trasladó a Marienwerder, estableciendo en el muro de la catedral -previo permiso del capítulo y de la orden teutónica- una celda de ermitaña, desde donde experimentó continuas visiones y recibió a aquéllos que se acercaban para pedirle consejo y consuelo<sup>365</sup>. A su muerte, fue venerada como protectora de los territorios teutónicos y de Prusia. Su confesor, el diácono Johannes von Marienwerder, escribió sus visiones v dos biografías, una en latín y otra en alemán. Entre las visiones narradas por éste se halla la del Triple Nacimiento de Cristo, cuya autoría bien pudo deberse a Dorothea, y que es seguramente parte del trasfondo teológico de las abrideras estudiadas. Puede deducirse por tanto que, dado que la santa se había convertido en protectora de los teutones, éstos se sintieron influenciados por sus visiones a la hora de impulsar la iconografía de las abrideras. Además, uno de los libros que se han relacionado con la reclusa, el Liber de festis<sup>366</sup>, parece hacer alusión a una Virgen abridera del tipo de las descritas, lo que demostraría que Dorothea von Montau conocía e incluso impulsaba este tipo de obras. El fragmento en cuestión dice algo así<sup>367</sup>:

"María se regocija gozosa con el Niño en pañales sobre sus brazos. Verdadero alborozo tengáis ante la Trinidad. Se apoya en ella el Hijo, a quien el Padre Eterno engendró, el huésped más importante y querido [...] sus alas son los brazos, y bajo el manto se cobijan aquellos" <sup>368</sup>

162

<sup>&</sup>lt;sup>363</sup> El término teutónico que se aplicó a la Orden enlaza con la impronta nacional germánica que deseaba resaltarse. Como define el diccionario de la RAE "teutón" es *el individuo de un pueblo de raza germánica que habitó antiguamente cerca de la desembocadura del Elba, en el territorio del moderno Holstein.* 

<sup>&</sup>lt;sup>364</sup> Primero el artículo de Dygo (1989)- que se basaba en la interpretación de los autores polacos Ciecholewski (1980) y Gebarowicz (1986)- y después el texto de Arnold y Bott (1990: pp. 119-120) pusieron nombres y apellidos a algunos de los orantes representados. Dygo (1989) reconoce que estas identificaciones pueden ser objeto de discusión, pero de lo que no hay duda es de que las abrideras servían para difundir un contenido político: quiénes eran los caballeros teutónicos y cuál era el círculo político que los apoyaba. Walter H. Orth (1995) recupera estas teorías respecto a la abridera de Elbing-Vacha precisando un poco más la ubicación exacta de los personajes y su identificación.

<sup>&</sup>lt;sup>365</sup> Esta forma de vida está estrechamente emparentada con el *movimiento religioso femenino*, especialmente con las emparedadas, que se encerraban en los muros de alguna iglesia y eran reconocidas como figuras de autoridad que proporcionaban consejo.

<sup>&</sup>lt;sup>366</sup> Johannes von Marienwerder escribe una trilogía sobre la vida de Dorothea von Montau con objeto de facilitar su proceso de canonización. Esta trilogía se compone del *Liber de Vita venerabilis dominae Dorotheae*, *Liber de festis y Septillium*. La canonización de Dorothea tendrá lugar bajo el mandato del papa Bonifacio IX en el año 1404.

<sup>&</sup>lt;sup>367</sup> Textos recogidos por W.H. Orth (1995: p. 97).

<sup>&</sup>lt;sup>368</sup> Traducción libre, en base al texto original alemán, con el apoyo de Elena Paulino (Universidad Complutense de Madrid). En la traducción la parte más ambigua es la que dice "el huésped" (der Gästel), pues podría referirse al Hijo o al Padre, aunque por cuestiones linguísticas parece más probable que haga alusión al Hijo. Texto original: "Maria frohlockt selig mit dem Kind in Windeln auf ihren Armen. Wahre Freude kam ihr von der Dreieinigkeit. Es ruht in ihr der Sohn, den der ewige Vater gezeugt, der allerbeste und liebste der Gästel [...] ihre Flügel, das sind die Arme, und den Mantel aus, sie zu empfangen" (Orth 1995: p. 97)

Continuando con la abridera del Musée au Moyen Âge de París, asistiríamos a la representación de dos soberanos de escasa fortuna política, el anteriormente mencionado rey Wenzel y su cónyuge Sophia von Bayern, el impopular emperador Sigismund de Luxembourg (1368-1437) y su esposa María de Hungría. Sigismund hizo frente a levantamientos en Hungría, una cruzada contra los turcos otomanos (que amenazaban las fronteras húngaras) y las guerras de religión hussitas en Bohemia; todo ello con muy poco éxito.

En Elbing-Vacha aparecerían bien los emperadores Rupert II (soberano de 1400 a 1410) y su sucesor Sigismund de Luxembourg (de 1410 a 1437)<sup>369</sup>, bien la reina Margarete (1387-1412) y el rey Erich von Pommern<sup>370</sup>; acompañados de la visionaria Dorothea de Montau y la mística Brígida de Suecia<sup>371</sup>, el gran maestre Konrad von Jungingen (en el cargo de 1393 a 1407) con quien la orden teutónica alcanzó su cenit<sup>372</sup>, y el comendador de Balga Konrad de Kyburg-Burgdorf.

Estas identificaciones tan precisas -propuestas por Ciecholewski (1980), Gebarowicz (1986), Dygo (1989), Arnold y Bott (1990) y Orth (1995)- están hoy en día sujetas a revisión. Lo único cierto es que aparecen representados grupos de privilegio procedentes del estamento eclesiástico y la familia imperial/real. Decidir si se trata de representaciones arquetípicas o de retratos precisos de personajes de la época es una pregunta abierta al debate.

En las obras que nos ocupan ahora, encontramos también una serie de hombres y mujeres, laicos y religiosos, sin rasgos distintivos evidentes representados junto a los miembros de la orden teutónica y los grupos de poder. Hay dos hipótesis posibles en cuanto a su identificación. Por un lado, podrían ser una imagen arquetípica de la humanidad protegida por la Virgen; por otro, podrían ser retratos de miembros secundarios de la orden (semi-hermanos, semi-hermanas, cofrades y sirvientes), y/o de asistentes de la corte imperial/regia y la jerarquía eclesiástica.

Junto a estas figuras, encontramos en el panel central la Trinidad Trono de Gracia, compuesta por Padre, Hijo y Espíritu. El trono del Padre es idéntico al de la Virgen *Sedes Sapientiae*: de perfil rectangular y con un almohadón mullido, apoyado en un pedestal en forma de columna (París-Musée au Moyen Âge), a base de arquerías góticas (Elbing-Vacha, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau y Sejny), decoración vegetal (Övertornea) o formas cuadrilobuladas (Copenhague y Nürnberg). En las tallas

de Viena, Övertornea y Misterhult no se ven las formas del asiento porque queda oculto tras los trajes del Padre. Éste es siempre un anciano barbado, muchas veces con nimbo crucífero (Copenhague, Elbing-Vacha, Pelplin-Klonowken, Nürnberg, Övertornea, Viena), que sostiene y exhibe la cruz con su hijo muerto. Muchas de las cruces, de *quita y pon*, adecuadas a la ceremonia del Viernes Santo, se han perdido (Copenhague, Pelplin-Klonowken, Misterhult, Övertornea, Viena) o han sido sustituidas por cruces nuevas (París-Musée au Moyen Âge, Pelplin-Liebschau, Sejny). La paloma del Espíritu Santo, si es que llegó a labrarse, ha desaparecido en prácticamente todos los ejemplos; conservándose sólo en Misterhult y Sejny, en ambos casos sobre la cabeza del Padre, aunque podría tratase de añadidos.

La Orden Teutónica profesó una especial devoción a la Trinidad que, junto a la veneración a María, constituyó el eje de su religiosidad, lo que queda reflejado en distintos pasajes del Reglamento de 1215:

"[...] En el nombre de la Santa Trinidad os informamos de a través de quién, cuándo y cómo la orden del Hospital de Santa María de la Casa Germánica de Jerusalén se estableció[...]".

"[...]Ésta es la regla de los hermanos que sirven a la casa Germánica de Santa María. A la alabanza de la Trinidad todopoderosa[...]"

"[...]durante las Horas de Nuestra Señora, el sano se levantará, y en sus oratorios, se levantarán de sus asientos, inclinándose en cada Gloria Patri en señal de reverencia a la Santísima Trinidad.[...]",373.

Como puede observarse en los textos citados, especialmente en el último fragmento, los miembros de la orden deben honrar y reverenciar tanto a *Nuestra Señora*<sup>374</sup> como a la *Santísima Trinidad*. Esta doble devoción se trasladó plásticamente a las abrideras por ellos promovidas, que unen iconografía mariana y trinitaria para expresar la noción de María Templo de la Trinidad, estudiada al inicio de este capítulo.

Pero el programa iconográfico no termina aquí. De hecho, cubriendo a los fieles y la Trinidad aparece la imagen de la Virgen del Manto. Al observar con detenimiento

<sup>&</sup>lt;sup>369</sup> Interpretación de Dygo (1989)

<sup>&</sup>lt;sup>370</sup> Interpretación de Orth (1995), en el capítulo *Die Schreinmadonna zu Elbing*.

<sup>&</sup>lt;sup>371</sup> Según Orth (1995), en el capítulo *Die Schreinmadonna zu Elbing*, las dos figuras femeninas con tocados blancos del panel izquierdo, según el punto de vista del espectador.

<sup>&</sup>lt;sup>372</sup> Retratado en primer plano, arrodillado, en el panel izquierdo, según Orth (1995), en el capítulo *Die Schreinmadonna zu Elbing*.

<sup>&</sup>lt;sup>373</sup> Traducción libre de Sterns (1969).

<sup>&</sup>lt;sup>374</sup> Como ha estudiado extensamente Goenner (1943) la Orden Teutónica profesó una intensa devoción mariana que se tradujo en la literatura que produjeron y la organización de su vida diaria. Prueba de esta devoción mariana son los siguientes hechos: la orden fue colocada bajo el patrocinio de la Virgen; sus caballeros eran popularmente conocidos como los *Mariani* o *Marienritter*; el artículo 8 de su regla señalaba la costumbre de rezar el *Officium Parvum beatae Mariae Virginis*; de las siete veces al año en que recibían la eucaristía, dos de ellas tenían lugar con ocasión de fiestas marianas (Asunción y Purificación); de las 34 fiestas anuales, cuatro eran de contenido mariano (Purificación, Anunciación, Asunción y Natividad); desde el 1335-1345 celebraban *Missa Cantata* cada sábado en honor de la Virgen; compusieron diversos himnos litúrgicos dirigidos a la Virgen, especialmente el Magnificat, el Ave Maris Stella, y el Salve Regina; muchos de sus establecimientos estuvieron dedicados a la Virgen, etc.

las abrideras, pueden verse tallados en el interior el torso de la Virgen en altorrelieve (París-Musée au Moyen Âge, Copenhague, Elbing-Vacha, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Misterhult, Nürnberg, Övertornea, Sejny, Viena), sus brazos y manos en bajorrelieve (París-Musée au Moyen Âge, Copenhague, Elbing-Vacha, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Misterhult, Nürnberg, Övertornea, Sejny, Viena), e inclusive los plegados del traje que sujeta a veces firmemente y otras veces con delicadeza (Copenhague, Elbing-Vacha, Pelplin-Liebschau, Nürnberg, Övertornea). En Misterhult y Sejny el fondo de los paneles está decorado a base de cuadrículas que evocan una tela o cortinaje, seguramente aludiendo al manto virginal. En Viena dos ángeles aparecen sobre los brazos de la Virgen, asistiéndola a la vez que protegen a los fieles.

La Virgen del Manto es una iconografía que se origina para expresar la intercesión y protección de María, nociones que tuvieron gran importancia tanto en el plano teológico como en el social (para más detalles ver capítulo IV de la I parte) y que emplea la simbología del manto para transmitir estas ideas.

El manto fue, tanto en el plano terrestre como en el celeste, un símbolo de protección, que a partir de la Edad Media apareció asociado a la Virgen. Ya en el texto bíblico el manto aparecía con estas connotaciones, tal como puede observarse leyendo un pasaje veterotestamentario, el de Rut 3, 9:

"y preguntó: ¿Quién eres tú? Ella respondió: Soy Rut, tu sierva; extiende tu manto sobre tu sierva, pues tienes sobre ella el derecho de levirato".

En la Antigüedad clásica y el mundo medieval hay diversos ejemplos del manto como símbolo que señala bien la autoridad protectora del esposo respecto a su esposa, bien de los padres respecto a un hijo, bien del obispo o señor feudal respecto a un acusado<sup>375</sup>. En lo que se refiere a la Virgen, su manto empezó a tener relevancia en Oriente a partir del siglo V. Ya entonces era venerado como una preciada reliquia en la iglesia de las Blaquernas de Constantinopla, atribuyéndole numerosos milagros. Estos milagros se difundieron rápidamente en Occidente, siendo tal vez el más conocido aquel

en que María extendía su manto, salvando de este modo la ciudad de Constantinopla de sus enemigos. El mismo Alfonso X el Sabio, en sus *Cantigas*, hizo representar este milagro de la Virgen protegiendo la ciudad de Constantinopla. Fruto de las cruzadas llegaron a Occidente múltiples reliquias, entre ellas algunos pedazos del manto de la Virgen, que rápidamente ganaron fama de milagrosas (como la existente en Chartres). Todo ello contribuyó a asentar la simbología del manto protector.

Así pues, las prácticas y usos sociales se imbricaron con las nociones teológicas, y el arte religioso se puso al servicio de intereses políticos. Así ocurrió con la Orden Teutónica, que empleó la Virgen del Manto como medio de propaganda de sus intereses territoriales. La Orden expresó en términos feudales su devoción a María. Ella era la dama espiritual de cada uno de los caballeros, los protegía y ayudaba en la batalla frente al enemigo, y éstos, como sus vasallos, estaban obligados a defenderla a ella y sus propiedades. Prusia era la tierra de la Virgen, una propiedad o legado que ésta entregaba a sus vasallos los teutones para que la defendieran, legitimando así su conquista. Lo mismo se afirmaba de Livonia, también considerada Tierra de la Virgen. Cualquiera que se opusiera a la ocupación, se enfrentaba y negaba a la Virgen<sup>376</sup>.

En sus campañas de conquista, los teutones emplearon la imagen de María como medio de propaganda. La Orden acuñó monedas de oro y plata para pagar a sus mercenarios, que tenían como signo distintivo la imagen de la Virgen como mujer apocalíptica abatiendo al diablo<sup>377</sup>. El mismo maestre de la orden tenía grabado en su sello una imagen de la Virgen con el Niño. La Virgen de Misericordia o del Manto, tema vertebral de las abrideras, fue uno de los medios más efectivos para expresar tanto la protección de María a sus vasallos -es decir, su respaldo en las distintas empresas militares- como su papel de intercesora. A los teutones les interesaba la función de la Madre de Dios mediando para proteger y salvar a la humanidad sufriente, porque se veían a sí mismos como hombres que padecían tanto por su vida austera como por su posible muerte en la batalla. Además, para el hombre medieval -y para el caballero teutónico en particular- María se situaba entre el cielo y la tierra, entre Dios y los hombres, poseía en base a su "maternidad divina" una omnipotencia suplicante (*omnipotentia supplex*) capaz de influir a Dios y facilitar su compasión hacia los hombres<sup>378</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>375</sup> En base a lo recogido por la historiografía, el manto fue símbolo de protección en diversos ámbitos. En ciertos ritos matrimoniales (alemanes y judío-rusos) la esposa era envuelta en un manto que significaba la autoridad protectora del esposo; del mismo modo que en los ritos de adopción medievales de los pueblos del norte (Alemania, Francia e Inglaterra), los que adoptaban a un niño le cubrían solemnemente con su manto (Perdrizet 1908: p. 23) y, a partir del siglo XII, los que reconocían a un niño como hijo legítimo hacía el mismo gesto conociendo a estos infantes como *filii mantellati* (Edgren 1993:pp. 87-97). En el contexto jurídico medieval, hay noticia de que los acusados se refugiaban bajo el manto protector de un obispo o señor hallando de este modo asilo. Finalmente, pasando al terreno religioso, en el marco de la devoción popular, el manto tuvo un carácter protector taumatúrgico, de modo que en algún santuario español existía la costumbre de imponer el manto de la Virgen a enfermos y parturientas (Trens 1947: p. 261).

<sup>376</sup> Este proceso resulta similar al que se operó en la Península Ibérica durante la reconquista, pues en los lugares de frontera cristiano-musulmana eran frecuentes las apariciones de la Virgen y/o santos lo que servía a los reyes cristianos para justificar el avance hacia el sur.

<sup>&</sup>lt;sup>377</sup> Dygo (1989).

<sup>&</sup>lt;sup>378</sup> Como ha descrito magistralmente Le Goff (1990, p. 385): "eclipsando a los santos cuyo poder ante Dios es más o menos limitado, más o menos especializado, la Virgen puede pedirle cualquier cosa a Jesús y obtiene todo aquello que pide. No hay casos perdidos, ni pecados

Solway (1985)<sup>382</sup> defiende una nueva teoría. Considera que no hubo una única En este marco, aparece en la Baja Edad Media la imagen de la Virgen del Manto. Sobre las fuentes de inspiración que determinaron su aparición, hay varias fuente de inspiración para el tema de la Virgen del Manto, sino varias que actuaron hipótesis<sup>379</sup>. La más conocida es la de Perdrizet (1908)<sup>380</sup> que liga el origen de la Virgen simultáneamente: la visión de Caesar von Heisterbach contenida en el Dialogus del Manto a la visión de un monje cisterciense de la diócesis de Colonia, Caesar von Miraculorum, la relación de los franciscanos italianos con el santuario de las Blaquernas de Constantinopla, e incluso las personificaciones de la Pietas representadas en las Heisterbach, y al libro que contiene dicha visión, el Dialogus Miraculorum (1217 -1222). Según este relato, a otro monje cisterciense muy devoto de la Virgen se le monedas romanas del siglo II que consistían en una imagen femenina protegiendo a las permite contemplar el cielo. Allí ve todas las órdenes de la iglesia excepto la suya. Muy gentes bajo su manto. Solway (1985) sostiene que independientemente de las fuentes de triste, se dirige a la Virgen y le pregunta por qué no hay nadie de su orden. Ésta le inspiración, el libro que tuvo un mayor peso en la difusión de la Virgen del Manto a responde que los cistercienses le son tan queridos y cercanos que los acoge bajo sus partir del siglo XIV fue el Speculum humanae salvationis. Fue un importantísimo libro brazos, y desplegando su manto de dimensiones sobrenaturales le muestra cómo los de piedad que incluyó la imagen de la Virgen del Manto como Mater omnium o madre protege. A partir de esta visión, la iconografía de la Virgen del Manto se convierte en de toda la humanidad, contribuyendo con ello a su difusión por el occidente medieval. signo distintivo de los cistercienses. Pronto otras órdenes empiezan a atribuirse la visión Fue además un texto que tuvo un gran éxito en los países nórdicos, Francia, Países de Caesar von Heisterbach, convirtiéndola en un tema recurrente de la vida monástica. Bajos y Alemania. Santa Brígida, Santa Gertrudis, Santa Clara de Montefalco decían haber tenido visiones prácticamente idénticas a la de Cesario, pero en las que la Virgen protegía a los

Más recientemente, J. Baschet (2000) tratando de comprender la profundidad teológica del tema de la Virgen del Manto *mater omnium*, ha señalado las similitudes de esta iconografía con la Virgen-Iglesia y el Seno de Abraham. La Virgen del Manto es equiparable a la Iglesia, porque ambas son mediadoras privilegiadas entre Dios y la Humanidad, son alabadas como *madres de los cristianos*, y se representan de modo similar. En ciertos medallones medievales, la personificación de la Iglesia despliega su manto para cubrir y proteger a los fieles. Respecto a la relación entre la Virgen de de Misericordia y el Seno de Abraham, ambos expresan una potente relación de parentesco espiritual (de maternidad-paternidad): la Virgen es la madre de toda la humanidad (*mater omnium*) del mismo modo que Abraham es el padre de todos los creyentes (*pater omnium credentium*).

La iconografía de la Virgen del Manto tuvo un especial desarrollo en los siglos XIV y XV. El esquema fue siempre el mismo: la Virgen cobija bajo su manto a una serie de fieles arrodillados en oración. María se representa generalmente de pie y de frente, de dimensiones colosales en relación a los protegidos, en clara perspectiva jerárquica. Aunque puede sostener al Niño, lo habitual es que no lo lleve, lo que le permite tener las manos libres para rezar y desplegar su manto. En cuanto a los fieles cobijados bajo el manto de la Virgen pueden ser miembros de una colectividad privilegiada (una orden religiosa, una cofradía, los miembros de una rica familia) o la humanidad al completo representada de modo arquetípico, es decir a través de personajes estereotipados que representan los diferentes estamentos sociales. Las abrideras analizadas en este capítulo podrían considerarse bien imagen de la Virgen del

miembros de su orden. Dominicos, capuchinos, carmelitas, mercedarios, servitas,

premonstratenses y jesuitas afirmaban lo mismo. Gracias a ello, la visión y la imagen de

el origen de la Virgen de Misericordia se situaría entre la comunidad de franciscanos, en

Italia, en torno al siglo XIII. Los franciscanos, tomando como modelo la Blaquernitisa

bizantina, habrían creado una imagen nueva adaptada al contexto occidental: la Virgen

del Manto. Desde el año 1220 los franciscanos tenían su propio convento en

Constantinopla, pudiendo de este modo estudiar la reliquia del manto y el culto y las

La segunda hipótesis fue la que introdujo C. Belting-Ihm (1976)<sup>381</sup>, según la cual

la Virgen del Manto se extendió a un gran número de órdenes monásticas.

imágenes que habían surgido a su alrededor.

imborrables. Es una intermediaria omnipotente [...]. Los devotos más capacitados para atraer los favores de Dios son los devotos de la Virgen" (traducción libre del francés).

<sup>&</sup>lt;sup>379</sup> Un estado de la cuestión de las distintas hipótesis fue incluido en el trabajo de Edgren (1993: pp. 8-97).

<sup>&</sup>lt;sup>380</sup> El estudio de Perdrizet (1908), con casi un siglo de antigüedad, marcó el inicio del interés por la Virgen de Misericordia. Distintas síntesis de sus investigaciones pueden hallarse en: Trens (1947), Réau (1957) y Baschet (2000). Perdrizet se ocupó especialmente de las visiones y escritos que sustentaron la iconografía y de sus principales etapas, analizando como pasó de ser un tema exclusivamente cisterciense a un símbolo universal de misericordia.

<sup>&</sup>lt;sup>381</sup> El libro en el que se desarrolló esta hipótesis es: BELTING-IHM, Christa (1976): "Sub matris tutela". Untersuchungen zur Vorgeschichte der Schutzmantelmadonna. Carl Winter, Heidelberg.

<sup>&</sup>lt;sup>382</sup> El artículo en el que se desarrolló esta hipótesis es: SOLWAY, Susan (1985): "A Numismatic Source of the Madonna of Mercy", *Art Bulletin*, núm. 67.

Manto protegiendo un grupo privilegiado (orden teutónica, papado e imperio), bien representación de María amparando a la humanidad al completo.

Cuando aparece la humanidad cobijada bajo los brazos de la Virgen se habla de *mater omnium*. Este tema fue muy popular a raíz de las grandes epidemias de peste negra del siglo XIV. De hecho, una interesante variante de este motivo fue la *mater omnium* que protegía a la humanidad castigada por las flechas de la cólera divina, identificadas a menudo con las epidemias de peste que asolaron Europa (en 1347, 1350, 1358, 1365, 1379, 1387, 1406, 1420, 1427, 1437,1451, 1462, 1473, 1483 y 1494), y que generaron un terror perpetuo, sobre todo un terror a la mala muerte, la que deviene sin haber tenido tiempo de confesarse y arrepentirse de los pecados. Las flechas, arrojadas por Dios, se rompían al chocar con el manto virginal, quedando la humanidad bajo resguardo seguro.

Es frecuente que en las *mater omnium* se subraye la división jerárquica de la humanidad cobijada por la Virgen, claro reflejo de la concepción medieval de un universo estratificado, estamental. La humanidad orante aparece repartida al menos en dos grupos, uno que representa el mundo eclesiástico y otro el laico, situándose generalmente los clérigos delante de los laicos. También pueden diferenciarse hombres y mujeres, respondiendo a la diferencia de género que se produce en la sociedad. Además suelen aparecer figuras estereotipadas o arquetípicas de los distintos estratos sociales: el papa, el obispo y el cardenal, los religiosos, el emperador, el rey y la reina con sus ayudantes de corte, el caballero, etc. Precisamente así ocurre en las abrideras de patrocinio teutónico, en que aparecen diferenciados clérigos y laicos, subrayando entre ellos las figuras regias y papales, y haciendo especial hincapié en los miembros de las órdenes militares. Podríamos concluir que en estas piezas se ha representado la humanidad al completo, pero resaltando un grupo privilegiado, el de los caballeros teutónicos, respaldado por dos fuertes instituciones: papado e imperio.

El problema que plantean las abrideras teutónicas al combinar la iconografía de la Virgen del Manto junto con la Trinidad ha sido enunciado por Donadieu-Rigaut (2005). Normalmente, en las representaciones de la Virgen de Misericordia, el vientre de María se sitúa por encima de los fieles, arrodillados. La multitud que reza se dirige hacia lo alto, hacia las entrañas virginales, que son el receptáculo sagrado del Niño (el Hijo). De este modo María invita a los fieles a participar y comprender el misterio de la Encarnación. Las abrideras *mater omnium* pudieron resultaron escandalosas, ya que lo que portaba María en su vientre no era el Niño sino la Trinidad.

### El tema del Triple Nacimiento de Cristo

Además de la noción María Templo de Trinidad, resultado de la unión de la iconografía exterior e interior y común a todas las abrideras trinitarias<sup>383</sup>, en las imágenes de la orden teutónica la lectura conjunta de todos los temas ha de ponerse en relación con la mística femenina renana del siglo XIV-XV, y más concretamente con los planteamientos teológicos de Johannes von Marienwerder (1343-1417)<sup>384</sup>.

El desarrollo de las abrideras en los antiguos dominios teutónicos fue paralelo geográfica y cronológicamente al desarrollo de la mística femenina alemana (*Frauenmystic*), que se habría iniciado en el siglo XII-XIII con pensadoras como Hildegard von Bingen, Elisabeth von Schönau y Mechthild von Magdeburg, y que en el siglo XIV tuvo como principal exponente a Santa Brígida de Suecia (o Brigitta von Vadstena), autora de las *Revelaciones*, texto que reyes y príncipes de toda Europa mandaron copiar para guardar en sus bibliotecas. Brígida de Suecia sirvió de modelo a la reclusa visionaria Dorothea von Montau, cuyo confesor o "cuidador de alma" fue Johannes von Marienwerder, pensador imbuido también de la literatura mística de la época. Dorothea von Montau expresó sus visiones con el lenguaje erótico que era habitual a esta corriente.

Johannes von Marienwerder, autor de la versión alemana de la *Vida de Dorothea* (*Leben Dorotheas*)<sup>386</sup>, y seguramente inspirándose en alguna de las visiones de la santa,

<sup>383</sup> Según ha señalado Hamburger (1997: pp. 137-166), en el caso de las abriders teutónicas, la noción del Templo de la Trinidad, hunde sus raíces en el contexto literario que le rodea. Así pues, la literatura medieval germánica habla de la Trinidad en el relicario (o caja) del corazón de la Virgen, y al mismo tiempo caracteriza a la Virgen como un espejo o modelo para el espectador. Dice así: "Du spiegelglaβ, on allen rums, den ein und den druvalten versluβ du dins herzen schrein" (tú, espejo, sin ninguna mancha, tu encerraste al Dios uno y trino en tu corazón).

<sup>&</sup>lt;sup>384</sup> Esta interpretación ha sido apuntada por la historiadora E. Antoine (1996) en una breve reseña sobre la talla del Musée au Moyen Âge de París. La interpretación de Antoine (1996) no es totalmente original. Ya había sido enunciada parcialmente por Radler (1990), aunque ésta se había limitado a vincular las abrideras con la mística alemana en general, sin concretar su especial relación con los textos de Johannes von Marienwerder.

<sup>385</sup> Desde los siglos XII y XIII en los conventos femeninos de orientación mística se había extendido la costumbre de contar con la conducción de un confesor o "cuidador del alma", quien a menudo ilustraba las visiones místicas o las traducía al latín. La función de Johannes von Marienwerder debió ir por estos derroteros.

<sup>&</sup>lt;sup>386</sup> El canónigo dominico Johannes von Marienwerder escribió la *Vida de Dorothea* para conseguir su canonización. El texto iba dirigido a los caballeros teutónicos y el pueblo prusiano. Se distribuyeron copias del texto por las parroquias de Prusia para que fueran empleados en los sermones e instrucción del pueblo laico. El libro de la Vida de Dorothea, impreso en 1492, fue el primer libro impreso en Prusia. La vida de Dorothea von Montau (1347-1394) fue sumamente conflictiva y estuvo rodeada de polémica y opiniones encontradas. A los diecisiete años la casaron con un hombre que le duplicaba la edad, pese a que ella aspiraba a dedicar su vida al desarrollo espiritual. Sobrellevó paciente su matrimonio y los nueve hijos que tuvo. Al

acuñó el concepto del *Triple Nacimiento de Cristo*, es decir nacimiento *a través del Padre sin la Madre, a través de la Madre sin el Padre y en el corazón de los hombres,* idea que pudo haberse traducido escultóricamente en las abrideras. En ellas, el *Nacimiento a través del Padre sin la Madre* es visible mediante el tema de la Trinidad, ya que aquí el protagonismo recae en Dios Padre y está ausente la madre. El *Nacimiento a través de la Madre sin el Padre*, a través de la iconografía exterior de la Virgen con el Niño, dado que en este lugar se enfatiza la figura la Madre. Y el *Nacimiento en el corazón de los hombres*, por la representación de los fieles orantes -la humanidad- en los paneles laterales.

#### Prácticas religiosas

Se han señalado tres posibles usos vinculados a las abrideras teutónicas: uno absolutamente privado (objetos de devoción), uno semi-público (altares) y otro público (ceremonias ligadas al calendario litúrgico).

Una primera hipótesis apunta a que las abrideras estaban destinadas a una devoción privada e individual, estrechamente relacionada con el misticismo alemán<sup>387</sup>. Se trataría de imágenes de pequeño formato situadas en habitaciones privadas o en celdas del convento. Alguna de las imágenes que nos ocupa, como la que está hoy en día en el Musée au Moyen Âge de Paris, y que presenta unas dimensiones reducidas, pudo tener esta finalidad.

La segunda teoría señala el uso de las tallas en relación con los altares. Existen dos posibilidades, una que las abrideras se situaran dentro de altares fijos ubicados en los castillos teutónicos, como parece que ocurrió con las de Elbing-Vacha y Pelplin-Liebschau<sup>388</sup>. La otra, que las propias esculturas actuaran como altares portátiles de viaje usados por los caballeros durante las campañas militares<sup>389</sup>. En 1368 el papa

morir su marido (1390), se dedicó con mayor intensidad a la actividad religiosa. En 1391 fue acusada de herejía por su comportamiento *irreverente*, ya que al parecer entraba en éxtasis cada vez que contemplaba la hostia. Consiguió que le liberaron de los cargos, pero le colocaron bajo la supervisión y consejo de Johannes von Marienwerder, su nuevo confesor. Johannes von Marienwerder era un hombre influyente, al mismo tiempo canónigo de la catedral, diplomático de los teutónicos y consejero de los oficiales en la sede episcopal de Pomerania. Poco después, Dorothea decidió iniciar una vida de reclusa, algo que no estaba muy arraigado en Prusia. Escogió el día 2 de mayo de 1393 para comenzar su enclaustramiento porque ese día los teutónicos conmemoraban el traslado de los restos de Isabel de Hungría, una gran benefactora de la orden. Se encerró en una celda en los muros de la catedral de Marienwerder. Murió en 1394 convertida en patrona de Prusia, de los caballeros teutónicos y de la ciudad y catedral de Marienwerder. A partir de estas fechas se inició su proceso de canonización, apoyado por su confesor. La *Vida de Dorothea* fue un alegato en su favor.

Urbano V dictó una serie de disposiciones para la Orden Teutónica y entre ellas les autorizaba a llevar altares de viaje durante las campañas militares. El uso de altares de este tipo está documentado en el *Tresslerbuch* de Marienburg en dos anotaciones respectivas de 1399 y 1406<sup>390</sup>. Sin embargo, como precisó Radler (1990) tanto el gran tamaño de algunas de las obras como su enorme valor económico (observar la preeminencia del dorado) hacen improbable la generalización de esta hipótesis.

Finalmente se puede considerar que algunas de ellas recibían un culto más multitudinario, estando ligadas a las necesidades litúrgicas y a las distintas festividades religiosas. Ofrecían la posibilidad de abrirse y cerrarse para adecuarse a las efemérides del calendario litúrgico. Así por ejemplo, podría haber ocurrido que durante las horas de oración a María permaneciesen cerradas, mientras que el domingo de Trinidad o el Viernes de Pascua se abriesen para desvelar este misterio. Como mencionamos anteriormente, al menos ocho de las diez cruces fueron móviles, de ahí que hayan desaparecido o hayan sido sustituidas por otras nuevas, lo que avala una participación de las obras en las ceremonias de la *depositio* y *elevatio* que tenían lugar entre el Viernes Santo y el Domingo de Resurrección.

Bibliografía específica: para contrastar y ampliar la información vertida en el presente apartado Abrideras con la Trinidad y Orantes puede acudirse a: J. Von Marienwerder (1343-1417) [edición de Stargardt (1997)], D'Arbois de Jubainville (1871), Delaville le Roulx (1889), Perdrizet (1908), Fries (1928-1929), Goenner (1943), Trens (1947), Réau (1957), Sterns (1969), Baumer (1977), Kroos (1986), Guinea (1987), Dygo (1989), Radler (1990), Arnold y Bott (1990), "800 Jahre Deutscher Orden Ergänzungen und Korrekturen zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums 1990" (1992), Lefroid (1992), Edgren (1993), Bogdan (1995), Orth (1995), Antoine (1996), Parisse (1997), Griffe (1997), Hamburger (1997: pp. 137-166), Gerhards (1998), Militzer (1999), Baschet (2000), Toomaspoeg (2001), Echevarría Arsuaga y Rodríguez García (2000), Moeglin (2004), Janzen (2004: pp. 134-137), Donadieu-Rigaut (2005). Son también complementarias a este capítulo las fichas catalográficas correspondientes incluídas en la III parte: Vírgenes abrideras de Copenhague, Elbing-Vacha, Nürnberg, Misterhult, Övertornea, París-Musée au Môyen Âge, Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Sejny y Viena.

<sup>387</sup> Hipótesis de Radler (1990)

<sup>&</sup>lt;sup>388</sup> Hipótesis defendida por Radler (1990)

<sup>389</sup> Hipótesis defendida por Fries (1928), Baumer (1977) y Newman (2003)

<sup>&</sup>lt;sup>390</sup> Documentos citados por Baumer (1977: pp. 263-264), quien remite a su vez a la siguiente referencia: JOACHIM (1896): *Das Marienburger Tresslerbuch*. Königsberg.

### Abrideras con la Trinidad y la Anunciacion

# Características generales

En este apartado se analiza un grupo de esculturas que responde al siguiente patrón iconográfico: en el exterior la Virgen con el Niño en su brazo izquierdo y en el interior evidencias de la Trinidad en el panel central<sup>391</sup> y la Anunciación dividida en los dos paneles laterales, es decir el arcángel Gabriel en la puerta izquierda<sup>392</sup> y la Virgen María recibiendo su mensaje en la derecha<sup>393</sup>. Se ajustan a este modelo al menos seis abrideras situadas en Alluyes, Autun, Berlín, Bouillon, Massiac y Pozzolo Formigaro.

Se puede agregar a este conjunto una obra más, que presumiblemente tuvo la misma iconografía, aunque hoy está tan repintada que es imposible saber cuáles fueron los temas representados originariamente<sup>394</sup>. Se trata de la escultura de Fribourg-Marly que según las fotografías recientes del Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg tiene en los paneles laterales a Gabriel y María en la misma actitud que las obras ya mencionadas.

Por último, se conocen otros tres ejemplos - en Moulins (temporalmente en el Museo de Souvigny), Palau del Vidre y Leugney- que pudieron responder a este modelo y que se estudiarán conjuntamente en este apartado. En la actualidad han perdido la decoración de los paneles laterales aunque conservan la representación de la Trinidad en el centro. Por comparación con otras abrideras conservadas íntegramente, es posible pensar que los paneles laterales estuviesen originariamente decorados bien con la Anunciación (como en Bouillon o Massiac), bien con una pareja de ángeles con incensarios (como en Kaysersberg o Zurich). Más difícil es que se situase aquí un ciclo de la vida de Cristo (como en el Metropolitan de New York o en Morlaix), pues éste generalmente se disponía en registros horizontales y en las obras citadas no hay rastro de los mismos.

<sup>391</sup> El panel central, como es habitual en las obras que nos ocupan, acusa múltiples mutilaciones. Rara vez se ha conservado la Trinidad íntegra (sólo en Alluyes). Lo frecuente es encontrar sólo al Padre (como en Autun, Fribourg-Marly, Leugney y Palau del Vidre), o al Padre con el Hijo (como en Souvigny-Moulins y Pozzolo Formigaro). A veces ha desaparecido la escultura trinitaria al completo, quedando apenas la silueta del grupo más el nimbo crucífero del Padre (como en Bouillon, Massiac y Berlín).

Las diez obras mencionadas (Alluyes, Autun, Berlín, Bouillon, Massiac, Fribourg-Marly, Leugney, Souvigny-Moulins, Palau del Vidre y Pozzolo Formigaro), distribuidas en un área geográfica bastante amplia que abarca Francia, Alemania, Suiza e Italia, presentan similitudes técnicas, estilísticas y cronológicas. Son tallas en madera, policromadas y abundantemente doradas. En algunos casos el pan de oro llega a cubrir totalmente la superficie interior y exterior, véase por ej. las Vírgenes de Bouillon, Massiac y Berlín. En las esculturas de Autun y Berlín se hallaron además restos de una fina capa de plata, que tal vez pretendía imitar el acabado del marfil.



Fig.7 Virgen de Bouillon, abierta

<sup>&</sup>lt;sup>392</sup> Puerta izquierda según el punto de vista del espectador.

<sup>&</sup>lt;sup>393</sup> En la pieza de Alluyes la disposición de los personajes del interior es justamente la contraria, la Virgen a la izquierda y Gabriel a la derecha.

<sup>&</sup>lt;sup>394</sup> De esta escultura existen dos imágenes completamente distintas, una publicada por Radler (1990) – que se corresponde con el estado actual de la obra- y otra difundida en la Web de la parroquia de Marly <a href="http://marly.paroisse.ch/informations/patrimoine/sts-pierre-paul.php">http://marly.paroisse.ch/informations/patrimoine/sts-pierre-paul.php</a>. La primera es en blanco y negro y presenta el tema de la Anunciación. La segunda, a color, exhibe un ciclo narrativo de la Vida de Cristo cuyos detalles no se aprecian por la escasa definición de la imagen. Esto nos lleva a pensar en sucesivos repintes sufridos por la talla.

La altura media de las obras es de un metro, oscilando las dimensiones entre los 75 cm. (Palau del Vidre) u 81 cm. (Bouillon) de las más pequeñas y los 111 cm. (Berlín) o 139 cm. (Fribourg-Marly) de las más grandes. Las puertas suelen abrirse desde el pecho de la Virgen hasta los pies, excepto en la talla de Pozzolo Formigaro que se abren sólo hasta las rodillas. En general carecen de cualquier tipo de soporte o pedestal; y cuando lo poseen (tallas de Alluyes, Fribourg-Marly, Palau del Vidre y Pozzolo Formigaro) se trata de una estrecha pieza de madera bajo los pies de la Virgen. En el interior y bajo la cabeza de María hay una pieza de forma esférica que mejora la estabilidad de las obras, salvo en Pozzolo Formigaro. El dorso es muy plano, con un tallado tosco, imponiéndose una visión frontal de las imágenes.

Su cronología se adscribe a los siglos XIV-XV, a excepción de la Virgen de Alluyes, más tardía, de la primera mitad del siglo XVI. Algunas de ellas se debieron al patrocinio nobiliario, como la de Alluyes encargada por la familia de los Florimont-Robertet (barones de Alluyes), cuyos escudos aparecen en el zócalo; o la de Autun, atribuida a Jacques de Chaugy (señor de Anost).

Los tocados de las Vírgenes de Fribourg-Marly, Leugney, Palau del Vidre y Pozzolo Formigaro permiten precisar su cronología y adscripción geográfica. Se trata de un *krüseler*, velo festoneado a modo de zigzag que cubre la cabeza hasta los hombros, habitual entre 1370-1380 y propio de la zona renana. El resto de obras presentan bien un tocado liso hasta los hombros (Alluyes, Berlín, Bouillon y Massiac), bien el pelo suelto (Autun y Souvigny-Moulins). La forma de hacer los cabellos de María es siempre la misma, levemente ondulados y colocados discretamente bajo el velo. Muchas están coronadas (Alluyes, Berlín, Leugney, Fribourg-Marly, Massiac, Palau del Vidre y Pozzolo Formigaro), incidiendo en la dignidad de María reina del cielo; aunque en el caso de Leugney la corona no es medieval sino un añadido barroco.

#### Iconografía

La iconografía exterior es prácticamente idéntica en todos los ejemplos. La Virgen siempre de pie, salvo en Berlín en que está sentada sobre un trono que queda disimulado bajo los pliegues del traje y en Pozzolo Formigaro también sentada sobre un trono esta vez con decoración arquitectónica. Sostiene al Niño con su brazo izquierdo. Jesús bendice a la occidental con la mano derecha y sostiene la esfera con la izquierda, excepto en Massiac que lleva un pajarito. En Autun se ha perdido el brazo izquierdo del Niño con el que debía sostener el orbe.

En el interior, el tema representado en los paneles laterales es el de la Anunciación que se une al de la Trinidad para transmitir ideas presentes en la teología

de la época. Las abrideras de Autun, Berlín, Bouillon, Massiac y Fribourg-Marly presentan muchas similitudes en dicha representación de la Anunciación, introduciendo diferencias -más o menos llamativas- las Vírgenes de Pozzolo Formigaro y Alluyes. En las cinco primeras Gabriel aparece a la derecha de la Virgen, ambos de pie, situados sobre un fondo neutro (dorado por lo general), carente de todo detalle anecdótico o paisajístico. La escena ha sido reducida a lo esencial, evitando elementos que distraigan la atención del espectador. Gabriel, con las alas desplegadas, muchas veces adaptándose al marco arquitectónico, levanta sistemáticamente la mano derecha en gesto de alocución mientras sostiene con la izquierda la filacteria con las palabras del anuncio (*Ave Maria Gratia*)<sup>395</sup>. Tiene pelo rubio y ondulado y lleva nimbo circular. María, con la cabeza inclinada (gesto de aceptación, humildad y escucha) y nimbada, levanta su mano derecha indicando la sorpresa por el anuncio y lleva con la izquierda un libro cerrado (las Escrituras)<sup>396</sup>. Ambas figuras están en un régimen de igualdad, ninguna de ellas supera en dimensiones a la otra. Pese a la expansión del culto mariano a finales de la Edad Media, la Virgen aún no supera en jerarquía al arcángel.

Lo que diferencia unas obras de otras es la fisonomía, indumentaria y detalles de los personajes. En Massiac, Bouillon y Autun la Virgen lleva el pelo suelto, mientras que en Berlín y Marly cubre su cabeza con un tocado. En las cinco obras el ángel y la Virgen van calzados, a excepción de la talla de Berlín en que se contraponen el ángel descalzo (símbolo de divinidad) a la Virgen calzada (símbolo de humanidad). En Fribourg-Marly, sobre la cabeza de María se sitúa el haz de luz y la paloma del Espíritu Santo, señalando el momento de la Encarnación.

La abridera de Pozzolo Formigaro es casi idéntica a las ya descritas, salvo por el ángel que aparece arrodillado y sin filacteria, y la Virgen que no lleva libro e indica con los gestos de las manos no sólo sorpresa sino también alocución. La obra de Alluyes, más tardía que el resto, supone un enriquecimiento iconográfico considerable<sup>397</sup>. Dejando atrás la sobriedad de las obras anteriores, la de Alluyes, realizada en el siglo XVI, sitúa a los protagonistas en un escenario repleto de elementos simbólicos. La Virgen, sentada para resaltar su dignidad y con el libro aún abierto por lo inesperado del

<sup>395</sup> En Autun, las figuras del ángel y la Virgen están muy deterioradas, pues fueron repintadas excesivamente. Después de la restauración de 1966-67 se recuperó sólo la silueta de ambas figuras. En el caso del ángel se distingue la mano derecha levantada y la mano izquierda en actitud de sostener algo, tal vez la filacteria. Sin embargo, la representación de la filacteria está hoy en día completamente perdida. En Berlín, las palabras de la filacteria han quedado reducidas a "Ave Maria".

<sup>&</sup>lt;sup>396</sup> En la talla de Autun, el estado actual sólo permite distinguir una silueta femenina de pelo largo, sin más detalles, presumiblemente la Virgen. En Fribourg-Marly, la Virgen no lleva libro.

<sup>397</sup> Así lo constató Henault (1880), quien analizó extensamente los pormenores iconográficos de la obra. Los autores posteriores siguen los lineamientos de Hénault a la hora de interpretar las escenas.

anuncio que interrumpe su lectura piadosa<sup>398</sup>, se sitúa en un interior lujoso (como indican los cortinajes al fondo)<sup>399</sup>. Ya ha pronunciado el *Fiat*, pues un haz de rayos luminosos desciende sobre su seno. A su alrededor un vaso con tres flores de lis (alusión a la triple virginidad), una rueda con siete apéndices (tal vez los siete dones del Espíritu Santo)<sup>400</sup>, un vaso alargado y un espejo (en relación con los epítetos marianos de las Letanías tales como *Vas spirituale, vas honorabile, speculum justiciae*), y un búho. El búho, animal nocturno, podría ser una imagen de la ignorancia y la ceguera y, por extensión, del judaísmo y el mal. Así pues, se produciría un contraste entre *la llegada del sol de la verdad en el seno de María y el error profundo en el que se encuentra el judaísmo; entre el reino de Cristo y de la justicia que comienza, y el de Satán y el pecado que se dirige a la muerte<sup>401</sup>. Gabriel se sitúa en cambio en un exterior, como indican las nubes. Para resaltar su divinidad va descalzo. Al cetro flordelisado y la filacteria con el "Ave Gratia", símbolos habituales, se añaden una diadema crucífera ciñendo su frente (porque anuncia a Cristo) y la paloma del Espíritu Santo (señalando el momento de la Encarnación).* 

Pasemos ahora al panel central de las tallas. En él se han conservado evidencias de la Trinidad Trono de Gracia y un cuarto de esfera que ha dado lugar a múltiples especulaciones<sup>402</sup>. Es en Alluyes donde el grupo de la Trinidad está mejor conservado, pudiendo apreciar con total nitidez la figura del Padre anciano, el Espíritu en forma de paloma saliendo de su boca como un *soplo divino*, y el Hijo sobre la cruz.

El resto de obras han corrido peor suerte. En Autun, Palau del Vidre y Leugney sólo ha subsistido el Padre que sostenía con sus manos un crucifijo móvil, ya desaparecido. En Souvigny-Moulins aún puede verse el Padre y un crucificado muy maltrecho. En Pozzolo Formigaro da la sensación que inicialmente sólo se talló la figura del Padre con la cruz, tal como se conserva hoy en día. En las tallas de Bouillon, Massiac y Berlín no queda más que la silueta del nimbo crucífero que en su momento debió rodear la cabeza del Padre, y la huella dejada en el panel al retirar el grupo trinitario. En Fribourg-Marly una nueva decoración pictórica con la imagen de Cristo vino a sustituir la anterior.

El último aspecto que resta analizar es el mencionado cuarto de esfera que aparece esculpido bajo la cabeza de la Virgen, a la altura del pecho. Este elemento, a

nuestro juicio puramente estructural, ha suscitado distintas interpretaciones cuestionables.

La primera hipótesis que se difundió consideraba el cuarto de esfera una cavidad hueca con un uso de relicario. Desde los escritos decimonónicos de Viollet le Duc (1872) los historiadores sienten la necesidad de buscar una función a una escultura que abre y cierra, y concluyen que el sentido de este mecanismo es guardar reliquias en su interior. La idea se extiende, sin tener otro fundamento que el deseo de demostrar la funcionalidad de las tallas, y es admitida durante el siglo XX, aunque en ocasiones expresando dudas al respecto<sup>403</sup>. Pierre Schmitt en sus artículos de 1966 y 1978<sup>404</sup> aplica esta teoría a la forma esférica situada a la altura del pecho, considerando que en este preciso lugar estarían las reliquias. Sin embargo, en las obras analizadas *in situ* no hay rastros de ninguna apertura en el cuarto de esfera, elemento sin el cual hubiese sido imposible introducir dichas reliquias.

A comienzos del siglo XXI, Renée Chabanol en distintos artículos breves de la SHAPA recopila y actualiza el listado de Vírgenes abrideras conocidas, ocupándose de sus principales problemas e introduciendo una nueva teoría respecto al cuarto de esfera. En 2003 observa que la escultura de Palau de Vidre tiene este elemento decorado con la paloma del Espíritu Santo. Esto le lleva a considerar la esfera como un recurso simbólico más que funcional. Le parece probable que muchos de los cuartos de esfera fuera interpretados como imagen del cielo, y por esto mismo, empleados para colocar la paloma del Espíritu Santo 405, completando así el grupo de la Trinidad. Pero, al no hallar apenas obras en las que poder constatar este hecho, dice que seguramente durante la Contrarreforma muchas habrían sido lijadas, perdiendo su sentido primigenio. No obstante, esta teoría resulta poco sólida. En primer lugar, la talla de Palau-del-Vidre ha sido muy repintada, como atestigua la decoración floral de los paneles laterales, lo que hace pensar que la paloma fuese también fruto de alguna intervención post-medieval. Además, el resto de obras con cuarto de esfera estudiadas directamente (Autun, Leugney, Bouillon, Kaysersberg, Eguisheim 406) no revelan huellas de dicha iconografía.

En base a lo expresado hasta aquí y dejando la puerta abierta a otras posibles interpretaciones, pensamos que la esfera fue esencialmente estructural. Es decir, habría servido para contrarrestar el peso de la cabeza de la Virgen asegurando la estabilidad de

178

<sup>398</sup> En las otras abrideras el libro aparecía cerrado. Aquí, al estar abierto señala lo inesperado del acontecimiento.

<sup>&</sup>lt;sup>399</sup> La Virgen empieza a situarse en el interior de formas arquitectónica a partir del siglo XIV, por influencia del Trecento italiano (Pérez Higuera 1997: p. 38-42)

<sup>&</sup>lt;sup>400</sup> Los siete dones del Espíritu Santo serían: entendimiento, sabiduría, ciencia, consejo, piedad, fortaleza y temor de Dios.

<sup>&</sup>lt;sup>401</sup> Hénault (1880)

<sup>&</sup>lt;sup>402</sup> En la abridera de Pozzolo Formigaro falta este elemento.

<sup>&</sup>lt;sup>403</sup> Defienden el uso a modo de relicario autores como Sarrète (1913), Schmitt (1978), Mézard (1992: pp. 108-109); cuestiona este uso (Radler 1990).

<sup>&</sup>lt;sup>404</sup> Dedicados respectivamente a las abrideras de Eguisheim y Kaysersberg.

<sup>&</sup>lt;sup>405</sup> Según Chabanol (2003) esta paloma pertenecería al grupo de la Trinidad Trono de Gracia. Es decir, en vez de colocar la paloma entre Padre e Hijo, ésta se coloca por encima de ambos, en un cielo simbólico que es el cuarto de esfera.

<sup>406</sup> Concretamente en la obra de Eguisheim, Chabanol (2003) vio huellas de una paloma, pero al ver la obra directamente, pudo comprobarse que no existían.

la obra. De hecho tallas como la de Souvigny-Moulins, que han perdido este elemento, están hoy en día en un serio estado de deterioro y es imposible sostenerlas en pie por sus propios medios. Esto no elimina la posibilidad de que la forma esférica, imprescindible por razones de estabilidad, se hubiese aprovechado subsidiariamente para otros usos. Así, en el grupo de abrideras con la Trinidad y fieles orantes, el elemento estructural se convierte en el pecho, talle y traje de María formando parte de la iconografía de la Virgen del Manto<sup>407</sup>.

Cuando se abrían estas esculturas, el fiel contemplaba a un mismo tiempo la Anunciación en los laterales y la Trinidad en el centro, así que el significado de las tallas deriva de la relación entre ambos temas. Hoy en día hemos perdido esta visión de conjunto, dado el deterioro y mutilación de la mayoría de las obras. Sin embargo, podemos reconstruir cómo fueron a partir de las esculturas de Alluyes o Autun, que se han conservado más o menos íntegramente.

La interconexión de los paneles incide en la participación de la Trinidad en la Encarnación. Desde que fue admitido el dogma de la Trinidad (I Concilio de Nicea- año 325), distintos episodios bíblicos fueron interpretados en sentido trinitario (por ej. el Bautismo y la Hospitalidad de Abraham). Es decir, se entiende que allí donde está presente una de las hipóstasis están también las otras dos, pues Padre, Hijo y Espíritu son inseparables, indisolubles. Esto mismo es trasladado a los acontecimientos de la Anunciación y Encarnación 408. La teología franciscana bajomedieval, expresada por boca de San Buenaventura (1221-1274), daba importancia a la Trinidad como sujeto que había provocado la Encarnación de la divinidad y la posterior Redención de los hombres 409. La Anunciación es una de las teofanías bíblicas en que las tres personas se hacen presentes, tal como narra Lucas 1, 35: el ángel le contestó y dijo: el Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por eso el hijo engendrado será santo, será llamado Hijo de Dios. En las Vírgenes abrideras mencionadas la Trinidad se sitúa en el panel central, entre las figuras de Gabriel y

María, indicando así que está presente y participa de este momento crucial para el cristianismo. Es una imagen equiparable a otras anunciaciones trinitarias del siglo XV en que aparece en lo alto del cielo Dios Padre del que parte un haz de rayos luminosos que envuelve primero a la paloma del Espíritu Santo y a continuación una pequeña figura del Niño Jesús llevando una crucecita.

El segundo asunto presente en las esculturas analizadas es la conexión entre Encarnación y Redención, y el papel fundamental de María en ambos casos. En las abrideras se vincula la Encarnación (representada en las puertas laterales) y la Redención de la humanidad fruto del sacrificio de Cristo (representada en panel central mediante la figura de Dios Padre sosteniendo la cruz). Sin la aceptación o *Fiat* de María en la Anunciación, ambos hechos hubieran sido imposibles, y por ello su figura cobra protagonismo tanto en el interior como en el exterior de la talla.

Para concluir el análisis iconográfico, hay que señalar brevemente que en estas obras se produce una interacción muy significativa entre iconografía exterior e interior, entre maternidad y virginidad, dos cualidades o estados de los que goza simultáneamente María, y que fueron objeto de una extensa producción literaria medieval. Exteriormente el fiel observa la figura de María madre y en el interior la de María Virgen. La Anunciación subraya el modo de concebir milagroso de María, por acción divina y sin mediación de unión sexual entre hombre y mujer, conservando su virginidad.

## Funciones religiosas: la fiesta de la Anunciación

Como se expresó en páginas anteriores, distintos autores han apuntado la posibilidad de que las esculturas estuviesen cerradas la mayor parte del tiempo abriéndose con ocasión de fiestas solemnes del calendario litúrgico. En este caso y atendiendo a los temas representados, lo más lógico es pensar que se abrirían con motivo de la fiesta de la Trinidad y de la Anunciación, dos celebraciones de peso en la iglesia cristiana<sup>410</sup>. Por el momento, no es posible determinar si participaron habitualmente de las ceremonias del Viernes Santo y Domingo de Resurrección (*depositio, elevatio y visitatio sepulcri*) pues ni hay noticias al respecto ni se han conservado los grupos trinitarios en su totalidad. Consecuentemente no sabemos si los crucificados eran móviles o no, y aptos o no para dichos ritos.

<sup>&</sup>lt;sup>407</sup> Por tanto, el cuarto de esfera no es un elemento exclusivo del grupo de las abrideras con la Trinidad y la Anunciación, puede hallarse en otros dos conjuntos: el de la Trinidad y los orantes (adquiriendo aquí forma de pecho y talle de María) y el de la Trinidad y ángeles (conservando aquí la forma esférica).

<sup>&</sup>lt;sup>408</sup> Estos acontecimientos son los siguientes: Gabriel pronuncia sus palabras, María da su asentimiento, la concepción virginal tiene lugar y el Verbo se hace carne.

<sup>&</sup>lt;sup>409</sup> A propósito de la importancia de la Trinidad en la Encarnación y en la venida al mundo de Cristo, dice Buenaventura en el "Itinerario de la mente a Dios", capítulo VI (*Especulación de la Beatísima Trinidad en su nombre que es el bien*), apartado 6: "[...]pues que el Hijo es enviado por el Padre y el Espíritu Santo, a su vez, coexistiendo con el Padre y el Hijo, sin separarse de ellos jamás, es enviado por entrambos -; mira al propiciatorio y asómbrate de que en Cristo venga a componerse la unión personal, tanto con la trinidad de substancias como con la dualidad de naturalezas [...]"Aquí se explica, por una parte lo indivisible de la Trinidad, y por otra parte la unión de la naturaleza humana y divina en Cristo.

<sup>410</sup> Como la fiesta de la Trinidad ya se vio en epígrafes precedentes, centraremos este epígrafe en la fiesta de la Anunciación.

La Anunciación constituyó junto con la Asunción, la Natividad y la Purificación, una de las grandes festividades marianas del año litúrgico en la Edad Media<sup>411</sup>. Se celebra el 25 de marzo porque desde este día hasta el 25 de diciembre- fecha de la Natividad de Cristo- transcurren nueve meses, los que corresponden al embarazo de la Virgen.

El 25 de marzo forma parte del tiempo litúrgico de la Cuaresma, que anticipa la Pasión de Cristo y la Redención de la Humanidad. La unión de los temas de Nacimiento y Muerte, aparentemente opuestos, no es ajena al sentir cristiano. La Anunciación se entiende como el primer paso para la Redención, que se cumple con la muerte de Cristo. Además la muerte de Cristo es también el nacimiento a la vida eterna. Esto explica por qué en contextos funerarios medievales puede hallarse con relativa frecuencia el tema de la Anunciación. Por otra parte, los dos grandes períodos del calendario litúrgico cristiano son la Navidad y la Pascua, focalizados precisamente en nacimiento y muerte de Cristo 412; habiendo entre ambos una continua interacción.

Estas mismas nociones aparecen unidas en las abrideras mencionadas. La iconografía interior une la Anunciación en los paneles laterales y la Redención a través de la crucifixión de Cristo en el panel central. Algunas de estas abrideras fueron transformadas en la Edad Moderna, eliminando la Trinidad central y dejando en su lugar espacio suficiente para un exhibidor eucarístico (como ha apuntado Baumer 1977). Esta modificación, no obstante, no alteraba la adecuación de las esculturas a la fiesta del 25 de marzo, pues seguía incidiendo en la relación entre nacimiento y muerte. Tenemos noticia de otras obras que tuvieron usos y simbolismo similar. Dumoutet (1942) se refiere a una miniatura de un evangeliario de Praga del siglo XI que representa sobre el altar una píxide (exhibidor de la Sagrada Forma) y a los lados dos paneles con la Anunciación<sup>413</sup>.

De los rezos que pudieran relacionarse con este subgrupo de piezas y determinar el tipo de prácticas religiosas desarrolladas, hay que nombrar el Ángelus, en estrecha conexión con los temas representados en los paneles laterales.

**Bibliografía específica**: para contrastar y ampliar la información vertida en el presente apartado *Abrideras con la Trinidad y la Anunciación* puede acudirse a: *Sagrada Biblia* [edición BAC (1986)], *Los Evangelios Apócrifos* [edición De Santos Otero (2002)],

Viollet le Duc (1872), Henault (1880), Mâle (1898) [consultada la 8ª edición (1948)], Sarrète (1913), Réau (1957), P. Schmitt (1966), P. Schmitt (1978), Schiller (1971: vol. I), Baumer (1977), García y García (1981), Azcárate (1984), Radler (1990), Pérez Higuera (1997), Chabanol (2003). También puede consultarse el apéndice bibliográfico de cada una las fichas catalográficas de las Vírgenes abrideras de: Alluyes, Autun, Berlín, Bouillon, Fribourg-Marly, Massiac, y Pozzolo Formigaro.

182

<sup>&</sup>lt;sup>411</sup> De ello dan testimonio las distintas disposiciones sinodales y conciliares, como por ejemplo el *Sínodo de Gonzalo de Alba, 6 de Abril 1410* [ver vol. IV del *Synodicon Hispanum* editado por García y García (1981)].

<sup>&</sup>lt;sup>412</sup> Pérez Higuera (1997: p. 14).

<sup>&</sup>lt;sup>413</sup> No hay más referencias sobre esta obra, pero hubiera sido interesante poder contrastar las dos imágenes: las abrideras analizadas y el evangeliario de Praga citado por Dumoutet.

### Abrideras con la Trinidad y ángeles adorantes

## Características generales

En este apartado se analizan una serie de obras que presentan el siguiente modelo iconográfico: en el exterior la Virgen con el Niño (erguida o sedente) y en el interior presumiblemente la Trinidad en el panel central y un ángel adorante en cada una de las puertas laterales. Apenas han subsistido seis tallas que respondan a esta temática, distribuidas entre las actuales Francia (Kaysersberg, Eguisheim y Marsal), Alemania (Trier), Suiza (Zurich) e Italia (Antagnod). Gracias a Radler (1990: pp. 305-306) se tiene noticia de una escultura más, perteneciente a la colección Georg Hartmann (de Frankfurt am Main), que presentaba en su interior la Trinidad y ángeles. Sin embargo, está perdida en la actualidad y no existen imágenes de los paneles interiores que permitan corroborar la información de dicha investigadora.

La Trinidad ha desaparecido en todas estas obras, a excepción de la Virgen de Antagnod, que aún la conserva íntegramente. En la Edad Moderna, muchas de ellas fueron vaciadas de escultura, selladas y repintadas eliminando la iconografía trinitaria que no era aceptable en aquel momento, habiéndose descubierto que eran Vírgenes abrideras de modo fortuito en el curso de las distintas restauraciones. Así ocurrió con la talla de Kaysersberg, vaciada, sellada y pintada de blanco hasta su restauración en 1966; la de Trier, vaciada y sellada hasta su restauración en 1986; y la de Antagnod, que a pesar de mantener la Trinidad, fue pintada en negro, sellada y vestida con trajes barrocos hasta su restauración en 2005-2006.

La técnica empleada para su realización fue la talla en madera, policromada y dorada. La Virgen de Antagnod fue además cubierta de plata en algunas partes: los trajes del Niño y el fondo de los paneles interiores. La dimensión estándar es un metro de altura, oscilando entre los 109 cm. de Eguisheim y los 81 cm. de Trier. La talla de Antagnod es sensiblemente más pequeña que el resto, midiendo tan sólo 58 cm. de altura. La parte posterior es siempre plana, con un tosco tallado, condicionando una visión frontal de las imágenes. Algunas de ellas (Kaysersberg, Antagnod, Eguisheim y Trier) presentan un cuarto de esfera en el interior, a la altura del pecho de la Virgen. Para profundizar en las hipótesis sobre la finalidad de esta forma esférica remitimos al apartado precedente, dedicado a las abrideras con la Trinidad y Anunciación.

Se observan dos tipos de apertura diferentes. Por un lado las abrideras de Antagnod, Kaysersberg, Colección Georg Hartmann y Zurich presentan una apertura que va del cuello a los pies y batientes de formato alargado. Por otro las tallas de Eguisheim, Marsal y Trier poseen una apertura desde el cuello hasta las rodillas y batientes de formato más cuadrangular.

Han sido datadas en torno a los siglos XIV y XV. Las Vírgenes de Kaysersberg, Colección Georg Hartmann y Trier llevan un tocado festoneado conocido con el nombre

de *krüseler*, a la moda entre 1370-1380 en la zona renana, lo que permite precisar aún más su datación. Aunque adscritas hoy en día a distintos países (Alemania, Francia, Suiza e Italia), presentan una gran proximidad geográfica situándose a lo largo de un eje imaginario norte-sur que atravesaría el centro de Europa desde Génova hasta Ámsterdam y que se corresponde con una de las rutas comerciales bajomedievales que entraba por el puerto de Génova, remontaba los Alpes y seguía después el cauce del Rin hasta salir por los puertos de Holanda.



Fig.8 Virgen de Antagnod, abierta

## Iconografía

En el exterior de estas obras encontramos a la Virgen, de pie o sedente, sosteniendo al Niño con su brazo izquierdo. Son las Vírgenes de Antagnod, Marsal, Trier y Eguisheim las que se sientan en tronos sencillos de perfiles rectangulares, disimulados bajo los trajes. El Niño aparece de pie o levemente apoyado en el brazo de su madre, bendiciendo a la occidental con la mano derecha y sosteniendo el orbe con la izquierda; salvo en Trier que lleva un pajarito, y en Zurich y Eguisheim que ha perdido los brazos. La mano derecha de María está fracturada en la mayor parte de los casos, conservándose sólo en las obras de la colección Georg Hartmann y Marsal, con un gesto que parece indicar que sostenía un cetro.

Los trajes son muy sencillos: la Virgen lleva túnica, manto, zapatos puntiagudos (cuando son visibles) y en ocasiones un velo corto; el Niño va descalzo y porta bien una túnica larga hasta los pies, bien un paño de pureza largo que deja a la vista el torso desnudo. La actitud de madre e hijo resalta su majestuosidad y dignidad, prescindiendo de cualquier muestra de afectividad.

Respecto a su interior, en todas las obras que integran este grupo se ha perdido sistemáticamente la representación existente en el panel central. Sin embargo, teniendo en cuenta la iconografía presente en otras abrideras y la dirección que tomaron las críticas de hombres como Gerson y Molanus a finales de la Edad Media y principios de la Edad Moderna, entendemos que estas obras contenían en su interior una Trinidad, que fue eliminada posteriormente por no adecuarse al mensaje que deseaba transmitir la Iglesia.

La transformación de estas tallas fue especialmente brusca. Las Vírgenes de Eguisheim y Marsal tuvieron numerosos repintes en el interior, inclusive sobre el panel central, después de haber sido eliminado el grupo escultórico central. La de Zurich perdió todo el panel trasero, con la Trinidad incluida. Las de Kaysersberg, Trier y Antagnod fueron selladas y repintadas, pasando como esculturas de bulto redondo.

Por todo ello, hoy sólo quedan tenues evidencias materiales de la Trinidad. En la mayoría de las obras tan sólo resta la marca dejada en la madera al eliminar este grupo, manteniendo a veces el nimbo crucífero que rodeaba la cabeza del Padre (ver por ej. Kaysersberg y Eguisheim). La única Trinidad conservada íntegramente es la de Antagnod, que responde al modelo de Trono de Gracia, compuesta por el Padre sosteniendo al crucificado y la paloma del Espíritu que sale de su boca a modo de soplo divino.

Acompañando a la Trinidad, en los postigos laterales, se representaron ángeles adorantes<sup>414</sup>, apreciables con una cierta nitidez, salvo en Trier donde el estado de deterioro es tal que no permite apreciar estos detalles. Se trata de ángeles turiferarios en el caso de Kaysersberg y Antagnod y ceroferarios en Eguisheim. En Marsal y Zurich el gesto de adoración no va acompañado de otros elementos.

Los ángeles de las abrideras de Antagnod, Eguisheim, Marsal, Kaysersberg y Zurich, que debían rendir homenaje a una Trinidad desaparecida en muchas ocasiones, son imberbes y de pelo claro, excepto los de Marsal (de pelo castaño). Llevan nimbo los de Antagnod, Kaysersberg y Zurich, diadema los de Eguisheim, y la cabeza descubierta los de Marsal. Visten largas túnicas sujetas a la cintura con un cordoncito, siempre en colores claros, prácticamente blancos, como reflejo de la luminosidad que irradian<sup>415</sup>; excepto el ángel de Eguisheim vestido con un traje en tonos rosados<sup>416</sup> y los dos de Antagnod con un manto rojo vibrante. A menudo estas túnicas los cubren completamente, pero en Zurich parecen entreverse los pies desnudos de los ángeles, como corresponde por su cercanía con la divinidad. Poseen un par de alas, desplegadas y del mismo tono que la indumentaria en Marsal y Eguisheim; y adaptadas al marco (colocadas hacia arriba) y en colores blanco, rojo y verde (símbolo de su luz) en Kaysersberg y Zurich, o blanco y verde en Antagnod.

Todos están glorificando la divinidad y así lo atestiguan sus gestos corporales. Están arrodillados en señal de respeto<sup>417</sup>, a excepción de los de Kaysersberg, representados en pie. Para adorar a la divinidad unos extienden los brazos (Zurich), algunos portan cirios (Eguisheim), y otros agitan incensarios con una mano mientras llevan con la otra recipientes cerrados para guardar el incienso (Kaysersberg y Antagnod)<sup>418</sup>. En Marsal, cada ángel realiza un gesto, el de la izquierda tiene los brazos extendidos y los puños cerrados como si hubiese sostenido un cirio; mientras que el de la derecha extiende los brazos con las palmas de las manos abiertas.

Sus gestos de adoración deberían dirigirse a la divinidad, presumiblemente situada en el centro. Sin embargo, a la hora de orientar los gestos de los ángeles, o bien los iconógrafos no eran muy hábiles o bien pretendían hacer explícito un significado que hoy no alcanzamos a entender. Sólo en Antagnod, Marsal y Zurich los dos ángeles dirigen sus miradas hacia el centro, la divinidad. Por el contrario, en Kaysersberg, ambos ángeles dirigen sus gestos de adoración hacia su izquierda; asistimos por tanto a

<sup>414</sup> Para más detalle sobre la iconografía de los ángeles puede verse González Hernando (2010b).

<sup>&</sup>lt;sup>415</sup> Conectan por tanto con la imagen de los ángeles en el primer arte cristiano.

<sup>416</sup> Seguramente este ángel de Eguisheim sufrió muchos repintes que le dieron este tono rosado.

<sup>&</sup>lt;sup>417</sup> En Eguisheim los ángeles se arrodillan sobre un montículo verde.

<sup>418</sup> Vallet (2007b).

una especie de procesión en que los ángeles caminan delante y detrás de la divinidad. Los de Eguisheim dirigen sus gestos de adoración hacia el exterior de la escultura (hacia los extremos de los paneles) y no hacia el interior, como sería lo esperable.

Como se apuntó antes, las abrideras fueron objeto de fuertes transformaciones, la más llamativa la eliminación de la Trinidad central. Desconocemos los motivos particulares que provocaron dichas modificaciones. Sin embargo, no es difícil imaginar que las tallas se apartaban de la doctrina general de la Iglesia, ya que María albergaba en su interior no sólo a la divinidad sino también a toda su corte celestial, al Universo en su totalidad. Recordemos a este respecto la Cantiga de Pero López de Ayala (1332-1407) incluida en el *Rimado de Palacio*, que expresa muy bien esta cuestión:

"[...]Llena de Espíritu Santo fuiste, Señora mía,/ e fincaste preñada del Salvador Mesía:[...] Contigo Trinidad allí fue ayuntada,/ la corte celestial en ti hizo morada,/ Madre de Dios, Esposa, Hija, fuiste llamada,/ así eras de los santos antes profetizada[...]"419

En palabras de Huchet (1998), las abrideras reflejaban una antigua concepción de María universal, que contiene en su seno la totalidad del mundo y su historia. La consecuencia inmediata de esta afirmación es que María es alzada y situada a la misma altura que la Divinidad, incluso suplantándola. Asistimos a uno de los momentos más álgidos de la mariología medieval.

Teniendo en cuenta esta problemática, y salvando las diferencias iconográficas, no sorprende la indignación de una abadesa de Maubuisson del siglo XVII ante una abridera que poseía su comunidad y que tenía el *universo* en su interior:

"[...]Había en la iglesia, detrás del gran altar, una Virgen de una grandeza prodigiosa, de la que se decía que había sido hecha hacía casi doscientos años, a causa de la devoción de una abadesa. Esta Virgen estaba sentada en una silla que guardaba proporción con las grandes dimensiones de la figura. Se abría a la mitad, desde la cabeza hasta los pies, pudiéndose ver en su interior seis pinturas, tres a cada lado. Cuando está abierta, no es una Virgen, sino todo un Mundo, ya que aparecen el Paraíso, el Purgatorio y el Infierno junto con los misterios del Antiguo y Nuevo Testamento, desde la Creación del Mundo hasta el Juicio Final, todo ello representado a través de figuritas de no más de un dedo de alto y separadas unas escenas de otras[...]"

No obstante, en este caso la representación del Universo (todo un mundo) no se hacía a través de la imagen de Dios y su corte celestial, como hemos visto en las abrideras analizadas, sino a partir de la representación de la historia de la Humanidad desde la Creación hasta el Juicio Final, incluyendo el Paraíso, el Purgatorio y el Infierno.

### Prácticas religiosas postridentinas: Vírgenes tabernáculo

Del mismo modo que otras abrideras trinitarias, las que analizamos en este apartado debieron ser abiertas con ocasión del Domingo de la Trinidad, momento en que los fieles se acercarían a descubrir el misterio. Tal vez también participaron de las ceremonias de *elevatio* y *depositio* que tenían lugar el Viernes Santo. No obstante, dada la pérdida de los grupos trinitarios interiores, resulta difícil corroborar ambas hipótesis.

La censura de la Edad Moderna debió afectar significativamente a estos usos religiosos medievales. Algunas obras como la de Zurich, que había quedado reducida a su parte frontal, o las de Antagnod, Kaysersberg y Trier, cuyas puertas fueron selladas, quedaron inutilizadas como abrideras. El resto, después de haber sido vaciadas de la Trinidad, mantuvieron el mecanismo de apertura y cierre y un amplio espacio interior al que se podían adjudicar nuevas funciones litúrgicas. Se pensó por ello que las abrideras habrían sido reconvertidas en Vírgenes tabernáculo<sup>421</sup>, Vírgenes ostensorio y/o Vírgenes relicarios; aunque la hipótesis de mayor repercusión fue la primera.

Desde el siglo I existía la costumbre de realizar tabernáculos, pues la Eucaristía es la parte central de la Misa y hay una necesidad de proteger, ensalzar y potenciar tanto el vino como el pan eucarístico. Hirn (1912) hace un repaso de los distintos tipos de tabernáculos realizados a lo largo de la historia; desde los más sencillos hostiarios portátiles (cajitas o bolsas de tela con hostias consagradas que cada fiel llevaba consigo en los primeros siglos del cristianismo), hasta las cajitas muebles que se introducían dentro de la mesa de altar, pasando por los tabernáculos incrustados en el muro de la iglesia, los tabernáculo torres, etc. Surge finalmente la Virgen Tabernáculo, una talla de María con una puerta, generalmente en el centro del pecho, que da acceso a una cavidad en que se depositan y guardan las Sagradas Formas ya consagradas, empleadas en la Eucaristía.

En cuanto a la asociación entre Virgen y tabernáculo eucarístico, existen distintas comparaciones entre el vientre de María que albergó al Niño y el tabernáculo que alberga la Sagrada Forma o cuerpo de Cristo. Por ello, María es alabada como tabernáculo de Cristo. Así lo dice Guillermo Durando en su *Rationale* (s. XIII): "el cofre en el que se guardan las hostias consagradas significa/equivale al cuerpo de la

<sup>&</sup>lt;sup>419</sup> Cantiga de Pero López de Ayala incluida en el *Rimado de Palacio*, editado por Benito de Lucas (1968: p. 62).

<sup>&</sup>lt;sup>420</sup> Traducción libre de Relations de la conduite particulière de chaque abbé et religieux qui ont eu part à celle de Maubuisson, et des traverses qu'ils ont faites à la Mère des Anges pendant 22 ans..., recueillies para la soeur Candide et approuvées par la Mère Angelique et la Mère des Anges, citado por Depoin (1883: vol. IV, pp. 17-18).

<sup>&</sup>lt;sup>421</sup> Es Baumer (1977) el que defiende con mayor número de argumentos esta hipótesis.

Virgen gloriosa",<sup>422</sup>. Tanto la Virgen como el Tabernáculo sirven de morada a Cristo, y por ello son comparables. Ambos son receptáculos de la divinidad. Al crear la Virgen tabernáculo se pretende recordar que el seno virginal fue el primer tabernáculo de Cristo<sup>423</sup>.

La historiografía<sup>424</sup> es especialmente insistente con el uso de la abridera de Eguisheim como tabernáculo eucarístico, tras la eliminación de la Trinidad. De este modo la obra pasaba de ser una abridera trinitaria a una Virgen tabernáculo, tipología adecuada a la mentalidad de la Edad Moderna. Con el nuevo uso la obra en cuestión superaba las críticas de Gerson y Molanus. La Virgen Tabernáculo de la Trinidad, criticada por algunos sectores de la Iglesia, pasaba a ser ahora Virgen Tabernáculo de Cristo, simbología admitida por la nueva iglesia contrarreformista.

La Virgen de Eguisheim pudo efectivamente ser empleada como Virgen tabernáculo. El panel central, seguramente repintado tras eliminar la Trinidad, se adecua perfectamente a este nuevo uso. En él vemos un nimbo crucífero que recuerda que la Sagrada Forma es la mismísima carne de Cristo. Debajo una aureola ovoide (gloria) con rayos de sol, potenciando la identificación entre Cristo y Sol que se opera también en los ostensorios o exhibidores de la Sagrada Forma del Barroco. Por tanto, esta escultura, a lo largo de la Edad Moderna pudo servir tanto para custodiar la Hostia consagrada (mientras permanecía cerrada la talla) como para exhibirla ante los fieles (cuando ésta se abría), es decir, tanto de tabernáculo como ostensorio eucarístico.

La decoración del panel central de las abrideras de Marsal y Trier es mucho menos obvia. Se trata de motivos florales en Marsal y una decoración hoy perdida en Trier. Por ello resulta muy aventurado pensar en su uso como tabernáculo. En cualquier caso no habría que descartar hipótesis que apuntasen a una utilidad litúrgica del espacio interior que quedaba libre, bien fuera como relicario, ostensorio o tabernáculo.

**Bibliografía específica:** para contrastar y ampliar la información vertida en el presente apartado *Abrideras con la Trinidad y ángeles adorantes* puede acudirse a: Depoin (1883), Didron (1886), Barbier de Montault (1890), Cloquet (1890), Hirn (1912), Sauter (1934), Biery (1949), Réau (1957), P. Schmitt (1966), Benito de Lucas (1968), Baumer (1977), Huchet (1998), Ward (2006) y Vallet (2007b). También puede consultarse el apéndice bibliográfico de cada una las fichas catalográficas de las Vírgenes abrideras de: Antagnod, Eguisheim, Kaysersberg, Colección Georg Hartmann, y Zurich.

190

<sup>&</sup>lt;sup>422</sup> Rationale, I, cap. III, V, 25: *Quod capsa in quae hostiae consecratae servantur significat corpus virginis gloriosae* . Texto citado por Dumoutet (1942: p. 78)

<sup>&</sup>lt;sup>423</sup> Vloberg (1962: p. 19)

<sup>424</sup> Sauter (1934), Biery (1949), P. Schmitt (1966).

## Abrideras con la Trinidad y un ciclo cristológico

### Características generales

En este apartado se analizan una serie de obras que presentan el siguiente patrón iconográfico: en el exterior la Virgen entronizada con el Niño; en el interior la Trinidad en el panel central y un ciclo cristológico en las puertas laterales.

A la cabeza de este grupo se sitúan las tallas del Metropolitan Museum de New York (procedente de Alemania) y de la cofradía de la Trinidad de Morlaix (en la Bretaña francesa), que sobresalen por la calidad del ciclo pictórico interior, la riqueza de los dorados y la diversidad de repertorio iconográfico. Seguía esta línea la obra de la colección particular austriaca de Hans Wilczek, que hoy en día se ha perdido. Estas tres tallas son medievales y conservan (o conservaban) el programa iconográfico completo.

Después existen dos obras también medievales situadas en Amiens (Francia) y Schönau-Limburg (Alemania), que pudieron ajustarse a este modelo aunque actualmente carecen total o parcialmente de la decoración interior. En cuanto a la pieza conservada en la Bibliotèque Municipale de la ciudad de Amiens, distintos indicios apuntan a una obra inacabada para la que se había previsto un ciclo de la vida de Cristo. La Trinidad Trono de Gracia que apoya en dos volutas vegetales, la forma y disposición de los paneles laterales, así como la fisonomía de la Virgen presenta grandes similitudes con las tallas de New York y Morlaix. Respecto a la abridera procedente de la iglesia de Schönau y conservada actualmente en el Diözesanmuseum de Limburg am der Lahn, fue vaciada totalmente de su decoración interior, presumiblemente la Trinidad, tal vez acompañada de la vida de Cristo<sup>425</sup>.

Más allá de la iconografía y el tipo de apertura (desde el cuello hasta los pies), poco tienen en común estas obras, pertenecientes a geografías y cronologías diferentes, realizadas en tamaños distintos, para patrocinadores variados. Así pues, las diferencias son evidentes en cuanto a las dimensiones (desde los 37 cm. de New York hasta los 110 cm. de Morlaix), los destinatarios y patrocinadores (desde una cofradía de la Trinidad en el caso de Morlaix hasta un monasterio benedictino femenino en el caso de Limburg), y menos marcadas en lo que respecta a la cronología (desde la Virgen de Amiens datada a comienzos del siglo XIV hasta la de Limburg de finales del siglo XV). Consecuentemente el análisis estará centrado en el programa iconográfico, elemento vertebral que une estas obras.

<sup>425</sup> C. Schleif (1984) que estudió monográficamente esta obra afirma que en el interior, hoy totalmente vacío, se hallaba la Trinidad sola, sin ninguna escena en los paneles laterales. Sin embargo, Radler (1990: pp. 287-289), que la incluyó posteriormente en su catálogo supone que en los laterales había escenas de la vida de Cristo.

### Iconografía

En el exterior, las abrideras mencionadas presentan a la Virgen entronizada con el Niño, ajustándose por tanto a la iconografía de la *Sedes Sapientiae*. Dos de las obras, las de New York y Morlaix son, además de *Sedes Sapientiae*, Vírgenes que amamantan, exhibiendo en su rostro cierta melancolía porque al dar la leche al Niño toman conciencia de su futura muerte en la cruz. En estas obras María suele ir coronada, salvo en Morlaix, lo que resalta su dignidad y remite a la alabanza como reina del cielo. Viste túnica, manto y zapatos puntiagudos, que no siempre asoman bajo los trajes. Con su brazo izquierdo sostiene al Niño y con el derecho lleva un cetro (Colección Hans Wilczek y Limburg) o da de mamar a su hijo (Morlaix). El Niño, sobre su rodilla izquierda, sostiene los símbolos habituales: una esfera (Limburg y Amiens) o un pajarito (New York y Col. Wilczek<sup>426</sup>).



Fig.9 Virgen de Morlaix, cerrada

<sup>&</sup>lt;sup>426</sup> Aunque Radler (1990) afirmó que el Niño de la Col. Wilczek llevaba un rollo de las sagradas escrituras, parece más probable que se trate de un pajarito.

En el panel central interior se halla la Trinidad Trono de Gracia, estando ausente la paloma de Santo Espíritu, y quedando el grupo reducido a las figuras del Padre e Hijo. Sin embargo, lo que diferencia estas obras de otras es un sutil detalle a los pies del Padre. En las abrideras de New York, colección Hans Wilczek y Amiens, Dios Padre apoya sus pies sobre unas volutas vegetales, que se han interpretado como esquematizaciones del árbol de Jesé<sup>427</sup>.



Fig.10 Virgen de Morlaix, abierta

La iconografía del árbol de Jesé<sup>428</sup> -cuya finalidad es explicar la genealogía humana de Cristo enlazando a éste con la casa de David- se apoya en textos bíblicos del Antiguo y Nuevo Testamento: Isaías, Lucas, y Mateo. Isaías (11, 1-2) anuncia el nacimiento del Mesías al pueblo hebreo con las siguientes palabras: [...] Y brotará un retoño del tronco de Jesé y retoñará de sus raíces un vástago sobre el que reposará el espíritu de Yahvé, espíritu de sabiduría y de inteligencia [...]. De Jesé nacerá David y de David arrancará la genealogía humana que terminará en Cristo. En el Nuevo

Testamento, Mateo (1, 1-17) y Lucas (3, 23-38) recopilan dos genealogías de Cristo que presentan grandes diferencias, aunque ambas concluyen que es a partir de José, esposo de María y padre adoptivo (*pater putativus*) de Cristo, como Jesús enlaza con la casa de David<sup>429</sup>.

La iconografía más difundida de este asunto es la que sitúa a Jesé recostado, saliendo de su pecho un tallo vegetal en el que se intercalan miembros de la casa de David- y en ocasiones también profetas- y en lo más alto del tallo, coronándolo, la Virgen con el Niño. Al trasladar el tema bíblico a la imagen plástica, se sustituye a José por la Virgen, haciendo una reinterpretación de la línea genealógica.

Hay algunas variantes interesantes de esta iconografía, como por ejemplo el árbol de Jesé representado en el claustro de Silos, en que la Virgen con el Niño ha sido sustituida por una *Paternitas*, imagen trinitaria del Padre sedente con el Niño en su regazo<sup>430</sup>. En caso de aceptar las volutas de las abrideras como alusión al árbol de Jesé, estaríamos ante una imagen próxima a la del claustro de Silos, ya que lo que se ha situado al final del tallo es la Trinidad. Admitiendo que las volutas sean una esquematización del árbol de Jesé, habría que relacionarlas con el texto de Lucas 3, 23-38. En el texto de Lucas el ancestro último es Adán, hijo de Dios. Al colocar la Trinidad

De Lucas 3, 23-38 son importantes las primeras palabras, las centrales y las últimas. Lo primero que enuncia es que Cristo es hijo de José. Después hace una genealogía que va desde los ancestros más recientes hasta los más antiguos. Por tanto parte de José, se remonta hasta David y Jesé (hijo y padre respectivamente) y termina en Adán (hijo de Dios). En este caso es José también el que sirve de enlace con la casa de David y -lo que es más importante- con el propio Dios, ya que el último de los ancestros es Adán, hijo de Dios. Por tanto, es una genealogía humana que termina en Dios; una línea de parentesco humana y divina al mismo tiempo como la propia naturaleza de Cristo. Dice así: Jesús, al empezar, tenía unos treinta años, y era, según se creía, hijo de José, hijo de Helí [...] hijo de David, hijo de Jesé[...], hijo de Adán, hijo de Dios

<sup>&</sup>lt;sup>427</sup> Hipótesis de Radler (1990) y Chabanol (2002).

<sup>&</sup>lt;sup>428</sup> Para más detalle sobre esta iconografía, puede verse Manzarbeitia Valle (2011).

<sup>&</sup>lt;sup>429</sup> De Mateo 1, 1-17 son importantes las primeras y últimas palabras. Lo primero que afirma es que Cristo pertenece a la casa de David. Después hace una genealogía que va desde los ancestros más antiguos hasta los más recientes. Parte de Abraham, incluye a Jesé, David y Salomón (abuelo, hijo y nieto respectivamente), y termina en José, esposo de María. Así que es José, el padre putativo (adoptivo), el que hace que Cristo enlace con la casa de David. Dice así: Genealogía de Jesucristo, hijo de David, hijo de Abraham. Abraham engendró a Isaac[...]Jesé engendró al rey David, David a Salomón [...] y Jacob engendró a José, el esposo de María, de la cual nación Jesús, llamado Cristo.

<sup>&</sup>lt;sup>430</sup> Domínguez Rodríguez (1999b: p. 197) considera que los árboles de Jesé de carácter trinitario, es decir aquéllos que presentan la Trinidad como culminación del tallo, surgen en el entorno del Camino de Santiago, por tanto en el ámbito hispánico, siendo ejemplos interesantes los que hallamos en el claustro de Santo Domingo de Silos, la parteluz del pórtico de la Gloria (catedral de Santiago de Compostela), el presbiterio de la catedral de Santo Domingo de la Calzada, y el claustro de la catedral de Pamplona. Los ejemplos analizados por Ana Domínguez difieren – al menos visualmente- de los que aparecen en las abrideras de Morlaix, New York y Amiens, lo que hace cuestionar la interpretación de las volutas a los pies de Dios Padre como imagen esquemática del árbol de Jesé.

al final del árbol de Jesé se recordaría que finalmente la genealogía de Cristo conduce al Padre, al creador.

En cualquier caso, la hipótesis de las volutas como árbol de Jesé es fácilmente cuestionable. La ausencia de imágenes similares<sup>431</sup>, la falta de textos o comentarios en este sentido, la eliminación de Jesé, etc. llevan a dudar seriamente de la misma. Así que no hay que descartar otras posibles interpretaciones, por ejemplo una alusión al árbol del Paraíso.

Pasando a los paneles laterales que acompañan a la Trinidad, lo que se ha representado en ellos es un ciclo cristológico, aunque con muchas diferencias en cuanto a la distribución y elección de los episodios en unas obras y otras. Así la Virgen de New York contiene un ciclo dedicado exclusivamente a la Infancia de Cristo, la de Hans Wilczek a la Pasión, y la de Morlaix tanto a la Infancia (en el ala izquierda) como a la Pasión y Resurrección (en la derecha). Las de Amiens y Limburg-Schönau restan sin decorar<sup>432</sup>.

No es posible entrever una pauta iconográfica que se repita en este grupo. Frente a las abrideras trinitarias acompañadas de fieles orantes, ángeles o la Anunciación en las que, aunque con ciertas diferencias, podía observarse un programa iconográfico general común; en el caso de las abrideras trinitarias con la vida de Cristo no es posible la sistematización de los temas del interior.

Las escenas que aparecen en unas u otras obras son: Anunciación, Visitación, Natividad, Anuncio a los pastores, Presentación en el Templo, Adoración de los Magos, Prendimiento, Camino del Calvario, Flagelación, Resurrección y Bajada a los infiernos. Veamos brevemente cómo se han representado<sup>433</sup>.

Comenzando por el Ciclo de la Infancia, la Anunciación representada en New York y Morlaix, muestra a Gabriel, portando una filacteria con las palabras del anuncio (Ave Maria gratia plena dominum tecum) y dirigiéndose a la Virgen, la cual expresa su asombro levantando la palma de la mano. En New York se prescinde de todo detalle anecdótico o paisajístico, con una iconografía muy similar a la vista en las abrideras trinitarias con la Anunciación en los paneles laterales. En cambio, en Morlaix, hay un enriquecimiento iconográfico que viene dado por: la presencia de la paloma del Espíritu Santo proyectando un haz de luz en dirección a la cabeza de la Virgen e indicando así

que la Encarnación se está operando en ese preciso momento, la mano del ángel que señala el vientre de María (seguramente explicando los detalles de este prodigio), el trono en que asienta la Virgen indicando su dignidad, y la genuflexión de Gabriel en signo de respeto y reconocimiento a María.

La escena de la Visitación de New York es prácticamente única dentro del grupo de las abrideras. Sólo conocemos otro ejemplo incluido en la Virgen de Évora, una abridera de gozo. La Visitación de New York sigue el texto del evangelio de Lucas 1, 39-56, en el que se narra como María va a visitar a su prima Isabel que está en su sexto mes de embarazo. Al encontrarse ambas mujeres el niño Juan, en el seno de Isabel, salta de júbilo por la llegada del Señor. El momento que se ha representado es el del encuentro o abrazo de ambas mujeres, obviando el detalle del niño Juan dando muestras de júbilo. La imagen no revela la diferencia en el estado de gestación de ambas mujeres, como es lo habitual.



Fig.11 Virgen de Morlaix, detalle Anunciación



Fig.13 Virgen de Morlaix, detalle Nacimiento



Fig.12 Virgen de Morlaix, detalle Flagelación



Fig.14 Virgen de Morlaix, detalle Resurrección

<sup>&</sup>lt;sup>431</sup> En Silos, la representación del árbol es la habitual, lo que cambia es la presencia de la *Paternitas* al final del tallo. En cambio, en las abrideras, la propia imagen del árbol es muy atípica, ya que se trata exclusivamente de dos volutas.

<sup>&</sup>lt;sup>432</sup> Más detalles sobre la distribución de las escenas y su temática, véanse las fichas catalográficas de la III parte de esta monografía.

<sup>&</sup>lt;sup>433</sup> El repaso a estos temas será sucinto, pues son muchos los estudios a este respecto y el interés del trabajo no es tanto el análisis de los temas por separado sino su interpretación de conjunto.





Fig.15 Virgen de Morlaix, detalle Presentación Fig.16 Virgen de Morlaix, detalle Bajada a los Infiernos

La Natividad (New York y Morlaix), como es frecuente, toma detalles tanto de los evangelios canónicos (Lucas 2, 6-7) como de los apócrifos y los comentarios de los teólogos 434. En ambos casos María aparece acostada en la cama, como cualquier mujer de su época, haciendo hincapié por tanto en la naturaleza humana de Cristo y en el parto con dolor 435. En un extremo de la cama, José, anciano, apoyado en un bastón. Formando parte de la escena la mula y el buey, los animales que reconocen a Dios, episodio procedente de textos apócrifos como el Pseudo Mateo, XIV<sup>436</sup>. Sin embargo, el ambiente de una y otra escena es totalmente distinto. En Morlaix, se incide en los aspectos cotidianos, humildes y familiares del acontecimiento, por lo que María abraza al Niño, José fabrica una cerca para cobijar a su familia<sup>437</sup> y se vuelve para mirar a María y Jesús. Parece que María ha dado a luz en un establo, siguiendo el apócrifo del Liber de Infantia Salvatoris<sup>438</sup> y el propio texto de Lucas, que señala que la familia no hallando posada libre cobijó al niño en un pesebre. En New York la escena se desarrolla en un interior palaciego (con cortinajes y rico mobiliario), y la relación entre los personajes es más distante: el Niño ha sido situado en el pesebre, María dolorida por el parto da la espalda a padre e hijo, José parece dormitar en un extremo de la cama.

El Anuncio a los pastores tiene como fuente canónica el evangelio de Lucas 2, 8-15 en que se narra como durante la noche un grupo de pastores se turnaban para velar por sus rebaños, cuando apareció un ángel envuelto en luz que los sobrecogió de temor<sup>439</sup>. El ángel anunció el nacimiento del Mesías y un ejército celestial glorificó al recién nacido. Los pastores iniciaron el camino a Belén para adorar al Niño. En la talla de New York se ha representado el momento en que tres pastores levantan las manos para taparse los ojos y evitar ser cegados por la luz de Dios, mientras un ángel les hace el anuncio. Del ángel sólo han quedado las alas y la filacteria, el resto de la imagen se ha perdido. Dos de los pastores llevan cayado y el otro una flauta, elementos que se identifican con su oficio. Un grupo de ovejas, poco naturalistas, nos indica que se trata de este tema. Algunos de los animales también parecen volver su cabeza al cielo, quedando paralizados por el prodigio.

La Presentación en el templo (Morlaix y New York) sigue el relato canónico evangélico (Lucas 2, 22-39), según el cual transcurridos los días de la purificación<sup>440</sup>, María y José llevan al Niño al templo y ofrecen un par de tórtolas. En el templo tanto Simeón como Ana, una mujer anciana, reconocen al Señor. Simeón toma al Niño en brazos y lo bendice. En Morlaix y New York aparecen en torno al altar tres personajes: la Virgen con el Niño y Simeón. La Virgen ofrece el Niño a los brazos de Simeón. En New York aparecen además, por detrás de la Virgen, una muchacha joven con un cirio (alusión a la fiesta de las Candelarias 441) y San José portando una cesta con los animales sacrificiales. En Morlaix aparece una muchacha joven que lleva un cirio y una cesta, nueva alusión a las Candelarias y las ofrendas. El Niño, que se sitúa sobre el altar, prefigura así el sacrificio de Cristo conmemorado en la Eucaristía.

<sup>&</sup>lt;sup>434</sup> Para más detalles sobre la iconografía de la Natividad puede verse González Hernando (2010c).

<sup>&</sup>lt;sup>435</sup> Señala Pérez Higuera (1997: pp. 120-121) que la fórmula del parto con dolor es la que se abre paso en la plástica de Occidente, aunque los textos escritos coetáneos insisten en todo lo contrario, en que la Virgen parió sin dolor (véase por ejemplo el texto de Santiago de la Vorágine).

<sup>436</sup> De Santos Otero (2002: p.92)

<sup>&</sup>lt;sup>437</sup> Según Pérez Higuera (1997: pp. 106-111) la construcción de la cerca es un elemento que subrava la función de San José como protector de la Sagrada Familia. Es un detalle popularizado a partir del siglo XIV, que procede directamente de un fragmento de las Meditaciones del Pseudo Buenaventura: "[...]Todos dexan ir a la Virgen y su compañero, y tienen que apartarse a un establo encubierto a donde los hombres acostumbraban cobijarse en los tiempos de las aguas: y allí Josef, que era carpintero, tal vez hizo alguna especie de cerca o celosía en que se encerrasen" (Pérez Higuera 1997: pp. 106-107). Su presencia pudo quedar consolidada gracias al teatro litúrgico bajomedieval, más concretamente el Mystère de Rouen, en que San José entrelaza unos ramajes para aislar del frío durante la noche.

<sup>&</sup>lt;sup>438</sup> De Santos Otero (2002: p.110).

<sup>&</sup>lt;sup>439</sup> Es un acontecimiento que aparece también en fuentes apócrifas, véase a este respecto el Protoevangelio de Santiago 18, 2.

<sup>440</sup> Cuarenta días

<sup>441</sup> La iconografía de la Presentación en el Templo se vio enriquecida por influencia de la liturgia. Durante la festividad de la Presentación, se llevaba a cabo la liturgia de la bendición de los cirios (fiesta de las Candelarias o Festum Candelarum). En este día los cristianos, en procesión. llevan cirios o candelas en las manos y los ofrecen a la Madre de Dios. La iconografía de la Presentación, por influencia de esta festividad, introdujo desde el siglo XII personajes portando cirios, normalmente José, la Virgen y aquellos que los siguen.

La Epifanía<sup>442</sup> (New York) se centra en la figura de María entronizada con el Niño que recibe a los magos, en número de tres, con vestimenta regia y corona. Los reyes van vestidos como los monarcas coetáneos, lo que señala que es una representación posterior al siglo XI<sup>443</sup>. En uno de los extremos se ubica el rey joven, imberbe, rubio y con la piel tersa; en el centro el rey maduro, con arrugas en la comisura de los labios y alrededor de los ojos; y junto a Jesús el rey anciano, barbado y con pelo canoso; aludiendo a la universalidad del cristianismo a través de la diferencia de edades. Uno de ellos se arrodilla en signo de respeto, el otro señala al cielo a la estrella que les guía, y el tercero agita la mano, tal vez gesto de alocución .

Esta representación -como es habitual- sigue tanto los relatos canónicos como los apócrifos. De Mateo 2, 1-2 son la estrella que guía a los magos y la postura de los mismos, que *de hinojos* ofrecen oro, incienso y mirra al Niño. De la *Leyende Dorada* de Santiago de la Vorágine podría proceder el número de adorantes, tres, como es lo más habitual en la historia del arte. En cuanto al momento en que se produce la Adoración de los Magos, no hay consenso. Mateo parece afirmar que los magos llegan justo a continuación del nacimiento de Jesús. Sin embargo, según los apócrifos el peregrinaje de los magos es posterior a la Presentación del Niño en el templo, cuando éste tiene ya dos años, haciendo así coincidir este acontecimiento con el edicto de Herodes por el que ordena matar a todos los niños menores de dos años. En la talla de New York el Niño no es un recién nacido (envuelto en paños) sino más bien un niño dos años (pues está de pie sobre las piernas de la Virgen), siguiendo por tanto la interpretación de los apócrifos.

Pasando al ciclo de la Pasión, el Prendimiento y el Camino del Calvario aparecían representados en la talla de la colección Hans Wilczek, pero su desaparición y la escasa definición de las imágenes conservadas, hace imposible hacer una valoración de la representación de estos temas.

La Flagelación, recogida en la abridera de Morlaix, sigue los relatos evangélicos (Mateo 27, 26; Marcos 15, 15 y Juan 19, 1) con un dramatismo contenido de modo que, aunque Cristo está atado a la columna, no se dobla de sufrimiento. La Bajada a los Infiernos y Resurrección completan el programa de la talla de Morlaix. Según el *Evangelio Apócrifo de Nicodemo* (parte II<sup>444</sup>), la Bajada al Limbo (o *Anastasis*) ocurre entre la muerte y la resurrección, durante los tres días que el cuerpo de Cristo permanece en el sepulcro, mientras que su alma va al Limbo a liberar a los justos. Sin

embargo, en los ciclos iconográficos suele situarse primero la Resurrección y después la Bajada al Limbo, tal como aparece en aquí<sup>445</sup>. Explica también el *apócrifo de Nicodemo* que Cristo baja al Limbo a liberar a los justos, es decir aquellos hombres y mujeres buenos que habían muerto sin ser bautizados porque vivieron antes que Cristo se encarnase y muriese en la cruz. El Limbo es un lugar intermedio entre Infierno y Cielo donde esperan los Justos, los que aunque no fueron bautizados merecen ser salvados. Sin embargo, iconográficamente el Limbo tiende a confundirse con el Infierno en la mayor parte de las ocasiones. Así ocurre en Morlaix, en que el Limbo-Infierno es representado como una ciudad fortificada custodiada por una pareja de demonios. Cristo, en clara perspectiva jerárquica, abre – con la cruz de su sacrificio- las puertas de la ciudad y saca a los *justos*, desnudos, yendo a la cabeza un hombre y una mujer que podrían ser Adán y Eva. La influencia del *Teatro de Misterios* puede verse en la figura de Cristo, pues en los dramas litúrgicos Cristo golpea con su cruz triunfante las puertas de la ciudad fortificada custodiada por Satán, cayendo las puertas de inmediato y provocando un ruido estruendoso<sup>446</sup>.

La Resurrección, representada también en Morlaix, es uno de los episodios cruciales del cristianismo. Narrada en los relatos evangélicos (Mateo 27, 62-66 y 28, 1-10; Marcos 16, 1-8; Lucas 24, 1-12; Juan 20, 1-2), explica que el sepulcro de Cristo había quedado vigilado por unos soldados de la guardia romana para evitar que los cristianos robaran su cuerpo. A los tres días se habían acercado una o varias mujeres cercanas a Cristo (sus nombres y número varían según las fuentes) para llevar perfumes, y uno o varios ángeles les habían mostrado el sepulcro vacío anunciándoles la resurrección de Cristo. En Morlaix se ha representado a través de la imagen de Cristo triunfante, con la cruz, que abandona el sepulcro mientras tres soldados duermen y un ángel da testimonio del prodigio.

Así pues, en el grupo de abrideras comentadas tenemos un espectro de temas verdaderamente amplio. Todos ellos son perfectamente ortodoxos, refuerzan los fundamentos del cristianismo y educan a los fieles en los acontecimientos cruciales de la historia de la Salvación: Anunciación, Natividad, Resurrección, Bajada a los Infiernos, etc. Por ello mismo, resulta difícil dar un significado único a estas imágenes. Más bien habría que hablar de una pluralidad temática que permitiría a los religiosos insistir en unos acontecimientos u otros en función de las necesidades litúrgicas del momento.

<sup>&</sup>lt;sup>442</sup> Para más detalles sobre la representación de la Epifanía, véase Pérez Higuera (1997: p.172).

<sup>443</sup> Antes del s. XI los magos llevan trajes orientales de influencia persa; después del s. XI empiezan a vestirse como reyes occidentales, siguiendo la moda del momento, tal como aparecen en la imagen comentada.

<sup>444</sup> De Santos Otero (2002: pp.228-245).

<sup>&</sup>lt;sup>445</sup> En Morlaix el orden lineal de lectura de las escenas es de arriba a abajo, primero el panel izquierdo del espectador (Ciclo de la Natividad) y luego el derecho (Ciclo de Pasión y Resurrección). Los temas quedan así más o menos ordenados cronológicamente: Anunciación, Natividad, Presentación en el Templo, Flagelación, Resurrección, Bajada a los Infiernos.

<sup>&</sup>lt;sup>446</sup> Para más detalle sobre la iconografía de la Anastasis puede verse García García (2011b).

Sin embargo, hay un texto tardío que podría dar la clave en cuanto a la
interrelación de los temas interiores y exteriores. Se trata de un cántico popular en honor
de la Virgen de Morlaix, recogido por Stéphan (1895: pp. 222-224). Aunque estamos
ante un poema compuesto en 1895, fue escrito para reafirmarse en el sentir religioso
tradicional, con lo que seguramente está más cercano al significado original de la
imagen de lo que podría estarlo cualquier investigador actual. Dice así:

Texto original :	Traducción libre:
«[] Aimons-la bien, l'humble	« [] ¡Amemos la humilde capilla,
chapelle,	que encierra un piadoso tesoro,[]
renfermant un pieux trésor,[]	Este tesoro es una antigua imagen
Ce trésor est ta vieille image,	de la Virgen, Madre del Salvador[]
O Vierge, Mère du Sauveur, []	
	Estatua antigua y venerable
Statue antique et vénérable	que se abre por la mitad
Qui se partage en son milieu,	mostrando ¡oh espectáculo adorable!
Montrant, ô spectacle adorable !	tres personas y un sólo Dios.
Trois personnes en un seul Dieu.	
	Y sobre la superficie de la imagen
Et sur les parois de l'Image	están pintadas imágenes místicas:
Sont peints de mystiques tableaux :	puede verse al joven Jesús,
On voit Jésus en son jeune âge,	sus dolores y acciones.
En ses douleurs, en ses travaux.	
	El sentido profundo de estas imágenes
Du sens caché sous ces figures	procede del Evangelio[]
L'Évangile est le fondement,[]	Quiere decir que aquí abajo, la Virgen,
C'est qu'ici-bas, Vierge Marie,	nunca conoció otra felicidad
Tu ne sus jamais qu'un bonheur :	que meditar sobre la vida de Jesús
De Jésus méditer la vie	y recordarla en su corazón.
Et la repasser en ton coeur.	
	Y su alma fue siempre
Et ton âme fut à toute heure	el Templo de la Trinidad,
Le Temple de la Trinité,	donde Jesús hace morada y

Qui vient, dit Jésus, et demeure	donde reside la santidad []
Où réside la sainteté.[]	
	A través de ti, María, queremos
Par elle, nous voulons, Marie,	amar a Jesús, imitándote []
En t'imitant aimer Jésus; []	y (deseamos) que en nuestra alma
Et qu'en notre âme toujours belle	siempre bella reine la Trinidad;[]
Règne l'auguste Trinité[]	

De esa composición se deduce lo siguiente. En las abrideras analizadas se unen dos nociones: María que medita sobre la vida de su hijo, y María que por su vida santa es templo de la Trinidad. El interior de las abrideras refleja por tanto la intensa vida espiritual de la Virgen. Es su alma llena de Dios y de las meditaciones de Jesús lo que se ha representado. El fiel pretende, a través de la contemplación de dicha imagen, imitar la vida perfecta de María y llegar a ser también templo en que habita la Trinidad<sup>447</sup>.

### Prácticas religiosas

Atendiendo a los temas representados, estas obras pudieron cobrar protagonismo público en distintos momentos del calendario litúrgico: el tiempo de la Navidad, el periodo de Pascua y el Domingo de la Trinidad. Durante la Navidad podrían ser abiertas contemplando así la Infancia de Cristo representada en el interior, o permanecer cerradas para participar del drama litúrgico de la Adoración de los Magos. Al presentar exteriormente una imagen de la Virgen entronizada con el Niño se adecuarían perfectamente a la celebración de la Epifanía. Más adelante, en el período de Pascua podrían ser abiertas de nuevo, visualizando en este caso la Pasión y Resurrección de Cristo, y empleando tal vez las imágenes en relación a los ritos de la *depositio*, *elevatio* y el drama de la *visitatio sepulcri* que tenían lugar entre el Viernes Santo y el Domingo de Resurrección. No obstante, entre las obras analizadas, sólo la de Morlaix tiene un crucificado móvil; el resto presentan la cruz tallada en la misma pieza que la Trinidad, haciendo imposible su participación en estos ritos. Finalmente podrían ser abiertas el

<sup>&</sup>lt;sup>447</sup> Durante un congreso dedicado a la representación del cuerpo en el mundo cristiano, Buturain (2005: p.6) lanza una hipótesis distinta. Interpreta una abridera con la Trinidad y la vida de Cristo en su interior, relacionándola con un verso de Gregorio Nacianceno (s.IV) que dice *Quod non est assumptum, non est sanatum* (lo que no se asume, no puede sanar). Sin embargo, no desarrolla ni explica cómo se llega a esta interpretación, con lo que resulta discutible e inconsistente.

Domingo de la Trinidad, facilitando la contemplación y comprensión de este misterio por parte de los fieles.

Pero además de estas celebraciones públicas o semipúblicas, pues no sabemos si a ellas acudía el grueso de la población o sólo un grupo privilegiado; se puede agregar un uso más privado. El texto de Stéphan (1895: pp. 222-224), aunque tardío, es el que da las claves sobre la relación de estas tallas con la devoción privada. El poema de Stéphan indica que la talla de Morlaix es una vía para la meditación e imitación de las vidas de Cristo y María, un medio para el acercamiento a Dios y la unión mística con él. Es un objeto que permite que Dios habite en el alma del fiel, planteamiento cercano a la mística de fines de la Edad Media e inicios del mundo moderno. Las tallas de New York y la colección Hans Wilczek, por su pequeño tamaño, parecen adecuarse perfectamente a esta devoción y meditación privada.

Bibliografía específica: para contrastar y ampliar la información vertida en el presente apartado Abrideras con la Trinidad y ángeles adorantes puede acudirse a: Sagrada Biblia [edición BAC (1986)], Los Evangelios Apócrifos [edición De Santos Otero (2002)], De la Vorágine (1230-1298) [edición Macías (2001)], Cloquet (1890), Stéphan (1895), Salonne (1938), Réau (1957), Schleif (1984), Azcárate Luxán (1984), Radler (1990), Domínguez Rodríguez (1999a), Domínguez Rodríguez (1999b), Pérez Higuera (1997), Chabanol (2002). También puede consultarse el apéndice bibliográfico de cada una las fichas catalográficas de las Vírgenes abrideras de: Amiens, Morlaix, New York, Colección Grafen Wilczek y Limburg-Schönau.

### Abrideras de Bergara y Triacastela

En este apartado nos ocupamos de dos abrideras trinitarias situadas en el norte de la Península Ibérica, más concretamente en Bergara (Guipúzcoa-País Vasco) y Triacastela (Lugo-Galicia). Tienen una iconografía relativamente peculiar que las hace distintas de las tallas vistas hasta el momento. Hasta ahora se han analizado obras que presentaban en su interior la Trinidad acompañada de orantes, ángeles, la Anunciación, o la vida de Cristo. Sin embargo, en Triacastela la Trinidad está acompañada de dos personajes masculinos de difícil identificación, tal vez profetas, y en Bergara está sola, dentro de una cavidad oval en la que no hay espacio físico para situar otras figuras.

Son las dos únicas abrideras trinitarias conservadas en la península, lo que eleva su importancia. Pese a que en la literatura hispánica bajomedieval alcanzó un gran desarrollo la noción de María Templo de la Trinidad, trasfondo teológico de las esculturas analizadas, el número de ejemplos conservados es muy escaso. En España el movimiento de Contrarreforma, y por extensión el control de las imágenes religiosas, arraigó con fuerza, lo que podría explicar la desaparición de las abrideras trinitarias, consideradas obras inapropiadas en los tratados de la época, como el de Johannes Molanus. Las dos tallas se han conservado en lugares de difícil acceso, donde la aplicación de los nuevos planteamientos religiosos podía permitirse ciertas licencias.

Las Vírgenes de Bergara y Triacastela tienen algunos puntos en común aunque no demasiados: la presencia de la Trinidad en el interior, la advocación a Nuestra Señora de la Encarnación, la ubicación en lugares de difícil acceso y el crucificado fijo (tallado en la misma pieza que la Trinidad). Difieren en lo demás, y por ello se estudiarán por separado, centrando el interés en el contexto cultural, social y religioso que hizo posible su aparición. El resto de datos, referidos a aspectos técnicos, formales y bibliográfico-documentales, aparecerán especificados en las fichas catalográficas correspondientes (ver III parte de esta monografía), evitando su repetición en este apartado<sup>448</sup>.

#### Virgen de Bergara

La abridera de Bergara ocupa el retablo central de la pequeña ermita de San Blas en la barriada de Buriñondo. El edificio, que aparece por primera vez en la documentación del año 1500 (testamento de Martín Pérez de Arrese), fue subastado a principios del siglo XIX y adquirido por Manuel de Albisua, quien permitió que se siguiese celebrando culto en la mitad delantera del templo. Buriñondo es un conjunto de caseríos que queda al noreste del casco histórico de la población.

<sup>448</sup> Se evitará también la repetición de la explicación que ya aporté en *Anales de Historia del Arte* en torno a la abridera de Bergara [González Hernando (2006a)]

Es difícil precisar la cronología exacta de la obra, aunque la indumentaria de la Virgen y las donaciones de los testamentos locales apuntan una datación entre 1420 y 1470. La talla es coetánea al *Sermón de la Natividad* de Jean Gerson (s. XV) que expresaba su temor ante ciertas imágenes de María que podían inducir a los fieles a pensar que la Trinidad al completo había tomado carne de ella. Cuando el Canciller de París escribió este sermón, podría haber tenido delante de sus ojos una imagen muy similar a la de Bergara, pues las palabras que emplea son muy cercanas a dicha obra.



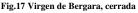




Fig.18 Virgen de Bergara, abierta

Presenta un rico programa iconográfico. En el exterior la Virgen de la Expectación, con las manos levantadas en actitud orante y el Niño sentado sobre su

regazo. En el interior la Trinidad Trono de Gracia sobre un fondo azul estrellado que evoca el firmamento, conectando con los poemas de alabanza a la Virgen que ensalzan su seno/vientre *más amplio que los cielos*. Es la escultura conservada que aborda de un modo más directo y literal la unión de las nociones de la Encarnación y la Trinidad: la Trinidad al completo, indisoluble, participa del misterio de la Encarnación que se opera en el vientre de María.

Como curiosidad iconográfica, se puede señalar que es el único ejemplo en que Dios Padre no sujeta y alza la cruz, sino que tiene las manos hacia abajo, como si se apoyara en Cristo. Al estar talladas de este modo las dos figuras, se hace imposible separarlas y extraer el crucifijo para la *depositio* y *elevatio* del Viernes Santo.

Poco o nada se sabe del patrocinador/a y encargo de la obra, dada la ausencia de documentación a este respecto. Sin embargo, el contexto sociocultural actual de la talla podría guardar bastantes similitudes con el que la rodeó a finales de la Edad Media. Hoy en día son un *mayordomo* y una *serora* los encargados de velar por el mantenimiento y custodia tanto de la ermita como de los objetos sagrados en ella contenidos, incluida la Virgen abridera. En el área guipuzcoana la figura de las *seroras* ha quedado prácticamente inalterable desde la Baja Edad Media, aunque con algunas transformaciones en cuanto a sus funciones y/o atribuciones. Por ello mismo es posible pensar que la Virgen abridera estuviese al cuidado de distintas *seroras* ya desde su realización a fines de la Edad Media, y que la forma de vida de estas mujeres condicionase su historia.

La serora es una figura cuyos orígenes se sitúan en la Edad Media. Forma parte de una corriente más amplia que se conoce con el nombre de movimiento religioso femenino, el cual agrupa distintas modalidades (beguinas, reclusas, beatas, terciarias, ermitañas, freilas, hospitaleras, seroras, sacristanas, emparedadas, etc.), abarca un amplia área geográfica dentro de Europa (Francia, Alemania, Países Bajos, Italia, Península Ibérica) y se desarrolla fundamentalmente entre los siglos XII y XVI. Este fenómeno cultural y religioso ha sido ampliamente estudiado en los Países Bajos, donde se conoce con el término beguinaje.

Es un universo que aglutina mujeres muy diferentes entre sí, aunque con ciertos elementos comunes. Una de las características más significativas es que se trata de una corriente extra-institucional y de constitución espontánea<sup>449</sup>. Son mujeres que espontáneamente deciden llevar a cabo una vida religiosa, de modo individual o formando pequeñas comunidades. Aunque pueden adoptar la regla de una orden

religiosa, no son reconocidas como una institución eclesiástica oficial y no suelen someterse a la autoridad masculina de un obispo, quedando a menudo en los márgenes de la religiosidad institucional. Esto será motivo de conflicto a partir de la Edad Moderna.

En consecuencia siguen pautas religiosas flexibles, reservándose siempre la posibilidad de modificarlas o abandonarlas. Pueden o no vestir hábito distintivo, seguir o no los votos clásicos de castidad, pobreza y obediencia, guardar o no clausura, vivir en un establecimiento religioso construido a tal fin o en su propia casa, residir individualmente o en colectividad<sup>450</sup>.

Desarrollan una religiosidad basada en la interiorización, la meditación individual y el acceso directo a la divinidad, sentando las bases del misticismo. Son capaces de desarrollar complejos conceptos teológico-filosóficos en los límites de los dogmas y las verdades establecidas oficialmente por la Iglesia. Así pues, una noción como la de María Templo de Trinidad, en los límites de la ortodoxia, pudo ser bien comprendida y transmitida por las seroras que se hicieron cargo de la abridera de Bergara.

Las mujeres que nos ocupan tienen además un fuerte componente laico. Aunque desempeñan funciones religiosas, están en permanente contacto con el mundo seglar. Su compromiso con las obras piadosas y caritativas nunca es a perpetuidad, pudiendo libremente abandonar estas actividades para desarrollar nuevos roles sociales.

Por ello mismo, llegan a realizar un amplio abanico de tareas laicas y religiosas. Entre las tareas religiosas más habituales están las de: rogar por las ánimas de los difuntos, servir en la iglesia, asistir a pobres y enfermos (especialmente en el entorno del Camino de Santiago), emitir opinión sobre diversos aspectos teológicos (ideas que a veces ponen por escrito normalmente bajo la supervisión de un confesor), dar consejo y consuelo a aquellos que acuden a consultarlas (ya que son reconocidas como figuras de autoridad)<sup>451</sup>, mediar en el plano espiritual ayudando a los hombres a acercarse a la divinidad<sup>452</sup>, etc. Entre las tareas laicas, algunas mantienen sus antiguos oficios (aquellos que realizaban antes de retirarse a la nueva vida religiosa: panaderas,

<sup>&</sup>lt;sup>449</sup> El carácter extra-institucional ha llevado a algunos autores a situar a estas mujeres en los *márgenes de la sociedad*. Siguiendo esta línea de interpretación Hanawalt (1995: pp. 1-18) propuso un posible paralelismo entre la posición social de *beguinas* y prostitutas, entendiendo que ambas estaban relegadas a los márgenes del espacio social.

<sup>&</sup>lt;sup>450</sup> Lo normal es que primero vivan individualmente, después formen pequeñas comunidades, y con el paso del tiempo se agrupen en colectividades mayores, pudiendo si así lo desean transformarse en una institución conventual bajo alguna de las grandes órdenes admitidas por la Iglesia.

<sup>&</sup>lt;sup>451</sup> Dorothea de Montau, reclusa visionaria, que puede incluirse dentro de este movimiento religioso femenino, daba consejo y consuelo a los que acudían a consultarla a su celda de Marienwerder. Sus visiones son el trasfondo de las abrideras de patrocinio teutónico.

<sup>&</sup>lt;sup>452</sup> Recuérdese que la mediación es una de las grandes funciones atribuida también a la Virgen y uno de los papeles más importantes de las mujeres en la Baja Edad Media, especialmente en el ámbito privado.

costureras, criadas, etc.), otras se dedican a la educación y formación de niñas, siendo esta orientación pedagógica fuente de conflicto en la Edad Moderna.

Respecto a su caracterización socioeconómica, la historiografía tradicional consideraba que provenían de estratos pobres y que, al ser incapaces de reunir una dote suficiente como para entrar en un convento, adoptaban una vida religiosa más marginal. Sin embargo, estudios más recientes han señalado que había mujeres de todos los estratos sociales, desde los más humildes hasta los más influyentes. Algunas de ellas gozaban de gran influencia social y poseían recursos económicos suficientes como para fundar su propio convento, pero prefirieron optar por una vida religiosa extrainstitucional.

En cuanto a su estado civil, si bien las más numerosas eran solteras y viudas, también las había casadas. Por lo general optaban por esta vida a partir de los 35-40 años, aunque en esto -como en el resto de las cosas- había una gran diversidad.

Dentro del movimiento religioso femenino hay variedad de estatutos (beatas, emparedadas, seroras, reclusas, etc.), aunque las diferencias entre unas y otras no responden a moldes rígidamente establecidos. Entre las modalidades mejor definidas se hallan las beatas, emparedadas y seroras. Las beatas llevan una vida de perfección religiosa en el interior de sus propias casas, manteniendo su propio oficio y desarrollando una síntesis de vida activa y contemplativa. Las emparedadas se encierran en una celda tapiada, generalmente adosada a una iglesia o convento, y se comunican con el mundo exterior a través de un ventanuco o hueco que les permite seguir los oficios divinos y aconsejar a los que se acercan a ellas. Las seroras (también conocidas como sororas o sacristanas, entre otros nombres) son características del País Vasco. Gozaron de gran estima social, aunque también recibieron duras críticas de las autoridades religiosas contrarreformistas en base a ciertas funciones religiosas que llevaban a cabo. Sin embargo, el fuerte arraigo a este modo de vida, ha permitido que esta figura haya sobrevivido en la actualidad, manteniendo las seroras de hoy en día características y atribuciones que tenían en la Edad Media.

Sus funciones, como en el caso de otras mujeres vistas, eran muy variadas: recababan limosna para el mantenimiento del templo, lo limpiaban y barrían, cuidaban los objetos de su interior (incluidos los recipientes y ornamentos sagrados) lo que les permitía acceder y subir al altar<sup>453</sup>, lavaban las telas y ropas empleadas en la liturgia; además custodiaban las llaves de la iglesia, tañían las campanas, cuidaban de las lámparas (preocupándose de que estuviesen encendidas cuando los ritos religiosos así lo requerían); e incluso acogían en su edificio reuniones de cofradías, eran madrinas y testigos de bautizos, guiaban los entierros y duelos, participaban activamente de las

procesiones, visitaban enfermos, oficiaban *paraliturgias* poniéndose al frente de ritos populares como la *rodadura del niño sobre el altar*<sup>454</sup>, enseñaban e instruían a los niños/as, etc. Por todo ello, no es difícil imaginar que fuera una *serora* la que orientase a las mujeres embarazadas que llevaban flores a la abridera de Bergara para implorarle un buen parto, en definitiva una muestra de religiosidad popular que podría catalogarse de *paraliturgia*<sup>455</sup>.

En definitiva, a las *seroras* se les permitía intervenir en asuntos públicos y privados que estaban vedados a otras mujeres. Es posible incluso que desarrollaran ciertas actividades sacerdotales, como bautizar o consagrar, asimilándose así a las diaconisas de la iglesia oriental primitiva, a las que se les atribuyen las mismas funciones. Parte de las críticas que recibieron en la Edad Moderna se referían a estas cuestiones.

Del elenco de funciones señaladas, son la limpieza, cuidado y custodia tanto del templo como de los objetos en él guardados, las que siguen realizando las seroras actuales. Éste es el caso de la serora y el mayordomo que se ocupan de la ermita de San Blas y de la abridera que está en su interior. Con tanto celo guardan esta imagen, que si no es con su consentimiento no puede verse.

El nombramiento y elección de las seroras correspondía tanto a las autoridades civiles como a las eclesiásticas. El día de su nombramiento, recibían las llaves del templo, tañían las campanas y encendían una lámpara, lo que señalaba la toma de posesión de su cargo. Solían ser viudas o solteras, normalmente de edad madura. Se instalaban generalmente cerca de la iglesia o ermita de la cual se ocupaban. Tuvieron una gran presencia en la provincia de Guipúzcoa y en la ciudad de Bergara, donde se contabilizaron hasta catorce mujeres de este tipo en el año 1587, con ocasión del *Chronicon* escrito por el franciscano P. Gonzaga<sup>456</sup>.

Sin embargo, el movimiento religioso femenino en general y las seroras en particular entraron en conflicto con la estructura de la Iglesia a partir de la Edad

<sup>453</sup> Este cuidado de los ornamentos sagrados ha hecho que en la jerga popular, se las conozca despectivamente como aquellas que se quedan para vestir santos.

<sup>&</sup>lt;sup>454</sup> El ritual de la rodadura de niños sobre el altar se documenta en Europa desde el siglo XV. Se realizaba después del bautismo y en ausencia del sacerdote. Era un rito destinado a preservar al niño de enfermedades y males, que guarda estrecha similitud la participación de la Virgen de Antagnod en el rito del respiro. En algunos documentos del País Vasco era la serora la que llevaba la rodadura de niños. Por la participación en este tipo de ceremonias dice E. Elorza Espelosín (2004) que la serora es una "oficiante de la paraliturgia".

 $<sup>^{455}</sup>$  Las funciones religiosas relacionadas con las parturientas fueron tratadas en el capítulo V de la I parte.

<sup>&</sup>lt;sup>456</sup> Recoge esta referencia De Lizarralde Balerdi (1919: pp. 590-617).

Moderna<sup>457</sup>. Muchas de sus prácticas fueron incluidas en el catálogo de conductas desviadas elaborado por la Inquisición a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII. La documentación oficial deja testimonio de su descontento frente a las *seroras* vascas, tratando de encauzar sus actividades. Es entonces cuando aparecen mejor descritas y definidas, siendo precisamente estos textos los que nos permiten conocerlas en detalle. El Sínodo de Calahorra (s. XVI) arremete contra ellas, considerando indecentes sus atribuciones religiosas:

"[...]en muchas iglesias y ermitas las mugeres con titulo de freyras y seroras sirven de sacristanes lo que es gran indecencia porque andan entre los sacerdotes y se llegan a los altares a enceder candelas y menoscaban los ornamentos religiosos y vasos sagrados, además de otros inconvenientes en materia de honestidad[...]"

El Obispo Manso (fines s. XVI) se expresa en términos similares, indicando que las actividades de las *seroras* deben circunscribirse a la limpieza del templo:

"[...]Las seroras no toquen cossas sagradas ni pongan los altares. Otrosí atento que por los Sagrados Cánones está prohibido que las mujeres toquen los corporales y aras y sagrados vassos y aun que no lleguen a los altares en cuya compostura y adorno estando por su quenta hemos hallado osada a tratar ni tocar las cossas sobredichas y solo pueden labar la ropa blanca como y quando les es permitido barrer la Yglesia; y adereçar las lamparas y el adereçarlos [...]"<sup>458</sup>

Distintos documentos referidos a la iglesia de San Pedro de Lamuza en Llodio pretenden que las seroras se sometan a la autoridad del obispo, que no entren en las sacristías, que no accedan a los altares, que no tengan criadas, etc. Dicen así:

"[...]otrosí, mando a todas las frailas y seroras que sirven en la dicha iglesia y ermitas del dicho lugar de Llodio, comparezcan dentro de ocho días ante el

Obispo mi señor, a traer licencia para poder servir en la dicha Iglesia y ermitas[...]"

"[...]y las dichas seroras no tengan ni puedan tener ni tengan criadas ni otras personas en su servicio y compañía y lo cumplan so pena de excomunión mayor en la que incurran[...]".

"[...]otrosí mando que la serora o seroras que de aquí adelante sirvieren en la dicha iglesia con licencia de su señoría el señor Obispo, no llegue a los altares ni ponga en ellos ni quite cosa alguna, so pena de excomunión mayor en la cual incurran[...]"

"[...]otrosí, su merced mandó que de aquí en adelante, las frailas ni otras mujeres, ni criadas de clérigos, no entren en la sacristía, so pena de excomunión mayor en la que, haciendo lo contrario, incurran[...]<sup>1,459</sup>

Con todo lo expresado hasta aquí, se comprueba que la Virgen abridera de Bergara debió ser a partir de la Edad Moderna doblemente polémica, ya que contenía la Trinidad en su vientre -algo desaprobado en ciertos tratados de iconografía contrarreformistas, como el de Johannes Molanus- y además estaba asociada a la figura de una *serora*, cuyas prácticas religiosas debían ser encauzadas por las autoridades eclesiásticas. Sin embargo, en Guipúzcoa el apego a este modo de religiosidad permitió por un lado la supervivencia de la *serora* y por otro el de la abridera.

#### Virgen de Triacastela

La segunda abridera de la que nos ocupamos se halla en la iglesia de San Salvador de Toldaos, que pertenece al municipio de Triacastela, y por ello su historia está unida a la del Camino de Santiago. Triacastela forma parte del Camino Francés, sin duda la ruta de peregrinación más importante que atravesaba el norte peninsular. Se sitúa a escasos 200 Km. de la ciudad del apóstol y fue punto obligado de paso para los peregrinos, al menos desde el siglo XII. Por esas fechas, hacia 1130-1140, Aymeric Picaud escribe el *Liber Peregrinationis* o *Guía del Peregrino* (uno de los cinco libros que integran el *Codex Calixtinus* o *Liber Sancti Jacobi*), dividiendo el camino desde Somport a Compostela en trece etapas y situando el enclave de Triacastela en la undécima etapa. Es aquí donde finaliza una etapa y comienza la siguiente, por tanto un lugar en el que todos los peregrinos se detienen y van a buscar una piedra a las canteras de la zona para llevarla hasta Santiago, contribuyendo así a la construcción del templo. La cercanía de Compostela y la existencia de canteras en las proximidades debieron ser

212

<sup>&</sup>lt;sup>457</sup> Respecto al desencuentro entre movimientos de mujeres y Contrarreforma, recoge Fernández Collado (1996: p. 102) unas disposiciones del *Concilio Provincial Toledano* de 1582, según las cuales se obliga a las beatas o terciarias a guardar clausura y *someterse* a la estructura eclesiástica: "es decir, aquellas que sin pertenecer a Orden religiosa alguna, se proponen observar el voto de virginidad, viviendo en traje modesto en sus casas, ofreciendo a Dios un voto simple y de obediencia a un clérigo particular, el Concilio decreta que no puedan vestir hábito de cualquiera de las Órdenes religiosas aprobadas, ni prometer obediencia a clérigos seculares o regulares, ni en nombre de su Orden; con ello se pretende evitar que anden libres, de un lado para otro, aparentando ser lo que no son y deshonrando a las antiguas religiones. El Concilio señala también como beatas a aquellos grupos de mujeres denominadas terceras o arrepentidas, es decir, aquellas que viven juntas y bajo obediencia. A estas, si realizaron profesión, el Concilio pide a los obispos, que las sujeten a leyes de la clausura y, a las que no lo hiciese, si después de invitarlas y amonestarlas paternalmente no quieren ligarse con semejantes votos solemnes, no se les permita vivir con las otras, pues es indecoroso aparentar piedad y castidad y no evitar los peligros"

<sup>&</sup>lt;sup>458</sup> Texto citado por Arana y Salas (1994).

<sup>&</sup>lt;sup>459</sup> Textos citados por Navarro Ullés (1988), procedentes de los libros de bautismo y fábrica de la iglesia: *Libro primero de Bautismos de la Parroquia de San Pedro de Lamuza (1536 a 1595)*,

fuentes económicas de primer orden para este asentamiento, permitiendo a sus habitantes la promoción de obras de arte como la abridera que nos ocupa.





Fig.19 Virgen de Triacastela, cerrada

Fig.20 Virgen de Triacastela, abierta

Por otra parte, el Camino de Santiago sirvió como medio de adoctrinamiento y propaganda religiosa. En un contexto de *Reconquista*, en que las tropas de Almanzor habían logrado llegar hasta Compostela y saquear la ciudad, y en que había conflictos periódicos en la frontera entre las áreas cristianas y las musulmanas, la monarquía asturleonesa y castellana empleó sistemáticamente la iconografía de Santiago Matamoros y las apariciones y milagros de la Virgen como medio de difusión de sus ideales

Archivo del Obispado de Vitoria; Libros de fábrica de la Iglesia de San Pedro de Lamuza de Llodio, Archivo del Obispado de Vitoria.

religiosos y políticos 460. María y Santiago llegaron a identificarse con el avance cristiano. Precisamente lo que hallamos en la Iglesia de San Salvador de Toldaos en Triacastela es una imagen abridera de la Virgen, perfectamente válida para el adoctrinamiento y propaganda que se quería llevar a cabo. Los peregrinos que pasaban por Triacastela, si visitaban la iglesia, veían a María, su protectora ante los múltiples males que acechaban en su vida cotidiana, y los innumerables peligros que surcaban los caminos.

Los peregrinos, además de encomendarse al apóstol y a María, manifestaban su fe en la Trinidad. En el sermón Veneranda Dies incluido en el Libro I del Codex Calixtinus se considera el báculo de peregrino símbolo de la Santísima Trinidad. Dice así: "el báculo, puesto que el suplicante lo recibe como un tercer pie para sostenerse, simboliza la fe en la Santísima Trinidad, en la cual debe perseverar. El báculo es la defensa del hombres contra los lobos y perros[...]Por tanto, debemos encarecer al peregrino, cuando le damos el báculo, que lave sus culpas por la confesión y fortalezca su corazón y sus miembros frecuentemente con la enseña de la Santísima Trinidad contra las ilusiones y fantasmas diabólicos "461". Si los peregrinos tenían la oportunidad de ver la imagen de María abierta, podían dirigirse a la Trinidad para que les diera fuerza en su enfrentamiento al mal y al diablo.

La historiografía ha situado la obra a finales del siglo XIV<sup>462</sup>. Sin embargo la impronta románica de las figuras de María y el Niño y la policromía vibrante parece más propia de los siglos XII y XIII, lo que colocaría la imagen como uno de los ejemplos más antiguos de abrideras trinitarias. No obstante, hay que ser cautos a este respecto ya que la obra, surgida en un entorno rural, podría perfectamente haber sido realizada en el siglo XIV con rasgos arcaizantes. Además, las distintas capas de policromía podrían haber alterado sustancialmente la apariencia original de la misma.

En cuanto a la iconografía, reúne una serie de peculiaridades que la apartan de los modelos vistos en otras abrideras trinitarias. En el exterior, el Niño sostiene un libro remitiendo así a la identificación con la Sabiduría y Salomón. En el interior la Trinidad Trono de Gracia muestra al Padre retratado no como un anciano, sino más bien como Cristo, con pelo castaño y largo, peinado con la raya al medio, y barbado. El Espíritu Santo no sale de la boca del Padre en forma de soplo divino, sino que se asienta sobre uno de los travesaños de la cruz, una posición mucho menos habitual en el elenco de imágenes estudiadas.

<sup>&</sup>lt;sup>460</sup> Estas ideas son desarrolladas por Fernández Fernández (2009).

<sup>&</sup>lt;sup>461</sup> Texto citado por Ruíz Montejo (2004: p. 15)

<sup>462</sup> Yzquierdo Perrín (1988- 1989: pp. 19-30 y 1993: pp. 470-473).

Finalmente en los paneles laterales aparecen dos personajes masculinos casi idénticos, vestidos con túnicas largas y tocados con gorros cónicos, imberbes, portando una filacteria y un libro. Se ha pensado que podrían ser profetas del Antiguo Testamento<sup>463</sup>, aunque no se alcanza a comprender su sentido dentro del programa iconográfico general. Podría tratarse también de una falsa interpretación de la Anunciación. Como veíamos en otras abrideras trinitarias, podríamos estar ante una representación de Gabriel, sobre el panel izquierdo, con la filacteria en la mano, y la Virgen, sobre el panel derecho, con el libro de las Escrituras. Sin embargo, la falta de alas en el personaje con filacteria o los rasgos claramente masculinos del personaje con libro, hacen difícil aceptar esta hipótesis. Otra posibilidad es que se trate de donantes, vinculados o no al Camino; sin embargo éstos no adoptan la posición de reverencia y adoración a la Trinidad que sería esperable. Tal vez una restauración de la capa pictórica permitiría sacar a la luz alguna inscripción o cartela que facilitaría la identificación de los personajes, pues hasta el momento todas las posibilidades están sujetas a revisión y crítica.

Bibliografía específica: para contrastar y ampliar la información vertida en el presente apartado *Abrideras de Bergara y Triacastela* puede acudirse a: De Lizarralde Balerdi (1919 y 1926), J. C. Schmitt (1971), Balsach i Grau (1987), Navarro Ullés (1988), Miura Andrades (1988), Arana y Salas (1994), Fernández Collado (1996), Del Val Valdivieso (1997), Miura Andrades (1988), Yzquierdo Perrín (1988- 1989 y 1993), Hanawalt (1995), Muñoz Fernández (2001), Elorza Espelosín (2004), Ruíz Montejo (2004), González Hernando (2006a y 2007). También puede consultarse el apéndice bibliográfico de cada una las fichas catalográficas de las Vírgenes abrideras de Bergara y Triacastela.

<sup>&</sup>lt;sup>463</sup> En el zócalo de la abridera de Salamanca hay unos personajes barbados con un tipo de gorros muy similares y filacterias que también han sido identificados como profetas.

# CAPÍTULO II: ABRIDERAS DE GOZO

## Características generales

Las abrideras de Gozo representan un porcentaje muy pequeño del conjunto total de obras. Son sin embargo piezas muy homogéneas en cuanto a sus características técnicas, formales, históricas e iconográficas. Se trata de las Vírgenes de Allariz, Salamanca y Évora, las tres localizadas en la mitad norte de la Península Ibérica.

Desde el punto de vista técnico presentan grandes similitudes. Fueron talladas en marfil y madera, doradas y policromadas, siendo especialmente sobresaliente el preciosismo de la técnica. El uso de uno y otro material varía en cada una de ellas. En Allariz y Évora el marfil es la materia predominante y la madera se emplea ocasionalmente, ya sea para la base (Allariz) o para los añadidos posteriores (la cabeza de la Virgen de Évora). En Salamanca es la madera la que más sobresale, pues la estructura de la Virgen y el Niño se ejecutó con este material, utilizándose el marfil para las placas del interior y del zócalo y las cabezas de ambas figuras.

Son de dimensiones casi idénticas (entre 32 y 39 cm.), con un tipo de apertura frontal que va del cuello de la Virgen hasta los pies, y el dorso de la figuras tallado con detallismo lo que indica que la imagen podía rodearse y trasladarse de un lugar a otro, sin necesidad de permanecer fija en una capilla o muro. El estado de conservación es relativamente bueno, aunque ha dependido de los avatares de cada obra. En este sentido, la de Allariz es la que se ha conservado más fiel al original, con un menor número de intervenciones. En cambio, la de Salamanca perdió gran parte de los paneles de marfil y la de Évora fue considerablemente alterada a causa de la peana barroca y la cabeza de la Virgen añadida en el XVI.

Su cronología es muy similar, oscilando entre finales del siglo XIII y XIV, y el estilo que siguen el gótico. No existen piezas de este tipo en la Edad Moderna, pese a que la Iglesia no emitió ninguna prohibición, censura o crítica que les afectase. El mecenazgo, al menos en Allariz y Évora, es femenino, nobiliario/regio y vinculado a instituciones monásticas.

#### Iconografía

Las Vírgenes de Allariz, Évora y Salamanca son exteriormente tanto Tronos de Sabiduría (Sedes Sapientiae) como Tronos de Salomón. Estas abrideras, al igual que el trono de Salomón, fueron realizadas en marfil, material que para ciertos escritores de la Edad Media como Pedro Damián (s. XI) era símbolo de la virginidad y castidad de María.

El trono en que asientan tiene varales circulares en los extremos y un alto pedestal<sup>464</sup>. Entre los varales de Évora aparece una diminuta figura masculina, tonsurada, barbada y con capa pluvial, tal vez en alusión al clero. En el podio de Salamanca han subsistido otras dos figuras masculinas, también barbadas, con gorro cónico y filacterias, identificados como profetas.

La Virgen apoya su pie izquierdo en un pequeño animalito, con garras, y orejas y cuerpo alargado, tal vez alusión al pecado y el mal que es derrotado por ella. Este animal es visible en Évora y en Allariz, no ocurre así en Salamanca, ya que esta parte está bastante deteriorada. Con su mano derecha, María debía sostener un cetro en Allariz y un fruto en Évora. Con la mano izquierda sujeta al Niño. En Allariz el Niño bendice con una mano mientras sostiene una esfera con la otra. En Évora Jesús juguetea con la Virgen mientras presenta con la mano izquierda un minúsculo libro aún cerrado.

En el interior, las obras analizadas poseen un ciclo gozoso de la vida de Cristo y de la Virgen formado por los temas de la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento, el Anuncio a los pastores, la Adoración de los Magos, la Resurrección, la Ascensión, el Pentecostés; y el Entierro, la Asunción y la Coronación de la Virgen<sup>465</sup>.



Fig.21 Virgen de Allariz, abierta

<sup>464</sup> El pedestal de Salamanca es coetáneo al resto de la pieza, el de Allariz se considera un añadido posterior a la talla, y de Évora responde a una intervención barroca.

 $<sup>^{465}</sup>$  Para más detalle sobre los temas que aparecen en cada obra, ver las fichas correspondientes la III parte.

Gran parte de los episodios representados en las abrideras de Allariz, Évora y Salamanca son comunes a las Vírgenes de Morlaix y New York y siguen en esencia las mismas pautas iconográficas. Nos referimos a las escenas de la Anunciación, la Visitación, el Nacimiento, el Anuncio a los pastores, la Adoración de los Magos y la Resurrección. El Nacimiento de Évora y Allariz está constituido por la Virgen tendida en la cama, José en un extremo adormilado y el Niño en el pesebre. En Évora aparece además una mujer, tal vez una comadrona, que presenta el Niño a María 466. La Anunciación, la Visitación, el Anuncio a los Pastores y la Adoración de los Magos no presentan ningún elemento atípico o excepcional, respecto a los ya estudiados en otras obras. En cambio, la Resurrección de Allariz presenta una novedad iconográfica, al fundir en una misma escena dos momentos que suelen representarse por separado: las Marías acudiendo al sepulcro con los botes de perfumes y Cristo saliendo de la tumba, triunfante con la cruz entre sus manos.

Además de estos temas aparecen otros que completan el elenco de asuntos gozosos, entre ellos la Ascensión, episodio bíblico recogido de modo somero en Marcos 16, 19<sup>467</sup> y Juan 20, 17<sup>468</sup>, y de modo algo más extenso en Lucas 24, 50-53 y los Hechos de los Apóstoles 1, 9-14. Lucas explica que Cristo lleva a los apóstoles a Betania, levanta sus manos, los bendice y asciende al cielo, al instante los apóstoles se postran ante él y después regresan a Jerusalén. Los Hechos de los Apóstoles sitúan este mismo episodio en el Monte de los Olivos. Desde aquí Cristo asciende al cielo, una nube oculta este prodigio a los ojos de los apóstoles, que se quedan mirando hacia arriba, viendo así la llegada de dos varones/ángeles con hábitos blancos que les anuncia la segunda venida de Cristo (o Parusía). En las tallas de Allariz y Évora la Ascensión es fácilmente reconocible; en Salamanca la escena central del panel intermedio podría ser una Ascensión, aunque falta toda referencia a Cristo. De cualquier modo, en los tres casos la figura de María orante ocupa el centro del apostolado. El auge de la devoción mariana hace a la Virgen protagonista de un gran número de acontecimientos del Nuevo Testamento, entre ellos la Ascensión, Además, en este caso, su figura puede ser entendida como símbolo de la Iglesia 469. En los tres ejemplos los apóstoles vuelven sus miradas al cielo, actitud que es señalada en la práctica totalidad de fuentes bíblicas. El número de apóstoles retratados es doce en Allariz y Salamanca y diez en Évora, buscando la simetría compositiva. De acuerdo con la más fiel interpretación del texto bíblico deberían ser sólo once, pues faltaba Judas y aún no se había incorporado

466 Esto hace que la figura del Niño esté repetida: sobre el pesebre y entre la comadrona y María.

Matías<sup>470</sup>. En Allariz y Évora están de pie, pero en Salamanca están arrodillados o postrados, siguiendo el evangelio de Lucas. Cristo está oculto entre las nubes, viendo sólo su cabeza en Évora y sólo sus pies en Allariz. La representación de la cabeza de Cristo entre las nubes es poco habitual, conociéndose apenas otro ejemplo peninsular, el de los machones del monasterio de Santo Domingo de Silos. Los dos ángeles que anuncian la segunda venida no se han representado en ninguna de las abrideras.

Junto con la Ascensión, encontramos también el Pentecostés, episodio bíblico recogido en los Hechos de los Apóstoles 2, 1- 47. Estando reunidos los apóstoles se produce un enorme estruendo, seguido de un intenso viento y de la aparición de lenguas de fuego que se posan sobre ellos, quedando de este modo llenos del Espíritu Santo y adquiriendo entonces el don de hablar lenguas extrañas. Los judíos se burlan de este don y los acusan de estar ebrios. Entonces Pedro se levanta y explica que este prodigio se ha producido para cumplir la profecía de Joel<sup>471</sup>. A continuación exhorta a los judíos a que se conviertan al cristianismo. Efectivamente el prodigio de Pentecostés se produce para que los apóstoles sean capaces de hablar todos los idiomas necesarios para la predicación del Evangelio entre los gentiles. De este modo son librados del castigo divino de la confusión de lenguas, que pesaba sobre la humanidad y que había sido narrado en el libro del Génesis 11, 1-9.

La iconografía contenida en las abrideras es fiel al texto bíblico, salvo por la introducción de la figura orante de la Virgen, en el centro del apostolado que -como en el caso de la Ascensión- es el resultado de la expansión del culto mariano y simboliza la Iglesia. Los apóstoles, en número de doce tras la elección de Matías, pueden aparecer rezando o con libros en las manos, la actividad que estarían haciendo en el momento de recibir el don del Espíritu Santo<sup>472</sup>. Éste se representa en forma de paloma, o de lenguas de fuego, o una combinación de ambos elementos. Éstas son esencialmente las características iconográficas que pueden observarse en Allariz y Évora<sup>473</sup>. En Évora es destacable que algunos personajes se lleven la mano al rostro, un signo que suele emplearse en la Dormición de la Virgen para expresar tristeza o desolación. Tal vez indica el dolor de los apóstoles por la pérdida de su maestro. En Salamanca la escena

<sup>&</sup>lt;sup>467</sup> Marcos 16,19: [...] "El Señor Jesús, después de haber hablado con ellos, fue levantado a los cielos y está sentado a la diestra de Dios" [...]

<sup>&</sup>lt;sup>468</sup> Juan 20,17: [...] "Con ocasión de la aparición de Cristo a la Magdalena, Jesús le dice "No me toques, porque aún no he subido al Padre" [...]

<sup>469</sup> Así lo explica Réau (1957: vol. II- parte II, pp. 582-590).

<sup>&</sup>lt;sup>470</sup> Así lo explica Réau (1957: vol. II- parte II, pp. 582-590).

<sup>&</sup>lt;sup>471</sup> Joel 2, 28-32: "Después de esto derramaré mi espíritu sobre toda carne, y profetizarán vuestros hijos y vuestras hijas, y vuestros ancianos tendrán sueños, y vuestros mozos verán visiones. Aun sobre los siervos y las siervas derramaré mi espíritu en aquellos días, y haré prodigios en el cielo, y en la tierra sangre y fuego y columnas de humo. Y el sol se convertirá en tinieblas, y la luna en sangre, antes que venga el día grande y el terrible de Yavé".

<sup>&</sup>lt;sup>472</sup> En el capítulo anterior, en Hechos de los Apóstoles 1, 13-14 se dice que los discípulos y algunas mujeres estaban en el piso alto de la casa y "*perseveraban unánimes en la oración*".

<sup>473</sup> En Allariz no se aprecia muy bien el número de apóstoles, que quedan ocultos tras los elementos arquitectónicos, pero parece que se acerca al número doce.

central del panel derecho podría ser también una representación de Pentecostés, aunque la falta de la paloma o las lenguas de fuego y la presencia de tal sólo seis personajes hacen cuestionable esta identificación. El estado fragmentario en que nos han llegado los paneles de la abridera de Salamanca imposibilita proporcionar una identificación definitiva de los temas.

Finalmente, cerrando el ciclo gozoso, aparecen el el Entierro, la Asunción y la Coronación de la Virgen, acontecimientos que forman parte del ciclo apócrifo del tránsito<sup>474</sup>. El Entierro de la Virgen, recogido en la abridera de Évora, es una escena muy poco habitual dentro del ciclo mariano. Esta escena ha sido tradicionalmente mal clasificada, entendiendo que se trataba de la dormición o tránsito. Sin embargo apreciamos que María aparece claramente envuelta en una sábana y está siendo depositada por varios apóstoles en el sepulcro. El resto de los asistentes dan muestras de dolor llevándose las manos hacia el rostro, tal vez lo que llevó a pensar inicialmente que era el momento en que la Virgen expiraba. Una de las escasas referencias a este momento es la que recoge J. Vorágine en la Leyenda Dorada, quien a su vez cita a San Cosme. San Cosme habría subrayado el paralelismo de los entierros de Cristo y la Virgen: ambos fueron envueltos en una sábana que quedó en el sepulcro después de la subida al cielo y que fue recogida por los apóstoles. Justamente así aparece en Évora.

A continuación debemos mencionar la Asunción de Évora, en la que María aparece como una mujer joven y orante, recogida en una sábana y siendo elevada al cielo con ayuda de dos ángeles. La Asunción o subida en cuerpo y alma de la Virgen fue uno de los aspectos más discutidos por la teología, que sólo a partir de 1950 se estableció como dogma universal de fe<sup>475</sup>. Estos debates doctrinales, sumados a la variedad de explicaciones de los apócrifos<sup>476</sup>, complicaron la creación de una iconografía para este asunto. Lo más frecuente fue representar a la Virgen rodeada de una mandorla alzada al cielo por ángeles, iconografía que en ocasiones pudo llegar a confundirse con la Inmaculada Concepción. Sin embargo, en Évora se opta por una iconografía que parece inspirada en la subida del alma del difunto al cielo.

Finalmente la Coronación, único tema común a las tres obras de Allariz, Évora y Salamanca. Si sobre el Entierro y la Asunción había pocas fuentes, menos aún hay para la Coronación. Los relatos apócrifos apenas se ocupan de este tema. Serán los Padres de

la Iglesia los que posteriormente adjudicarán a María el título de reina del cielo<sup>477</sup>. A Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada* del s. XIII se debe una de las descripciones más completas. La iconografía de la Coronación es una creación occidental bajomedieval. Hay distintos modos de representación, pero la más difundida entre los s. XIII-XV es aquella en que la Virgen y Cristo aparecen juntos y entronizados, Cristo colocando la corona a su madre, en ocasiones rodeados de una serie de ángeles. Cristo puede llevar un libro, como en Évora y Allariz, o la esfera (*orbis terrarum*), como en Salamanca. Los ángeles, ceroferarios y turiferarios, dan solemnidad y grandeza al acto, y reflejan la costumbre de acompañar los actos litúrgicos con cirios encendidos, tal como es visible en Évora.

Una interpretación global de los temas nos remite al ciclo de los gozos de la Virgen. Los episodios escogidos para cada una de las escenas interiores constituyen gozos o alegrías experimentadas por María<sup>478</sup>. Fueron muy abundantes las fuentes literarias que inspiraron y fundamentaron la representación plástica de este ciclo temático.

Desde el siglo XII se conocían los *gaudes*, alabanzas en latín que rogaban a María, la cual se alegraba porque Dios la había favorecido de varias maneras. A partir del siglo XIII aparecieron textos similares en lenguas romances.

Los gozos marianos fueron popularizados por santos, poetas y artistas entre los s.XIII-XVI. Su número y temática varió considerablemente a lo largo de los siglos. Tuvieron gran arraigo en la Península Ibérica, contando con múltiples ejemplos, muchos de ellos musicados. Distintas áreas geográficas del Este y Oeste peninsular se disputan la paternidad sobre estas composiciones, sin llegar a un acuerdo. Lo cierto es que nos han llegado diversos textos que dejan constancia del apego a dicha devoción y que constituyen la fuente de inspiración de las abrideras de Évora, Allariz y Salamanca<sup>479</sup>.

Entre los gozos de corte culto del siglo XIII destacan las *Cantigas de Santa María*, musicadas, escritas en galaico-portugués en la corte de Alfonso X el Sabio (2ª mitad del s. XIII), y los *Milagros de Nuestra Señora*, escritos por el religioso Gonzalo de Berceo en lengua castellana, ambos con una cronología muy similar a las abrideras de gozo, datadas también hacia finales s. XIII y s. XIV.

222

<sup>&</sup>lt;sup>474</sup> Para más detalle sobre estas cuestiones puede verse González Hernando (2006d).

<sup>&</sup>lt;sup>475</sup> Réau (1957: vol. II, parte II, pp. 582-590) haciéndose eco de estos debates habla de una *asunción del alma* que tiene lugar en el momento en que María expira y Cristo baja a recoger su alma, y una *asunción del cuerpo* que tiene lugar a los tres días de ser enterrada, y que según él es la que se representa en Occidente como tema independiente.

<sup>&</sup>lt;sup>476</sup> Algunos apócrifos dicen que el cuerpo de la Virgen es subido al cielo y allí se une con el alma. Otros opinan que Cristo baja de nuevo con el alma, lo introduce en el cuerpo, lo vivifica, y alza a la Virgen unida en cuerpo y alma.

<sup>&</sup>lt;sup>477</sup> Azcárate Luxán (1994: pp. 353-360) cita entre los Padres de la Iglesia que alaban a la Virgen como Reina del Cielo a Epifanio (315-340), Gregorio de Tours (s. VI), Juan Damasceno (s. VIII), San Bernardo (s. XII), Alberto Magno (*De Laudibus Beatae Mariae*, s. XIII) y San Buenaventura (s. XIII).

<sup>&</sup>lt;sup>478</sup> Fue Trens (1947) quien relacionó por primera vez las abrideras de Allariz, Evora y Salamanca con el ciclo de los Gozos de la Virgen.

<sup>&</sup>lt;sup>479</sup> Los textos originales se citan todos juntos al final del presente comentario, para no interrumpir la lectura.

En la primera *Cantiga de Santa María* de Alfonso X se enumeran ocho gozos: Anunciación, Nacimiento, Anuncio a los Pastores, Adoración de los Magos, Resurrección<sup>480</sup>, Ascensión, Pentecostés y Asunción- Coronación, una secuencia que se repite apenas sin cambios en la mayor parte de textos peninsulares posteriores. Hay un gozo por cada estrofa. El poema está narrado en primera persona, como si fuese la propia Virgen la que relata sus alegrías a los que la escuchan<sup>481</sup>. Gudrun Radler (1990) comprobó el estrecho paralelismo entre los gozos representados en la Virgen de Allariz y el manuscrito ilustrado de las *Cantigas* de la Biblioteca Real del Monasterio de El Escorial (*Códice Rico*, fol. 3r)<sup>482</sup>.

Gonzalo de Berceo (1195-1274) incluye dentro de los veinticinco *Milagros de Nuestra Señora* un pequeño pasaje dedicado a los cinco gozos. Se trata de las estrofas 118-122 pertenecientes al *IV Milagro: Galardón de la Virgen*. Berceo, apoyándose en la rica simbología medieval de los números, hace una comparación entre los cinco gozos de María, las cinco llagas de Cristo y los cinco sentidos. Los gozos citados son la anunciación, la concepción virginal, el parto o nacimiento de Cristo, el fin (*cierre*) de la ley antigua y el inicio (*apertura*) de la nueva ley; sin duda una reinterpretación personal del poeta sin paralelismos conocidos y sin repercusión en la iconografía, pero que por su genialidad merece la pena ser nombrada 483.

Los gozos tuvieron también gran importancia en la literatura catalana, valenciana y sarda<sup>484</sup>, habiéndose contabilizado más de treinta mil ejemplos distintos<sup>485</sup>. En estas tierras se tiene noticias de la devoción a los siete gozos o alegrías de la Madre de Dios al menos desde el siglo XIII. La costumbre de entonar los gozos al final de los actos litúrgicos, generalmente con ocasión de alguna festividad religiosa, fue en

## http://brassy.club.fr/PartMed/Cantigas/CSMtext/c1.html

principio exclusivamente mariana. Posteriormente se extendió a los santos y a Cristo, manteniéndose la tradición popular prácticamente hasta nuestros días.

En el Este peninsular (Cataluña y Valencia), desde finales de la Edad Media, fueron los gozos a la Virgen del Rosario los más populares, uniendo la alabanza a los gozos con la devoción dominica al rosario. En este sentido destacan los textos escritos por autores cultos como Vicens Ferrer o Bernat Fenollar, con especial presencia y repercusión en los siglos XV y XVI. El dominico Vicens Ferrer (Valencia 1350-Vannes 1419), en las *Coblas del Roser*, y Bernat Fenollar (Valencia 1435-1516), en los *Goigs a la Verge del Roser*<sup>486</sup>, recogieron los siete gozos clásicos que ya vimos en las Cantigas: Anunciación, Natividad, Adoración de los Magos, Resurrección<sup>487</sup>, Ascensión, Pentecostés y Asunción.

Por la misma época o inclusive unos pocos años antes, en los siglos XIV-XV, contamos con notables ejemplos de *gozos* escritos en lengua castellana, destacando las composiciones del Arcipreste de Hita y Fray Iñigo de Mendoza. En la literatura castellana los gozos fueron más aislados y no llegaron a convertirse en un género literario, a diferencia de lo ocurrido en el ámbito catalán, valenciano y sardo. Sin embargo, los gozos castellanos tienen una gran importancia para el análisis de las abrideras de Allariz, Salamanca y Évora, ya que presentan una mayor proximidad geográfica.

El Arcipreste de Hita (s.XIV) incluyó dentro del *Libro del Buen Amor* dos pasajes prácticamente idénticos dedicados a los *Gozos de Santa María*<sup>488</sup>. Tratan las siete alegrías clásicas: Anunciación, Nacimiento, Adoración de los Magos, Resurrección<sup>489</sup>, Ascensión, Pentecostés y Asunción.

Unos años después, Fray Ínigo de Mendoza (1430-1490) compone los *Gozos de Nuestra Señora*, repitiendo los siete episodios habituales, aunque introduciendo algún matiz nuevo<sup>490</sup>. En este caso el poeta da más importancia a la concepción y el parto que

224

 $<sup>^{480}</sup>$  La Resurrección se evidencia a través de la figura de María Magdalena que cuenta a la Virgen que su hijo ha resucitado.

<sup>&</sup>lt;sup>481</sup> El texto de las *Cantigas de Santa María* está disponible en:

<sup>&</sup>lt;sup>482</sup> En el manuscrito ilustrado de las Cantigas se representa la Anunciación, la Natividad, la Adoración de los Reyes, María Magdalena contando a la Virgen que su hijo ha resucitado, la Ascensión, Pentecostés y Coronación de María. En la talla de Allariz se representan exactamente los mismos temas, a excepción del tema de la Magdalena que se sustituye por el momento en que Cristo sale del sepulcro en presencia de las santas mujeres.

<sup>&</sup>lt;sup>483</sup> El "V Milagro" de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo está publicado en Benito de Lucas (1968: pp. 35-36), y en soporte electrónico en:

http://www.dudasytextos.com/clasicos/berceo\_milagros.htm

<sup>&</sup>lt;sup>484</sup> En la isla de Cerdeña los gozos, introducidos por influencia de la literatura catalana, alcanzaron gran importancia, llegando a constituir un género propio.

<sup>&</sup>lt;sup>485</sup> Para más detalles sobre los gozos catalanes y valencianos, ver el artículo de Balsach i Grau (1987: pp. 881-86). Para los gozos sardos es interesante el artículo de Romero Frías (2006).

<sup>&</sup>lt;sup>486</sup> Los *Goigs a la Verge del Roser* de Bernat Fenollar están publicados en: Aguiló (1900)

<sup>&</sup>lt;sup>487</sup> En las Cantigas, es María Magdalena la que cuenta a la Virgen que Cristo ha resucitado. En el texto de Fenollar es la Virgen la que ve a su hijo resucitado con las llagas de la crucifixión.

<sup>&</sup>lt;sup>488</sup> Respecto a los dos "Gozos de Santa María" del *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruíz Arcipreste de Hita, están disponibles en: <a href="http://www.los-poetas.com/e/hita1.htm">http://www.los-poetas.com/e/hita1.htm</a>; además los segundos gozos fueron publicados por Benito de Lucas (1968: pp. 49-51).

<sup>&</sup>lt;sup>489</sup> En el primer gozo, como en las Cantigas, es María Magdalena la que cuenta a la Virgen que Cristo ha resucitado. En el segundo gozo el que da la buena nueva es el árcángel Gabriel.

<sup>&</sup>lt;sup>490</sup> Los gozos nombrados son: Anunciación/Concepción, Nacimiento/Parto, Adoración de los Magos, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Asunción. Las diferencias introducidas son que el poeta da más importancia a la concepción y parto que al anuncio y nacimiento. Anunciación y nacimiento están implícitos pero no se citan expresamente. En la Resurrección no aparece María Magdalena.

al anuncio y el nacimiento, resaltando así el protagonismo de María<sup>491</sup>. No pretendemos con esto agotar los ejemplos castellanos del s. XV. Existen otras composiciones notables, como las de Fray Lope del Monte o el Marqués de Santillana<sup>492</sup>.

También hubo textos de este tipo fuera del ámbito peninsular, destacando los libros de horas franceses del s. XV, que llegaron a incluir una secuencia de quince gozos. Véase por ejemplo el *Livre d'Heures de René d'Anjou* (Paris B.N. Ms.lat. 1156A fol.92), de la 1ª mitad del siglo XV<sup>493</sup>. No obstante, prescindimos de su descripción porque hasta el momento las abrideras de gozo conocidas son exclusivamente peninsulares.

Las abrideras conservadas siguen *groso modo* los siete gozos vistos en las *Cantigas de Santa María* y los textos del Arcipreste de Hita, Fray Iñigo de Mendoza, Bernat Fenollar y Vicens Ferrer; tal como puede observarse en el cuadro comparativo:

Gozos en la literatura peninsular	Gozos en las esculturas de Salamanca	Allariz, Evora y
Anunciación	Anunciación	Visitación
Nacimiento	Nacimiento	Anuncio a los pastores
Adoración de los Magos	Adoración de los Magos	
Resurrección	Resurrección	
Ascensión	Ascensión	
Pentecostés	Pentecostés	
Asunción/Coronación	Entierro, Asunción y Coronación	

<sup>&</sup>lt;sup>491</sup> Los *Gozos de Nuestra Señora*, de Fray Ínigo de Mendoza, han sido editados en versión digital a partir de las publicaciones de FOULCHÉ DELBOSC, *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid: Bailly-Baillière, 1912-1915, pp. 94-97 y RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio: *Fray Ínigo de Mendoza, Cancionero*, Madrid: Espasa-Calpe, 1968, pp. 155-163, y están disponibles en Biblioteca Virtual Cervantes: <a href="http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46860397104026617400080/p0000001.ht">http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46860397104026617400080/p0000001.ht</a>

En la Virgen de Salamanca el estado de conservación y la falta de fuentes documentales nos impiden saber cuál fue el programa completo original. En Allariz, el pasaje literario de la Magdalena contando a María que su hijo ha resucitado<sup>494</sup> se sustituye por la representación plástica de la resurrección misma, es decir Cristo saliendo del sepulcro ante el asombro de las tres Marías. Para representar los últimos momentos de la vida de María y su glorificación posterior, se escoge la Coronación como reina del cielo y se obvia el momento de la Asunción.

En Évora aparecen siete gozos distribuidos en diez encuadramientos distintos. Del ciclo literario mencionado se representan la Anunciación, el Nacimiento, la Ascensión, el Pentecostés y la Asunción. Los últimos momentos de la vida de la Virgen y su glorificación se representan divididos en tres momentos y encuadramientos distintos: Entierro, Asunción y Coronación. El Nacimiento se ve completado por una pequeña escena lateral en que aparece el anuncio a los pastores. Por último, se agrega la Visitación y se prescinde de la Resurrección. Estas peculiaridades presentes en Évora podrían ser, bien el resultado de su inspiración en varias fuentes literarias, bien una innovación dictada por el comitente o introducida por el tallista.

#### Prácticas religiosas

Desde la Edad Media, el calendario litúrgico incluyó una serie de fiestas oficiales en estrecha relación con los gozos marianos: Adoración de los Magos (6 de enero), Anunciación (25 de marzo), Resurrección (domingo de Pascua), Ascensión (40 días después de la Resurrección), Pentecostés (10 días después de la Ascensión), Visitación (2 de julio)<sup>495</sup>, Asunción (15 de agosto) y Nacimiento de Cristo (25 de diciembre).

De todas estas fiestas destaca la de la Asunción, que es la más propiamente mariana, ya que muchas de las otras son más cristológicas que marianas (por ej. nacimiento de Cristo o adoración de los Magos). La Asunción es además la última de las alegrías de la Virgen y la culminación de los episodios gozosos de su vida. Es factible que las abrideras de Salamanca, Allariz y Évora fueran abiertas el 15 de agosto, con ocasión de esta festividad. Así ocurría al menos con la Virgen de Évora, que se abría todos los 15 de agosto para conmemorar la Asunción, representada en el interior. Tal vez la imagen de Évora quedaba abierta los días previos y posteriores; o inclusive es posible que quedara abierta todo el mes de agosto, considerado mes mariano.

226

<sup>&</sup>lt;sup>492</sup> Publicados por Benito de Lucas (1968: pp. 80-84 y pp. 88-91). Los Gozos de Fray Lope de Monte incluyen: Anunciación, Nacimiento, Adoración de los Magos, Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Asunción /Coronación. Los Gozos del Marqués de Santillana incluyen: Anunciación, Nacimiento, Adoración de los Magos, Presentación en el Templo, Huída a Egipto, Jesús entre doctores, Bodas de Caná, Resurrección, Ascensión, Pentecostés y Asunción/Coronación.

<sup>&</sup>lt;sup>493</sup> Los 15 gozos de este manuscrito son: Anunciación, Visitación, la Virgen siente que el Niño se mueve en su vientre, Nacimiento/Parto, Adoración de los Pastores, Adoración de los Magos, Presentación en el Templo, Jesús entre doctores, Bodas de Caná, Multiplicación de los panes y los peces, Crucifixión, Resurrección, Ascensión, Asunción y Coronación.

<sup>&</sup>lt;sup>494</sup> Pasaje que aparecía en las Cantigas y los gozos del Arcipreste de Hita.

<sup>&</sup>lt;sup>495</sup> Es en el siglo XIV cuando el papa Urbano VI fija el día 2 de julio como fecha de la celebración de la Visitación (Pérez Higuera 1997: p. 74)

Otra práctica religiosa relacionada con los gozos de la Virgen fue la *corona franciscana*, también conocida como *siete alegrías* o *rosario seráfico*, oración popularizada en la Baja Edad Media, promovida y difundida por religiosos como Bernardino de Busti (s.XV), alentada por el papado, que concedían indulgencias a aquellos que la rezasen, y establecida oficialmente en 1422.

La corona franciscana es un tipo de oración en clara conexión con el rosario dominico, pues consiste en intercalar el rezo del *Padrenuestro* y el *Avemaría* con la meditación de los siete misterios gozosos que vivió la Virgen: Anunciación, Visitación, Nacimiento, Adoración de los Magos, María y José encuentran a Jesús en el Templo, Resurrección y Asunción/Coronación. Los gozos de la corona franciscana se diferencian de los gozos literarios en que añaden la Visitación y Jesús entre doctores, y eliminan la Ascensión y Pentecostés. Tal vez la Visitación representada en la abridera de Évora estuviese en conexión con este cambio.

Las abrideras de Allariz, Évora y Salamanca fueron talladas en la Baja Edad Media, coincidiendo por tanto con la difusión de las distintas versiones del rosario seráfico o corona franciscana. Además, en el caso de la abridera de Allariz, estaba en un convento de clarisas, rama femenina de los franciscanos, con lo que tal vez las religiosas la empleaban para meditar sobre los gozos al tiempo que rezaban la corona franciscana.

Bibliografía específica: Para contrastar y ampliar la información vertida en el presente capítulo Abrideras de Gozo puede acudirse a: Sagrada Biblia [edición BAC (1986)], Los Evangelios Apócrifos [edición De Santos Otero (2002)], Alfonso X (1221-1284) [edición de Fidalgo (2003)], De Mendoza (1425-1457) [edición de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2002)], Aguiló (1900), Bover (1947), Réau (1957), Benito de Lucas (1968), Ferreres (1981), Estella Marcos (1984), Azcárate Luxán (1984, 1988, y 1944), Balsach i Grau (1987), Bango Torviso (1991), Palazzo y Johansson (1996), Cretin (1999), Romero Frías (2006), Bango (2010). También puede consultarse el apéndice bibliográfico de cada una las fichas catalográficas de las Vírgenes abrideras de Allariz, Évora y Salamanca.

# CAPÍTULO III: ABRIDERAS DE LA PASIÓN

## Características generales

#### Cronología

Las abrideras de la Pasión constituyen el segundo grupo más numeroso después de las abrideras trinitarias y también el más heterogéneo y complejo de todos. Es la única variante iconográfica que surge en la Baja Edad Media y tiene gran proyección en los siglos posteriores, tanto en la Edad Moderna como en la Contemporánea.

Entre las obras propiamente bajomedievales apenas pueden citarse dos: una en Suiza (Cheyres-Yvonand) y una en Francia (Guern). Viene después una obra puente, a caballo entre la Edad Media y la Edad Moderna, Notre Dame la Royale en Maubuisson, que había sido tallada en la Baja Edad Media con un ciclo muy ambicioso que incluía desde el origen del mundo hasta el final de los tiempos, pero que fue sustituido en la Edad Moderna por varios temas de la Pasión.

A continuación pueden situarse una decena de piezas vinculadas a la España Moderna y unidas a los ideales religiosos contrarreformistas que potencian – por lo general- la figura de la Inmaculada Concepción. También tallada en la Edad Moderna con un ciclo de la Pasión, pero sin relación aparente con España, se sitúa la Virgen de Bannalec en la Bretaña francesa.

Las obras más tardías fueron tres *revival* historicistas realizados en el siglo XIX, tomando como modelo la controvertida Virgen de Boubon. Estas piezas, talladas en marfil, tuvieron como objeto satisfacer la demanda de los anticuarios franceses.

Así pues, las abrideras de la Pasión conservadas corresponden a tres cronologías diferentes: Baja Edad Media (siglos XIV-XV), Edad Moderna (siglos XVI-XVII) y Edad Contemporánea (siglo XIX). Su cronología está estrechamente unida a la iconografía, de tal modo que existe una gran afinidad temática entre las obras que pertenecen a una misma época. Por ello la clasificación que se ha establecido a la hora de estudiar los ejemplos es tanto cronológica como iconográfica.

### Iconografía

Las abrideras de la Pasión presentan en el exterior la Virgen, acompañada o no del Niño, entronizada (como *Sedes Sapientiae*) o erguida (como *Inmaculada*). A partir de la Edad Moderna aparecen con relativa frecuencia elementos inmaculistas, como afirmación de una noción que en esos momentos está siendo debatida. La iconografía de la Inmaculada, la más numerosa de este grupo y la que en consecuencia merece una mayor atención, será analizada en el apartado dedicado a las obras hispánicas.

En el interior, las piezas presentan un ciclo de temas muy diversos, unidos por un único nexo común: la representación de los acontecimientos de la Pasión de Cristo. Junto a la Pasión, se añaden bien escenas de la Infancia de Cristo (ej. Bárcena de Pie de Concha), de la Resurrección de los muertos y el Juicio Final (ej. Quelven), de la vida de la Virgen anterior al nacimiento de Cristo (ej. Gaitanas de Toledo), y de los santos (ej. Convento de la Cuerva). Esto supone una dificultad añadida, ya que impide una interpretación única de los programas iconográficos y lleva a establecer prácticamente una explicación individual para cada obra. La heterogeneidad temática deja este grupo abierto a nuevas reinterpretaciones en función de futuros descubrimientos. Varias de las piezas que integran hoy en día el conjunto de abrideras de la Pasión proceden de colecciones privadas de difícil acceso, que han aparecido fortuitamente en el curso de la investigación, por ejemplo la colección Linda A. Macneilage, colección Deogracias Magdalena, o colección Manuel García Rodríguez<sup>496</sup>. Todo parece indicar que podría haber más obras de este tipo en manos privadas<sup>497</sup> y que aportarían pistas muy relevantes para un conocimiento integral de este conjunto.

La unión de la iconografía mariana en el exterior y de la Pasión de Cristo en el interior lleva a relacionar estas obras con la idea del martirio espiritual de la Virgen y su compasión por los sufrimientos de su Hijo. Es la noción de la *Compassio Mariae* que fue ampliamente desarrollada por importantes pensadores medievales como San Buenaventura (s. XIII), a través del *Lignum Vitae*, y Ludolfo de Sajonia "El Cartujano" (s. XIV), a través de su *Vita Christi* 498.

El fundamento bíblico de dicho concepto está es la profecía de Simeón en el templo, narrada por Lucas 2, 34-35: Simeón les dio su bendición y le dijo a María, la madre de Jesús: "Este niño está destinado a causar la caída y el levantamiento de muchos en Israel, y a crear mucha oposición, a fin de que se manifiesten las intenciones de muchos corazones. En cuanto a ti, una espada te atravesará el alma "<sup>499</sup>. Esta espada

230

<sup>&</sup>lt;sup>496</sup> A estas colecciones pertenecen o han pertenecido las siguientes obras: Col. Linda A. Macneilage (una pieza que estaba antes en la Col. de las Almenas), Col. Deogracias Magdalena (una pieza procedente del Convento de Cuerva en Toledo), Col. Manuel García Rodríguez (dos piezas que hoy están en el Museo Arqueológico Nacional, números 1969/44/1 y 1969/44/2).

<sup>497</sup> En este sentido la investigadora Melissa Katz (Brown University) tuvo acceso a algunas colecciones privadas que tenían entre sus fondos abrideas la Pasión inéditas, no habiendo publicado aun nada al respecto.

<sup>&</sup>lt;sup>498</sup> Ludolfo de Sajonia es un autor poco conocido, al que se le han atribuído distintas obras, todas ellas de gran importancia en el contexto religioso bajomedieval: la *Imitatio Christi*, el *Speculum Humanae Salvationis*, una *Vita Christi*. Esta última, la *Vita Christi*, es una meditación acerca de la figura de Jesús, desde su Nacimiento hasta la Ascensión. Este texto tuvo mucho éxito y además de las diversas ediciones en latín, fue rápidamente traducido a otros idiomas: portugués, italiano, francés, castellano, catalán.

<sup>&</sup>lt;sup>499</sup> Clément (1909) fue el primero en relacionar las abrideras de la Pasión con la profecía hecha por Simeón. Según este autor, después de la Presentación en el Templo, durante la cual Simeón había anunciado a la Virgen la Pasión de Cristo, María entra en su casa *recordando las palabras escuchadas y meditándolas en su corazón*. Sin embargo, después de la Presentación en el Templo (Lucas 2, 22-39) nada se dice de las meditaciones de la Virgen. Por el contrario, se

que profetiza Simeón son los sufrimientos espirituales que atravesará la Virgen a causa de los acontecimientos dolorosos en torno a su hijo. Así pues las abrideras de la Pasión, cuando se abren exhiben el interior de la Virgen; es decir, su cabeza, su corazón y sus entrañas que están llenas de dolor por los distintos hechos ocurridos durante la Pasión de Cristo. Nos muestran las meditaciones dolorosas de la Virgen.

Es probable que el martirio espiritual de la Virgen se anuncie o está prefigurado en unas palabras del Cantar de los Cantares, I, 13: Es mi amado para mí bolsita de mirra que descansa entre mis pechos. Dice Trens (1947) que por mirra, los Padres de la Iglesia entienden la Pasión, Muerte y sepultura de Jesucristo, pensamiento que penetró en el corazón de María por el agujero abierto con la espada del anciano Simeón<sup>500</sup>. Este verso del Cantar de los Cantares podría aplicarse a la Virgen, entendiendo que la mirra es la Pasión de Cristo que lleva María en su pecho, como fuente un sufrimiento. Precisamente, en la mayor parte de las abrideras hispánicas<sup>501</sup>, el ciclo de dolor se sitúa en el interior de unas puertas a la altura del pecho de María.

Por otra parte, del mismo modo que se asentó la idea de la Virgen como templo de la Trinidad<sup>502</sup>, tuvo gran desarrollo la idea de la Virgen como templo o tabernáculo de Cristo, que estaría presente en las abrideras de la Pasión<sup>503</sup>. La escultura de Virgen es un templo/construcción/cofre que lleva en su interior a Cristo, el cual es representado a través de aquellos episodios de su vida de mayor relevancia para la congregación cristiana.

Guillermo Durando (1230-1296) en el *Rationale Divinorum Officiorum*, compara el cofre para las hostias consagradas (hostiario/tabernáculo) y el cuerpo de María como "recipiente de Cristo", lo que queda reflejado en el siguiente pasaje:

"el cofre (*capsa*) en el que se guardan las hostias consagradas significa el cuerpo de la Virgen gloriosa, pues el salmista dice: *Levántate*, *Señor*, *y ven al lugar de tu descanso*" <sup>504</sup>.

habla de las meditaciones de María en otras dos ocasiones: después de la Adoración de los Pastores (Lucas 2, 8-20), en que se dice *María guardaba todo esto y lo meditaba en su corazón* (Lucas 2, 19); y después del episodio de Jesús entre Doctores (Lucas 2, 40-52), en que se dice *Su madre conservaba todo esto en su corazón* (Lucas 2, 51).

San Francisco de Asís y el monje Suso incidieron en esta idea, refiriéndose a María como tabernáculo, vaso, contenedor, vestido y traje de Cristo<sup>505</sup>. La misma idea de Durando la recogieron también autoras españolas del siglo XVI, como Juana de la Cruz y María de Santo Domingo. Precisamente distintas abrideras de la Pasión fueron realizadas en España entre los siglos XVI-XVII, así que el pensamiento de estas mujeres está en estrecha relación con las esculturas. Juana de la Cruz en *El conhorte*, en el Sermón de la Epifanía dice:

"[...]Y siendo tan grande que no cabo en los cielos ni en la tierra, fue tan grande mi humanidad que me encerré en el vientre de mi madre Santa María, y me encierro hoy en una Hostia muy chiquita, cada vez que soy llamado y consagrado, con las palabras que yo dije, en la Santa Consagración. Y aún también estoy en el corazón de la persona que me quiere recibir [...]"506.

Por su parte, María de Santo Domingo "Beata de Piedrahita", escribió en el Libro de la oración y contemplación de sor María de Santo Domingo (1517-1520):

"¡O açucena hermosa y olorosa! Y pues dándote en la mañana fresca el sol claro de piedad, quiso abrir tus preciosas entrañas y encerrarse en ellas lançando en ti de sí olor muy suave. Quiso el suave Jesús encerrarse en ti para allegarnos con el suave olor que de ti sale".507.

En este texto se habla de las entrañas de María que encierran a Cristo. Se puede relacionar con las abrideras de la Pasión que tuvieron gran arraigo en España en el siglo XVI-XVII.

Para finalizar con las interpretaciones de carácter global, la relación entre María y los temas de la Pasión subraya el papel fundamental desempeñado por ésta en la Redención<sup>508</sup>. Sin su figura no sería posible ni la Encarnación de la Divinidad ni la posterior Redención de la Humanidad. La Encarnación está implícita en el exterior de ciertas abrideras, más concretamente en aquellas que muestran a María con el Niño; la Redención se anuncia en el interior, a través de la imagen de la Pasión y muerte de Cristo.

**Bibliografía específica:** Para contrastar y ampliar la información vertida en el presente apartado *Abrideras de la Pasión-Características generales* puede acudirse a: De la Cruz (1481-1534) [edición de García Andrés (1999)], Clément (1909), Hirn (1912), Trens

<sup>&</sup>lt;sup>500</sup> En el capítulo dedicado a las Vírgenes abrideras - Trens (1947: pp. 481-524)- cita este verso del Cantar de los Cantares, pero no lo relaciona con las abrideras de la Pasión, sino con la presencia de un crucifijo en el grupo de las abrideras Trinitarias. Sin embargo, esta vinculación parece bastante forzada.

<sup>&</sup>lt;sup>501</sup> Así ocurre en todas las tallas hispánicas de este tipo, excepto en la de Bárcena de Pie de Concha y Col. Linda A. Macneilage-Col. de las Almenas.

<sup>&</sup>lt;sup>502</sup> Ver capítulo I, II parte, sobre el significado de las abrideras trinitarias.

<sup>&</sup>lt;sup>503</sup> Suscribe esta opinión Walker Bynum (1986: vol. XXXIX, núm. 3, pp. 399-439).

<sup>&</sup>lt;sup>504</sup> Rationale, I, cap. III, V, 25: Quod capsa in quae hostiae consecratae servantur significat corpus virginis gloriosae.

<sup>505 &</sup>quot;as the tabernacle, the vessel, container, the robe, the clothing of Christ", en palabras de la propia Walker Bynum (1986: vol. XXXIX, núm. 3, pp. 399-439.)

<sup>&</sup>lt;sup>506</sup> Juna de la Cruz [textos editados por García Andrés (1999; vol. I. p. 139.)]

<sup>&</sup>lt;sup>507</sup> Texto recogido por Muñoz Fernández (2000b: p. 116).

<sup>&</sup>lt;sup>508</sup> Hipótesis de Clement (1909) Grodecki (1947), Radler (1990) y Camille (2002).

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

(1947: pp. 481-524), Grodecki (1947), Fingesten (1961), Walker Bynum (1986), Radler (1990), Muñoz Fernández (2000b), Camille (2002).

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

## Abrideras bajomedievales: Guern y Cheyres-Yvonand

# Características generales

En este apartado analizamos las dos únicas abrideras talladas en la Baja Edad Media con temas de la Pasión en el interior <sup>509</sup>. Fueron halladas en Francia (Guern) y Suiza (Cheyres-Yvonand) respectivamente. Hoy en día la única que se conserva en su lugar de origen y en buen estado de conservación es Notre-Dame de Quelven en la localidad de Guern. Por el contrario, la Virgen de Cheyres-Yvonand desapareció en 1978, momento en que fue robada, subsistiendo únicamente varias fotografías antiguas y una réplica reciente encargada por los fieles del lugar.

Estas dos piezas tienen escasísimos puntos en común. Pertenecen a áreas geográficas muy distantes entre sí: la Bretaña francesa (Guern) y el cantón de Friburgo en Suiza (Cheyres-Yvonand). Son diferentes en cuanto al contexto histórico que las rodea, el estilo y paradigmas formales seguidos. Apenas coinciden en sus dimensiones relativamente grandes (entre 1 m. y 1,07 m. de altura), su cronología bajomedieval (siglos XIV-XV) y un ciclo que incluye temas de la Pasión de Cristo<sup>510</sup>.

Sin embargo, pese a sus diferencias, el conocimiento de estas obras es de gran relevancia, ya que permite constatar que los temas interiores de la Pasión surgen en la Edad Media, y se prolongan, reelaboran y proyectan en la Edad Moderna. Así lo muestran tanto las Vírgenes de Bannalec y Maubuisson como el grupo de obras hispánicas de la Edad Moderna. La talla de Bannalec, del siglo XVII, pertenece al área bretona como la de Guern y muestra la pervivencia de este modelo iconográfico. La talla de Maubuisson, que tenía temas controvertidos desde el punto de vista de su abadesa, fue redecorada con los temas de la Pasión, los cuales gozaban de una mayor aceptación en la Edad Moderna. Respecto a las obras hispánicas, supusieron una reinterpretación de las tallas medievales, con unas dimensiones más reducidas y adecuadas a la devoción privada, y un programa iconográfico sensiblemente distinto, por lo que las estudiaremos más adelante como subgrupo independiente.

#### Iconografía

Las tallas de Guern y Cheyres-Yvonand presentan en el exterior a la Virgen con el Niño, en actitudes y posiciones ya observadas en otras obras analizadas. En Cheyres-Yvonand, María erguida sostiene al Niño con su brazo izquierdo mientras que éste lleva

<sup>509</sup> No se trata en este apartado la abridera de Boubon porque su cronología está sujeta a debate. Además parece más conveniente analizar esta pieza en relación a las tres réplicas que se realizaron en el siglo XIX situadas respectivamente en el Museo del Louvre (París), Musée des Antiquités de Rouen y Musée de Beaux Arts de Lyon.

un pajarito entre las manos. En Guern, la Virgen apoya solemnemente en un trono y sujeta a Jesús quien en este caso bendice y lleva una esfera.

En la selección de temas del interior difieren sustancialmente, si bien ambas incluyen episodios de la Pasión de Cristo. Mientras que en Cheyres-Yvonand se representaron exclusivamente los acontecimientos evangélicos de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo (Prendimiento, Flagelación, Camino del Calvario, Crucifixión, Entierro, Resurrección, Ascensión y Pentecostés), en Guern se unieron temas similares (Flagelación, Crucifixión, Descendimiento, Resurrección, Bajada al Infierno y Noli me tangere) a los del Juicio Final.



Fig.22 Virgen de Guern, cerrada

Notre-Dame de Quelven en Guern es una pieza fundamental dentro del elenco de las abrideras. Es la única conservada que incluye el Juicio Final, aunque por las

 $<sup>^{510}</sup>$  Para más detalles sobre las características particulares de cada obra, ver ficha correspondiente en la III parte.

referencias documentales debió haber otras obras similares, como por ejemplo Notre-Dame la Royale de Maubuisson que, según una descripción del siglo XVII, poseía temas que iban desde la Creación hasta el Juicio Final.



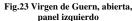




Fig.24 Virgen de Guern, abierta, paneles central y derecho

El Juicio Final de Guern tiene un gran desarrollo, ocupando prácticamente toda la mitad superior de la talla, dividiéndose en seis encuadramientos de formas y dimensiones diferentes. Es en realidad una prolongación de la muerte de Cristo. Éste es crucificado para redimir la humanidad, que será sometida a un juicio al final de los tiempos. Es la segunda venida o *parousía* que se promete en el Nuevo Testamento.

Las fuentes del Juicio Final son muy variadas<sup>511</sup>, procedentes tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento: Daniel 7, 13 y 12, 4; Job 19, 25 y 41-3-25; Mateo 24, 30-32 y 25, 31-46; Juan 5, 28-29<sup>512</sup>. Su iconografía incluye un gran número de personajes: Cristo juez, los intercesores, los ángeles llamando a la resurrección, los muertos saliendo de las tumbas, San Miguel pesando las almas, el Limbo, el Infierno y el Paraíso, etc. Sin embargo, en Quelven se ha representado sólo el inicio de este proceso, el momento en que los ángeles llaman a los muertos para que sean juzgados por Cristo.

En lo alto del todo aparece Cristo juez siguiendo la iconografía propia del arte gótico, es decir aquella que incide en su sufrimiento en la Pasión. Tiene por ello el torso desnudo, las manos levantadas y a la vista las llagas de las manos, los pies y el costado. Los ángeles que aparecen en los encuadramientos laterales prolongan el dramatismo al portar los instrumentos del martirio o *Arma Christi*, el de la derecha lleva el INRI, y el de la izquierda pudo llevar una lanza que hoy ha perdido. Junto al trono de Cristo se arrodillan dos intercesoras o abogadas que suplican por la salvación de los fieles. Una de ellas ha de ser la Virgen, la otra podría ser una santa aunque falta cualquier elemento que facilite su identificación. Normalmente interceden la Virgen y Juan, así que la colocación de dos personajes femeninos es del todo atípica. La segunda figura femenina podría ser María Magdalena que tiene bastante protagonismo a lo largo del programa iconográfico, ya que participa tanto del *Noli me tangere* (escena inferior del panel central) como de la Resurrección (escena inferior del panel izquierdo).

En el registro inferior se sitúa la resurrección de los muertos. Cuatro ángeles con trompetas avisan que ha llegado el momento del juicio final. Los muertos salen entonces de sus sepulcros para ser juzgados. Como es habitual los difuntos son

<sup>&</sup>lt;sup>511</sup> Para más detalles véase Del Pozo Coll (2006b).

<sup>512</sup> Daniel 7, 13: vi venir sobre las nubes del cielo a un como hijo de hombre, que se llegó al anciano de muchos días...

Daniel 12, 4: tú, Daniel, ten en secreto estas palabras y sella el libro hasta el tiempo del fin

Job 19, 25: porque yo sé que mi Redentor vive, y al fin se erguirá como fiador sobre el polvo

Job 41, 3-25: describe un monstruo (una suerte de cocodrilo) con grandes paralelismos con el Leviatán.

Mateo 24, 30-32: Entonces aparecerá el estandarte del Hijo del hombre en el cielo, y se lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del hombre venir sobre las nubes del cielo con poder y majestad grande. Y enviará sus ángeles con resonante trompeta y reunirá de los cuatro vientos a sus elegidos, desde un extremo del cielo hasta el otro

Mateo 25, 31-46: texto dedicado al Juicio Final y a la separación de los buenos y los malos que se compara con un pastor que separa las ovejas de los cabritos.

Lucas 14, 14: y tendrás la dicha de que no puedan pagarte, porque recibirás la recompensa en la resurrección de los justos.

Juan 5, 28-29: no os maravilléis de esto, porque llega la hora en que cuantos están en los sepulcros oirán su voz y saldrán: los que han obrado el bien, para la resurrección de la vida, y los que han obrado el mal, para la resurrección del juicio.

representados diferenciando su género, masculino o femenino, pero a una edad y estado físico ideal (de unos treinta años y sin ningún tipo de enfermedad), desnudos o semidesnudos. Lo que les cubre son los lienzos mortuorios, de color blanco, pero no hay ningún signo distintivo de clase en sus vestimentas. La mayor parte de ellos juntan las manos en un acto de piedad, solicitando clemencia al Cristo Juez. Sólo uno vuelve su rostro, maravillado por la divinidad y majestad de Dios.

Respecto a la lectura de conjunto del programa iconográfico, en Cheyres-Yvonand la interrelación de los temas exteriores (Virgen con el Niño) con los interiores (Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo) podría estar evocando el sufrimiento espiritual de María por el dolor de su hijo; tal como se explicó en páginas precedentes.

En Guern, la fusión de la Virgen con el Niño, el ciclo de la Pasión y el Juicio Final, tal vez entrase en relación con la profesión de fe que hace el fiel cuando reza el Credo, en que se une el reconocimiento a la figura de la Virgen, la importancia de la muerte y resurrección de Cristo, y la confianza en la resurrección de los muertos al final de los tiempos. Sin embargo el Credo es una oración mucho más compleja que supone además la afirmación de la creencia en la Trinidad, o la evocación de la Encarnación y Nacimiento de Cristo; temas que no parecen estar presentes en la Virgen de Guern y que cuestionan por tanto esta hipótesis<sup>513</sup>. Más probable parece que se estuviese potenciando una comparación entre la primera venida de Cristo (en la que tiene un papel decisivo la Virgen) y la segunda venida (o *parousía*) prometida al final de los tiempos.

#### Prácticas religiosas: peregrinaciones y milagros

Es destacable la vinculación de estas tallas con las prácticas de religiosidad popular. Peregrinaciones, procesiones, concesiones de indulgencias, milagros y protecciones de todo tipo, son muestras de devoción que están alrededor de estas obras. Los usos mejor documentados son los de Notre Dame de Quelven en la comuna de Guern y por ello el análisis comenzará por esta pieza.

Un considerable número de publicaciones locales han recogido noticias sobre las peregrinaciones anuales a Quelven, las cuales debieron suponer un fuerte impacto económico en la vida de la localidad<sup>514</sup>. La *Chapelle de Notre Dame de Quelven*, pequeña iglesia creada en 1469, entró a formar parte de la comuna o municipio de

Guern en 1790<sup>515</sup>. La comuna, que históricamente ha tenido una población reducida (entre 1500 y 2500 habitantes), llegó a recibir en la 1ª mitad del s. XIX una media de 20.000 peregrinos que acudían todos los años con ocasión del *Grand Pardon*. Esto debió actuar como motor económico decisivo para sus habitantes.

Las fuentes insisten en que el *Pardon* de Quelven tiene una gran antigüedad, aunque no precisan su origen<sup>516</sup>. Puesto que el *Pardon* está ligado a la fiesta de la Asunción de la Virgen, pudo surgir en paralelo a la talla de la abridera, es decir en torno a los siglos XV-XVI. Sin embargo, las primeras referencias seguras son de principios del XVIII. En 1738 se construye la *Scala Santa*, un edificio anexo a la capilla que permite acoger a los numerosos peregrinos que acuden todos los 15 de Agosto. Con la revolución francesa el edificio sufre daños y la talla es guardada y apartada del culto público<sup>517</sup>. El culto se recupera en pocos años y ya en la 1ª mitad del s. XIX se tiene constancia de que unos 20.000 peregrinos acuden el día del perdón<sup>518</sup>. A lo largo del s.XX, fruto de la secularización progresiva de la sociedad, las peregrinaciones van moderándose, descendiendo el número de fieles que visitan la abridera con ocasión de la Asunción, siendo hoy en día bastante inferior a lo que fue en el pasado.

Los ritos y costumbres que acompañan la celebración del Perdón han variado en los últimos cien años. En el s. XIX la fiesta ocupaba los días 14 y 15 de Agosto, aunque el perdón o indulgencia tenía lugar propiamente el 15. El 14 o víspera de fiesta había misa, procesión, venta de animales<sup>519</sup> y jornada de confesión para los peregrinos. Esa noche la capilla quedaba abierta y los peregrinos dormían en su interior, cerca de la Virgen, cantándole y rezándole el rosario por varias horas. El 15 era el gran perdón o día de las indulgencias plenarias, y el único o uno de los pocos momentos en que los fieles podían contemplar la escultura de María abierta. Se celebraba misa mayor en honor de la *Madre de Misericordia*, ornamentando e iluminando la capilla con todo lujo. Posteriormente había una procesión multitudinaria, encabezada por la Virgen

<sup>&</sup>lt;sup>513</sup> Esta hipótesis fue sugerida por A. Franco Mata durante el turno de preguntas que siguió a la conferencia "Las Vírgenes abrideras durante la Baja Edad Media y su proyección posterior", VI Congreso Internacional de la Sociedad Española de Emblemática, Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural, Universitat de Valencia, Valencia (España), 16-18 Octubre 2007.

<sup>&</sup>lt;sup>514</sup> Destacan las aportaciones de Trouher (1903) y Grancière (1902) quienes describieron con detalle las festividades y su desarrollo en los siglos anteriores. Una puesta al día de estos relatos ha sido llevada a cabo por M.F. Bonniec (2002 y 2004), en colaboración con G. Boulestreau.

<sup>515</sup> Momento en que se crea este municipio. Anteriormente existía la capilla de Quelven pero no la comuna la Guern.

<sup>&</sup>lt;sup>516</sup> Folquet (1992) dice que la Virgen se venera hace cuatro siglos, Bonniec (2004) que desde la Edad Media; ambos sin más precisiones.

<sup>&</sup>lt;sup>517</sup> El culto se interrumpe de 1791 hasta principios del siglo XIX.

<sup>&</sup>lt;sup>518</sup> La celebración de los perdones en el siglo XIX resulta algo confuso e incluso contradictorio en las fuentes consultadas. La festividad se recupera en la 1ª mitad del siglo XIX (Le Trouher: 1903). Sin embargo, hasta finales del XIX, más concretamente hasta 1895, no se descubre fortuitamente que la talla es abridera (Bonniec 2002).

<sup>519</sup> Como se dijo anteriormente, los intereses religiosos y económicos estuvieron estrechamente unidos. El día 14 iban en procesión los animales bendecidos y puestos bajo la protección de la Virgen el año anterior, que posteriormente eran vendidos a altos precios, empleando las ganancias para el embellecimiento de la capilla. Es decir, tenía lugar una feria ganadera que revertía en el mantenimiento y meiora de las obras de arte sacro.

abridera. Aquellos peregrinos presentes en la ceremonia obtenían indulgencias plenarias, por decisión/acuerdo con el papa.

En la actualidad, la festividad es más modesta. Se limita a la coronación<sup>520</sup> y colocación de vestidos a la Virgen<sup>521</sup>, la misa mayor y la procesión. Sigue siendo el día en que la talla se exhibe abierta a los fieles.

Lo que tradicionalmente ha impulsado a los peregrinos a acercarse a Quelven ha sido, principalmente, el deseo de ganar las indulgencias plenarias. También les ha motivado la fama de intercesora y milagrera de la Virgen, lo que hacía pensar a pobres y enfermos que iban a mejorar su calidad de vida, o a las mujeres estériles que iban a tener descendencia, o a los marineros que iban a hallar socorro<sup>522</sup>.

Las prácticas religiosas unidas a la Virgen de Cheyres-Yvonand están peor documentados, pero coinciden con Notre Dame de Quelven en ser características de la religiosidad popular. Tuvo fama de imagen milagrosa, afirmándose que había sofocado un incendio en 1836.

Precisamente el apego popular a estas obras explica muchas de las actuaciones y reacciones de los fieles y religiosos a su alrededor. Con la revolución francesa, los habitantes de Quelven ocultaron la obra para preservarla de la destrucción. En Suiza, la abridera fue primeramente trasladada de la población protestante de Yvonand a la católica de Cheyres-Yvonand para evitar su quema (s. XVI); y después, tras el robo de 1978, se realizó una réplica que diera respuesta a la fuerte devoción popular.

**Bibliografía específica:** para contrastar y ampliar la información vertida en el presente apartado *Abrideras bajomedievales-Guern y Cheyres-Yvonand* puede acudirse a: Cloquet (1890: pp. 47-50), De Diesbach (1892), De la Grancière (1902), Le Trouher (1903), Réau (1957: vol. II, parte II, pp. 736-742), Bonniec y Boulestreau (2002), Bonniec (2004). También puede consultarse el apéndice bibliográfico de cada una las fichas catalográficas de las Vírgenes abrideras de Guern y Cheyres-Yvonand.

242

<sup>&</sup>lt;sup>520</sup> La coronación de la Virgen va unida a la celebración de la Asunción. Tras ser llevada en cuerpo y alma al cielo, la Virgen es coronada, adquiriendo así el título de *reina de los cielos*. La primera de estas coronaciones, la de 1921, fue multitudinaria, se hizo con toda solemnidad y a ella asistieron grandes autoridades eclesiásticas (arzobispos, obispos y abades) y municipales (alcalde y concejales).

<sup>521</sup> La Virgen es vestida con túnica y manto brocado, y tocada con una corona moderna de piedras semipreciosas que sustituye a la que lleva habitualmente, de madera dorada, hecha en las mismas fechas que el resto de la talla. Pasa por tanto a ser una imagen de vestir.

<sup>&</sup>lt;sup>522</sup> Datos procedentes de Grancière (1902).

## Abrideras de transición: Maubuisson y Bannalec

Es necesario mencionar dos piezas francesas antes de pasar al estudio del contexto hispánico, pues son obras puente entre la Edad Media y la Edad Moderna, que introducen temas y tipologías bajomedievales en el contexto religioso del siglo XVII. Nos referimos a la Virgen de Maubuisson y la de Bannalec. Notre-Dame la Royale de Maubuisson, perteneciente a la región de Île de Francia y presumiblemente tallada en la Baja Edad Media, tuvo originariamente un ciclo muy ambicioso que contenía la historia completa de la humanidad, desde la Creación al Juicio Final, incluyendo el Paraíso, el Purgatorio y el Infierno<sup>523</sup>. Una abadesa del siglo XVII decidió eliminar el pedestal de la Virgen y limitar su culto, preocupada por las muestras de devoción y superstición popular alrededor de la misma. También en la Edad Moderna debió ser sustituido el programa original por un ciclo de la Pasión que incluía simplemente la Crucifixión y Cristo entre los apóstoles, más adecuado al nuevo sentir religioso. Fue robada en 1973, sin que haya sido posible recuperarla posteriormente.

La Virgen de Bannalec, de grandes dimensiones (1,50 m.), debió ser tallada en la primera mitad del siglo XVII con un ciclo clásico de la Pasión de Cristo (Prendimiento, Flagelación, Cristo ante Pilatos, Camino del Calvario y Crucifixión), prolongando la tradición de obras bajomedieval como la de Cheyres-Yvonand. Sin embargo, en el exterior incorporó una media luna a los pies de María, referencia apocalíptica que conecta con la imagen moderna de la Inmaculada Concepción y más específicamente con las piezas hispánicas que veremos a continuación. Aunque había llegado hasta el siglo XX en perfecto estado, quedó seriamente dañada tras un incendio en 1939, estando hoy en día en un estado de conservación sumamente frágil<sup>524</sup>. Tanto es así que aunque sigue estando en el interior de la iglesia, ha dejado de formar parte del culto público, convertida prácticamente en pieza de museo.



Fig.25 Virgen de Bannalec, abierta

244

<sup>523</sup> Relations de la conduite particulière de chaque abbé et religieux qui ont eu part à celle de Maubuisson, et des traverses qu'ils ont faites à la Mère des Anges pendant 22 ans..., recueillies para la soeur Candide et approuvées par la Mère Angelique et la Mère des Anges. 1626-1648.
17e relation, p.250 y ss. Biblioteca Mazarine, ms. 2983.

<sup>&</sup>lt;sup>524</sup> Para más detalles sobre la abridera de Bannalec, ver ficha correspondiente en la III parte.

# Abrideras hispánicas de la Edad Moderna

# Características generales

En este apartado se analizan nueve Vírgenes Abrideras encargadas en la Península Ibérica e Hispanoamérica en los siglos XVI y XVII, y por tanto cercanas a los ideales religiosos contrarreformistas. Son tallas en madera dorada y policromada, de pequeño tamaño (entre 25 y 60 cm.), en su mayor parte inéditas, que cerradas muestran la iconografía de la Inmaculada Concepción y abiertas un complejo ciclo de la pasión, muerte y resurrección de Cristo, acompañado de imágenes de santos, episodios de la vida de la Virgen y la infancia de Cristo. El análisis de estas piezas es muy enriquecedor ya que permite constatar la proyección y reelaboración de las creaciones culturales bajomedievales en el mundo moderno, al tiempo que mostrar los fértiles intercambios entre la Península Ibérica y América.

De estas nueve piezas, sólo cinco de ellas tienen una ubicación precisa, lo que permite conocerlas y catalogarlas con una cierta exactitud. Nos referimos a la escultura exhibida en las salas del Museo Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (Buenos Aires-Argentina) e inventariada con el número 10-2-106; a la venerada en la iglesia parroquial de Santa María de Roimbre en el municipio de Bárcena de Pie de Concha (Cantabria-España) y conocida como Virgen de la Consolación; a las dos obras depositadas en los almacenes del Museo Arqueológico Nacional (Madrid-España) y registradas con los números 1969-44-1 y 1969-44-2 respectivamente; y a la guardada en la clausura del convento de Gaitanas o Concepción de las Madres Agustinas (Toledo-España). Además, existe una sexta obra de propietario conocido pero de difícil acceso, pues perteneció primeramente a un coleccionista afincado en Madrid, el Conde de de las Almenas, hasta que fue adquirida por una compradora del estado de Texas (EEUU) de nombre Linda A. Macneilage, entrando así en el campo de las escasamente conocidas colecciones privadas de arte. Finalmente hay tres tallas cuyo rastro se ha perdido, conociéndolas exclusivamente por documentos y referencias del pasado. La más lejana de todas ellas es la de Felipe II, ya que la única fuente que constata su existencia es el propio inventario del monarca (de finales del siglo XVI), publicado por Zarco Cuevas y redescubierto por Estella Marcos<sup>525</sup>, que dice lo siguiente:

"Nº 1.606: Una imagen de nuestra Señora de vulto, de tres quartas escasas de alto, las manos puestas, y abriéndolas se descubre el pecho avierto, y dentro Christo crucificado, y otras historias de la Pasión, de relieve pintada al olio, y por toda la dicha ymagen muchos engastes de diversas piedras y perlas, y aljófar menudo, con corona de plata, y sobre ella el sol y estrellas, con engastes de piedras y perlas, puesta la dicha ymagen en una media luna, y sobre una peana

<sup>525</sup> Estella Marcos (1984: pp. 128-146).

de madera pintada de verde, guarnecida como lo demás; la qual dio a su Magestad el conde de Priego, su mayordomo, y por avérsela a él dado la Sanctidad del papa Pío V en su oratorio y ser de indulgencias mandó su Magestad se pusiese en el relicario desta Sancta Casa. E.4ª, 69-70.Iy M. L. 4r."<sup>526</sup>

Más cercana es la abridera que pertenecía a la familia Belloch (Cornellà de Llobregat - España) y cuyo rastro se perdió en 1977 con la venta de los bienes familiares. La última de las nueve piezas estuvo adscrita originariamente al convento de Carmelitas Descalzas de Cuerva (Toledo), fue después -en los años 50- propiedad de un ebanista de nombre Deogracias Magdalena, más tarde adquirida por una sala de subasta madrileña y, finalmente, vendida en 2002 a un coleccionista anónimo, perdiéndose en ese momento su rastro.



Fig.26 Virgen de Madrid- MAN 1969/44/2, cerrada

<sup>&</sup>lt;sup>526</sup> Zarco Cuevas (1930: p. 212).

Así pues, bien sea por estar en manos de coleccionistas privados, en el interior de las clausuras o en los almacenes de los museos, la mayor parte de estas obras son escasamente conocidas entre los historiadores. Apenas han sido objeto de publicaciones y menos aún analizadas como conjunto. Las piezas de Buenos Aires y Bárcena de Pie de Concha son las dos que resultan más visibles entre la comunidad científica. Especialmente importante es la obra bonaerense, no sólo por ser la única hispanoamericana conocida hasta el momento, sino además por ser la primera en exponerse en las salas de un museo, haciendo un verdadero esfuerzo por su catalogación, así como por la recuperación de los documentos históricos que la acompañan. Todo parece indicar que podría haber más piezas de este tipo en manos privadas y en museos europeos y americanos<sup>527</sup>, por lo cual lo que se pretende con este estudio es animar a sus propietarios a dar a conocer unas esculturas de fuerte potencial simbólico y gran relevancia en la historia cultural hispánica de la Edad Moderna.

Otro objetivo fundamental es constatar la proyección y reelaboración de las creaciones culturales bajomedievales en el mundo moderno, al tiempo que mostrar los fértiles intercambios entre la Península Ibérica y América. El inicio de la Edad Moderna, marcado en el plano religioso por la Reforma y la Contrarreforma, lejos de suponer una ruptura radical con el mundo medieval, fue más bien un punto de inflexión, al menos en lo que a las abrideras de la Pasión se refiere. Fue el único tipo de abrideras que, aunque surgido en la Baja Edad Media, tuvo proyección en la Edad Moderna<sup>528</sup>. Estas obras, que en su mayoría debieron servir para meditar sobre los dolores de la Virgen durante la Pasión de su Hijo, se adecuaban bien a las nuevas necesidades religiosas, pues potenciaban la empatía del fiel hacia el sufrimiento espiritual de María. En vez de ser censuradas, las abrideras de la Pasión fueron acogidas e impulsadas por la jerarquía política y eclesiástica del momento, siendo la Península Ibérica y América los principales centros de producción de obras<sup>529</sup>. Una de ellas, que había estado

previamente en la colección papal, fue adquirida por el rey Felipe II y situada en su oratorio privado, lo que demuestra la gran aceptación que tuvieron estas imágenes.

Lo interesante de este conjunto es que no sólo logró adecuarse a los cambios de percepción espiritual y religiosa de la Edad Moderna, sino que además supo proyectarse tanto en territorio peninsular como del otro lado del Atlántico, en las entonces colonias americanas. Hasta el siglo XIX las posesiones en América formaron parte de la corona española y el flujo de obras de arte y artistas fue constante, aunque también es cierto que la distancia geográfica propició bastante independencia en el plano cultural, político, social y religioso. La única abridera que ha aparecido en el contexto hispanoamericano es la del Museo Isaac Fernández Blanco en la ciudad de Buenos Aires, que presenta grandes similitudes con otras halladas en la Península Ibérica durante la Edad Moderna, reforzando la idea del recíproco intercambio cultural entre metrópoli y colonia. Aunque por el momento no se conocen otras evidencias, es más que probable que obras similares hubieran sido encargadas en los actuales México, Perú o Bolivia; y que en la actualidad duerman en colecciones privadas o en los fondos de museos, a la espera de ser sacadas a la luz. Nos ocuparemos de esta hipótesis en la última parte de esta sección.

Antes de ello, nos detendremos en el análisis de los patrocinadores, las funciones y el simbolismo de estas piezas, lo que nos permitirá comprender de lleno su significación cultural.

# Iconografía

La peculiaridad de las abrideras, ya mencionada en distintas ocasiones, es que ofrecen al espectador una imagen dúplice, siendo distintas cuando están abiertas o cerradas, cuando se contempla su interior o su exterior. En el caso de las nueve piezas analizadas, fueron talladas con una iconografía que combinaba la Inmaculada en el exterior<sup>530</sup> y un ciclo que incluía la Pasión de Cristo en el interior. Unos y otros temas, pero especialmente la Inmaculada, presentan elementos propios de la religiosidad moderna, en conjunción con otros heredados del mundo medieval. Veremos en primer lugar como se han representado dichos temas, para comprobar posteriormente como se enriqueció el simbolismo del conjunto al relacionar los motivos del interior y exterior.

Casi todas las tallas (Museo Arqueológico 1969-44-2, Col. Belloch, Buenos Aires, Bárcena de Pie de Concha, Convento de Cuerva y Convento de Gaitanas)

<sup>&</sup>lt;sup>527</sup> La investigadora Melissa R.Katz (Brown University) afirma haber tenido acceso a algunas colecciones privadas y haber visto entre sus fondos *abrideras* hispánicas. Por el momento, esperamos la publicación de estos hallazgos.

<sup>&</sup>lt;sup>528</sup> Más aun, la iconografía de abrideras de la Pasión no se agotó en la Edad Moderna, sino que siguió siendo objeto de interés entre anticuarios y coleccionistas de arte en el siglo XIX. De hecho, al menos tres obras dedicadas a la Pasión (del Museo del Louvre, Musée des Antiquités de Rouen y Musée des Beaux-Arts de Lyon) fueron realizadas en el siglo XIX, seguramente copiando la de Boubon, a modo de recuperación historicista que satisfacía la demanda de los coleccionistas de la época.

<sup>&</sup>lt;sup>529</sup> Se ha localizado una abridera de la Pasión en la Bretaña Francesa, en la localidad de Bannalec, de gran tamaño y del siglo XVII. Su estado actual, muy deteriorado tras sufrir las consecuencias de un incendio, no permite hacer una gran valoración sobre su estado original. En cualquier caso, es por el momento la única obra dedicada a la Pasión hallada fuera del mundo hispánico en los siglos de la Edad Moderna.

<sup>&</sup>lt;sup>530</sup> La iconografía de la Inmaculada ha sido tradicionalmente marginada en los diferentes estudios sobre abrideras. Autores como Fries (1928-1929), Baumer (1977), Radler (1990), Trens (1947: pp. 481-524) apenas se detienen en este aspecto y menos aún lo analizan en el contexto de la Edad Moderna. La mayor parte de historiadores, en un deseo de simplificación, sostienen que todas las abrideras son exteriormente representaciones de la Virgen con el Niño.

exhiben exteriormente una iconografía claramente inmaculista, reconocible por uno de sus símbolos más característicos: la luna a los pies, a veces completada por una cabeza de querubín. Las tres piezas restantes (Museo Arqueológico 1969-44-1, Col. Linda A. Macneilage y Col. Felipe II), aunque no presentan los símbolos inmaculistas más habituales (como la luna, el sol, las estrellas, los querubines o la serpiente derrotada), adoptan la fisonomía y posición propia de la Inmaculada: María está erguida, sin el Niño, rezando, con las manos juntas delante del pecho y la mirada dirigida a la tierra. Podemos afirmar por tanto que todas ellas tienen una connotación inmaculista, algo que está en estrecha relación con la Contrarreforma y el mundo moderno.

Sin embargo, el concepto de la Inmaculada no era nuevo en la Edad Moderna. De hecho, había sido fuente de intensos debates desde la Edad Media, ya que era una idea que carecía de fuentes bíblicas y cuya aparición se debía exclusivamente a la exégesis o especulación teológica<sup>531</sup>. Aceptar esta noción suponía reconocer que la generación o concepción de María, como la de Cristo, había sido extraordinaria, fuera de lo común, sin que hubiese mediado relación sexual entre sus progenitores. Por ello autores como San Bernardo, Tomás de Aquino o Buenaventura, se oponían a ella, y afirmaban que María había sido concebida en pecado, pues eximirla de esto implicaba contradecir dos importantes doctrinas cristianas: la universalidad de la Redención y la universalidad del pecado original<sup>532</sup>.

No obstante, la postura inmaculista, que defendía que María había sido concebida sin pecado, se fue imponiendo poco a poco, ganando terreno desde finales de la Edad Media. El papa Sixto IV aprobó la doctrina en 1477 y la Universidad de París, a través de sus cancilleres Pierre d'Ailly y Jean Gerson, resumió el concepto con los siguientes términos: *Mater Dei a peccato originali semper fuit perservata*. A partir de Trento la doctrina se difundió rápidamente por los países católicos, y aunque no había una única posición entre el papado, la tendencia general era la aceptación. España fue uno de los países más decididamente inmaculista. Ya en el siglo XIII el catalán Pedro Nolasco había tenido una visión de la Inmaculada Concepción, y por ello su orden, la de los mercedarios, se había declarado a favor. Sin embargo fue a partir del Concilio de Trento, en los siglos XVI y XVII cuando el clero hispánico, de un modo más claro, presionó al rey para que negociase con el papado el establecimiento del dogma de la Inmaculada. El arzobispo granadino Pedro de Castro (fines s. XVI) decía haber descubierto unos *Libros Plúmbeos* que apoyaban la doctrina inmaculista; años después

promovía en Sevilla una devoción popular desbordada que aclamaba a *María concebida sin pecado original*<sup>533</sup>. En el siglo XVII, y por los mismos motivos, se creaba la *Real Junta para la Defensa de la Inmaculada*. La causa inmaculista, tan fuerte en España, explica por qué las abrideras analizadas exhiben de manera obvia esta iconografía. Además, España proyecta estas ideas en sus colonias, y la Inmaculada inunda también el pensamiento y la imaginería barroca hispanoamericana, tal como observamos en las disposiciones conciliares coetáneas (véase el III Concilio Mexicano de 1585 que declara la Inmaculada fiesta de guardar) y en las obras de arte de la época (véase la abridera de Buenos Aires, con la luna y querubines a sus pies).

Paralelamente a los debates, se va fraguando una iconografía capaz de expresar estas ideas. El arte contrarreformista explica la Inmaculada Concepción a través de la *Tota Pulcra* y la mujer apocalíptica<sup>534</sup>. La *Tota Pulcra* consiste en colocar alrededor de la figura de la Virgen una serie de símbolos de su pureza, procedentes en su mayoría de la Biblia: el jardín, la torre, el pozo, el lirio, etc. Estos símbolos expresan unas veces la inmaculada concepción de María y otras su virginidad, conceptos bien distintos<sup>535</sup> pero que aparecen aquí mezclados de un modo confuso. En España, es en torno a 1500 cuando queda claramente definida la iconografía de la *Tota Pulcra* considerándose el retablo mayor de la iglesia de Cerco en Artajona (1497) la primera obra con esta iconografía y atribuyéndole a Isabel de Villena la autoría intelectual de este tema<sup>536</sup>.

Los símbolos de la *Tota Pulcra* suelen ir acompañados de una cartela alusiva al versículo bíblico del que proceden. Del Cantar de los Cantares provienen el lirio (*sicut lilium inter spinas*: Ct 2, 2), la torre de David (*turris Davis cum propugnaculis*: Ct 4, 4), el jardín cerrado (*ortus conclusus*: Ct 4, 12), el pozo (*puteus aquarum viventum*: Ct 4, 15), la fuente (*fons ortorum*: Ct 4, 15), el sol (*electa ut sol*: Ct 6, 9) y la luna (*pulcra ut luna*: Ct 6,9). Del Eclesiastés proceden el cedro (*cedrus exaltata*: Qo 24, 17), el ciprés

<sup>&</sup>lt;sup>531</sup> Contribuyó a la difusión de la *Inmaculada Concepción* de María la historia apócrifa de Ana y Joaquín y el abrazo a la puerta dorada, recogida por Santiago de la Vorágine en la *Leyenda Dorada* (siglo XIII).

<sup>&</sup>lt;sup>532</sup> Si la Virgen no tenía pecado original, no tenía por qué ser redimida por Cristo. En este caso la Redención de Cristo no sería universal, pues al menos una persona, María, no habría sido redimida por él.

<sup>533</sup> Estas cuestiones han sido tratadas por Jacinto Morente Martínez, en su artículo "Maculistas e Inmaculistas. La cuestión concepcionista. Un debate teológico en la religiosidad popular andaluza del Siglo de Oro." Versión disponible en: http://www.elnazareno.info/Atril/jacininmaculada.htm

<sup>&</sup>lt;sup>534</sup> En la Edad Media se habían ensayado otras fórmulas para expresar la inmaculada: el árbol de Jesé, la parentela de María, el encuentro de Joaquín y Ana en la puerta dorada, Santa Ana triple, la Virgen niña leyendo, meditando o bordando, y el unicornio. En la Edad Moderna en cambio se optó por la *Tota Pulcra* y la mujer apocalíptica, justamente las que vemos aparecer en las abrideras analizadas en este artículo y que nos marcan la cronología de las mismas.

<sup>535</sup> Por un lado está la *virginidad*, que quiere decir que María se mantiene virgen a lo largo de toda su vida, llegando a concebir y dar a luz al Niño de un modo extraordinario, por obra y gracia del Espíritu Santo. Por otro lado está la *inmaculada concepción*, que quiere decir que la propia Virgen fue concebida y nació exenta de pecado, también de un modo extraordinario. La *virginidad* es una cualidad que remite a la vida de la Virgen, la *inmaculada concepción* es una característica que está presente en la generación y nacimiento de María.

<sup>&</sup>lt;sup>536</sup> Hipótesis de Trens (1947: pp. 149-164).

(cipresus in Sion: Qo 24, 17), el rosal (plantatio rosae: Qo 24, 18), la palma (palma exaltata: Qo 24, 18) y el olivo (oliva vistosa: Qo 24, 19). Del Génesis proceden la escala de Jacob (Gn 28, 12) y la puerta del cielo (porta coeli: Gn 28, 17). Del libro de la Sabiduría proviene el espejo (speculum sine macula: Sb 7, 26), de los Salmos la ciudad de Dios (civitas Dei: Sal 86-87, 3) y de los Números la ciudad asilo (civitas refugii: Nm 21, 27). Extrabíblico es el símbolo de la estrella (stella maris) con origen en los himnos litúrgicos. Estos símbolos son mencionados también en las letanías lauretanas<sup>537</sup>, composiciones literarias de hacia 1500, por lo que generalmente en un intento de simplificación, se dice que proceden de aquí. Muy frecuentemente la composición se acompaña de la figura de Dios Padre que aparece en la parte superior con la inscripción Tota pulcra est, amica mea, et macula non est in te (Eres toda hermosura/belleza, amiga mía, y no hay mancha en ti: Ct 4,7), palabras que dan nombre a este tema.

La *Tota Pulcra* aparece exclusivamente en la talla del convento de las Gaitanas, aunque pudo haber sido usada también en otras abrideras hispánicas. Las dos tallas del Museo Arqueológico Nacional, la de Buenos Aires y la de la Col. Belloch por su dorso plano y pequeño tamaño pudieron estar originalmente situadas dentro de un armario similar al de las Gaitanas y rodeadas también de los símbolos de la *Tota Pulcra*. En cualquier caso, la abridera de las Gaitanas es un catálogo de los epítetos dirigidos a la Virgen, pues en torno ella se han situado el sol, la puerta del cielo, la estrella de mar, la luna, el espejo, los lirios entre espinas, el pozo de aguas vivas, el cedro, la torre de David, las flores, la fuente del huerto, la palma, el huerto cerrado y la ciudad de Dios, todos ellos con sus cartelas respectivas<sup>538</sup>; y en lo alto Dios Padre con la filacteria *Tota Pulcra es amica mea, macula nom es.* Se ha añadido además la luna y un ser monstruoso a los pies de María, símbolos en relación con los textos del Apocalipsis 12.

Ciertamente, la otra iconografía que cobra fuerza en la Edad Moderna es aquélla en que aparece la Virgen con elementos extraídos del Apocalipsis 12. En este texto se habla de una mujer envuelta en sol (o luz), con la luna bajo sus pies, coronada su cabeza con doce estrellas, que grita por los dolores del parto. Un dragón desciende del cielo con

la intención de devorar al Niño que lleva en su vientre. El niño es salvado por Dios, pero el dragón sigue persiguiendo a la mujer. Sin embargo, Dios le da alas para que pueda escapar. La Virgen Inmaculada, identificada con la mujer apocalíptica, adopta de este relato los siguientes símbolos: una corona de doce estrellas<sup>539</sup>, un resplandor (luz o sol) alrededor de su cuerpo<sup>540</sup>, la luna, un dragón derrotado bajo sus pies y, en ocasiones, el Niño.

La Inmaculada puede llevar al Niño siguiendo el relato apocalíptico de la mujer que sufre de dolores de parto y que da a luz al Hijo; tal como aparece en la abridera de Bárcena de Pie de Concha. O puede no llevarlo, siguiendo las especulaciones teológicas que sostienen que la Inmaculada Concepción de María ocurre con anterioridad al Nacimiento de Cristo. María fue pensada por Dios y concebida inmaculadamente mucho antes de su nacimiento y por tanto, también mucho antes de su maternidad y del nacimiento del Hijo. Cuando la Virgen no lleva al Niño, normalmente junta las manos delante del pecho, adoptando la actitud de oración propia de la Edad Moderna. Vírgenes Inmaculadas solas y con las manos juntas delante del pecho, en actitud de oración, son las abrideras del Museo Arqueológico Nacional (1969-44-1), Buenos Aires, Col. Linda A. Macneilage, Convento de Cuerva y Convento de Gaitanas.

En cuanto a la forma de representar la luna, las puntas pueden aparecer hacia arriba o hacia abajo indistintamente. Aunque lo correcto desde el punto de vista iconológico serían las puntas hacia abajo<sup>541</sup>, las abrideras hispánicas (Museo Arqueológico 1969-44-2, Col. Belloch, Buenos Aires, Bárcena de Pie de Concha, Convento de Cuerva y Convento de las Gaitanas) presentan sistemáticamente las puntas de la luna hacia arriba, tal vez por motivos técnicos<sup>542</sup>. Es una fuente tardía la que se ocupa de esta cuestión, se trata de Fray Juan Interián de Ayala (s. XVIII) quien dice:

"los que son peritos en la ciencia de las matemáticas, saben con evidencia que si el sol y la luna están ambos juntos, y desde un lugar inferior, se mira la luna por un lado, las dos puntas de ella parecen vueltas hacia abajo, de suerte que la mujer (de que allí se habla) estuviese, no sobre el cóncavo de la luna, sino sobre

<sup>537</sup> Las letanías consisten en la repetición sistemática de una serie de alabanzas y súplicas que pueden ir dirigidas a Dios o a la Virgen, e inclusive a los santos. En torno al año 1500 fueron compuestas en el Santuario de Loreto unas letanías marianas que se conocen como letanías lauretanas (por el lugar de origen). En el texto de las Letanías lauretanas se incluyen, entre otras muchas, las siguientes alabanzas a la Virgen: Mater inmaculata (Madre inmaculada), speculum iustitiae (espejo de justicia), vas spirituale (vaso espiritual), rosa mystica (rosa mística), turris davidica (torre de David), turris eburnea (torre de marfil), domus aurea (casa de oro), foederis arca (arca de la alianza), ianua coeli (puerta del cielo), stella matutina (estrella de la mañana), refugium peccatorum (refugio de los pecadores). Estas alabanzas son las que están en relación con la iconografía de la Tota pulcra.

<sup>538</sup> Las cartelas presentan alguna mínima variación en las inscripciones, respecto a las citas mencionadas en el párrafo precedente.

<sup>&</sup>lt;sup>539</sup> Ninguna de las abrideras hispánicas presenta el símbolo de la corona de estrellas.

<sup>&</sup>lt;sup>540</sup> Sólo en el caso de la abridera de las Gaitanas, se han hecho unas líneas en el tablero en que apoya la Virgen que aluden al resplandor de María. En el resto de obras, se prescinde del resplandor.

<sup>541</sup> Sólo colocando la luna en esta posición, sería posible que iluminase a la Virgen, y que de este modo apareciese "vestida" de luz.

<sup>&</sup>lt;sup>542</sup> Si en la pintura poner las puntas de la luna hacia arriba o hacia abajo, no influye en el resultado; en la escultura, el hecho de colocar las puntas hacia abajo hace la talla mucho más inestable. Seguramente, no es casual que en las abrideras, todas ellas esculpidas, se decida la colocación de la luna con las puntas hacia arriba.

la parte convexa de ella. Y así debía suceder para que la luna alumbrase a la mujer que estaba arriba" 543.

El dragón puede presentar distintas formas: dragón, áspid, basilisco, serpiente. Este elemento sólo aparece en la abridera de las Gaitanas, en que parece adoptar la forma de basilisco, bestia fantástica de mirada venenosa.

En cuanto a la fisonomía de la Virgen, dice también el Padre Ayala (s. XVIII) que la Inmaculada debe representarse a la edad de diez o doce años, con túnica blanca resplandeciente y manto azul. El manto azul aparece clarísimamente en las dos obras del Museo Arqueológico (1969-44-1 y 1969-44-2), y se mezcla con el dorado en la talla del Convento de Cuerva. En cambio, en la abridera de Bárcena de Pie de Concha es claramente visible el manto rojo de la Virgen, tonalidad que remite más bien a la Pasión de Cristo, enlazando así con parte de los acontecimientos representados en el interior del cuerpo de María.

La representación influida por el relato del Apocalipsis 12 surge en torno al 1500. A lo largo de la Edad Moderna se va enriqueciendo, fusionándose con elementos de la *Tota Pulcra* e incluyendo nuevos detalles, como la serie de ángeles envueltos en nubes alrededor de la Virgen. En este sentido la colocación de cabezas de ángeles a los pies de la luna -que vemos en las obras del Museo Arqueológico (1969-44-2), Col. Belloch, Buenos Aires y Convento de Cuerva- responde a este enriquecimiento simbólico.

Pasemos ahora al elenco de temas representado en el interior de las abrideras hispánicas. Éste es muy amplio, recogiendo un gran número de detalles del Ciclo de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo<sup>544</sup>. Los acontecimientos más repetidos son: la Oración en el huerto, la Última Cena, el Prendimiento, Jesús ante Pilatos, la Flagelación y Coronación de espinas, el Camino del Calvario, la Crucifixión, el Entierro, la Bajada al Limbo y la Resurrección. En alguna ocasión encontramos temas como la Entrada en Jerusalén, el Descendimiento y la Piedad, las distintas apariciones de Cristo (a María Magdalena y a la Virgen) o la Ascensión<sup>545</sup>. En ciertas obras hay temas de dudosa interpretación, bien porque las obras se han perdido conservando sólo fotos en blanco y

<sup>544</sup> No entramos en la descripción de cada uno de los episodios del Ciclo de la Pasión, Muerte y Resurrección, que sería muy extensa. En todo caso pueden hallarse buenas síntesis en: Mâle (1932), Schiller (1972), Réau (1957, vol. II – parte II), Azcárate Luxán (1984), Del Pozo Coll (2006a).

negro y/o la descripción de algún historiador del pasado<sup>546</sup>, bien porque la iconografía es atípica<sup>547</sup>.

Sin embargo, tres de las piezas analizadas fueron diseñadas con otros temas además del ciclo de la Pasión. Se trata de las dos Vírgenes *doblemente abrideras* del Convento de Cuerva y Convento de las Gaitanas<sup>548</sup>, más la talla de Bárcena de Pie de Concha. Las de Cuerva y Gaitanas tienen dentro del pecho un ciclo de la Pasión, y a su alrededor, sobre los paneles del armario, otros temas marianos y cristológicos. En el caso de las Gaitanas se trata de símbolos inmaculistas en el panel central, y un ciclo conjunto de la vida de la Virgen (Desposorios<sup>549</sup> y Anunciación) e Infancia de Cristo (Nacimiento, Anuncio a los pastores, Adoración de los pastores, Circuncisión, Jesús entre doctores) en los paneles laterales. Los episodios bíblicos de la Circuncisión y Jesús entre los doctores, aunque adscritos al ciclo de la Infancia, tienen un vínculo

<sup>&</sup>lt;sup>543</sup> Texto recogido por Trens (1947: p. 175).

<sup>&</sup>lt;sup>545</sup> Relación de escenas y obras en las que aparecen: Entrada en Jerusalén (Bárcena de Pie de Concha), Descendimiento (Colección Belloch y Colección Linda A. Macneilage-Col. de las Almenas), Piedad (Buenos Aires), Aparición a María Magdalena (Buenos Aires), Aparición a la Virgen (Colección Linda A. Macneilage-Col. de las Almenas), Ascensión (Bárcena de Pie de Concha).

<sup>546</sup> Gracias a las descripciones de Trens (1947: pp. 481-524) conocemos la iconografía de las abrideras de la Col. Belloch y Col. Linda A. Macneilage-Col. de las Almenas, pues las imágenes existentes no permiten un análisis de los detalles.

<sup>&</sup>lt;sup>547</sup> Así ocurre en la abridera de Bárcena Pie de Concha, cuya factura seguramente se debe a un artesano local bastante tosco. Dos escenas, situadas en la parte inferior del panel derecho, resultan problemáticas. Se han identificado con Pilatos mostrando a Cristo a la multitud (Ecce homo) y la Coronación de espinas, aunque con muchas dudas al respecto. La Coronación podría tratarse más bien del escarnio llevado a cabo por los judíos del Sanedrín, o incluso de una síntesis entre los castigos ordenados por Pilatos y los ordenados por el Sanedrín. Esta imagen está constituida por cuatro personajes: dos agresores y dos víctimas. Uno de los agresores lleva gorro cónico- indumentaria distintiva de la elite religiosa- y sujeta a la víctima, mientras el otro levanta la mano para abofetearlo. La figura del castigado, Cristo, está duplicada. En un extremo aparece sin ropas y atado a una columna (postura característica del episodio de la flagelación). en el otro lado aparece coronado de espinas y sujeto por uno de los verdugos mientras el otro se dispone a abofetearlo. Podría tratarse por ello de una síntesis entre los castigos ordenados por Pilatos (la flagelación y coronación de espinas) y por el Sanedrín (las bofetadas en el rostro). Añade aún más dudas al asunto una escena situada en el lado opuesto, es decir la parte inferior del panel izquierdo, en la que vemos propiamente la Flagelación ordenada por Pilatos, y que por tanto vuelve a repetir los acontecimientos ya narrados en el otro panel. En este caso, llama la atención la presencia de un personaje arrodillado, tal vez un donante o santo, ya que los evangelios canónicos no hacen ninguna referencia a esta figura.

<sup>&</sup>lt;sup>548</sup> Las piezas de los conventos de Cuerva y Gaitanas son una suerte de *cajas rusas*, que pueden calificarse de *doblemente abrideras*, característica formal que no vemos en las otras tallas. Cada una de ella es en realidad un armario rectangular y plano, que se abre y posee en su interior una serie de escenas talladas, siendo el motivo central una Virgen, la cual tiene a su vez dos batientes en el pecho que se vuelven a abrir para mostrar una secuencia de bajorrelieves de la Pasión.

<sup>549</sup> Los Desposorios de María y José es un episodio que -como la mayor parte de la vida de la Virgen- se apoya en fuentes apócrifas, mas concretamente en el *Protoevangelio de Santiago* y la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine. Como otras narraciones apócrifas, ésta también está plagada de anécdotas. Sin embargo, en la abridera de las Gaitanas no se representa toda la secuencia de acontecimientos, sino solamente el momento central de la historia. El sumo sacerdote bendice las manos unidas de José y María, ante una multitud de curiosos que asiste al evento.

conceptual con las escenas de la Pasión, ya que tanto unos como otros forman parte de los *dolores* de la Virgen<sup>550</sup>. En el caso del Convento de la Cuerva se trata de símbolos inmaculistas en la parte superior del panel central, la Magdalena en la parte inferior y santos en los paneles laterales (Santo Domingo, Santa Catalina de Alejandría, Santo Tomás y Santa Catalina de Siena).

En cuanto a la Virgen de Bárcena de Pie de Concha, pese a la rudeza técnica, presenta una enorme riqueza iconográfica. Exteriormente es una Inmaculada, que se abre desde el cuello a los pies presentando una secuencia temática en la que predomina el Ciclo de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, pero que incorpora además importantes acontecimientos de la Infancia (Circuncisión, Nacimiento y Adoración de los pastores, Anunciación, Adoración de los Magos) y representaciones de santos (Magdalena, Andrés, Pedro, Pablo, y otro santo sin identificar).



Fig.27 Virgen de Bárcena de Pie de Concha, cerrada



Fig.28 Virgen de Bárcena de Pie de Concha, abierta

Las representaciones de santos son exclusivas de las Vírgenes del Convento de Cuerva y Bárcena de Pie de Concha. La santa que es común a ambas obras es Magdalena, recostada, con un bote de perfumes en Bárcena y un libro y una calavera en el Convento de Cuerva. El libro y la calavera aluden a la meditación sobre la muerte de Cristo durante su retiro a una gruta, episodio apócrifo o extra-bíblico<sup>551</sup>. En cambio el bote de perfumes evoca la unción de Cristo en Betania (Mateo 26, 6-13)<sup>552</sup>, acción que le vale el reproche de los discípulos (que consideran este gesto un derroche absurdo) y

 $<sup>^{550}</sup>$  Veremos con más detenimiento estas cuestiones un poco más adelante, pero avanzamos aquí que la devoción a los *dolores* podría explicar el sentido de estas obras.

 $<sup>^{551}</sup>$  Estos elementos aluden por tanto a la  ${\it Magdalena\ penitente}.$ 

<sup>552</sup> En este pasaje de la unción se dice simplemente que una mujer con un frasco de ricos ungüentos y lo derrama sobre la cabeza Cristo. Sin embargo, los teólogos medievales identificaron esta figura con la Magdalena.

ambos casos la Magdalena es una figura que conecta perfectamente con el ciclo de la Pasión, pues medita y anticipa la muerte de Cristo.

Los santos que aparecen en los paneles laterales de la Virgen de Cuerva pertenecen a órdenes religiosas y épocas distintas<sup>554</sup>. Su confluencia en esta obra seguramente atienda a las devociones profesadas por el mecenas de la misma. En

la alabanza de Cristo que interpreta la unción como un anuncio de su muerte<sup>553</sup>. En

Los santos que aparecen en los paneles laterales de la Virgen de Cuerva pertenecen a órdenes religiosas y épocas distintas<sup>554</sup>. Su confluencia en esta obra seguramente atienda a las devociones profesadas por el mecenas de la misma. En cambio, en Bárcena de Pie de Concha los santos representados son apóstoles (Andrés, Pedro, Pablo y otro más sin identificar), por tanto figuras que conectan con la vida y pasión de Cristo.

Una vez vistos los episodios representados en el interior, cuya distribución exacta se desglosa en los esquemas situados en la III parte de esta monografía, conviene insistir en la enorme riqueza simbólica que proporciona el interrelacionar el exterior y el interior de la talla. La unión de unos y otros temas serviría para reforzar las nociones de la *compassio mariae*, la Virgen tabernáculo de Cristo, o la participación de María en la redención, tal como se ha explicado al inicio del presente capítulo.

# Prácticas religiosas

Atendiendo a los temas representados en el exterior e interior de las obras, éstas podrían haber cobrado un protagonismo especial en relación a acontecimientos colectivos como la celebración de la Inmaculada Concepción<sup>555</sup>, la liturgia de los Dolores de la Virgen, y el rezo y festividad del Rosario<sup>556</sup>; o reservarse, por sus pequeñas dimensiones, para una meditación más individual y privada.

En efecto, las abrideras hispánicas podrían además haber sido empleadas en relación a la conmemoración de los dolores de María. La devoción por los dolores cobró fuerza a lo largo de los siglos XIV y XV, época en que compusieron textos (entre ellos una parte del *Speculum humanae salvationis*)<sup>557</sup> y se dedicaron órdenes y cofradías en su honor, tales como la orden de los Servitas (fundada en 1304) o la cofradía de la Virgen de los Siete Dolores (fundada en 1490 por el holandés John de Coudenberg).

En los siglos XV y XVI el número y tipo de dolores fue muy variable, siendo lo más frecuente contar con cinco o siete dolores, aunque en algunos casos este número se disparaba hasta llegar a la cifra de ciento cincuenta<sup>558</sup>. Entre los dolores podían incluirse sólo pasajes de la pasión de Cristo o añadir algunos episodios más de su vida. Sin embargo, desde el primer momento se observó una tendencia a hablar de siete dolores, algo que pudo estar condicionado por las siete horas canónicas, de tal modo que en cada hora se recordaba uno de los dolores de la Virgen. El número siete fue recogido a fines del siglo XV cuando Vicente Ferrer compuso un sermón para la fiesta de la Natividad de María, comparando aquí los siete dolores y los siete gozos de María. La fundación de la cofradía de los *siete dolores* por parte de John de Coudenberg también contribuyó a fijar el número siete. Los siete dolores clásicos de la Virgen fueron: profecía de Simeón durante la Presentación en el templo (Lucas 2, 34-35), huída a Egipto (Mateo 2, 13-18), Jesús entre doctores (Lucas 2, 40-52)<sup>559</sup>, Camino del Calvario (Lucas 23, 26-32), Crucifixión (Juan 19, 25-30), Descendimiento (Mateo 27, 57-58) <sup>560</sup> y Entierro (Lucas 23, 53-56) <sup>561</sup>.

En cuanto a la liturgia o fiesta de los Dolores, fue instituida por primera vez por el arzobispo Teodorico de Neurs en el sínodo de Colonia de 1423, concediendo indulgencias especiales a aquéllos que participaran de ella. Se celebraba ocho días antes del Viernes Santo, bajo el nombre de Commemoratio angustix et doloris Beatae Maria Virginis, y recordaba los dolores durante la Pasión de Cristo. Antes del siglo XVI sólo se observaba en el Norte de Alemania. Escandinavia y Escocia: pero desde finales del siglo XVI se fue extendiendo por España, Francia y el Sacro Imperio al completo, coincidiendo por tanto con el auge de las abrideras hispánicas. Fue muy difundida por los Servitas, quienes la aprobaron en 1667<sup>562</sup> y fundaron cofradías en honor de los dolores de María. Pese a su popularidad, esta festividad suscitó controversia entre autores como Francisco de Sales (2ª mitad s. XVII) quien afirmaba que no era apropiado mostrar la histeria y el dolor de María a los pies de la cruz. No obstante, la devoción siguió abriéndose paso, y al mismo tiempo que se formulaban críticas, autoras como María de Ágreda de Jesús -en su libro La ciudad de Dios (1665)- ensalzaban v defendían el martirio espiritual de María por los tormentos causados a su hijo. Finalmente, a través de un decreto publicado el 22 de Abril de 1727, el papa Benedicto XIII extendió la liturgia a toda la Iglesia cristiana bajo el nombre de Septem dolorum

<sup>553</sup> Mateo 26, 12: Derramando este ungüento sobre mi cuerpo, me ha ungido para mi sepultura.

<sup>&</sup>lt;sup>554</sup> Santo Domingo, Santo Tomás, Santa Catalina de Alejandría y Santa Catalina de Siena.

<sup>555</sup> No insistimos en la celebración de la Inmaculada Concepción porque esta ya se trató en el capítulo V de la I parte.

<sup>&</sup>lt;sup>556</sup> Recuérdese que la Inmaculada y el Rosario fueron dos nociones estrechamente unidas a la Contrarreforma, marco cultural en que se fraguaron estas obras.

<sup>557</sup> El Speculum humanae salvationis, en el capítulo XLIV incluía siete dolores y sus correspondientes imágenes, bajo el título Miraculum de dolore christi et sue gloriose matris. Fueron los siguientes: profecía de Simeón, huida a Egipto, Cristo perdido en el templo, Prendimiento. Crucifixión. Entierro, María rodeada de los símbolos de la vida de Cristo.

<sup>&</sup>lt;sup>558</sup> Información aportada por Trens (1947: pp. 223-232).

<sup>559</sup> La Virgen se angustia porque no es capaz de encontrar a Cristo que está en el templo ocupándose de las cosas de su Padre.

<sup>&</sup>lt;sup>560</sup> María se desmaya al ver el cuerpo yaciente de su hijo.

<sup>&</sup>lt;sup>561</sup> Los más repetidos en los himnos a partir del siglo XVI, según Trens (1947: pp. 223-232).

<sup>&</sup>lt;sup>562</sup> Sartore y Triacca (2002 : vol. II, pp. 468-484).

Beatae Maria Virginis. Las fechas de celebración de la liturgia habían variado durante

estos siglos, hasta que en 1814 el papa Pío VII la instituyó como fiesta celebrada

anualmente todos los 15 de septiembre.

La mayoría de las abrideras hispánicas, especialmente aquéllas con un gran número de escenas de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo (Buenos Aires, Museo Arqueológico nº 1969-44-1, Museo Arqueológico nº 1969-44-2, Col. Belloch, Col. Linda A. Macneilage, Convento de la Cuerva, Convento de las Gaitanas), pudieron ser empleadas para facilitar la empatía de los fieles ante el sufrimiento de María, y por ello es probable que cobraran protagonismo con ocasión de la liturgia o festividad de los Dolores de la Virgen. Los temas del interior (centrados en el dolor de María por la Pasión de Cristo) y su ubicación (generalmente dentro del pecho de la Virgen, indicando que es el sufrimiento que lleva en su corazón)<sup>563</sup>, así como las fechas en que fueron producidas (Edad Moderna), coinciden plenamente con las características de la liturgia de los dolores. Sin embargo, por el momento nos movemos en el campo de las hipótesis, dado que ninguna de las abrideras conservadas tiene un ciclo iconográfico que se corresponda exactamente con los siete dolores clásicos mencionados, ni hay fuentes documentales que hablen de un uso de este tipo.

Asimismo ciertas abrideras hispánicas podrían haberse vinculado al rezo y la festividad del rosario<sup>564</sup>. El rosario fue una de las grandes devociones de la Contrarreforma. Su rezo incluía generalmente cinco misterios gozosos (Anuciación, Visitación, Nacimiento, Presentación en el Templo, y Jesús entre doctores o Reyes Magos), cinco dolorosos (Oración en el huerto, Flagelación, Coronación de espinas, Camino del Calvario y Crucifixión) y cinco gloriosos (Resurrección, Ascensión, Pentecostés, Asunción y coronación de la Virgen o Juicio Final)<sup>565</sup>. Respecto a su festividad, Nuestra Señora del Rosario, fue difundida y alentada por los teólogos contrarreformistas en los siglos XVI y XVII y fijada definitivamente el 7 de Octubre por el papa León XIII, quien a partir de 1883 publicó una serie de documentos dedicados a esta cuestión<sup>566</sup>. Esta fiesta pudo marcar la apertura de dos abrideras

hispánicas realizadas en la Edad Moderna que escogieron como temas interiores episodios gozosos, dolorosos y gloriosos de la vida de Cristo y María. Es el caso de las tallas de Bárcena de Pie de Concha y Convento de las Gaitanas, aunque ninguna de las dos recogió con exactitud los quince misterios clásicos. La Virgen de Bárcena incluye algunos de estos momentos gozosos (Anunciación, Nacimiento, Circuncisión, Adoración de los Magos), dolorosos (Oración en el huerto, Flagelación, Escarnio por parte de los judíos del Sanedrín, Camino del Calvario, Crucifixión) y gloriosos (Ascensión); junto con otros que se salen del ciclo clásico (Adoración de los Pastores, Entrada en Jerusalén, Última cena, Prendimiento, Cristo ante Pilatos, Ecce homo, Entierro, Bajada al Limbo, santos). Con la talla de las Gaitanas pasa algo similar; junto con gozos (Anunciación, Nacimiento, Circuncisión, Jesús entre doctores, Epifanía), dolores (Oración en el huerto, Flagelación, Coronación de espinas, Camino del clavario, Crucifixión) y glorias (Resurrección); aparecen otros temas varios (Desposorios de María y José, Anuncio y Adoración de los Pastores, Prendimiento). En este caso, como en el de la liturgia de los dolores, la hipótesis podría ser replanteada.

Una última posibilidad es que estas tallas estuviesen unidas a la meditación privada e individual. Su pequeño tamaño (entre 25 y 60 cm.) parece reforzar esta hipótesis. Son tallas fácilmente transportables, apropiadas a espacios pequeños, que pudieron situarse en pequeñas capillas privadas de conventos, palacios o iglesias y ser abiertas cada vez que sus propietarios rezaban o reflexionaban sobre el dolor de María, como posible medio de salvación. Su fácil mecanismo permitiría a sus propietarios abrirlas y meditar sobre la vida de Cristo y María de un modo individual, más o menos libre, guiado por sus inquietudes espirituales. Además, en estas piezas se observa una confluencia temática de difícil explicación, que tal vez habría que poner en relación con una reflexión no reglada, y con una veneración en pequeños recintos privados e incluso domésticos.

La información que poseemos sobre la mayor parte de las tallas refuerza esta teoría. La Virgen que adquirió Felipe II había estado anteriormente en el oratorio privado del papa Pío V. La que compró el coleccionista Deogracias Magdalena en la década de 1950 procedía del convento de carmelitas descalzas de Cuerva (Toledo), seguramente de alguna de las capillas privadas de las religiosas. Lo mismo podría decirse de la obra que hoy en día se sitúa en el convento de las Gaitanas de Toledo, aunque las actuales religiosas no han conservado los documentos de compra de la escultura. Otras obras que proceden de colecciones privadas, como las dos del Museo Arqueológico Nacional (compradas a Manuel García Rodríguez) y las de los Condes de Belloch y Linda A. Macneilage, pudieron haber sido heredadas de algún familiar

<sup>563</sup> Salvo la Virgen de la colección Linda A. Macneilage, con una apertura que va del cuello a los pies, el resto presentan las puertas a la altura del pecho de María.

<sup>&</sup>lt;sup>564</sup> El rosario es primeramente un rezo que da lugar posteriormente a una festividad. No insistiremos de nuevo en como se genera y difunde esta oración, ya que estas cuestiones fueron tratadas en el capítulo V de la I parte.

<sup>&</sup>lt;sup>565</sup> B.Gaspar (University College of London), que ha trabajado en el campo de las devociones al rosario y la Inmaculada en la Edad Moderna, afirma que estos son los misterios más habituales, aunque puede haber ligeras variaciones.

<sup>&</sup>lt;sup>566</sup> León XIII promovió intensamente la devoción al Rosario y muchas de sus encíclicas insistieron en estas cuestiones: *Supremi apostolatus officio* (1883), *Superiore anno* (1884), *Vi è ben noto* (1887), *Octobri mense* (1891), *Magnae Dei Matris* (1892), *Laetitiae sanctae* (1893),

Iucunda semper expectatione (1894), Fidentem piumque animum (1896), Diuturni temporis (1898).

religioso/a o compradas a algún convento. La única obra que recibe un culto más público, con procesiones y festividades anuales, es la de Bárcena de Pie de Concha, que pertenece a la iglesia parroquial.

La meditación individual fue una práctica alentada por el movimiento de la *Devotio Moderna*, extendido en los países católicos del Norte de Europa a partir de los siglos XIV-XV<sup>567</sup>, y con una especial aceptación dentro del universo femenino. Esta corriente animaba a los cristianos a modelar sus vidas de acuerdo a la vida de Cristo (ver la *Imitatio Christi* de Tomás de Kempis, 1418) y a entregarse a la disciplina y meditación, potenciando una relación directa del fiel con la divinidad. La meditación o rezo interior tuvieron una gran repercusión en los escritos de Ignacio de Loyola y sus *Ejercicios Espirituales*, publicados en Roma en 1548. Así pues la meditación individual fue un elemento más que sirvió de enlace entre la espiritualidad bajomedieval y la moderna.

# La talla de Buenos Aires como epílogo y la hipótesis del traslado de las Vírgenes abrideras a las Indias Occidentales

Después de haber visto los elementos esenciales de las abrideras hispánicas, puede comprobarse como la Virgen de Buenos Aires resulta ser una de las más interesantes, ya que resume el proceso de proyección y recreación de una tipología de raíz europea medieval en el mundo americano moderno. Además, abre la puerta a futuros descubrimientos, haciendo posible encontrar piezas similares en el contexto hispanoamericano.

Si algo caracteriza la Virgen de Buenos Aires es su eclecticismo. De un lado, presenta temas de la pasión de Cristo que continúan la tradición medieval europea, como el *Noli me tangere*, la Piedad, Crucifixión y Bajada al Limbo. De otro lado, ostenta ciertos elementos visiblemente barrocos como los ojos de vidrio y el cabello natural, que son comunes tanto al mundo peninsular como al americano. Por último, sigue un canon de belleza más cercano a la imaginería colonial hispanoamericana que a la escultura peninsular<sup>568</sup>.



Fig.29 Virgen de Buenos Aires, cerrada



Fig.30 Virgen de Buenos Aires, abierta

Tal es el eclecticismo que al elaborar la primera ficha técnica del museo se consideró la posibilidad de que la obra hubiese sido realizada en dos etapas distintas, una medieval y otra moderna<sup>569</sup>, algo que desde mi punto de vista parece poco factible. Más bien hemos de pensar en la Inmaculada del Museo Hispanoamericano como obra barroca del siglo XVII (o inclusive del XVIII), realizada enteramente en América, pero alimentada por la tradición bajomedieval europea. Téngase presente que las obras que

 $<sup>^{\</sup>rm 567}$  Estas cuestiones fueron tratadas por Spivey-Ellington (2001)

<sup>&</sup>lt;sup>568</sup> Así lo ha planteado el Gustavo Tudisco, del área de conservación del Museo Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, quien considera que los rasgos del rostro de María se ajustan al barroco hispanoamericano, más concretamente al canon de las imágenes coloniales peruanas del siglo XVIII: ojos almendrados, cejas en curva, nariz recta y afinada, mejillas redondeadas, boca pequeña, cuello alargado, encarnadura de porcelana y rostro ovalado.

<sup>569</sup> De acuerdo con esta tesis, en un primer momento, en el siglo XV y en Flandes, se habrían realizado los relieves interiores, cuatro placas cuadrangulares dedicadas al ciclo de la Pasión de dimensiones diminutas (3'5 cm. x 3, 5 cm.). Con posterioridad, en el siglo XVI y en España, se habría tallado la imagen hueca de María. Finalmente se habrían fijado los paneles flamencos en el interior de la talla española.

se llevan a cabo en Hispanoamérica presentan muy frecuentemente una fusión de elementos, produciéndose un arte ecléctico que asimila la tradición, devoción y pensamiento religioso medieval español con la idiosincrasia autóctona americana y las nuevas corrientes artísticas de la Edad Moderna, especialmente el Barroco, que por su exaltación de las emociones produce una empatía en el espectador y lleva a la fe a través del sentimiento más que mediante el pensamiento científico.

Sin embargo, la pieza de Buenos Aires no sólo es importante porque nos ayuda a conocer el proceso de creación del arte hispanoamericano, con su asimilación de elementos procedentes de ambos lados del Atlántico, sino porque además nos permite sostener la hipótesis de un posible *trasplante* de las Vírgenes Abrideras a las Indias occidentales. Nos hace pensar que esta tipología escultórica efectivamente llegó a América, y que del mismo modo que fue redescubierta la Virgen de Buenos Aires en 2005, podrían encontrarse otros ejemplos similares en América Latina.

El conocimiento de la religiosidad americana en época colonial no hace sino reforzar esta hipótesis. De hecho, los principales elementos presentes en las abrideras peninsulares, ocuparon un lugar central en el panorama religioso de Indias, teniendo así pues un contexto cultural apropiado a la existencia de este tipo de obras. Los elementos a los que nos referimos son fundamentalmente la devoción a la Inmaculada, la empatía con el sufrimiento de Cristo, la vinculación al misticismo femenino y la importancia conferida a la meditación individual.

La Inmaculada, tema escogido para la mayor parte de las abrideras peninsulares, despertó asimismo el fervor de la población americana. Arraigó con fuerza en lo que hoy es Argentina, primero promovida por los franciscanos y después por los jesuitas<sup>570</sup>, lo que explicaría su presencia en la abridera bonaerense. Pero donde sin duda tuvo una gran resonancia fue en Nueva España, a través de la Virgen de Guadalupe milagrosamente aparecida al indio Juan Diego. La devoción a la Guadalupe mexicana, de claro contenido inmaculista, se inicia el segundo cuarto del siglo XVII<sup>571</sup>, tiene un gran desarrollo en la segunda mitad del siglo XVII, momento en que difunde su festividad (el 12 de diciembre), se escriben sermones en su honor y se recoge por escrito la leyenda sobre su aparición <sup>572</sup>, y se consolida y mantiene en el siglo XVIII. Pero no sólo en Argentina o México tuvo aceptación la Inmaculada, también fue venerada en los

territorios que hoy componen Perú, Paraguay, Bolivia, Chile, etc., siendo una devoción extendida por toda la geografía americana. Por ello sería plausible encontrar abrideras americanas bajo el aspecto de María Inmaculada, aunque no hay que descartar hallarlas bajo otras advocaciones también populares en época colonial, como la Virgen del Carmen o la del Rosario.

El dolor y sufrimiento por la Pasión de Cristo, eje temático de las escenas representadas en el interior de las abrideras peninsulares, también fueron aspectos esenciales de la religiosidad americana. En el sentir popular surgió una empatía hacia el Crucificado, ya que éste era visto como ejemplo de un pueblo oprimido y sufriente. El martirio de Jesús se compartía colectivamente en las festividades de Viernes Santo y Corpus Christi, que gozaron de gran popularidad en época colonial. Además por influencia de los grandes místicos españoles, que habían dado más importancia al Cristo crucificado que al resucitado, aparecieron también en América místicas y visionarias que decían haber visto y padecido los dolores de Cristo, siendo buen ejemplo de ello algunas de las mujeres novohispanas cuyos escritos y biografías han sido extensamente estudiados por Josefina Muriel<sup>573</sup>. Destacamos a modo de ejemplo un texto de Sebastiana de las Vírgenes (1671-1737) en el que reflexiona no sólo acerca del dolor de Cristo, sino también acerca de la *compasio mariae* o martirio espiritual de la Virgen:

"¿cómo, bien de mi alma y regalo de mi corazón, te veo en esta noche de tanto regocijo y alegría en esa cruz con tantos tormentos, y cercado de dolores y a tu Purísima Madre traspasada de dolor?" 574

Este pasaje, que guarda grandes similitudes con el que veíamos de la beata de Piedrahíta en la Península Ibérica, hace posible pensar en la realización de abrideras americanas con el pecho atravesado de dolor hacia su hijo.

Por último, el desarrollo de espacios religiosos femeninos, que facilitaban una meditación más libre e individual, en ocasiones de tipo místico, así como la existencia de esculturas de pequeño tamaño destinadas a *aderezar* capillas y altares privados, y que nos permitió comprender el por qué de algunas abrideras peninsulares, como las procedentes de los conventos de Gaitanas en Toledo y carmelitas de Cuerva, es un fenómeno que también se registró en América. Encontramos místicas, monjas y beatas en Tunja, Quito, Cuzco, Arequipa, Trujillo, Lima, México, Puebla, etc., a menudo conocedoras de la obra de Santa Teresa de Jesús, que en sus escritos expresan las

<sup>&</sup>lt;sup>570</sup> Dice De Liboreiro (1994: p.32) que "rezando el rosario e invocando a la virgen María en sus letanías es como describen los padres a los guaraníes convertidos".

<sup>&</sup>lt;sup>571</sup> Se dice que la Virgen de Guadalupe se le aparece al indio Juan Diego en 1531.

<sup>&</sup>lt;sup>572</sup> "A Miguel Sánchez se debe haber recuperado una tradición dispersa, haberle dado forma y difundirla. En 1648, reuniendo información oral y escrita de antaño, construyó una bellísima e ingeniosa historia, empapada de mito, de título *Imagen de la Virgen María Madre de Dios de Guadalupe*, cuyo mensaje, a partir de entonces, se repitió tenazmente a través de los cientos de sermones que se dirigieron al pueblo en las iglesias de todo el reino" (Mayer 2002: p.27).

<sup>&</sup>lt;sup>573</sup> Por citar algunos ejemplos de escritoras novohispanas que prestaron atención a la Pasión de Cristo y que aparecen recogidas en el texto de Muriel (1982) mencionaremos a Sor María Magdalena de Lorravaquio Muñoz (1576-1636), Doña Francisca de Carrasco Ramírez (1655-1725), Micaela Josefa de la Purificación Luque Montenegro Daza Domínguez (1681-1752), y Sebastiana de las Vírgenes Villanueva Cervantes Espinosa de los Monteros (1671-1737).

<sup>&</sup>lt;sup>574</sup> Muriel (1982: p. 407).

mismas preocupaciones, atravesando experiencias vitales próximas. Cuando entran al convento o beaterio reúnen una dote y aderezan su capilla con obras de arte que les ayudan a meditar sobre las nociones centrales del cristianismo, siendo la Pasión de Cristo uno de los temas más repetidos. Por ello la búsqueda de abrideras en Indias debería comenzar en este ámbito, entre las dotes y legados de estas mujeres de vida religiosa, que como acabamos de ver estaban en conexión directa con las corrientes místicas de la metrópoli.

Así pues, en América, aunque salvando las distancias, se produce un panorama religioso equiparable al de la Península Ibérica, en el que arraigan elementos que hoy identificamos con la Contrarreforma, como la devoción a la Inmaculada o el aumento exponencial de reclusas y visionarias, todo lo cual nos lleva a alentar la búsqueda de nuevas abrideras en la geografía latinoamericana.

Bibliografía: para contrastar y ampliar la información vertida en el presente apartado Abrideras hispánicas de la Edad Moderna puede acudirse a: Sagrada Biblia [edición BAC (1986)], Los Evangelios Apócrifos [edición De Santos Otero (2002)], De la Vorágine (ca. 1230-1298) [traducción de Macías (2001)], Cloquet (1890), Mâle (1908) [Consultada la 7ª ed. (1995)], Trens (1947), Réau (1957), Martin (1968), Schiller (1971: vol. II), Dussel (1974), Warner (1976), Muriel (1982), Azcárate Luxán (1984), Walker Bynum (1986), Luque Alcaide y Saranyana (1992), Dussel (1994), Pérez Higuera (1997), Lamy (2000), Muñoz Fernández (2000), Spivey-Ellington (2001), Meyer (2002), Taylor (2003) y Del Pozo Coll (2006a). También puede consultarse el apéndice bibliográfico de cada una las fichas catalográficas de las Vírgenes abrideras de: Madrid-Museo Arqueológico Madrid (nº inventario 1969-44-1), Madrid-Museo Arqueológico Madrid (nº inventario 1969-44-1), Madrid-Museo Arqueológico Madrid (nº inventario 1969-44-2), Col. Belloch, Buenos Aires, Bárcena de Pie de Concha, Col. Linda A. Macneilage-De las Almenas, Toledo-Convento de la Cuerva, y Toledo-Convento de las Gaitanas.

# Abrideras francesas del siglo XIX

# Características generales

Entre las abrideras de la Pasión, contamos con un grupo extraordinariamente homogéneo compuesto por las tallas de la Walters Art Museum en Baltimore (EEUU) y los museos del Louvre en Paris, de Beaux-Arts en Lyon y des Antiquités en Rouen. Son obras prácticamente idénticas, todas ellas realizadas en marfil, de pequeñas dimensiones (entre 40-45 cm.), con la representación exterior de la Virgen sedente con Cristo (o el Niño) sobre su regazo, en ocasiones dentro de un medallón<sup>575</sup>, y un ciclo interior dedicado a la Pasión de Cristo. En el zócalo presentan escenas de Infancia.

Dadas a conocer por miembros de *sociétés savantes*, arqueólogos y eruditos franceses del siglo XIX, fueron desde un principio objeto de muchas dudas en lo que respecta a su cronología medieval. La persistente insistencia de sus propietarios por demostrar su autenticidad medieval, incrementando así su valor económico en el mercado de arte, las convierte en obras "sospechosas". Ninguna de ellas fue descubierta en un contexto religioso (convento, capilla, ermita, etc.), todas llegaron al mercado descontextualizadas, porque estaban en posesión de algún coleccionista privado.

A mi juicio, es muy probable que en su totalidad o en su mayoría fueran *revival* historicistas del s. XIX<sup>576</sup>. Es factible que en el ideario colectivo hubiera permanecido el recuerdo de unas curiosas imágenes de devoción mariana que se abrían y cerraban como un tríptico, y cuyos orígenes se remontaban al mundo medieval. Los coleccionistas de antigüedades, movidos por un ansia de reunir obras raras, de materiales suntuarios y de pequeño tamaño, habrían deseado tener una de estas esculturas, sembrando el camino para los falsificadores.

Las cuatro obras que ahora analizamos no tienen parangón con el resto de tallas analizadas, en lo que a materiales, dimensiones y temática se refiere. Esto refuerza la hipótesis sobre su realización en el siglo XIX.

#### Contexto histórico: el mercado de arte y los revival del XIX

De estas cuatro obras, la primera en ser analizada por la historiografía fue la del Museo del Louvre, que sirvió en distintas ocasiones como ilustración del término *Vierge ouvrante*, acuñado por las mismas fechas. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, distintos historiadores estudiaron y analizaron la abridera del Louvre como talla auténticamente medieval, fechándola en el siglo XIII. Así lo defendieron en distintas ocasiones De Laborde (1853-1857), E. Didron (1870-1872), Viollet-le-Duc (1872), Henault (1880), Depoin (1883) y Brutails (1893). Ya por estos años se conocían las abrideras de los museos de Lyon y Rouen, pero se consideraba que la del Louvre era el modelo o paradigma, y que las otras dos estaban inspiradas en aquella. Así lo sostuvo E. Didron (1870).



Fig.31 Virgen de París- Museo del Louvre, abierta

Sin embargo, el descubrimiento de la abridera de Baltimore-Boubon entre 1889-1898, cambia por completo la interpretación historiográfica. Los descubridores de Baltimore-Boubon se afanan en demostrar la cronología medieval de esta obra y ponerla

 $<sup>^{575}\,\</sup>mathrm{El}$  medallón aparece sólo en las obras del Walters Art Museum y el Musée des Beaux-Arts de Lyon.

<sup>&</sup>lt;sup>576</sup> Tardy (1966: pp. 261-277) ha estudiado el proceso por el cual, en el siglo XIX, se fabricaron falsos marfiles medievales. Durante este siglo los talleres alemanes, italianos y franceses hicieron copias de obras religiosas de los siglos X al XV: falsos marfiles bizantinos, carolingios, otonianos, románicos y góticos. Para hacerlos pasar por obras auténticas, emplearon distintos recursos: bien les aplicaron productos para craquelar y oscurecer la superficie, bien usaron viejos marfiles que no requerían de un envejecimiento artificial; incluso llegaron a romper deliberadamente las obras y repararlas posteriormente para simular que las piezas se habían deteriorado con el paso de los siglos. Justamente esto es lo que ocurrió con la Virgen de Baltimore-Boubon y lo que la convierte en obra "sospechosa". Sus propietarios dieron a conocer primero la mitad anterior de la escultura y después la mitad posterior; finalmente unieron ambas piezas para recomponer la talla original, incrementando así el interés entre los coleccionistas. Para reconocer estos falsos góticos, Tardy (1972) recomienda observar: los agujeros del dorso, la policromía, el estilo, y las conexiones entre imagen y liturgia. Desde el punto de vista iconográfico y litúrgico la obra de Baltimore-Boubon es un perfecto manual de catequesis, que por su perfección ha despertado dudas entre los historiadores.

como modelo de las otras tres (Louvre, Lyon y Rouen), que pasarán a ser consideradas falsificaciones medievales realizadas en la década de 1830 por los restauradores del museo de Louvre. Esto obliga a sus directores a retirar la talla de la exposición y replantear su cronología. De 1898 en adelante, la práctica totalidad de los historiadores considerarán ésta obra una copia decimonónica (como es visible en distintos artículos de Lecler, el barón de Verneilh 1898, Sarrète 1913, Blancher 1972, Baumer 1977, Radler 1990, Sandron 1993, Holbert 1997-1998, etc.).

Evidentemente la otra obra que generó una intensa literatura es la anteriormente mencionada, de la abadía Boubon (hoy en el Walters Art Museum). A partir de su descubrimiento, las otras tres siempre aparecerán como colofón de ésta.

La aparición de la abridera va acompañada de un erudito intercambio de artículos entre dos coleccionistas de arte de finales de siglo XIX, el barón de Verneilh y A. Lecler. Se trata de una serie de textos publicados en el *Bulletin de la Société Archéologique et historique du Limousin* entre 1898-1900, cuyo objetivo es su autentificación medieval para su posterior venta en el mercado de arte. La forma en que se desarrolla el intercambio de artículos emplea mecanismos « publicitarios » que pretenden captar la atención del lector y potenciar el interés creciente por la obra. En 1889 Lecler anuncia un gran descubrimiento: la mitad anterior de una atípica escultura mariana en marfil. Apenas una década después, en 1898 el barón de Verneilh dice haber hallado fortuitamente la mitad posterior de esa misma escultura, reconstruyendo así una *Vierge ouvrante*, tipología artística que entra en la categoría de objetos raros. Verneilh aporta un extenso listado de propietarios de la abridera con la finalidad de autentificar su descubrimiento. Lecler, en dos sesiones de 1898 (el 31 de Mayo y 28 de Junio) y un nuevo artículo de 1900, reafirma la veracidad de los datos aportados hasta ese momento.

En 1897 Molinier (*Histoire générale des arts*) y Jouhanneaud (*Bulletin du Limousin*) dan fuerza a una teoría que se acabará por imponer. La abridera de Baltimore-Boubon habría sido llevada a restaurar a los talleres del museo del Louvre en torno a 1830 y allí habrían sido realizadas tres réplicas distribuidas a continuación por los citados museos de Lyon, Rouen y Louvre. Se percibe una pugna entre el museo del Louvre y los propietarios de la abridera de Baltimore-Boubon, por demostrar cuál de las dos es auténticamente medieval. La del Louvre, que había pasado por obra del XIII a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, es ahora desbancada por la de Baltimore-Boubon, cuya datación se fija entre finales del s. XII y principios del XIII, pasando a ser así la abridera más antigua conservada.

La polémica acaba incrementando inevitablemente el valor económico de la talla de Baltimore-Boubon, que aparece como la única auténtica entre un conjunto de réplicas decimonónicas. No es casualidad que el barón de Verneilh y Lecler hubieran

sido llamados por los propietarios<sup>577</sup> para autentificar la obra y ponerla en valor, con el objeto de venderla a algún museo o coleccionista privado<sup>578</sup>. La obra, una vez unidas sus dos partes, demostrada su cronología medieval y autentificada entre otras numerosas copias (Lyon, Louvre y Rouen), es vendida en 1902 al rico coleccionista de arte Thomas Gibson Carmichaël. Sin embargo, pese a los fuertes intereses económicos que impulsan el descubrimiento de la abridera de Baltimore-Boubon, hay que admitir que la mera observación visual constata que esta talla presenta una impronta distinta de las otras tres, ciertos elementos estéticos e iconográficos que la hacen diferente, como el medallón cuadrilobulado que circunda a Cristo o las formas redondeadas de la silueta de María<sup>579</sup>.

Verneilh y Lecler habían logrado su objetivo, y todos los estudiosos posteriores repetirán la tesis dominante: una única obra medieval, la de Baltimore-Boubon, con tres réplicas (Louvre, Lyon y Rouen) realizadas en 1830. Sólo en las últimas dos décadas algunos autores han empezado a cuestionar bien la cronología medieval de la obra de Baltimore-Boubon (Barnet 1997)<sup>580</sup> o, al menos, ciertos elementos que no parecían encajar con los análisis actuales de la talla (Holbert 1998).

Las esculturas que no han provocado polémica han sido las de los museos de Lyon y Rouen, ya que fueron consideradas desde un principio falsificaciones o copias del XIX. Hoy en día sobrevive esta interpretación y las obras de Lyon, Rouen, e incluso la del Louvre, se guardan en los almacenes de los museos, sin ser expuestas al público. Resta saber que ocurrirá con la abridera de Boubon. En las últimas décadas, unos y

<sup>577</sup> Los propietarios de la mitad anterior y posterior de la abridera de Boubon eran en aquel momento Lavergne y Sailly.

<sup>&</sup>lt;sup>578</sup> Lecler (1900) intercambia correspondencia con Didron con el objeto de conocer el valor de la talla en el mercado de antigüedades. Lecler transcribe una carta de Didron de 28 Mayo 1874, que puede traducirse del siguiente modo: "[...]le envío las fotografias solicitadas. Esta Virgen es muy interesante y, aunque es un díptico y las del Louvre y Rouen son trípticos, los temas del interior son idénticos... Estas esculturas deben haber salido de la misma mano, o al menos de los aprendices de un único maestro. La Virgen de Boubon es del siglo XIII y de gran valor... Vale al menos 500 francos, pero con suerte se podría sacar el doble o el triple... Dudo que el Museo de Cluny quiera adquirirla, porque dispone de poco presupuesto; en cualquier caso, se puede intentar negociar con el director, M. du Sommerard. No sueñe con el Museo del Louvre, ya que posee el ejemplar más perfecto de esta tipología. No hay ningún otro museo al que le puede interesar, al menos en Francia. Tal vez debería probar suerte en Londres, y allí obtendría un precio mejor. Diríjae al Museo de Kensington , que es rico y comprador[...]"

<sup>&</sup>lt;sup>579</sup> La silueta de la Virgen en Rouen, Lyon y Louvre es más estilizada.

<sup>&</sup>lt;sup>580</sup> Barnet (1997), al expresar sus dudas respecto a la obra, se apoyó en las opiniones de distintos conservadores de museos, que se habían pronunciado a partir las décadas de 1950-1960: P. Verdier y R. Randall (Walters Museum), W. Forsyth y T. Hoving (Metropolitan Museum), H. Swarzenski (Museum of Fine Arts de Boston), C. Little (Metropolitan Museum of Art, New York), N. Stratford (British Museum, Londres) y P. Williamson (Victoria and Albert Museum, London).

otros, han defendido posturas encontradas, sin atreverse a cuestionar del todo su cronología medieval. Argumentos a favor de la datación medieval son: 1) la complejidad del programa iconográfico, 2) los análisis de carbono 14 realizados en 1996 por el *Research Laboratory for Archaeology and the History of Art* (Universidad de Oxford, Gran Bretaña) y que confirmaron una antigüedad del marfil de entre 1020-1220, con un 95'4 % de fiabilidad, 3) el uso de una única pieza de marfil de gran tamaño y 4) el envejecimiento uniforme de las distintas partes del marfil<sup>581</sup>.

Argumentos que cuestionan la datación medieval y que hacen posible que la obra sea un *revival historicista* son: 1) la atipicidad formal e iconográfica de la obra, 2) los cuestionamientos sobre la validez y fiabilidad de la datación por Carbono 14<sup>582</sup> y 3) el interés del mercado de antigüedades por este tipo de obras "raras"<sup>583</sup>. De momento el Walters Art Museum, en sus fichas catalográficas, mantiene la datación de 1180-1220.

#### Iconografía

Dejando atrás las discusiones sobre la cronología de las obras, se propone aquí un somero análisis iconográfico centrado en las peculiaridades o características más reconocibles de estas obras. Exteriormente son Vírgenes entronizadas con el Niño – *Sedes Sapientiae*- como la mayor parte de abrideras analizadas<sup>584</sup>.

Como signo distintivo, las tallas de Baltimore-Boubon y Lyon tienen respectivamente la figura de Cristo enmarcada en un medallón cuadrilobulado y la del Niño en un medallón oval, en el regazo de la Virgen. El medallón podría tener como fuentes iconográficas la *Blaquernitisa* bizantina, de gran difusión a partir del siglo XI, tema que consiste en representar a María alzando las manos en actitud de plegaria y llevando sobre su pecho un medallón (disco o *clipeum*) con la imagen del Emmanuel<sup>585</sup>.

Esta iconografía potencia el papel de la Virgen Madre como intercesora entre la divinidad y la humanidad. Las *Blaquernitisas* del siglo XI pudieron ser el precedente de las abrideras de finales del s. XII- principios del XIII, siempre que se admita la datación medieval de la talla de Baltimore-Boubon.

La simbología de este medallón- según Trens (1947)- está en conexión con un verso del Cantar de los Cantares VIII, 6: *Ponme como sello sobre tu corazón*. Las abrideras llevan sobre su corazón el sello de Cristo. También es cierto que este medallón, sobre todo cuando es oval, conecta con la mandorla o resplandor que rodea la divinidad de Cristo.

Por último es interesante resaltar y explicar por qué en Baltimore-Boubon es Cristo adulto el que se sienta en el regazo de la Virgen, flanqueado por las tablas de la Ley y un cáliz, símbolo del Antiguo y Nuevo Testamento respectivamente. Holbert (1998) considera que es la representación del Cristo del Juicio Final. Si observamos el programa iconográfico completo de esta escultura, vemos que en ella está narrada la vida de Cristo desde su nacimiento (en el zócalo) hasta su muerte y resurrección (en los paneles interiores), de tal modo que el Cristo del Juicio Final (en el medallón exterior) cierra este ciclo y por ello se sitúa sobre el regazo de la Virgen.

En el interior las cuatro obras tienen un ciclo y una distribución de los temas prácticamente idénticos, consagrados en su totalidad a la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo, y completados por las escenas del zócalo, referidas a la Infancia:

Ángel* (excepto Rouen)	Cristo en majestad		Ángel* (excepto Rouen)	
Cristo ante Pilatos	Crucifixión		Resurrección: Cristo saliendo triunfante del sepulcro	
Camino del Calvario			Resurrección: Marías ante el sepulcro	
Flagelación	Santo Entierro			
	Jonás y la ballena* (Rouen)		Noli me tangere	
	León* (Louvre)			
	Pelícano* (Lyon)			
Evangelista	Evangelista	Evangelista	Evangelista	
Mujer (¿Zelomí?)* (Baltimore-Boubon)  Anunciación*	Natividad		Mujer (¿Salomé?)* (Baltimore-Boubon) San José *	
(Louvre, Lyon y Rouen)			(Louvre, Lyon y Rouen)	

<sup>&</sup>lt;sup>581</sup> Sólo se han hallado signos de envejecimiento artificial (y por tanto de falsificación) en las pequeñas partes restauradas en 1830; mientras que el resto de la obra tiene tanto en el interior como en el exterior el mismo tono, textura, agrietamiento y deterioro.

<sup>&</sup>lt;sup>582</sup> Muchos laboratorios sostienen que el bajo contenido de carbono que posee el marfil hace difícil saber con seguridad la datación de una pieza, y que es necesario considerar otros factores para ofrecer una datación más fiable. Además es perfectamente factible que se realizara un *revival* historicista utilizando un colmillo de marfil antiguo o reutilizando una talla antigua.

<sup>583</sup> La demanda de obras de arte por parte del mercado de antigüedades francés de los siglos XVIII y XIX, generó una industria de marfil que suministraba estas obras a los coleccionistas. Probablemente los *revivals* de Vírgenes medievales fueron realizados por estos talleres bien para satisfacer la demanda de coleccionistas privados, bien para remplazar los ornamentos religiosos dañados o perdidos durante la Revolución francesa.

<sup>&</sup>lt;sup>584</sup> La de Rouen ha perdido toda la parte frontal pero, por comparación con las anteriores, se presupone que se trataba también de una Virgen *Sedes Sapientiae*.

<sup>&</sup>lt;sup>585</sup> Trens (1947) ya señaló el paralelismo entre las abrideras y las Blaquernitisas, aunque no explicó por qué hacía esta comparación.

A grandes rasgos las obras consagran el panel izquierdo<sup>586</sup> al Juicio y Pasión de Cristo<sup>587</sup>, el panel central a su muerte<sup>588</sup>, y el panel derecho a la resurrección con las consiguientes apariciones<sup>589</sup>. En la base de los paneles, los cuatro evangelistas como escritores, con sus respectivos símbolos<sup>590</sup>, dando fe de la venida de Cristo, hecho que permite la redención de la humanidad. En lo alto de los paneles, Cristo en majestad vencedor de la muerte, entronizado, bendiciendo con la mano derecha, apoyando la izquierda sobre el libro abierto y flanqueado por dos ángeles adorantes<sup>591</sup>. En el zócalo escenas de Infancia en torno a la Natividad, acontecimiento que marca el inicio de la obra redentora y que resalta la importancia de María.

Desde el punto de vista iconográfico, estamos ante un "manual de catequesis", perfectamente ortodoxo, ordenado y didáctico. Los distintos detalles de las escenas contribuyen a reforzar los puntos fundamentales de la doctrina cristiana, especialmente en la escena de la Crucifixión. En ella aparece Cristo flanqueado por la Virgen y la personificación de la Iglesia<sup>592</sup>, coronada, sosteniendo un cáliz para recibir la sangre de Cristo<sup>593</sup>; y San Juan y la Sinagoga<sup>594</sup>, con los ojos vendados y un estandarte roto, dejando caer las Tablas de la Ley y agachando la cabeza porque su reino ha terminado<sup>595</sup>. A cada lado de los brazos de la cruz ángeles que lloran la muerte de Cristo o que portan el sol y la luna<sup>596</sup>. Sobre estos ángeles otros dos sosteniendo una aureola cuadrilobulada con el cordero divino.

El episodio de la Resurrección está dividido en dos escenas. En la superior, Cristo sale triunfante del sepulcro ante la presencia de los ángeles mientras la mano de Dios asoma desde una nube, indicando así la intervención divina en este prodigio. En la inferior, las Marías acuden al sepulcro con perfumes y lo hallan vacío porque Cristo ya ha resucitado, tal como les indica el ángel. A ambas escenas se añaden distintos símbolos de la resurrección, colocados bajo el Santo Entierro: el león (Louvre), el pelícano (Lyon) y Jonás (Rouen).

La simbología del león y el pelícano tiene como fuentes, entre otros, el Fisiólogo. Según éste, el león mantiene los ojos abiertos mientras duerme, del mismo modo que Cristo durmió corporalmente en la cruz, pero su divinidad vela siempre a la diestra del Padre. Además cuando la leona da a luz su cachorro, lo alumbra muerto y lo cuida durante tres/ días, hasta que al tercero llega el padre, exhala su aliento sobre la faz del cachorro y lo resucita. Así, el omnipotente Padre universal, al tercer día, resucitó de entre los muertos al Primogénito de toda criatura<sup>597</sup>. El propio Apocalipsis 5, 5 ya se refería a Cristo como león de la tribu de Judá<sup>598</sup>.

Por otra parte, en relación al pelícano, el Fisiólogo dice que éste ama mucho a sus hijos. Engendrados éstos, cuando crecen comienzan a golpear en el rostro a sus padres, y los padres, a su vez, hacen lo mismo. Pero los padres luego se compadecen, los lloran durante tres días, condoliéndose de aquéllos a quienes mataron. Al tercer día la madre, hiriéndose el pecho, rocía con su sangre los cadáveres de los polluelos y aquella sangre los rescata de la muerte<sup>599</sup>. También Cristo después de haber sido crucificado, fue alanceado en su costado, manando sangre y agua, fuente de salvación y vida eterna.

En cuanto a la simbología de Jonás, procede del propio texto bíblico (Jonás 1 y 2). Yahvé ordena a Jonás ir a predicar a Nínive<sup>600</sup>. Éste, que no tiene fe, se sube un barco que va a Tarsis acompañado de otros marineros. Dios provoca una terrible tormenta en el mar. Los marineros, que no creen en Yahvé, echan a suertes para ver quién es el culpable o causa de la tormenta y llegan a la conclusión de que es Jonás. Jonás les dice que lo arrojen al mar para calmar la tormenta. Los marineros, viendo que no amaina, acaban por tirarlo al agua. La tormenta se detiene y desde ese momento empiezan a creer en Yahvé. Yahvé había dispuesto un pez muy grande para que tragase a Jonás, y Jonás estuvo en el vientre del pez por tres días y tres noches. Desde el vientre del pez dirigió Jonás su plegaria a Yahvé<sup>601</sup>. Entonces Dios ordenó al pez que vomitara a Jonás en la playa y éste se salvó. Los tres días que Jonás pasa dentro del gran

<sup>&</sup>lt;sup>586</sup> Siempre teniendo en cuenta el punto de vista del espectador.

<sup>&</sup>lt;sup>587</sup> Cristo ante Pilatos, Flagelación y Camino del Calvario.

<sup>&</sup>lt;sup>588</sup> Crucifixión y Santo Entierro. Excepto en la talla de Baltimore-Boubon, las otras tres presentan bajo el Santo Entierro diferentes símbolos de la Resurrección: en Rouen se trata de la imagen de Jonás y la ballena, prefigura del Antiguo Testamento que simboliza la muerte y resurrección de Cristo al tercer día; en Lyon es el pelícano (que alimenta a sus crías con su propia sangre); y en el Louvre un leoncillo que es devuelto a la vida por un león (leyenda contenida en el *Fisiólogo*).

<sup>&</sup>lt;sup>589</sup> Resurrección, Marías ante el sepulcro y *Noli me tangere*.

<sup>&</sup>lt;sup>590</sup> Marcos con el león, Mateo con el ángel, Juan con el águila y Lucas con el toro; tal como indicó San Jerónimo.

<sup>&</sup>lt;sup>591</sup> En Lyon, estos ángeles ofrecen a Cristo coronas, remitiendo tal vez a los acontecimientos de la Pasión (la coronación de espinas). En Rouen, faltan los ángeles.

<sup>&</sup>lt;sup>592</sup> A su derecha.

<sup>&</sup>lt;sup>593</sup> En Lyon y Rouen, la Iglesia sostiene también una gran cruz.

<sup>&</sup>lt;sup>594</sup> A su izquierda.

<sup>595</sup> Para más detalle sobre la iconografía de la iglesia y la sinagoga, puede verse García García (2011a).

<sup>&</sup>lt;sup>596</sup> En Baltimore-Boubon, los ángeles lloran. En el Louvre, Lyon y Rouen, los ángeles llevan el sol y la luna.

<sup>&</sup>lt;sup>597</sup> El Fisiólogo [edición de Guglielmi (2002: pp. 65-66)]

<sup>&</sup>lt;sup>598</sup> Para más detalle sobre el león, puede verse García García (2010).

<sup>&</sup>lt;sup>599</sup> El Fisiólogo [edición de Guglielmi (2002: p. 72)]

<sup>&</sup>lt;sup>600</sup> Para más detalle puede verse Rodríguez Peinado (2010).

<sup>601</sup> Jonás, 2, 1-2

pez o ballena se asimilan a los tres días que el cuerpo de Cristo está en el sepulcro. Pasado este tiempo, ambos salen indemnes, resucitan. De ahí la simbología.

Finalmente, en el zócalo se ha representado el Nacimiento "con dolor" pues la Virgen está tumbada en la cama, acompañada de San José, adormilado o pensativo en un extremo, y el Niño con la mula y el buey al fondo<sup>602</sup>. En Baltimore-Boubon, dos mujeres, tal vez las parteras Zelomí y Salomé, de los Evangelios Apócrifos, completan la escena. En el Museo del Louvre, Lyon y Rouen, es la Anunciación el episodio que acompaña el Nacimiento.

Las Vírgenes abrideras vistas en este apartado, en marfil del siglo XIX, constituyen el último subgrupo analizado en la II parte. En la III parte, que se inicia a continuación, se presenta un catálogo de cada una de las piezas tratadas hasta el momento. Una vez finalizado el catálogo será posible aportar las conclusiones de las tres partes, que tendrán en cuenta tanto el estudio general de la I parte, las clasificaciones de la II parte y el análisis individual de las piezas de la III parte.

Bibliografía específica: para contrastar y ampliar la información vertida en el presente apartado *Abrideras francesas del siglo XIX* puede acudirse a: *El Fisiólogo* [edición de Guglielmi (2002)], E. Didron (1870-1872), Cloquet (1890), Sauzay (1863), Viollet-le-Duc (1872), *Catalogue sommaire des Musées de la Ville de Lyon* (1887), Lecler (1889, 1899 y 1900), Barón de Verneilh (1898), Jouhanneaud (1897), Mâle (1908) [consultada la 7ª ed. (1995)], Maskel (1905), Sarrète (1913), Réau (1957), Schiller (1971: vol. II), Baumer (1977), Blancher (1972), Tardy (1972: pp. 261-277), Radler (1990), Barnet (1997), Holbert (1997-1998), Gaborit Chopin (2003), González Hernando (2006b). También puede consultarse el apéndice bibliográfico de cada una las fichas catalográficas de las Vírgenes abrideras de Baltimore-Boubon, París-Museo del Louvre, Lyon y Rouen.

<sup>&</sup>lt;sup>602</sup> En Baltimore-Boubon, San José forma parte de la Natividad. En Rouen, Lyon y Louvre, la figura de San José aparece aislada, en un lateral.

# III PARTE: CATÁLOGO DE OBRAS ESTUDIADAS

La tercera parte de este trabajo se perfila a modo de catálogo o inventario de las obras que responden a la definición de Virgen Abridera Tríptico. Se trata de un estudio individual de cada una de las piezas que incluye el nombre con el que las conocemos (generalmente en base a la ciudad en que se hallan o la colección a la que pertenecen). En ocasiones, cuando una obra ha cambiado de ubicación, se señala el nombre de las dos ciudades o colecciones más importantes en que ha estado. Detrás del nombre, como encabezado, se indica la ubicación precisa de la obra (iglesia, museo, colección), el número de inventario (si lo tiene), y la localización geográfica (ciudad, provincia/región/estado, y país/nación). A continuación la información se distribuye en cuatro bloques:

- 1<sup>er</sup> bloque: Características técnicas: incluye dimensiones, material, técnica, sistema de apertura, tipo de dorso, estado de conservación y restauraciones.
- 2º bloque: Historial de la obra: historial de propietarios e historial de exposiciones. Se reseñan no sólo las exposiciones en que la pieza ha estado físicamente sino también todas aquellas que la han incluido en su catálogo para comparar, contextualizar o reforzar las ideas expresadas.
- 3<sup>er</sup> bloque: Análisis de la pieza: incluye cronología, geografía, mecenazgo, iconografía (exterior e interior) y prácticas religiosas asociadas (funciones de la imagen). Para hacer más clara la distribución iconográfica en el interior de las piezas, se ha insertado un esquema que tiene como pie de foto "fig...esquema de la Virgen de...".
- 4º bloque: Referencias bibliográficas y documentales: incluye bibliografía, documentos internos de museos/instituciones culturales, y documentos históricos. La bibliografía se cita abreviada y ordenada cronológicamente, a fin de hacer un seguimiento historiográfico de las piezas.

Así se completan hasta 53 registros u obras inventariadas, incluyendo aquellas piezas más relevantes, mejor conocidas y con mayor soporte gráfico y documental. Estas piezas se han ordenado alfabéticamente en función del nombre que les hemos adjudicado (*Allariz, Alluyes, Amiens, Antagnod, Autun...Triacastela, Trier, Viena, Zurich*).

Como epílogo se incluyen diversas noticias sobre *obras problemáticas* (22 en total), bien porque se han perdido y sólo se conocen por documentación y bibliografía del pasado (ej. Virgen de Felipe II), bien porque ofrecen dudas respecto a su pertenencia o no al grupo de Vírgenes Abrideras Tríptico (ej. Virgen de Hamwarde), bien porque existe divergencia de opiniones en cuanto a su cronología y autenticidad (ej. Virgen de

Verdun). Muy rara vez existe imágenes de estas piezas, pero cuando así sea, se incluirá la ilustración correspondiente.

#### 1. VIRGEN ABRIDERA DE ALLARIZ

Museo de Arte Sacro del Convento de Santa Clara en Allariz. Num. inventario 1. Provincia de Orense, comunidad autónoma de Galicia, España.

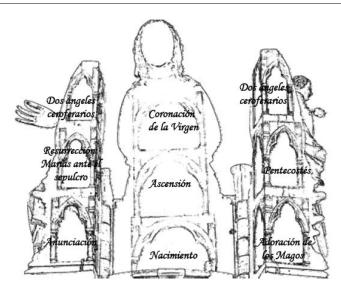


Fig. 32 Esquema de la Virgen de Allariz

## CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 32'5 cm. (altura) x 10 cm. (anchura de la imagen cerrada) x 13'5 cm. (profundidad).

**Material y técnica:** talla en marfil y madera de ébano (sólo en la peana), dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el pecho a los pies, y dorso tallado.

**Estado de conservación y restauraciones:** buen estado de conservación, salvo la pérdida de algún elemento (parte de uno de los largueros del trono) y las grietas del marfil. Las manos de la Virgen y el Niño han sido encoladas. La peana circular podría ser un añadido posterior.

# HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** no se conocen otros propietarios que el Monasterio de Santa Clara de Allariz.

# **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición
1909	Zaragoza	Arte religioso retrospectivo
1929	Barcelona	Exposición Internacional de Barcelona 1929: El arte en España
1988	-	María en Nuestro Arte
1991	Santiago de Compostela	Galicia no tempo
1997	Orense	Galicia terra única. El románico y el gótico

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** la mayor parte de los historiadores<sup>603</sup> atribuyen la obra al mecenazgo de la reina Violante de Castilla, esposa de Alfonso X el Sabio. La reina Violante fundó el monasterio de Clarisas de Allariz para ser enterrada en él, pero entre la documentación existente no hay referencias directas a la abridera, sólo alusiones indirectas entre las obras patrocinadas por la reina<sup>604</sup>.

280

<sup>&</sup>lt;sup>603</sup> Castro (1722), Koechlin (1968), Estella Marcos (1984), Bango Torviso (1991), Yzquierdo Perrín (1993), González García (1998).

<sup>604</sup> El documento de mayor antigüedad es el *Testamento de doña Violante*, 1292, Archivo Histórico Nacional (AHN), reproducido entre otros por López (1927: vol. VIII, núm. 172, pp. 15-18) y el *Boletín Avriense* (1986: anexo 5, pp. 11-15). Este texto señala que la reina deja dinero para la obra del monasterio y los bienes de su capilla. Sin embargo no cita específicamente la Virgen abridera: [...]Otrosi mando allas dueñas deste monesteryo sobredicho para los libros que oujeren mester, quatro mill mrs. delos dela guerra, et mandolas toda mi capiella, assi lo que les yo di commo lo que yo tengo[...] (López (1927: vol. VIII, núm. 172, p. 16). El siguiente texto es el *Viaje por los reinos de León, Galicia y Principado de Asturias* de Ambrosio de Morales (1572) [edición facsimil de 1985, El Bibliófilo, Madrid, pp. 158-159] que tampoco señala con claridad este patrocinio. Doña Violante impulsa la construcción del monasterio de las Clarisas para enterrarse en él, y lo dota con relicarios y portapaces. Respecto a la abridera, no se dice expresamente que sea financiada por la reina, aunque su factura se relaciona con un tal infante Enrique, supuesto hijo o nieto suyo. Dice así: [...]"S. Clara de Allariz. Es Monesterio de Monjas Franciscas reducidas à la Observancia de esta reformacion de S.M. Es Fundacion Real de la Reyna D. Violante, muger del Rey D. Alonso el Sabio, que se

Generalmente considerada obra de fines del siglo XIII, cronología acorde con el patrocinio de Violante y la indumentaria de la Virgen (velo sin ajustar, túnica de cuello redondo, cíngulo, capa sujeta por un cordón fiador que describe un semicírculo muy alto).

En el siglo XVIII Ambrosio de Morales<sup>605</sup> atribuyó la realización de la obra al infante mudo don Enrique (hijo de Violante y Alfonso X, o hijo del rey Sancho) quien habría recuperado la voz milagrosamente después de tallar la imagen. Todos los historiadores posteriores considerarán esta autoría un invento legendario, y atribuirán la obra indistintamente a talleres de marfil franceses o hispanos, dependiendo de la nacionalidad del historiador<sup>606</sup>.

## Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño, éste bendiciendo con la mano derecha y con la esfera en la izquierda. María apoya su pie en un pequeño animal de difícil identificación, interpretado como un dragoncito o un perro.

Interior: Ciclo de los Gozos de María. Algunos detalles a destacar son en primer lugar la presencia y protagonismo de la Virgen tanto en la Ascensión como en Pentecostés, resultado de la intensa devoción mariana del momento; y en segundo lugar los ángeles ceroferarios, representación de la corte celestial que acompaña la coronación de María. Trens (1947) señaló la existencia de la paloma del Espíritu Santo en la escena del Nacimiento, elemento que debió ser colocado aquí

venia à morir aqui, y tomóle la muerte en Castilla, y alla está enterrada sin que las Monjas sepan donde. [...]// Tienen reliquias menudas que deió la Revna en Cruces y Portapaces de plata.[...]Tienen una Imagen de marfil de nuestra Señora con su Niño en brazos. Dicen que la hizo de su mano el Infante D. Henrique hijo, dicen las Monjas, de la Reyna D. Violante, ò del Rey D. Sancho su hijo. Era mudo y por esto, y por tener ingenio, y manos para aquellos, y devoción, se egercitaba en labrar asi de talla, y que acabada la Imagen luego habló. Tiene al derredor muchos Misterios de la Vida de nuestro Redemptor sutilmente labrados. Toda la tierra tiene mucha devocion con esta Imagen". No es hasta el s. XVIII cuando Jacobo de Castro (1722) [texto editado por Gómez Parente (1976: vol. I, p.327)] atribuye sin ningún género de dudas la abridera a la reina Violante: "[...] antes de passar al señor, hizo aquel afectuoso testamento, en que dexó riquisimas alhajas, principalmente una Imagen de marfil de Nuestra Señora, que tendrá como media vara de largo, y es vna de las más preciosas que se avran visto, pues abriendole desde el cuello hasta baxo, se descubren en el centro en laminas de medio reliebe los principales misterios de Christo y de Nuestra Señora. Es imponderable la devoción, que tiene esta tierra con esta preciosisima Imagen, obrando Dios muchos milagros por su intercession [...]". A partir de ese momento, los historiadores posteriores considerarán que la capilla de la reina Violante guardaba distintos objetos de su dote, entre ellos una virgen abridera y una cruz de cristal.

<sup>805</sup> De Morales (1572) [consultada la edición facsimil de 1985, El Bibliófilo, Madrid, pp. 158-159]

606 Los franceses Sarrète (1913) y Koechlin (1968) hablan de un taller francés; los españoles Trens (1947), Estella Marcos (1984), Bango Torviso (1991) y González García (1998) hablan de un taller hispano.

en el curso de alguna intervención/restauración y que posteriormente fue traslado al episodio de Pentecostés, adquiriendo así más sentido el conjunto. Además consideró que el programa tenía un sentido trinitario, al estar representados el Padre (en la Coronación), el Hijo (en el Nacimiento y la Epifanía) y Espíritu Santo (en Pentecostés).

Prácticas religiosas asociadas: tal vez la corona franciscana y fiesta de la Asunción.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por: Ferrandis Torres (1928: p. 208), Gómez Moreno (1929: p. 157),
   Réau (1957: vol. II-parte II, pp. 92-93), Koechlin (1968: vol. II, pp. 4-5), Baumer (1977: p. 253), Gaborit-Chopin (1978: p. 134), Gallego (1986: pp. 43-61), Yzquierdo Perrin (1993: pp. 470-473), García Barriuso (2002: pp. 25-28), González García (2002: pp. 247-248) y Chabanol (2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por: Villa-amil y Castro (1899: vol. VII, pp. 83-86 y pp. 108-111), López (1912: vol. I, pp.281- 284 y pp. 381-387; vol. II, pp. 132- 141), López (1927: vol. VIII, núm. 172, pp. 8-18; núm. 173, pp. 25-32; núm. 174, pp. 49-53), Sarrète (1913: pp. 131-135), Trens (1947: pp. 481-524), Estella Marcos (1984: pp. 128-146), Radler (1990: pp. 256-260), Bango Torviso (1991: pp. 131-148), González García (1998), Cuadrado (2001: pp. 439-442), Bango Torviso (2009) y Bango Torviso (2010).

#### Documentos internos del museo:

LORENZO RUMBAO, Belén (1989); SERRANO TÉLLEZ, Nuria (revisión) (2000):
 Ficha catalográfica del Museo de Arte Sacro del Convento de Santa Clara.

#### Documentos históricos:

- Testamento de Doña Violante, 1292. AHN. Sección de Clero. Pergaminos. Allariz (Orense). Convento de franciscanas de Santa Clara. Carpeta núm. 1429, nº 5 y 6. Idem. Legajos. Idem. nº 4900: primer legajillo. Folios 1-4.
- Memorial y relacion muy breve de la fundación y entierros de Santa Cara la real de Allariz, 1570. AHN. Sección de Clero. Allariz (Orense). Legajos. Convento de franciscanas de Santa Clara: núm. 4.900, 1er legajillo, fº 5 vº y 6.
- DE MORALES, Ambrosio (1572): Relación del viage de Ambrosio de Morales. Chronista de S. M. El Rey D. Phelipe II. A los Reynos de Leon, Galicia, Principado de Asturias. Viaje a los Reinos de León, Galicia y Principado de Asturias. [Consultada la edición facsímil de 1985, El Bibliófilo, Madrid, pp. 158-159]
- CASTRO, Jacobo de (1722): El árbol cronológico de la santa provincia de Santiago.
   Francisco García Onorato y San Miguel, Salamanca, vol. I. [Consultada la edicción de: GÓMEZ PARENTE, Odilo (1976): Crónicas franciscanas de España. Archivo Ibero Americano, Madrid, vol. I, pp.324-327]

#### 2. VIRGEN ABRIDERA DE ALLUYES

Iglesia de Notre-Dame en Alluyes. Núm. inventario C-2800004.

Departamento de Eure-et-Loire, región Centre, Francia.

# CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 108 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera de nogal, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal desde el pecho hasta los pies y dorso presumiblemente plano.

Estado de conservación y restauraciones: obra declarada monumento histórico en 1906, en buen estado de conservación, aunque con distintos repintes. Restaurada a finales del siglo XIX por Paul Malenfant quien rehizo partes dañadas (manos, figura del Niño, corona de la Virgen).

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios: no se conocen otros propietarios que la iglesia de Notre-

Dame de Alluyes.

Exposiciones: no se tienen noticias de su participación en exposiciones.

## ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** tanto el estilo renacentista como la presencia del escudo de armas de los Robertet (en el zócalo) apuntan a una cronología del siglo XVI. El escudo (azul con una banda diagonal y tres estrellas doradas más el lema *Fors Ungne* alusivo al rey Louis XII<sup>607</sup>) remite al patrocinio nobiliario de los Robertet, barones de Alluyes entre 1505-1603. Aunque gran parte de la historiografía no ha podido precisar si fue Florimont Robertet I (1457-1527) o su sucesor Florimont Robertet II (1533-1569) quién encargó la obra, en el año 1988 Bentley-Cranch escribió un artículo extenso decantándose por Florimont Robertet I, consejero y tesorero de los reyes de Francia, mecenas, coleccionista y amante del

607

arte italiano, que habría encargado la obra entre 1521-1527.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen erguida con Niño, éste bendiciendo con la derecha y sosteniendo la esfera con la izquierda.

**Interior:** En el centro la Trinidad Trono de Gracia flanqueada por dos ángeles que sostienen escudos. En los laterales la Anunciación: en el panel derecho el arcángel Gabriel sobrevolado por la paloma del Espíritu Santo y en el izquierdo la Virgen rodeada de símbolos. Estos símbolos son la flor de lis (pureza y virginidad), un círculo con siete apéndices (tal vez los siete dones del Espíritu Santo), un vaso alargado y un espejo (en relación con los epítetos de las Letanías *vas spirituale, vas honorabile, speculum justiciae*) y un búho (símbolo negativo de la ignorancia, el pecado o el mal) <sup>608</sup>. En el zócalo el escudo de los Robertet.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en las celebraciones del Viernes Santo, Domingo de la Trinidad y día de la Anunciación.

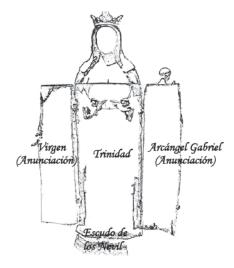


Fig.33 Esquema de la Virgen de Alluyes

<sup>&</sup>lt;sup>607</sup> La simbología del escudo ha sido analizada en profundidad por Bentley Cranch (1988). El lema *Fors Ungne* alude a una anécdota legendaria, según la cual el rey Louis XII se habría quejado de que todos sus tesoreros le robaban, a lo que Robertet habría replicado "*todos menos uno* (yo)" o lo que es lo mismo "*Fors Ungne*".

<sup>&</sup>lt;sup>608</sup> Estos símbolos han sido extensamente estudiados por Henault (1880).

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Depoin (1883: pp.13-23), Clément (1909: pp.36-42), Fabre (1917: pp. 336-341), Fries (1928-1929: p. 41), Prudhomme y Martin-Demezil (1989-1990: núm. 12, pp. 14-16), Réau (1957: vol. II-parte II, pp. 92-93) y Chabanol (2003: pp. 64-72).
- Es analiza con más detalle por Hénault (1880: pp. 377-388), Sarrète (1913: pp. 99-107), Baumer (1977: p. 258), Robin (1976), Robin (1981: vol. XXVIII-7, núm. 89, pp.234-236), "Monuments et richesses... » (1980: p. 30), Bentley-Cranch (1988: pp. 317-335) y Radler (1990: pp. 320-322).

#### 3. VIRGEN ABRIDERA DE AMIENS

Bibliothèque Municipale d'Amiens. Núm. inventario: objeto L'Escalopier 14. Departamento de Somme, región Picardie, Francia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 57'5 cm. (altura) x 19 cm. (anchura) x 18 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera de castaño, sin restos de policromía en superficie. Aspecto inacabado.

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** apertura frontal desde el cuello hasta los pies y dorso trabajado.

**Estado de conservación y restauraciones:** aceptable estado de conservación. Pérdida de los antebrazos derechos de la Virgen y el Niño, la pierna izquierda del crucificado y presumiblemente la paloma del Santo Espíritu (a la altura del pecho del Padre). No se registran intervenciones o restauraciones de la pieza.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Colección del Conde de L'Escalopier	-	-	s. XIX
2°	Bibliothèque Municipale d'Amiens	donación	s. XIX	-

Exposiciones: no se tiene constancia de su participación en exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** escultura bajomedieval (s. XIII-XIV, disparidad de opiniones a este respecto), de taller francés.

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### Iconografía:

Exterior: Virgen Sedes Sapientiae. Niño con la esfera en la mano izquierda.

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia. A los pies de Cristo el cáliz con la sangre del sacrificio. A los pies del Padre dos volutas vegetales interpretadas como símbolos del árbol de Jesé<sup>609</sup>.

Prácticas religiosas asociadas: probablemente ninguna, por ser una obra inacabada.

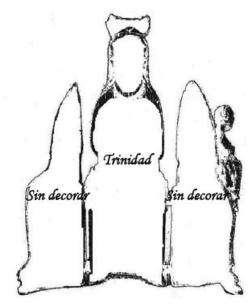


Fig. 34 Esquema de la Virgen de Amiens

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Vloberg (1963: pp. 25-34), Baumer (1977: p.257) y Chabanol (2002: pp. 28-39).
- Es analizada con más detalle por Radler (1990: pp. 269-270).

288

<sup>609</sup> Interpretación de Chabanol (2002: pp. 28-39)

#### 4. VIRGEN ABRIDERA DE ANTAGNOD

Iglesia y museo parroquial de Saint-Martin, en Antagnod (Ayas).

Región autónoma del Valle d'Aosta, Italia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 60 cm. (altura) x 24 cm. (anchura de la obra cerrada) x 13,3 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera de abeto, policromada, dorada y plateada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal y dorso plano.

Estado de conservación y restauraciones: en 2005 el estado de conservación era deficiente por la suciedad acumulada sobre la capa pictórica y los diversos añadidos modernos. En los s. XVIII y XIX, seguramente por efecto de las críticas vertidas por Benedicto XIV contra las abrideras trinitarias (1745) y por el deseo de imitar la Madonna di Oropa, la Virgen de Antagnod fue cubierta de un barniz negro y vestida con ricos trajes, perdiendo su función de abridera durante la liturgia. Un documento de 1831 dice que el cura Drandrès recubrió la talla con un largo vestido. Entre 2005-2006 fue restaurada recuperando la policromía y encarnación original (bajo el barniz negro). La restauración corrió a cargo de Barbara Rinetti y Cinzia Oliva.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** no se conocen otros propietarios que la iglesia de San Martín en Antagnod.

#### **Exposiciones:**

FechaLugarTítulo de exposición2007Chiesa di San<br/>Lorenzo, AostaAntologia di Restauri.Lorenzo, AostaArte in Valle d'Aosta tra Medioevo e Rinascimento

<sup>610</sup> Livre de Paroisse et memoire pour la petite maison de charité. Documento citado por Obert-Piazza (2005).

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: obra datada a mediados del siglo XIV, relacionada con los talleres de escultura renanos (área del Rin superior, Alemania) y con la devoción a la Trinidad, más concretamente con la cofradía de la Trinidad de la iglesia de Saint-Martin d'Antagnod, si bien dicha cofradía se instituyó oficialmente en un período tardío (s. XVII). Distintas visitas pastorales del siglo XV dan cuenta de la existencia de un altar dedicado a la Virgen. En los siglos XVII y XVIII, a medida que adquiere fama de imagen milagrosa, proliferan las donaciones, como las de Pierre Marquis (1678), Mathieu Chasseur (1686) y Anne Marguerite (1741).

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen con el Niño en sus brazos, éste bendiciendo con la derecha y sosteniendo una esfera con la izquierda.

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia flanqueada por dos ángeles turiferarios, uno en cada panel, en actitud adorante. El ángel de la izquierda agita un incensario.

**Prácticas religiosas asociadas:** desde el siglo XVII adquiere fama de imagen milagrosa y se la empieza a conocer como *Notre-Dame la Miraculeuse*. Es probable que la talla participase de una práctica de devoción popular conocida como el rito del respiro, que consistía en colocar a los niños que habían nacido sin vida junto a la imagen de la Virgen y rezar hasta que diesen un mínimo indicio de vida. Con ello se conseguía que el niño resucitara milagrosamente por unos instantes, los necesarios para ser bautizado y poder ser enterrado *cristianamente*. Fue una práctica muy difundida en el Valle d'Aosta a raíz de la Contrarreforma<sup>611</sup>, como medio de oposición a los protestantes que subestimaban la importancia del bautismo.

290

<sup>&</sup>lt;sup>611</sup> Este rito está documentado desde el s. XVI, según los documentos consultados por Obert-Piazza (2005).

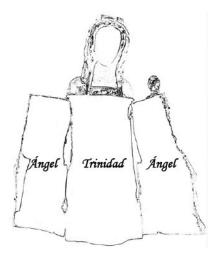


Fig. 35 Esquema de la Virgen de Antagnod

- La obra es citada por Vallet (2007a: p. 5).
- Es analizada con más detalle por Obert-Piazza (2005: pp.64-88) y Vallet (2007b: pp. 20-23).

#### 5. VIRGEN ABRIDERA DE AUTUN

Musée Rolin en Autun. Núm. inventario B.54.

Departamento de Saône-et-Loire, región de Bourgogne, Francia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 91 cm. (altura) x 32 cm. (anchura) x 18'3 cm. (profundidad). 20 kg. de peso.

Material y técnica: talla en madera de roble, policromada y plateada.

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** apertura frontal desde el pecho hasta la base y dorso plano con la inscripción *M.P.R 2243/AUTUN*.

Estado de conservación y restauraciones: deficiente estado de conservación, especialmente en el interior. Repintes, deterioro de la capa pictórica y pérdida de pies y antebrazos de los personajes esculpidos, y del crucifijo y la paloma del grupo trinitario. Para mitigar el deterioro, eliminar los repintes del XIX (que cubrían las pinturas de las alas laterales) y recuperar el plateado original, la obra fue restaurada en 1966-67 por el Atelier Sorbets-De Christen del Museo del Louvre. Una segunda intervención tuvo lugar en 1982 y fue llevada a cabo por el Service de Restauration de l'Inspection Générale des Musées Classés et Contrôlés.

### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

		Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
		Iglesia de Anost –en Morvan (dpto.		Finales de	2ª mitad
1	l°	Saône-et-Loire, región de	-	la Edad	del siglo
		Bourgogne) <sup>612</sup>		Media	XIX

<sup>612</sup> Mientras la obra estuvo en la iglesia de Anost tuvo distintas ubicaciones: sobre el altar mayor, en el desván del presbiterio, escondida bajo el altar mayor. Estos cambios de ubicación se dieron a partir del siglo XIX, y fueron llevados a cabo por distintos vicarios y sacerdotes que consideraron inapropiada la obra.

2°	Abad Duvoucoux	compra	2ª/2 siglo XIX	-
2°	Abad Ancessi	donación	-	3/09/1880
3°	Société Eduenne	donación	3/09/1880	1954
4°	Ciudad de Autun -Musée Rolin	donación	1954	-

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición
1970	Autun, Musée Rolin	Acquisitions des dix dernières années
1982	Autun, Musée Rolin	La statuaire en bois dans les collections du Musée Rolin
1983	Dijon, Musée de la Vie Bourguignonne Perrin de Puycousin	Du lange au linceul ou les âges de la vie

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** talla bajomedieval (s. XV) borgoñona. Posible patrocinio nobiliario, atribuido a Jacques de Chaugy, señor de Anost<sup>613</sup>.

#### Iconografía:

294

Exterior: Virgen erguida con el Niño, éste bendiciendo con la derecha.

Interior: presumiblemente la Trinidad Trono de Gracia y Anunciación.

**Prácticas religiosas asociadas:** protección a las embarazadas durante el parto. La ceremonia llevada a cabo para implorar esta protección generó el rechazo de un importante sector del clero del siglo XIX, que se fue distanciando de este culto y trató de suprimirlo.

<sup>&</sup>lt;sup>613</sup> Patrocinio defendido por Parain (2004).

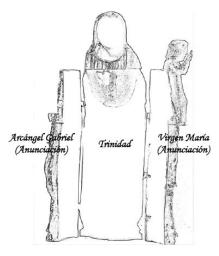


Fig. 36 Esquema de la Virgen de Autun

- La obra es citada por Vuillemot (1966-70: p.147), González García (1998: p.10), Chabanol (2001: pp. 31-35), Chabanol (2003: pp.64-72) y Parain (2004).
- Es analizada con más detalle por Lacreuze (1881: pp. 514-515), Lacreuze (1897: pp. 384-385), Bulliot (1892: p. 353), Grivot (1974: pp. 74-75 y p. 397), Grivot (1982: pp. 7-10 y pp. 18-20) y Bonneton (1985: pp.128-129).

#### Documentos internos del museo:

- Ficha catalográfica del Musée Rolin de Autun.
- Correspondencia acerca de la restauración de la obra llevada a cabo por el "Atelier Sorbets De Christen" del Museo du Louvre, 1966-1967. Pormenores técnicos sobre el tipo de intervención y su coste final.
- Correspondencia acerca del préstamo de la obra para la exposición "Lange au linceul" celebrada en el "Musée de la vie bourguignonne Perrin de Puycousin" de Dijon, 1982-1983. Incluye una exhaustiva ficha técnica de la obra.
- Correspondencia acerca de la exposición fotográfica titulada "Art religieux: la statuaire au XIIIè siècle, les Vierges ouvrantes" celebrada en Ablis, 1983. Se exponen dos fotográfías de la obra y una breve ficha de la misma.

#### 6. VIRGEN ABRIDERA DE BALTIMORE-BOUBON

Walters Art Museum, en Baltimore. Núm. inventario 71.152. Estado de Maryland, EEUU.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 43'5 cm. (altura) x 13'5 cm. (anchura de la imagen cerrada) x 9'8 cm. (profundidad), x 4'480 kg. (peso).

Material y técnica: talla en marfil de elefante.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, de la cabeza a los pies, y dorso plano.

Estado de conservación y restauraciones: tras el hallazgo de la mitad anterior y posterior de la obra, ésta fue sometida a una restauración, encargada por el cura de Dournazac (el propietario) en torno a 1830. Para el Barón de Verneilh (1898) la restauración se limitó a un tosco encolado de las dos mitades de la obra y otras partes deterioradas, que fue llevada a cabo por un artesano local de Saint-Mathieu. Para Lecler (1898) y la mayor parte de estudiosos posteriores, la talla fue reparada cuidadosamente por el taller de restauración del Museo del Louvre, momento en que añadieron pequeñas piezas de marfil en las partes deterioradas (distinguibles por la diferencia de vetas y tinturas) y se realizaron las tres réplicas de los museos del Louvre, Lyon y Rouen.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** en relación a las dos hipótesis de datación, hay dos posibles listados de propietarios. Para los que datan la obra en el siglo XII-XIII el listado de propietarios es el siguiente:

- Primera etapa: siglo XIII- 1792: La obra estuvo en la abadía de Boubon desde su realización (s. XIII) hasta la disolución del monasterio y la expulsión de sus religiosas en 1792, con la Revolución francesa.
- Segunda etapa: 1792-1898. En 1792 la obra se dividió en dos mitades, y cada una tuvo distintos propietarios:

#### Lista de propietarios de la mitad anterior:

	Propietario	Forma de	Inicio de	Fin de la
	Tropictario	adquisición	propiedad	propiedad
1°	Anne Hugonneau-Beaufet, monja de Boubon	-	1792	1826
2°	Jean Hugonneau-Beaufet, sobrino de la anterior	Herencia	1826	1839
3°	Pierre Hugonneau-Beaufet, cura de Dournazac e hijo del anterior	Dote recibida al ser ordenado sacerdote	1839	-
3°	Una sobrina del cura de Dournazac	Herencia	-	-
4°	M. Sailly, notario de Limoges y marido de la sobrina del cura de Dournazac	Herencia	-	-

#### Lista de propietarios de la mitad posterior:

	Propietario	Forma de	Inicio de	Fin de la
	Propietario	adquisición	propiedad	propiedad
1°	M. Chaperon, administrador de las tierras de la abadía de Boubon	Adquiere la obra en pago por las tareas de administración	1792	-
2°	Mlle. Chaperon, hija de M. Chaperon	Herencia	-	-
3°	M. Duvoisin, marido de Mlle. Chaperon	Herencia	-	-
4°	Antonin Duvoisin, hijo del anterior	Herencia	-	1897
5°	Un campesino anónimo de la zona	Herencia	1897	-
6°	M. Lavergne, alcalde de Abjat	Donación	-	-

Tercera etapa: 1898 - Actualidad (2008). Las dos mitades unidas y propiedad de M. Sailly, pasan a manos de distintos propietarios hasta ingresar finalmente en el

#### Walters Art Museum de Baltimore.

	Propietario (o ubicación)	Forma de	Inicio de	Fin de la
	Propietario (o doicación)	adquisición	propiedad	propiedad
1°	M. Sailly	¿Compra?	¿1898?	-
2°	Jacques Seligmann	Compra	-	-
3°	Thomas Gibson Carmichaël	Compra	¿1900?	1902
4°	George Harding, comerciante londinense	Compra	1902	1903
5°	Henry Walter, de New York	Compra	1903	1908
6°	Walters Art Museum de Baltimore	¿Compra?	1908	-

Para los que datan la obra en el s. XVIII-XIX, el listado de propietarios comienza directamente en estas fechas (la *tercera etapa*), es decir a partir de M. Sailly y M. Lavergne, quienes unen las dos mitades de la obra y la venden, pasando por distintos propietarios hasta llegar al Walters Art Museum.

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición
1900	Petit- Palais, París	Exposition universelle

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: existen dos líneas de interpretación. Por un lado, la hipótesis tradicional (defendida entre otros por el Barón de Verneilh 1898, Clément 1909, Sarrète 1913, Réau 1947, Koechlin 1968, Blancher 1972, Baumer 1977, Radler 1990) databa la obra entre 1180-1220, y la consideraba patrocinada por una religiosa de la pujante Abadía de Boubon, realizada por artesanos de la escuela de Limoges y, en consecuencia, de procedencia francesa.

Sin embargo, en las últimas décadas Barnet (1997) ha señalado una nueva hipótesis, según la cual la obra sería una talla historicista de finales s. XVIII-XIX, también de procedencia francesa, alentada por el mercado de antigüedades del momento.

#### Iconografía:

Exterior: Virgen Sedes Sapientiae con Cristo adulto en su regazo, dentro de una

aureola cuadrilobulada. En el zócalo ciclo de la Infancia: la Natividad flanqueada por dos mujeres, presumiblemente las parteras de los Evangelios Apócrifos, Zelomí y Salomé.

Interior: Ciclo de la Pasión, Resurrección y Gloria de Cristo.

**Prácticas religiosas asociadas:** si se considera obra medieval pudo servir para la meditación sobre los dolores de la Virgen; si se considera del siglo XIX no habría servido a este propósito.



Fig. 37 Esquema de la Virgen de Baltimore-Boubon

- La obra es citada por Clément (1909: p. 37), Fabre (1917: pp. 336-341), Fries (1928-1929: pp. 31-33), Grodecki (1947: p. 81), Réau (1957: vol. II- parte II, pp. 92-93), Schmid (1958: p. 155), Vloberg (1963: p. 287), Koechlin (1968: p. 3), «Procès-verbaux des séances » (1971: p. 301), Gaborit-Chopin (1978: p. 134), Vierges à l'Enfant assises des Eglises de la Haute-Vienne (1980: p. 9), Schleif (1984: pp. 39-54), Sandron (1993: núm. 102, pp. 48-59), Chabanol (2002: pp. 28-39) y Chabanol (2003: pp. 64-72), entre otros estudios. Es una obra de referencia, paradigma de las abrideras, que se suele emplear como ejemplo de esta tipología.
- Fue analizada con más detalle por Lecler (1889: pp.240-246), Jouhanneud (1897: pp. 497-481), el Barón de Verneilh (1898: pp. 250-261), Lecler (1899: pp. 475, 482-483), Lecler (1900: pp.204-210), Catalogue of the Well-known Collection of Works of art of the Classic, Medieval and Renaissance Times Formed by Sir Tomas Gibson Carmichael...(1902: p. 9), Maskel (1905: pp. 171-177, 383-384), Sarrète (1913: pp. 40-48), Baumer (1977: pp. 246-248), Blancher (1972), Radler (1990: pp.203-210), Barnet (1997: pp. 285-289), « Vierge de Boubon » (1997: pp. 502-503), Holbert (1997-1998: pp. 101-119) y González Hernando (2006b: pp. núm. 38, pp. 57-64).

#### Documentos internos del museo:

• Ficha catalográfica del Walters Art Museum (Baltimore).

301

#### 7. VIRGEN ABRIDERA DE BANNALEC

Iglesia parroquial Notre Dame de Folgoët, en Bannalec.

Departamento de Finistère, región Bretagne, Francia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 150 cm. (altura) x 120 cm. (anchura de la imagen abierta).

Material y técnica: talla en madera, anteriormente policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde la cintura a los pies.

Estado de conservación y restauraciones: obra declarada monumento histórico en 1914, presenta en la actualidad un estado de conservación muy deficiente, a causa del incendio de 1939, desatado por unos cirios usados imprudentemente, que provocó grandes daños en la obra. Nunca después ha sido restaurada.

### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Chapelle de Saint Martin en Locmarzin	-	1 <sup>a</sup> mitad s. XVII	1895
2°	Iglesia parroquial Notre Dame de Folgoët en Bannalec	traslado a causa del estado ruinoso de la capilla de Locmarzin	1895	-

**Exposiciones:** no se tiene constancia de la participación de la obra en exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: obra datada en la 1ª mitad del siglo XVII,

en base al tipo de indumentaria de la Virgen. Procedente de la *Chapelle de Saint Martin* en la localidad de Locmarzin, donde fue venerada hasta su traslado a Bannalec a fines del s. XIX.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen con Niño. Presumiblemente María apoya sus pies en el cuarto creciente de la luna, símbolo inmaculista; aunque el estado actual de deterioro no permite mayores precisiones.

**Interior:** Ciclo de la Pasión de Cristo. A destacar en el panel central la presencia de la Magdalena con el bote de perfumes a los pies de la cruz.

Prácticas religiosas asociadas: posible relación con la liturgia de los Dolores.

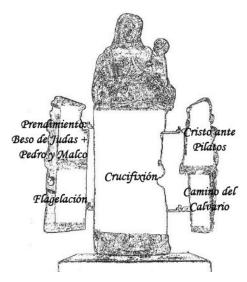


Fig. 38 Esquema de la Virgen de Bannalec

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por: Fabre (1917: pp.336-341), Baumer (1977: p. 258), Huchet (1988: pp. 74-83) y Chabanol (2001: pp. 31-35).
- Es analizada con más detalle por: Sarrète (1913: pp. 57-59), Kervran (1986: pp. 66-89), Radler (1990: pp. 235-237) y Bonniec-Boulestreau (2002: pp. 345-369).

#### 8. VIRGEN ABRIDERA DE BÁRCENA DE PIE DE CONCHA

Iglesia parroquial de Santa María de Roimbre, en el municipio de Bárcena de Pie de Concha. Comunidad autónoma de Cantabria, España.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 62 cm. (altura) x 21 cm. (anchura imagen cerrada) x 30 cm. (anchura imagen abierta).

Material y técnica: talla en madera de nogal, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el cuello hasta las rodillas, y dorso tallado.

Estado de conservación y restauraciones: buen estado de conservación, aunque están dañadas las manos del Niño, alguna de las figuras de las escenas interiores (en la Crucifixión y la Coronación de espinas) y parte de la policromía. El santo que aparece en la parte inferior del canto de la puerta izquierda es un añadido posterior.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios: existen algunos documentos sobre la ermita de la Consolación, en la que se ubicaba la abridera. Si bien los documentos no citan expresamente la Virgen, hemos de suponer que al cambiar de propietario la ermita (a lo largo del siglo XIX), también cambiaba de propietario la talla. Esto fue al menos lo que ocurrió cuando la ermita fue vendida por Antonia y Serafina Basurto a la parroquia de Pie de Concha:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Familia de La Torre, cuyas propiedades administraba Francisco Sánchez Cueto	-	-	2ª/2 del siglo XIX
2°	Marcos Basurto Quevedo	compra	2ª mitad del siglo XIX	-
3°	Sus hijas, Antonia y Serafina Basurto Tagle	herencia	-	1959

4º Parroquia de Pie de Concha <sup>614</sup> con	npra 1959 -
--	-------------

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición
2000	Santillana del Mar	Anno domini

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: la obra puede datarse en el s. XVII momento en que, a raíz de una grave inundación, se popularizó una leyenda sobre la aparición milagrosa de la Virgen que logró frenar los desastres de la lluvia. La creencia en el milagro motivó la construcción de una ermita en su honor y seguramente también de una talla con su imagen. Ésta, por la enorme rudeza y tosquedad de las escenas interiores, puede atribuirse a un artesano local. Nada se sabe de su mecenazgo en el s. XVII, aunque por los documentos parroquiales se tiene constancia de que a lo largo del s. XIX y XX fue propiedad de acaudaladas familias del lugar.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen Inmaculada con el Niño, apoyando sus pies en el cuarto creciente de la luna.

Interior: Ciclo del Nacimiento y la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo. Son destacables los siguientes detalles. En el Nacimiento, la Virgen arrodillada adora al Niño siguiendo la visión de Santa Brígida, mientras un pastor se acerca al pesebre. En la Circuncisión, María y José en actitud piadosa rezan arrodillados a ambos lados del altar. En la Última Cena los personajes se distribuyen a lo largo de una mesa, ocupando el centro Cristo, Juan apoyando su cabeza en él, y Judas situado enfrente, anunciando su traición. El Prendimiento incluye el beso de Judas y Pedro cortando la oreja a Malco. En la Flagelación aparece un varón tonsurado orante (posible religioso o donante). En la Crucifixión la Virgen y la Magdalena se sitúan a los pies de la cruz. La Magdalena con el bote de perfumes, situada bajo la Última Cena, simboliza la universalidad de la salvación. En los cantos de las puertas se ubican representaciones de cuatro santos (apóstoles).

Prácticas religiosas asociadas: obra de una gran devoción popular, a la que se le

306

<sup>614</sup> Aunque la Virgen procede de la ermita de Ntra. Sra. de la Consolación, actualmente se guarda en la iglesia parroquial de Santa María de Roimbre.

atribuyen milagros (como el mencionado sobre la inundación del s. XVII) y carácter protector contra los "malos partos" 615. Por ello fue nombrada patrona del municipio (1971) y *alcaldesa de honor* (1972), ofreciéndole simbólicamente el bastón de mando. Su festividad tiene lugar todos los 4 de septiembre y va acompañada de misa, procesiones y actividades lúdicas.

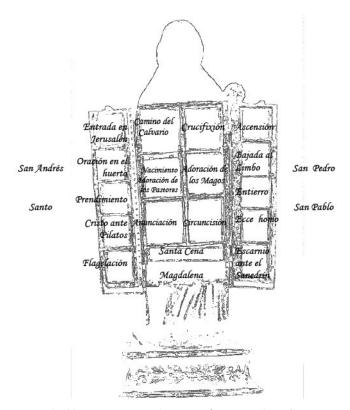


Fig. 39 Esquema de la Virgen de Bárcena de Pie de Concha

<sup>615</sup> Según la tradición oral, cuando venía un parto difícil se abrían las "entrañas" de la Virgen de la Consolación buscando su protección. Sin embargo este uso se ha abandonado en la actualidad.

307

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Campuzano Ruíz (1991: vol. II, p. 295).
- Es analizada con más detalle por Radler (1990: pp. 245-250) y *Anno Domini* (2000: p. 118).

#### Documentos del archivo parroquial:

- Escritura de compra venta. Otorgada por Doña Antonia Basurto Tagle y otra a la parroquia de Pie de Concha el 3 de Julio de 1959 ante el notario don Francisco de la Muela y Campero. Santander.
- Documento en el que el Obispo de Santander concede que la Virgen de la Consolación sea patrona del Municipio de Bárcena de Pie de Concha, el 31 de Mayo de 1971.

#### 9. VIRGEN ABRIDERA DE BERGARA

Ermita de San Blas de Buriñondo/ Burinondo/ Buñaondo/ Burunano, en Bergara. Provincia de Guipúzcoa, comunidad autónoma del País Vasco, España.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones**: 96'5 cm. (altura) x 24 cm. (anchura).

Material y técnica: talla en madera, dorada y policromada. Sistema de apertura y tipo de dorso: tapa oval y dorso plano.

**Estado de conservación, intervenciones y restauraciones**: aceptable estado de conservación. Parte de la superficie acusa pérdidas de capa pictórica y carcoma. Dos pequeñas intervenciones: limpieza de polilla a inicios de la década de 1980 y limpieza de la suciedad exterior en 2004.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios**: No se conocen otros propietarios que el mayordomo y la serora de la ermita de San Blas, figuras laicas asociadas a un espacio religioso **Exposiciones**:

Fecha	Lugar	Título de exposición		
2004	San Sebastián	Andre Maria. 40 imágenes de la Edad Media y del		
		Renacimiento en Guipúzcoa		
2007	Vitoria	Canciller Ayala		

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: siglo XV.

#### Iconografía:

**Exterior**: María presenta al mismo tiempo iconografía de la Expectación (o la Esperanza), Orante y *Sedes Sapientiae* (Trono de Sabiduría). Niño bendiciendo con la mano derecha.

Interior: Trinidad Trono de Gracia dispuesta en una cavidad oval.

**Prácticas religiosas asociadas**: veneración por parte de las embarazadas que le ofrecen flores blancas para paliar los dolores del parto.



Fig. 40 Esquema de la Virgen de Bergara

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por González García (1998: p. 11) y Chabanol (2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por De Lizarralde Balerdi (1926: vol. I, pp. 54-56),
   Trens (1947: pp. 481-524), Sorondo (1982-1983: pp. 173-223), Aguirre
   Sorondo y Lizarralde Elberdin (2000: pp. 123-124), Kortadi Olano (2004: pp. 29-34 y pp. 82-83), González Hernando (2006a: pp. 59-78), González
   Hernando (2007: p. 248-249), Garay-Osma (2010-2011: pp.69-72).

**Documentos históricos** (citados por De Lizarralde Balerdi 1926, Sorondo 1982-83 y Aguirre Sorondo-Lizarralde Elberdin 2000):

- Testamento de Martín Pérez de Arrese, de 1500, por el que hizo unas donaciones a "Santa Marya de Buruñao".
- *Inventario de las propiedades de la ermita*, de 1560, en el que se nombran los retablos barrocos y se habla de una imagen de la Virgen de "palo viejo", sin precisar demasiado.
- Inventario de las propiedades de la ermita, de 1746, en que se enumeran nuevamente estas propiedades.
- Libro de nuestra señora de Buriñondo desde diez días del mes de mayo de mill e
  quinientos cinquenta e cinco años en adelante y hasta el dicho día sacado del
  libro viejo el provecho de aver de la hermita, como adelante se dice que tiene
  sobrados para obra anexa a Santa Marina de Vergara.

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### 10. VIRGEN ABRIDERA DE BERLÍN

Staatliche Museen Preuβischer Kulturbesitz<sup>616</sup>, en Berlín. Núm. inventario 8035. Berlín, Alemania.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 111 cm.

Material y técnica: talla en madera, policromada, dorada y plateada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el pecho hasta la base. Estado de conservación y restauraciones: deficiente estado de conservación dada la pérdida del grupo escultórico interior de la Trinidad y el oscurecimiento general de la capa pictórica. Restaurada en dos ocasiones: en 1967 y entre 1984-1988.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

#### Historial de propietarios:

	Propietario	Forma de	Inicio de	Fin de la
	(o ubicación)	adquisición	propiedad	propiedad
1°	Colección J. Böhler (München)	-	-	-
2°	Colección James Simon	-	-	1918
3°	Staatliche Museen Preuβischer Kulturbesitz, en Berlín	-	1918	-

**Exposiciones:** no se tienen noticias de participación en exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: obra del siglo XIV atribuida a un taller alemán del entorno de Colonia.

#### Iconografía:

Exterior: Virgen Sedes Sapientiae sosteniendo al Niño, éste bendiciendo con la

616 Museo Estatal de Cultura Prusiana.

mano derecha y sosteniendo la esfera con la izquierda.

Interior: presumiblemente la Trinidad Trono de Gracia y la Anunciación.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en las celebraciones del Viernes Santo, Domingo de la Trinidad y día de la Anunciación.

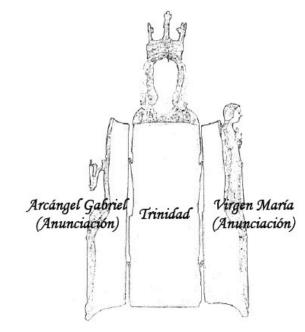


Fig. 41 Esquema de la Virgen de Berlín

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Fries (1928-29: pp. 23-24), Baumer (1977: pp. 256-257), Kross (1986: pp. 58-64) y Chabanol (2003: pp.64-72).
- Es analizada con más detalle por Radler (1990: pp. 293- 295).

#### 11. VIRGEN ABRIDERA DE BOUILLON

Musée Ducal, en Bouillon, Núm, de inventario 749.

Provincia de Luxembourg, región de Wallonie, Bélgica.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 81 cm. (altura) x 19 cm. (anchura).

Material y técnica: talla en madera, dorada y policromada.

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** apertura frontal desde el pecho hasta los pies y dorso plano.

**Estado de conservación y restauraciones:** deficiente estado de conservación. Pérdida de la capa pictórica, de los antebrazos de la Virgen y el Niño y del grupo escultórico interior de la Trinidad. Deterioro en el sistema de cierre. No ha sido sometida a restauración.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Anticuario parisino N.Klaux	-	-	1971
2°	Musée Ducal de Bouillon	compra	1971	-

**Exposiciones:** desde su entrada al Musée Ducal no ha participado de ninguna exposición temporal.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: s. XIV-XV.

Iconografía:

Exterior: Virgen erguida con el Niño, éste bendiciendo con la mano derecha y

sosteniendo la esfera con la izquierda.

**Interior**: Presumiblemente la Trinidad en el centro. En los paneles laterales la Anunciación: en el izquierdo Gabriel y en el derecho la Virgen<sup>617</sup>.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en las celebraciones del Viernes Santo, Domingo de la Trinidad y día de la Anunciación.

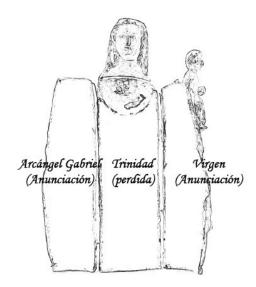


Fig. 42 Esquema de la Virgen de Bouillon

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

**Bibliografía:** La obra fue dada a conocer en el artículo de Chabanol (2003: pp. 64-72), pero posteriormente no ha sido analizada en profundidad.

**Documentos internos del museo:** GOURDIN, Michel (2005): Ficha catalográfica del Musée Ducal de Bouillon.

315

<sup>&</sup>lt;sup>617</sup> Hasta el momento, el Museo Ducal de Bouillon consideraba que la figura representada en el panel derecho era San Lucas. Sin embargo, la similitud con la abridera de Massiac, los hechos narrados en el propio relato evangélico de la Anunciación y los detalles iconográficos de la figura (imagen femenina, de cabello largo, con un libro en la mano y expresando su sorpresa con la otra mano) conducen a la identificación de ésta con la Virgen.

#### 12. VIRGEN ABRIDERA DE BUENOS AIRES

Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco, en Buenos Aires. Núm. de inventario 10-2-106.

Buenos Aires, Argentina.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 36'5 cm. (altura) x 8'5 cm. (anchura imagen cerrada) x 16'5 cm. (anchura imagen abierta) x 7'2 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera de boj dorada y policromada, ojos de vidrio, cabello natural.

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** apertura frontal y torácica, a través de dos batientes que se corresponden con los brazos de la Virgen; dorso plano y sin tallar.

Estado de conservación y restauraciones: estado de conservación algo deficiente, ya que presenta suciedad, desprendimientos de la capa pictórica y cercenamientos tanto en el dorso como en la peana. En la década de 1980 se le agregó una corona barroca de plata, que ha sido retirada en la actualidad, tratando de recuperar el aspecto original de la talla.

### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Museo de la Municipalidad de Buenos Aires	-	-	1947
2°	Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco	Ley de especificación de los museos: transferencia de piezas de un museo a otro	1947	-

Exposiciones: la obra no ha participado de exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** si bien la ficha técnica del museo considera la obra realizada en dos etapas distintas -una medieval y otra moderna<sup>618</sup>-, esta suposición parece poco sustentada ya que plantea un tipo de manufactura ilógica, que habría consistido en labrar primero los paneles interiores para colocarlos un siglo después en el seno de otra escultura dejada en hueco *ex profeso*.

Desde mi punto de vista es necesario establecer una nueva hipótesis tanto para la cronología como para la procedencia de la talla, sustentada en la comparación con otras abrideras hispánicas de la Pasión con las que presentan grandes similitudes<sup>619</sup>. Así pues, parece más factible que la obra al completo se deba a un mecenas y un artista hispanoamericano que trabaja en torno al siglo XVII pero que conoce la tradición medieval europea. Esto explicaría el contraste que se produce entre el aire barroco del rostro y el arcaísmo medievalista de las escenas de devoción del interior<sup>620</sup>.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen Inmaculada apoyando sus pies en una cabeza de querubín y una media luna.

**Interior:** Ciclo de la Pasión de Cristo.

**Prácticas religiosas asociadas:** la documentación inédita (*Nómina de piezas recibidas...*1947) señala un posible uso como relicario. Sin embargo, parece más posible una relación de la obra con la liturgia de los Dolores, la festividad de la Inmaculada Concepción, y/o la meditación privada.

317

<sup>&</sup>lt;sup>618</sup> De acuerdo con esta hipótesis, en un primer momento, en el siglo XV y en Flandes, se habrían realizado los relieves interiores, cuatro placas cuadrangulares dedicadas al ciclo de la Pasión de dimensiones diminutas (3'5 cm. x 3,5 cm.). Con posterioridad, en el siglo XVI y en España, se habría tallado la imagen hueca de María. Finalmente se habrían fijado los paneles flamencos en el interior de la talla española.

<sup>&</sup>lt;sup>619</sup> Para más detalle sobre este grupo de obras, véase capítulo III de la II parte.

<sup>620</sup> Téngase presente que las obras que se llevan a cabo en Hispanoamérica presentan muy frecuentemente una fusión de elementos, produciéndose un arte sincrético que asimila la tradición, devoción y pensamiento religioso medieval español con la idiosincrasia autóctona americana y las nuevas corrientes artísticas de la Edad Moderna, en este caso el Barroco. En este sentido, el conservador G. Tudisco considera que los rasgos del rostro de María se ajustan al barroco hispanoamericano, más concretamente al canon de las imágenes coloniales peruanas del siglo XVIII: ojos almendrados, cejas en curva, nariz recta y afinada, mejillas redondeadas, boca pequeña, cuello alargado, encarnadura de porcelana y rostro ovalado.

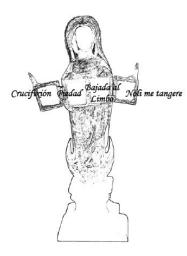


Fig. 43 Esquema de la Virgen de Buenos Aires

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

**Documentos internos del museo:** la obra no ha sido publicada hasta el momento. Por tanto, las únicas fuentes para su conocimiento son la propia pieza y los documentos conservados en el museo:

- Nómina de piezas recibidas por el Museo Municipal de Arte Hispano Americano Isaac Fernández Blanco, según Exp: autorizante nº 79019/47, enviadas por el exmuseo Municipal de la ciudad de Buenos Aires. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. 1947.
- Dos fichas catalográficas del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.

320

#### 13. VIRGEN ABRIDERA DE CHEYRES-YVONAND

La talla original, robada en 1978, fue sustituida en 1998 por una réplica conservada actualmente en la iglesia de San Nicolás de Cheyres<sup>621</sup>.

Cantón de Fribourg, Suiza.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 107 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera de nogal, dorada y policromada.

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** apertura frontal, desde el cuello hasta la base. **Estado de conservación y restauraciones:** en 1532, con objeto del traslado de la obra de Yvonand a Cheyres, la base y la escena central superior sufrieron daños considerables. En 1955-56 Alfred Schmid llevó a cabo una restauración que tenía como objetivo recuperar la policromía original (alterada por los distintos repintes y barnices) y restituir las partes perdidas (añadiendo una nueva base). En 1978 la talla original fue robada, sin haber tenido posteriormente noticias de ella.

Por ser una obra de gran devoción popular, en 1998 se acordó la realización de una réplica. En 1999 se constituyó una comisión, que se puso en contacto con el *Service des biens culturels du Canton* y reunió fotos y documentos relativos a la obra, para llevar a cabo la copia. La obra les fue adjudicada en 2001 al escultor local Djemal Charni y a Myriam Meucelin Rohr (policromía y dorado). El 15 de Agosto de 2002 la réplica fue instalada en el altar de la iglesia de San Nicolás de Cheyres.

### HISTORIAL DE LA OBRA Historial de propietarios:

Inicio de Fin de la Forma de Propietario (o ubicación) adquisición propiedad propiedad 1° Parroquia de Yvonand s. XIV 1532 1532 Parroquia de Cheyres traslado 1978 robo 1978

621 La obra que se analiza en estas páginas es la original (hoy desaparecida), no la réplica.

**Exposiciones:** No se tiene constancia del préstamo de la obra para exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: el patrocinio, la protección y custodia de la obra está vinculada a las parroquias de Yvonand y Cheyres, tanto a benefactores eclesiásticos como nobiliarios. Fue realizada en torno al siglo XIV por un taller aún sin identificar, tal vez del entorno de Colonia (según Schöpper 1981), por encargo de la parroquia de Yvonand. Recibió en los años siguientes importantes donaciones de familias locales (en 1381, 1424 y 1491) y favores papales (en 1509 Julio II concedió indulgencias a los peregrinos que visitasen esta Virgen). Con la introducción del protestantismo en Yvonand (1532), los católicos se trasladaron a Cheyres llevando con ellos la abridera para salvarla de la persecución de imágenes alentada por la nueva corriente religiosa. Los católicos de Cheyres crearon entonces una parroquia independiente y guardaron esta imagen en su capilla.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen erguida con el Niño, éste con un pajarito en la mano, alusión a un episodio extraído de los Evangelios Apócrifos.

Interior: Ciclo de la Pasión y Resurrección de Cristo.

**Prácticas religiosas asociadas:** Los primeros historiadores pensaron que la cabeza hueca de la escultura servía de relicario, aunque esta hipótesis se vio debilitada a raíz de la restauración de 1955, al no encontrar indicios de reliquias. Más demostrado parece el carácter milagroso adjudicado a la imagen a partir del incendio de 1836, que se decía sofocado gracias a su intercesión. Además, desde su creación, la talla pudo servir para la meditación acerca de los dolores de la Virgen durante la Pasión de su hijo.

322

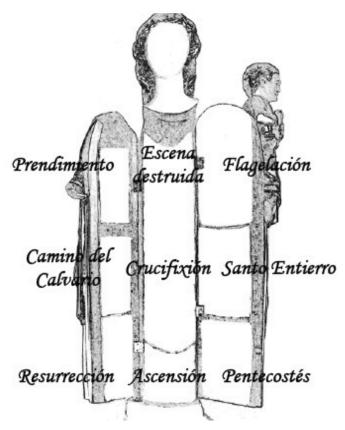


Fig. 44 Esquema de la Virgen de Cheyres-Yvonand

- La obra es citada por Fabre (1917: pp.336-341), Fries (1928-1929: p.35), Réau (1957: vol. II- parte II, pp. 92-93), Schöpper (1981: vol. I, p. 426) y Kroos (1986: pp. 58-64).
- Es analizada con más detalle por De Diesbach (1892), Sarrète (1913: pp. 60-74), Schmid (1958: pp. 130-162), Baumer (1977: pp. 253-254) y Radler (1990: pp. 229-234).

#### 14. VIRGEN ABRIDERA DE LA COLECCIÓN BELLOCH

Actualmente desaparecida.

Con anterioridad a 1977 situada en la colección privada de los Condes de Belloch (Cornellà de Llobregat, España).

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 30 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal y torácica, a través de dos

batientes que se corresponden con los brazos de la Virgen.

Estado de conservación y restauraciones: aceptable estado de conservación

aunque acusaba una importante pérdida de los paneles interiores.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** la talla era propiedad de los Condes de Belloch, hasta que en 1977 se perdió su rastro.

**Exposiciones:** no ha participado de exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: obra de procedencia española datada en el s. XVI-XVII.

#### Iconografía:

Exterior: Virgen Inmaculada apoyando sus pies en una cabeza de querubín y la

Interior: Ciclo de la pasión, muerte y resurrección de Cristo.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible relación de la obra con la liturgia de los dolores, la festividad de la Inmaculada Concepción, y/o la meditación privada.

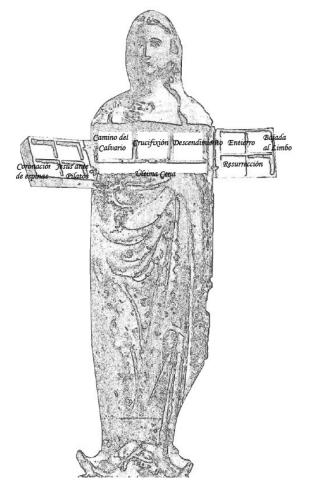


Fig. 45 Esquema de la Virgen de la Colección Belloch

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

La obra apenas ha sido recogida en los estudios de Trens (1947: pp. 481-524) y Radler (1990: pp. 239-241). Su pérdida dificulta aún más cualquier tipo de análisis.

#### 15. VIRGEN ABRIDERA DE LA COLECCIÓN GEORG HARTMANN

Actualmente desaparecida.

Con anterioridad situada en la colección privada de Georg Hartmann (ciudad de Frankfurt am Main, región de Darmstadt, estado federado de Hessen, Alemania).

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 95 cm. (altura).

Material y técnica: madera de nogal tallada, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el pecho hasta los pies. Estado de conservación y restauraciones: antes de su desaparición registraba un estado de conservación aceptable con algún elemento perdido, como la mano derecha del Niño.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Monasterio de Moselweiss	-	s. XIV	-
2°	Colección Georg Hartmann	-	-	-

**Exposiciones:** No se tiene noticia de que la obra fuese expuesta temporalmente o prestada a otras instituciones.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** pieza de la segunda mitad del siglo XIV, como indica el tocado festoneado de María o *krüseler*, propio de 1370/1380, procedente del monasterio de Moselweiss, a las afueras de Koblenz (en el estado federado de Rheinland-Pfalz).

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen erguida con Niño, éste probablemente bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo la esfera con la izquierda.

**Interior:** presumiblemente la Trinidad acompañada de dos ángeles con incensarios<sup>622</sup>.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en las celebraciones del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad.



Fig. 46 Esquema de la Virgen de la Colección de Georg Hartmann

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

**Bibliografía:** la obra es citada por Kross (1986: p. 61); es analizada con más detalle por Radler (1990: pp. 305-306).

327 328

-

<sup>&</sup>lt;sup>622</sup> Afirmación en base a las noticias brindadas por Radler (1990: pp. 305-306), ya que no se conocen imágenes del interior de la escultura.

### 16. VIRGEN ABRIDERA DE LA COLECCIÓN LINDA A. MACNEILAGE-COLECCIÓN DE LAS ALMENAS

Actualmente en la colección privada de Linda A. Macneilage (ciudad de Austin). Estado de Texas, EEUU.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 26' 5 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera de boj, dorada y policromada.

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** apertura frontal, desde el pecho hasta los pies. **Estado de conservación y restauraciones:** buen estado de conservación, salvo por la pérdida de las manos de la Virgen.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Conde de las Almenas (España)	-	-	-
2°	American Art Association	compra	1927	-
3°	Linda A. Macneilage (EEUU)	compra	-	-

Exposiciones: hasta el momento, no ha sido expuesta públicamente.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra de procedencia hispánica datada en el s. XVI- XVII.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen sola, con las manos juntas delante del pecho en actitud de oración, presumiblemente Inmaculada.

Interior: Ciclo de la pasión, muerte y resurrección de Cristo.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible relación con la liturgia de los Dolores, la festividad de la Inmaculada Concepción, y/o la meditación privada.

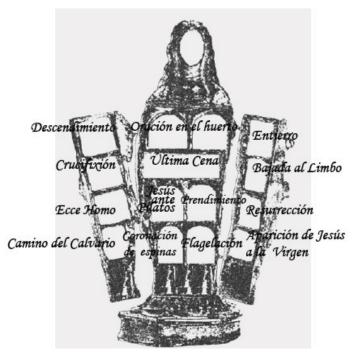


Fig. 47 Esquema de la Virgen de la Colección Linda A.Macneilage- Colección de las Almenas

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

**Bibliografía:** es mencionada por Byne (1927: pp. 114-115) y Trens (1947: pp. 481-524); y analizada con más detalle por Radler (1990: pp. 239-241) y Stratton (1994: pp. 88-89).

#### 17. VIRGEN ABRIDERA DE LA COLECCIÓN HANS WILCZEK

Actualmente desaparecida.

Con anterioridad a 1915 situada en la colección privada de Hans Wilczek (castillo de Kreuzenstein, Austria).

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 43 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera de nogal y tilo, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal desde el pecho hasta los pies.

Estado de conservación y restauraciones: obra desaparecida seguramente a causa

de un incendio en 1915 (hipótesis de Radler 1990).

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios: no se conocen otros propietarios que Hans Wilczek.

**Exposiciones:** no se tiene noticia de que la obra fuese expuesta temporalmente o prestada a otras instituciones.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra de hacia 1450, procedente del área del Oberrhein (o Rin Superior, suroeste de la actual Alemania).

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen sedente con Niño, éste con el rollo de las Escrituras en su mano izquierda

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia y presumiblemente un ciclo de la Pasión (en base a lo descrito por Sarrète 1913 antes del incendio de 1915).

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en las celebraciones del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad.



Fig. 48 Esquema de la Virgen de la Colección Hans Wilczek

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Fries (1928-29: p. 38) y Réau (1957: vol. II- II parte, pp. 92-93)
- Es analizada con más detalle por Sarrète (1913: pp. 125-128), Baumer (1977: p.259) y Radler (1990: pp. 284-286).

#### 18. VIRGEN ABRIDERA DE COPENHAGUE

Kunstindustrimuseet (Danish Museum of Art & Design), en Copenhague. Núm. de inventario A 33/1928. Copenhague, Dinamarca.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 88'5 cm. (altura) x 38 cm. (profundidad).

Material y técnica: madera de tilo tallada, dorada, plateada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el pecho hasta el zócalo.

**Estado de conservación y restauraciones:** deficiente estado de conservación. Pérdida del antebrazo derecho de la Virgen y los dos del Niño, también del crucificado y la paloma del Espíritu Santo del interior. Deterioro de la capa pictórica. Pieza restaurada en 1956-58 por Poul Lunge y Steen Bjarnhof.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** no hay un registro completo de los distintos propietarios, observándose una importante laguna en el paso de la obra del Museo de Berlín al Kunstindustrimuseet de Copenhague<sup>623</sup>:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	-	-	s. XV	-
2°	Colección privada alemana	-	-	1915
3°	Museo de Berlín	Compra	1915	1928
4°	Kunstindustrimuseet de Copenhague	Comprada en Damgaard in Trondhjem (Noruega)	1928	-

<sup>623</sup> La lista de propietarios se ha elaborado en base a la información del actual conservador del Museo (Ulla Houkjær) y los datos proporcionados por Radler (1990: p. 348)

#### **Exposiciones:**

	Fecha	Lugar	Título de exposición
	2002-2003	The National Museum	Mare Balticum. The Baltic Sea
		-Copenhague-	1000 years of myth, history and art

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** pieza del siglo XV (hacia 1420-1440), posiblemente vinculada al patrocinio de la Orden Teutónica y procedente de sus dominios en Prusia Occidental. Sin embargo las peculiaridades de los personajes representados en el interior han suscitado dudas sobre su mecenazgo y origen (ver Dygo 1989: pp.63-80).

#### Iconografía:

Exterior: Virgen Sedes Sapientiae sosteniendo al Niño.

Interior: Trinidad Trono de Gracia y fieles orantes arrodillados, protegidos por los brazos de la Virgen. Los fieles son en su mayoría hombres, barbados e imberbes, ataviados con largas túnicas y tocados con sombreros de distintas clases. Entre la multitud situada a la izquierda de la Trinidad sobresale un personaje coronado y dos con capa pluvial y capelo cardenalicio, procedentes de la elite eclesiástica y regia.

**Prácticas religiosas asociadas:** es factible la participación de la talla en la ceremonia del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad, y/o su uso como relicario, ya que el plinto a los pies de la Virgen, que debió formar parte del encargo original, es un receptáculo para reliquias.

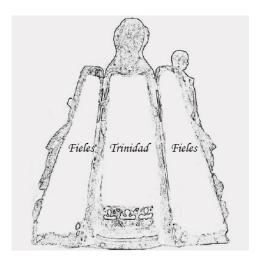


Fig. 49 Esquema de la Virgen de Copenhague

- La obra es citada por Chabanol (2003: pp. 64-72) y Dygo (1989: pp. 63-80).
- Es analizada con más detalle por Radler (1990: pp. 346-348).

**Documentos internos del museo**: Datos técnicos y artísticos de la obra facilitados por el conservador del Kunstindustrimuseet, Dr. Ulla Houkjær.

#### 19. VIRGEN ABRIDERA DE EGUISHEIM

Iglesia parroquial de Saint-Pierre et Saint-Paul, en Eguisheim.

Departamento de Haut-Rhin, región Alsace, Francia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 109 cm. (altura) x 41 cm. (anchura) x 20 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal torácica y dorso plano.

Estado de conservación y restauraciones: aceptable estado de conservación. Interior repintado en la Edad Moderna (siglos XVI-XVII). Deterioro de la capa pictórica, grietas, pérdida de la corona de la Virgen, los antebrazos de los personajes y la decoración interior original. Restaurada en 1984 por la empresa Mayer de Strasbourg Koenigshoffen. Declarada monumento histórico el 11/07/1978.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** no se conocen otros propietarios que la iglesia parroquial de Saint Pierre et Saint Paul en Eguisheim.

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición
1966	Colmar	Chefs-d'oeuvre d'art religieux en Alsace de l'époque
1900	Colmar	romane à la Renaissance

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: obra de principios del s. XIV vinculada al intercambio artístico en torno al río Rin.

#### Iconografía:

Exterior: Virgen sedente con el Niño.

**Interior:** la iconografía original debió ser la Trinidad acompañada de los ángeles, la Anunciación o el ciclo de la Pasión. Tras una intervención en época moderna (llevada a cabo presumiblemente en los siglos XVI-XVII), la iconografía fue modificada, presentando en la actualidad una gloria central acompañada de ángeles arrodillados sosteniendo cirios.

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

**Prácticas religiosas asociadas:** a raíz de la modificación de la escultura en la Edad Moderna, pudo ser empleada como ostensorio o exhibidor eucarístico. Anteriormente, en época medieval, pudo participar de las ceremonias del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad.



Fig. 50 Esquema de la Virgen de Eguisheim

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Biéry (1949: pp. 285-292), P. Schmitt (1966: pp. 13-14), Baumer (1977: p. 258), Kroos (1986: pp. 58-64), González García (1998: p. 11), Scheurer (2000) y Chabanol (2001: pp.31-35; 2002: pp. 28 39; 2003: pp. 64-72)
- Es analizada con más detalle por Sauter (1934: vol. II, pp. 322-325), Radler (1990: pp. 290-292), Olivia (1994) y Chabanol (2004: pp. 64-68).

#### 20. VIRGEN ABRIDERA DE ELBING-VACHA

Iglesia parroquial de Vacha. Estado federado de Turingia, Alemania.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 132 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el pecho hasta los pies

de la Virgen.

Estado de conservación y restauraciones: buen estado de conservación.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Altar mayor de la Capilla privada del Palacio-Castillo de Elbing	encargo de la obra	s. XV	1454
2°	Iglesia dominica de St. Marien, en Elbing	traslado con ocasión del asalto al castillo	1454	1945 (II Guerra Mundial)
3°	Iglesia parroquial de Vacha (Alemania)	traslado con ocasión de la guerra	1948	-

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición	
	Ostpreußischen	Kunst aus dem Deutschordensland Preußen	
2001	Landesmuseum, en	Ausstellung mit dem Diözesanmuseum	
	Lüneburg (Alemania)	Pelplin/Polen	

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: obra del siglo XV bajo patrocinio de la Orden Teutónica.

#### Iconografía:

Exterior: Virgen Sedes Sapientiae con el Niño.

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia y fieles orantes pertenecientes o relacionados con la orden teutónica, protegidos por los brazos de la Virgen. Entre los orantes, una cuarentena de personajes, hombres y mujeres, laicos y religiosos entremezclados, se distinguen:

- en el panel izquierdo del espectador un varón con triple corona o tiara papal junto a un varón con corona regia, dos caballeros teutónicos con la cruz negra sobre su vestimenta (uno de ellos además con traje militar)
- y en el papel derecho un varón con mitra de obispo.

Sobresalen también varios varones tonsurados (posibles religiosos de la orden teutónica), mujeres con tocado blanco (posibles religiosas) y varones con barbas pobladas (privilegio de los caballeros teutónicos).

Dygo (1989: pp. 63-80) ha considerado que entre los orantes se hallan los emperadores Rupert II (soberano de 1400 a 1410) y su sucesor Sigismund de Luxembourg (de 1410 a 1437), la visionaria Dorothea de Montau, el gran maestre Konrad de Jungingen (en el cargo de 1393 a 1407) con quien la orden teutónica alcanzó su cenit, y el comendador de Balga Konrad de Kyburg-Burgdorf.

Orth (1995) apunta los mismos nombres, aunque con ligeras variaciones. Entre los personajes representados, no reconoce ni a Rupert II ni a Sigismund de Luxembourg, y en cambio defiende la presencia de la reina la reina Margarete (1387-1412), el rey Erich von Pommern y la mística Brígida de Suecia<sup>624</sup>.

Prácticas religiosas asociadas: posible participación de la talla en la ceremonia del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad.

340

<sup>&</sup>lt;sup>624</sup> Para más detalles véase capítulo I de la II parte.

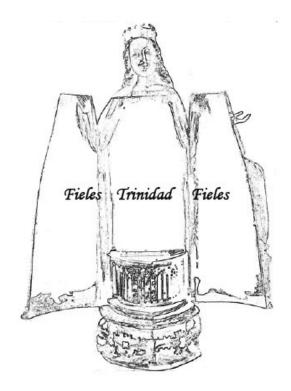


Fig. 51 Esquema de la Virgen de Elbing-Vacha

- La obra es citada por Fries (1928-29: pp.11-13), Baumer (1977: p.264) y Chabanol (2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por Radler (1990: pp. 337-341) y Orth (1995).

342

#### 21. VIRGEN ABRIDERA DE ÉVORA

Museu de Arte Sacra da Catedral, en Évora. Núm. de inventario: EV.SE.1.006 esc. Provincia de Alentejo, Portugal.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 39'5 cm. (altura) x 17 cm. (anchura) x 14'2 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en marfil y madera<sup>625</sup>, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el cuello a los pies, y dorso tallado con precisión.

Estado de conservación y restauraciones: buen estado de conservación, salvo por la pérdida de una considerable parte de la policromía exterior. La cabeza de la Virgen, añadida en el s. XVI, no rompe con el conjunto, estando en perfecta sintonía con el aspecto general de la escultura. El collar de cuentas del Niño, el anillo de la Virgen y la monumental peana barroca son añadidos modernos. En la base presenta la inscripción AVE MARIA.

### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Isabel Afonso	comprada para su oratorio privado	-	1474
2°	Convento de dominicas del Paraíso de Évora	donación de Isabel Afonso	1474	1897
3°	Museu de Arte Sacra da Catedral de Évora	Traslado por cierre del convento	1897	-

Exposiciones: no consta que haya sido prestada para exposiciones temporales.

625 La madera se usó exclusivamente para la cabeza de la Virgen, un añadido del s. XVI.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra datada entre finales del s. XIII y s. XIV, atribuida indistintamente a un taller francés o hispano<sup>626</sup>, y al mecenazgo de Isabel Afonso, mujer ligada al Monasterio del Paraíso<sup>627</sup>.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño, éste con un libro en su mano. El trono de María presenta sobre uno de los largueros una figurita masculina, tal vez un profeta. La Virgen apoya su pie en un animalillo similar al de la abridera Allariz.

**Interior:** Ciclo de los Gozos de María. Sobresalen los siguientes detalles: en primer lugar la presencia de la Virgen tanto en el Pentecostés como en la Ascensión, acentuando el contenido mariano de la obra. En segundo lugar, la repetición de la figura del Niño en la escena del Nacimiento, quien aparece con la Virgen y en el interior del pesebre, representando así dos momentos consecutivos de un mismo episodio<sup>628</sup>. Finalmente la inclusión del tema del anuncio a los pastores como complemento a la Natividad, tema que la mayor parte de los autores han pasado por alto al realizar la ficha catalográfica.

**Prácticas religiosas asociadas:** la obra se abría exclusivamente los 15 de Agosto, coincidiendo con la festividad de la Asunción, que era celebrada con toda pompa por parte de las religiosas

<sup>&</sup>lt;sup>626</sup> La división de opiniones, entre taller francés y taller hispano, afecta a las tres abrideras de gozo peninsulares, es decir Allariz, Salamanca y Évora.

<sup>&</sup>lt;sup>627</sup> Una leyenda recogida por el Padre Francisco da Fonseca del siglo XVIII dice que fueron unos peregrinos los que vendieron la abridera de marfil a Isabel Afonso, vecina de Évora, quien primero la tuvo en su oratorio privado y después la donó al monasterio dominico de Nuestra Señora del Paraíso. Según S. Tavares Nogueira (2002) esta leyenda parece haber sido difundida por el deseo de vincular la abridera de Évora a otras abrideras españolas aparecidas en el entorno del Camino de Santiago, más concretamente las de Allariz y Triacastela.

<sup>628</sup> En la cartela del museo de arte sacro se afirma erróneamente que esta escena representa la Natividad de la Virgen, lo cual es del todo imposible por la presencia de San José, adormilado y apoyado en su bastón, en el extremo de la cama.

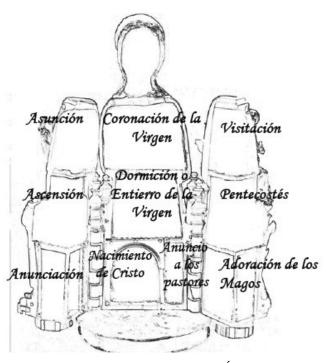


Fig. 52 Esquema de la Virgen de Évora

- La obra es citada por: Ferrandis Torres (1928: p. 208), Réau (1957: vol. II-parte II, pp. 92-93), Baumer (1977: p. 253), Kroos (1986: pp. 58-64), González García (1998: p. 12) y Chabanol (2002: pp. 28-39; 2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por: Pereira (1886: pp. 145-150), Sarrète (1913: pp.135-137), Trens (1947: pp. 481-524), Dos Santos (1960: pp.350-356), Estella Marcos (1984: pp.128-146), Radler (1990: pp. 261-267), Cuadrado (2001: pp. 439-442) y Bango Torviso (2010).

#### Documentos internos del museo:

 TAVARES NOGUEIRA, Susana (2002): Ficha de objeto. Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora.

346

#### 22. VIRGEN ABRIDERA DE FRIBOURG-MARLY

Musée d'art et d'histoire Fribourg (Museum für Kunst und Geschichte Freiburg. Núm. de inventario D 2006-580.

Cantón de Fribourg, Suiza.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 139 cm. (altura) x 63 cm. (anchura de la imagen abierta) x 18 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera de tilo, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el cuello hasta los pies.

**Estado de conservación y restauraciones:** estado de conservación deficiente debido a las intervenciones y repintes sobre la decoración pictórica. Las pinturas fueron primeramente enlucidas de una manera tosca (según reseña De Diesbach 1892) y posteriormente –hacia el siglo XIX- cubiertas con un nuevo ciclo de Cristo y la Anunciación (publicado por Radler 1990).

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Oratorio/Capilla del cementerio de la iglesia parroquial de Saint-Pierre y Saint-Paul en Marly <sup>629</sup>	-	-	-
2°	Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg	depósito temporal	-	-

Exposiciones: no consta su participación en exposiciones.

629 Cuando Sarrète hace su estudio en 1913 la obra se encuentra en este lugar.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** distintas dataciones de la obra en función de cuestiones estilísticas: siglo XIV (De Diesbach 1892 y Sarrète 1913) o s. XV-XVI (Fries 1928 y Radler 1990). Monteleone (1992) defiende la cronología del siglo XIV apoyándose en: el tocado tipo *krüseler* que lleva la Virgen (tocado renano de hacia 1360-1380) y la referencia a un altar de la Virgen en un documento de 1377.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen erguida con el Niño, éste bendiciendo con la derecha y llevando la esfera celeste con la izquierda.

**Interior:** en la actualidad presenta en el panel central el Sagrado Corazón de María (con la inscripción MAR) y una imagen de Cristo con la esfera del mundo; mientras que en los paneles laterales aparece la Anunciación con Gabriel y María como protagonistas, imágenes que están consideradas añadidos del siglo XIX. Se desconoce el ciclo iconográfico original, que ha sido repintado en distintas ocasiones, aunque podría tratarse de la Trinidad acompañada de la Anunciación.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en las celebraciones del Viernes Santo, Domingo de la Trinidad y día de la Anunciación.



Fig. 53 Esquema de la Virgen de Fribourg-Marly

- La obra es citada por Fabre (1917: pp. 336-341), Waeber y Schuwey (1957), Baumer (1977: p. 255), Schöpper (1981: vol. I, pp. 426-427), Kross (1986: pp. 58-64), Chabanol (2002: pp. 28-39), y Chabanol (2003: pp. 64-72)
- Es analizada con más detalle por De Diesbach (1892), Sarrète (1913: pp. 74-78), Fries (1928-29: p. 35), Brachert von der Goltz (1966: pp. 87-97), Monteleone (1992: pp. 172-173) y Radler (1990: pp. 307-308).

**Documentos internos del museo:** KAPSOPULOS, Carolina y GUISOLAN-DREYER, Colette (2006-2007): *Ficha catalográfica del Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg*.

#### 23. VIRGEN ABRIDERA DE GUERN

Capilla de Notre-Dame de Quelven, en Guern. Núm. de inventario 56076. Departamento de Morbihan, región Bretagne, Francia.

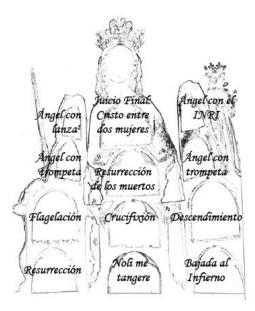


Fig. 54 Esquema de la Virgen de Guern

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 139 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera de castaño, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el cuello a los pies, y dorso tallado.

**Estado de conservación y restauraciones:** presumiblemente, a raíz de la Revolución Francesa, las puertas de la abridera fueron selladas, pasando como talla

de bulto redondo en el periodo que va de 1793 a 1895, fecha en que el conservador Rosenzweig<sup>630</sup> observó la existencia de puertas y recuperó la forma original de la obra. En 1905 se hizo una réplica de la escultura que se depositó en la *Société Polymathique*. En 1907 la obra original fue declarada monumento histórico. En 1921 se le añadió una nueva corona. En 1970 fue restaurada por Cassin de Carnal. En la actualidad presenta un excelente estado de conservación, apreciable en las calidades de la policromía.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** no se conoce otro propietario que la capilla de Quelven. **Exposiciones:** tampoco se tiene constancia de su préstamo para exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** aunque algunos autores (Sarrète 1913, Fries 1928, Baumer 1977, Radler 1990) dataron la obra en el siglo XIV, parece más probable que sea del siglo XV-XVI (Bonniec-Boulestreau 2002, Bonniec 2004), coincidiendo con las donaciones de la familias nobiliarias bretonas<sup>631</sup> a la capilla de Notre-Dame de Quelven, edificio que cobija la abridera. Por estos mismos motivos Bonniec (2002 y 2004) atribuye el mecenazgo de la obra al noble bretón Michel de Rimaison, y la realización de la misma a un taller local bretón<sup>632</sup>.

#### Iconografía:

352

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño, éste bendiciendo con una mano y con la esfera en la otra.

**Interior:** Ciclo de la Pasión, Resurrección y Juicio Final. La presencia de ángeles con instrumentos de la Pasión (la lanza y el INRI) está en relación con

<sup>&</sup>lt;sup>630</sup> El cargo exacto de Rosenzweig era Conservateur des antiquités et objet d'art.

<sup>631</sup> Estas familias son los Rohan, Rimaison, Rieux, Kernévo y Fournoir.

<sup>632</sup> Anteriormente Radler (1990) había defendido que la talla exterior había sido realizada en Colonia y los paneles interiores, más toscos, por un artesano local bretón. Bonniec y Boulestreau (2004), sin embargo, consideran poco probable una escultura hecha en dos momentos distintos y, por eso, la atribuyen en su totalidad a un artesano bretón.

Cristo Varón de Dolores que muestra sus llagas, mientras dos mujeres arrodilladas, tal vez la Virgen y otra santa<sup>633</sup>, imploran ante él.

**Prácticas religiosas asociadas:** obra de una intensa devoción popular. Tradicionalmente objeto de multitudinarios peregrinajes con ocasión de los *Grands Pardons* (15 Agosto-día de la Asunción), festividades en que se conceden indulgencias plenarias. Fue considerada también protectora de los marineros y de las mujeres que deseaban tener descendencia.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por: Aubert (1886: III parte, p. 156), Le Mené (1891: vol. I, p. 304), Fabre (1917: pp. 336-241), Fries (1928-1929: p. 35), Réau (1957: vol. II-parte II, pp. 92-93), Baumer (1977: p. 252), Kervran (1986: pp. 66-89), Prigent (1992: pp. 341-343), Folquet (1992: p. 159), Huchet (1998: pp. 74-83) y Chabanol (2001: pp. 31-35).
- Es analizada con más detalle por: De la Grancière (1902: pp. 33-42, pp. 66-76, pp. 81-91, pp.113-123), Le Trohuer (1903), Sarrète (1913: pp. 49-52), Salonne (1938: pp. 14-19), Debidour (1954: pp. 16-17), Radler (1990: pp. 224-228), Bonniec-Boulestreau (2002: pp. 345-369) y Bonniec (2004).

**Documentos internos del DRAC-Bretagne:** Ficha catalográfica de la Chapelle de Guern

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

353

<sup>&</sup>lt;sup>633</sup> Según Bonniec-Boulestreau (2002) ésta podría ser Santa Ana, patrona de los bretones. No obstante también podría tratarse de María Magdalena, quien con frecuencia se representa a los pies de la cruz mostrando su dolor.

#### 24. VIRGEN ABRIDERA DE KAYSERSBERG

Musée d'Historie Locale, en Kaysersberg. Departamento de Haut-Rhin, región Alsace, Francia.



Fig. 55 Esquema de la V irgen de Kaysersberg

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 107 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera de tilo dorada y policromada.

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** apertura frontal desde el cuello hasta los pies y dorso plano.

Estado de conservación y restauraciones: pieza en deficiente estado de

conservación a causa de la pérdida de diversos elementos (tercio inferior del panel central, Trinidad interior, corona y antebrazo de la Virgen) y el deterioro general de la capa pictórica que acusa distintas grietas.

En una fecha indefinida de la Edad Moderna se eliminó la Trinidad, se cerró y selló la escultura, ocultando su apertura con una capa de pintura blanca. Durante una restauración llevada a cabo en Colmar en 1966, se descubrió fortuitamente que era una Virgen abridera, al eliminar el añadido exterior de pintura. Fue declarada monumento histórico el 3-11-1969.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

#### Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Abadía de Clarisas de Alpach	-	finales siglo XIV	-
2°	Chapelle Saint-Michel	-	-	-
3°	Musée d'Histoire locale de Kaysersberg	-	¿1966 ?	-

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición	
1966	Colmar	Chefs-d'oeuvre d'art religieux en Alsace de l'époque romane à la Renaissance	
2001	Musée d'Histoire de Berne y Strasbourg	Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale	

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra datada en el último cuarto del siglo XIV, en base a la indumentaria de la Virgen, cuyo velo festoneado (*krüseler*) es propio de 1370-1380 y del área renana.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen erguida con Niño, éste bendiciendo con la derecha y sosteniendo la esfera con la izquierda.

**Interior:** Presumiblemente la Trinidad en el centro. En los paneles laterales, sendos ángeles agitando incensarios con la mano izquierda y llevando una recipiente con incienso con la mano derecha.

**Prácticas religiosas asociadas:** aunque P. Schmitt (1966 y 1978) apunta la posible función de relicario del cuarto de esfera interior, este uso es muy cuestionable ya que no se han hallado restos de reliquias. Más factible es que participase de las ceremonias del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por: Baumer (1977: p. 256), González García (1998: p. 11),
   Parent (2000), Gauville (2001) y Chabanol (2002: pp. 28-39; 2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por: Branchert von der Goltz (1966: pp. 87-97), P. Schmitt (1966: pp.13-14), P. Schmitt (1978: pp. 145-146), Radler (1990: pp. 302-304), Parent-Fritsch (1995), Scheurer (2000) y Wirth (2001: pp. 282-283).

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### 25. VIRGEN ABRIDERA DE LIMBURG-SCHÖNAU

Staurothek-Diözesanmuseum, en Limburg am der Lahn.

Región de Giessen, estado federado de Hessen, Alemania.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 78'5 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera de roble, policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el pecho hasta el

zócalo y dorso tallado.

**Estado de conservación y restauraciones:** deficiente estado de conservación por la pérdida completa de la decoración interior. Cabeza de la Virgen añadida en el XVI. Obra restaurada en 1899 como indica la inscripción *REN*. 1899 situada en la mano derecha de María.

### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario	Forma de	Inicio de	Fin de la
	(o ubicación)	adquisición	propiedad	propiedad
1°	Monasterio de Schönau	-	siglo XV	-
2°	Iglesia de la comuna de Schönau		-	hacia 1970
3°	Staurothek-Diözesanmuseum, en Limburg am der Lahn	préstamo permanente	hacia 1970	-

Exposiciones: no se tienen noticias de participación en exposiciones.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: obra de la 2ª mitad del siglo XV, cuyo patrocinio y mecenazgo se ha relacionado con el monasterio cisterciense femenino

de Schönau, en Rhein-Lahn-Kreis.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen sedente con el Niño, éste sosteniendo la esfera celeste con la mano izquierda.

Interior: presumiblemente la Trinidad Trono de Gracia, hoy desaparecida.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación de la celebración del Domingo de la Trinidad y Viernes Santo.



Fig. 56 Esquema de la Virgen de Limburg-Schönau

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

**Bibliografía:** La obra fue analizada en detalle por Schleif (1984: pp. 39-54), artículo consagrado enteramente al análisis de la escultura, y posteriormente por Radler (1990: pp. 287-289).

#### 26. VIRGEN ABRIDERA DE LEUGNEY

Iglesia de Leugney, en la comuna de Bremondans. Núm. inventario PM 25000443. Departamento de Doubs, región Franche-Comté, Francia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 101'5 cm. (altura) x 26'5 cm. (anchura) x 19 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera de roble, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal desde el cuello a los pies.

Estado de conservación y restauraciones: deficiente estado de conservación, especialmente en el interior, debido a la pérdida de la decoración pictórica de los laterales y de las figuras de Cristo y el Espíritu Santo del grupo trinitario. Repintes y añadidos varios, entre ellos las coronas barrocas de la Virgen y el Niño. Declarada monumento histórico el 25-1-1927.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Iglesia de Leugney	-	s. XIV-XV	-
2°	Predicador anónimo de Besançon	-	-	-
3°	Musée populaire comtois de Besançon	-	-	-
4°	Iglesia de Leugney	-	-	-

Exposiciones: no se tiene constancia de su participación en exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** talla bajomedieval, fechada entre los siglos XIV-XV. Uno de los elementos de datación es el velo festoneado (*krüseler*) de María, apreciable en otras abrideras (ej. Kaysersberg y Marly), habitual entre 1370-1380, y los zapatos de ésta, característicos del siglo XV.

A finales del siglo XIX se vinculó la obra a la devoción privada. Thuriet (1891: pp. 418-419) da noticia de una visión de Antoine de Leugney (s. XII), dedicado a la vida contemplativa y encerrado en una celda del muro de la iglesia. En su visión aparece la Virgen y su vientre abriéndose para explicarle el misterio de la Encarnación. Un siglo más tarde (s. XIII) se hace una escultura que recrea dicha visión, la Virgen con el vientre abierto y el Niño en su interior (Virgen de la Esperanza). Laurens (1878: pp. 57-64) identificó esta escultura ("Virgen de la Esperanza") con la abridera trinitaria que hoy conocemos, interpretando erróneamente la iconografía del interior y considerando que el hombre maduro no era Dios Padre sino el Niño. Piquard (1931-1932: pp.166-173) y Ferry (1946: pp.50-51) cuestionaron dicha interpretación, y vincularon la abridera a la idea de "María Templum Trinitatis".

No obstante, pese a las dudas expresadas respecto a la visión narrada por Thuriet (1891), éste testimonio llevó a Baumer (1977) a plantear un posible patrocinio monacal de signo cisterciense vinculado al monasterio de la Grâce-Dieu.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen erguida con el Niño, éste bendiciendo con la derecha y con la esfera celeste en la izquierda. La túnica de la Virgen decorada con flores de lis.

**Interior:** presumiblemente la Trinidad Trono de Gracia en el centro, y ángeles o la Anunciación en los paneles laterales. Las escenas de los paneles laterales no se conservan.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en la ceremonia del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad. La escultura pudo –además- haber sido objeto de una peregrinación popular; teniendo esta teoría defensores (Laurens y Gauthier 1878) y detractores (Piquard 1931-1932).



Fig. 57 Esquema de la Virgen de Leugney

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Gauthier (1890: pp. 2-3), Fries (1928-1929: p. 41), Brachert von der Goltz (1966: pp.87-97), Chabanol (2001: pp. 31-35), Chabanol (2002: pp. 28-39) y Chabanol (2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por Thuriet (1891: pp. 418-419), Laurens y Gauthier (1878: pp. 57-64), Sarrète (1913: pp. 107-112), Piquard (1931-32: pp. 166-173), Ferry (1946: pp. 50-51), Baumer (1977: p. 257) y Radler (1990: pp. 314-316).

#### Documentos del Ministerio de Cultura:

• Ficha catalográfica de la Base de datos « Palissy ». Ministère de la Culture (France).

#### 27. VIRGEN ABRIDERA DE LYON

Musée des Beaux-Arts de Lyon. Núm. inventario L- 3641 y L- 3642. Departamento Rhône, región Rhône-Alpes, Francia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 40 cm. (altura) x 21 cm. (anchura)

Material y técnica: talla en marfil, con restos de policromía y dorado. Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal y completa.

**Estado de conservación y restauraciones:** buen estado de conservación. No se tiene constancia de que haya sido sometida a restauraciones o intervenciones.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de	Inicio de	Fin de la
	Tropictario (o ubicación)	adquisición	propiedad	propiedad
1°	J. A. Lambert	-	-	1850
	Musée d'Archéologie du Moyen			
2°	Age et de la Renaissance de Lyon	donación	1850	
2"	(hoy Musée des Beaux-Arts de	donación	1030	-
	Lyon)			

**Exposiciones:** No ha sido expuesta temporalmente en otros museos o galerías. En la actualidad tampoco se expone en las salas de museo, sino que se guarda en los almacenes.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** considerada unánimemente por la historiografía una obra del siglo XIX (1830), hecha en Francia a imitación de la abridera de Baltimore-Boubon. La coloración blanca del marfil y la ausencia de grietas reforzarían esta hipótesis.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño, dentro de un medallón oval, sobre su regazo. En el zócalo escenas de Infancia: Anunciación y Nacimiento.

**Interior:** Ciclo de la Pasión, Resurrección y Gloria de Cristo, con episodios y distribución casi idéntica a la talla del Museo del Louvre.

**Prácticas religiosas asociadas:** no se conoce porque la obra apareció fuera de su contexto religioso, al ser adquirida por el museo de Lyon en 1850.



Fig. 58 Esquema de la Virgen del Museo de Bellas Artes de Lyon

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Henault (1880: pp. 377-388), Depoin (1883: pp. 13-23),
   Barón de Verneilh (1898: pp. 250-261), Lecler (1899: pp. 482-483), Lecler (1900: pp.204-210), Clément (1909: pp. 36-42), Sarréte (1913: pp. 84-85),
   Fabre (1917: pp. 336-341), Koechlin (1968: p. 3), Blancher (1972), Baumer (1977: pp. 237-272), Barnet (1997: pp. 285-289) y Chabanol (2001: pp.31-35).
- Es analizada con más detalle por Didron (1870-1872: pp. 51-55, 107-109), Catalogue sommaire des Musées de la Ville de Lyon (1887: p.179), Radler (1990: pp. 219-220) y Holbert (1997-1998: pp. 101-119).

**Documentos internos del museo:** Ficha catalográfica del Museo de Beaux-Arts de Lyon.

# 28. VIRGEN ABRIDERA DE MADRID - MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL - NÚMERO 1969/44/1

Museo Arqueológico Nacional, en Madrid. Nº de inventario: 1969/44/1. Comunidad autónoma de Madrid, España.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 50'5 cm. (altura) x 16 cm. (anchura) x 10 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal y torácica, dorso tallado.

**Estado de conservación y restauraciones:** estado de conservación algo deficiente a causa de la carcoma, los desprendimientos de la policromía y el dorado, la pérdida de las dos escenas centrales del interior y la colocación de una estampa superpuesta en el este lugar (hoy bastante maltrecha)<sup>634</sup>. No ha sido restaurada.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Manuel García Rodríguez	-	-	1970
2°	Museo Arqueológico Nacional	compra	1970	-

**Exposiciones:** ni se ha prestado para exposiciones temporales, ni se expone en las salas del museo. Obra en almacén.

<sup>634</sup> Esta estampa en grisalla parece haber tenido una imagen de la Virgen (por el rostro femenino, las manos juntas en actitud de plegaria y la corona de estrellas que aún subsiste) y una Crucifixión (por la inscripción del *INRI* que se ha conservado).

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** por comparación con otras tallas similares (Museo Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires y colección conde de Belloch), puede considerarse una obra del s. XVI –XVII<sup>635</sup> de procedencia española.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen erguida, con las manos juntas en posición de plegaria, vestida con manto azul con estrellas de ocho puntas. El ocho -número de inmortalidad- y las estrellas conectan con la simbología inmaculista.

Interior: Ciclo de la Pasión de Cristo, perdido parcialmente.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible relación con la liturgia de los Dolores, la festividad de la Inmaculada Concepción, y/o la meditación privada.

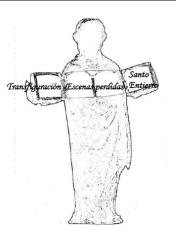


Fig. 59 Esquema de la Virgen del Museo Arqueológico Nacional núm. 1969/44/1

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

**Bibliografía:** esta talla tan sólo ha sido objeto de una breve ficha catalográfica en González Hernando (2009b: p.260).

368

 $<sup>^{635}</sup>$  Para más detalle véase sección dedicada a las abrideras hispánicas de la Pasión en capítulo III de la II parte.

### 29. VIRGEN ABRIDERA DE MADRID - MUSEO ARQUEOLÓGICO NACIONAL - NÚMERO 1969/44/2

Museo Arqueológico Nacional, en Madrid. Nº de inventario: 1969/44/2. Comunidad autónoma de Madrid, España.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 25'5 cm. (altura) x 7 cm. (anchura de la imagen cerrada) x 6 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera dorada y policromada.

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** apertura frontal y torácica -a través de batientes que se corresponden con los brazos de la Virgen- y dorso tallado.

Estado de conservación y restauraciones: estado de conservación algo deficiente a causa de la carcoma, el desgaste de la capa pictórica, la pérdida de las escenas interiores y el deterioro del mecanismo de apertura. No ha sido restaurada.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Manuel García Rodríguez	-	-	1970
2°	Museo Arqueológico Nacional	compra	1970	-

**Exposiciones:** ni se ha prestado para exposiciones temporales, ni se expone en las salas del museo. Obra en almacén.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: por comparación con otras tallas similares (Museo Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires y colección conde de Belloch),

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

puede considerarse una obra del s. XVI –XVII<sup>636</sup> de procedencia española.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen Inmaculada, con la luna y los querubines a sus pies, y la mirada baja en signo de humildad.

**Interior:** el programa iconográfico interior se ha perdido al completo, pero por comparación con tallas similares pudo tratarse del ciclo de la Pasión de Cristo.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible relación con la liturgia de los Dolores, la festividad de la Inmaculada Concepción, y/o la meditación privada.

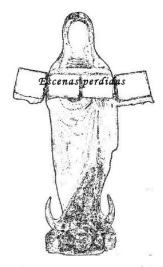


Fig. 60 Esquema de la Virgen del Museo Arqueológico Nacional 1969/44/2

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

Obra inédita, que no ha sido objeto de publicaciones o estudios en profundidad. No existe ni bibliografía ni documentos al respecto.

369

6

<sup>&</sup>lt;sup>636</sup> Para más detalle véase sección dedicada a las abrideras españolas de la Pasión en capítulo III de la II parte.

#### 30. VIRGEN ABRIDERA DE MARSAL

Musée du Sel en Marsal. Núm. de inventario MV 2003.1

Departamento de Moselle, región de Lorraine, Francia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 97 cm. (altura) x 35 cm. (anchura) x 12 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal y torácica, dorso sin tallar, con un papel adherido con una inscripción que da noticia de los cambios de propietario de la obra:

"...Bon Renom. Cette statue...dans le pays sous le nom de "Notre Dame de ...om", était de temps immémorial dans l'Église de Marsal, en Lorraine. Après l'annexion à l'Allemagne, un des curés trouvant que cette statue semblait une idole et d'ailleurs étranger aux traditions et souvenirs du pays, la changea contre ... statue en plâtre peint et voulut brûler celle-ci... a soeur Marie Mendes voulant la sauver à cause des souvenirs qui s'y rattachaient... e la fit donner par le ...en échange d'autres objets de culte/1905/...la fâcheuse idée de vouloir la repeindre...j'ai dû faire nettoyer cette peinture...laisser réapparaître la primitive. Paris, août 1907. J. Mendes".

**Estado de conservación y restauraciones:** restaurada en 1907 para eliminar los repintes y recuperar el aspecto original de la obra y de nuevo en 2003 para fijar la policromía<sup>637</sup>. El estado de conservación actual es algo deficiente por la pérdida de capa pictórica y del programa iconográfico del interior.

### HISTORIAL DE LA OBRA Historial de propietarios:

 Propietario (o ubicación)
 Forma de adquisición
 Inicio de propiedad
 Fin de la propiedad

 1°
 Iglesia de Marsal
 s. XIV- XV
 1905

<sup>637</sup> La de 2003 no fue una restauración de envergadura, sino más bien una pequeña intervención que pretendía fijar la policromía para frenar el deterioro. González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

2°	Religiosa Marie Mendès (de Marsal) y los herederos de esta familia	donación efectuada por el párroco de la parroquia de Marsal	1905	2003
3°	Los Musées de France adquieren la obra y la depositan en el Musée départemental Georges La Tour (Vic-sur- Seille)	compra en subasta pública celebrada en Vire (dpto. Calvados)	2003	2005
4°	Musée du Sel en Marsal	cesión	2005	-

**Exposiciones:** no ha sido prestada para exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** talla datada en el s. XIV-XV procedente de la zona del Rin superior.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño en sus rodillas, éste con una esfera en la mano izquierda y bendiciendo con la derecha.

**Interior:** aunque se ha perdido la decoración del panel central, presumiblemente se trataría de la Trinidad Trono de Gracia flanqueada por los ángeles.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en la celebración del Domingo de la Trinidad y Viernes Santo.



Fig. 61 Esquema de la Virgen de Marsal

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Rykner (2003), Heilig (2003) y Chabanol (2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por: Schorp (2003: núm.32, pp. 60-67), Diss (2003: pp. 54-57), Diss (2004: pp. 34-37) y Chabanol (2004: pp. 64-68).

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### 31. VIRGEN ABRIDERA DE MASSIAC

Iglesia de Saint André, en Massiac<sup>638</sup>.

Departamento de Cantal, región de Auvergne, Francia.

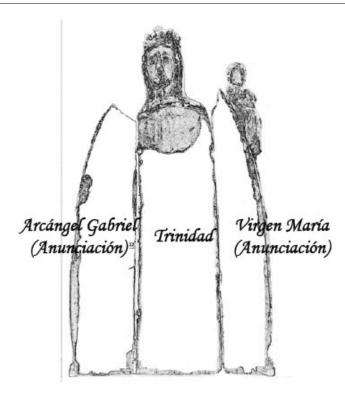


Fig. 62 Esquema de la Virgen de Massiac

<sup>638</sup> Radler (1990) habla de dos obras diferentes: la de Massiac y la de una colección privada de Cantal. Sin embargo, se trata de una única obra, hoy en día guardada en la iglesia de St. André de Massiac.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 104 cm. (altura) x 25 cm. (anchura) x 18 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera, dorada y policromada.

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** apertura frontal, desde el cuello hasta los pies, y dorso plano.

Estado de conservación y restauraciones: obra declarada monumento histórico en 1959, en deficiente estado de conservación debido a la pérdida de gran parte de la decoración interior y el desgaste exterior de la pieza. No obstante, la decoración pictórica se halla en buen estado. Se prevé (a fecha de 2006) una restauración que frene el avance de la carcoma.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

#### Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
	Capilla de St. Étienne en			
1°	las proximidades de	-	-	1954
	Massiac			
	Iglesia parroquial de	Hallazgo fortuito en el		
2°	e 1 1	transcurso de unas	1954	-
	Massiac	explotaciones forestales		

#### Exposiciones<sup>639</sup>:

Fecha	Lugar	Título de exposición
1959	Aurillac	-
1966	Saint-Flour	-
1989	Aurillac, Mauriac, Saint-Flour	-

376

<sup>&</sup>lt;sup>639</sup> Mézard-Saunier (1992: pp. 108-109) da las fechas y lugar de exhibición pero no indica los títulos

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: pieza del siglo XIV.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen erguida con el Niño, éste sosteniendo un pajarito (alusión al episodio apócrifo en que éste da vida a unos pájaros de barro).

Interior: presumiblemente la Trinidad Trono de Gracia y Anunciación:

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en las celebraciones del Viernes Santo, Domingo de la Trinidad y día de la Anunciación.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Chabanol (2001: pp. 31-35) y Chabanol (2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por Liéveaux-Boccador y Bresset (1972: vol. II, p. 54), Radler (1990: pp. 296-297) y Mézard-Saunier (1992: pp. 108-109).

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### 

**Exposiciones:** No se tienen constancia de su préstamo para ninguna exposición temporal.

#### 32. VIRGEN ABRIDERA DE MAUBUISSON

Actualmente desaparecida (robada en 1973).

Con anterioridad situada en la abadía Notre-Dame-la-Royale de Maubuisson (Saint-Ouen l'Aumône, departamento de Val d'Oise, región Île de France, Francia).

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 141 cm. (altura) x 15 cm. (profundidad).

**Material y técnica:** talla en madera de nogal, dorada y policromada. Originariamente pudo estar decorada con piedras preciosas (topacios, esmeraldas, zafiros y ónices) ya que Depoin (1883), al examinar la obra, halló documentos que apuntaban a este tipo de ornamentación, si bien a él le resultaron poco creíbles.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde la cabeza a la base.

Estado de conservación y restauraciones: en el s. XVII el pedestal original de la talla, con ancianos que cantaban y tocaban instrumentos de música, fue eliminado por encargo de la abadesa de Maubuisson (Mère des Anges) que lo consideraba ridículo e indecoroso. En 1792 la abadía de Maubuisson experimentó los efectos del laicismo derivado de la Revolución Francesa y, por ello mismo, las puertas de la abridera fueron selladas y la escultura alejada del culto. En 1839 la talla fue trasladada a la iglesia de Saint-Ouen-l'Aumône, y el abad Brétinière mandó sustituir las escenas interiores originales (con un programa iconográfico que narraba desde la Creación hasta el Juicio Final), por columnillas de madera y estatuillas de cartón piedra que representaban la Crucifixión y los doce apóstoles. En 1897 la talla fue declarada monumento histórico. En 1973 fue robada, no existiendo desde entonces noticias sobre ella.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Abadía de Maubuisson <sup>640</sup>	posible donación real	-	1839
2°	Iglesia de Saint-Ouen-	traslado	1839	1973

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** un nutrido número de estudiosos (Fries 1928, Réau 1957, Radler 1990, Chabanol 2001) consideran que se trata de una obra del siglo XIII de procedencia hispana patrocinada por Blanca de Castilla, fundadora de la propia abadía de Maubuisson.

Sin embargo, desde mi punto de vista, el correctísimo estudio de la anatomía (visible en el torso del Niño), la belleza idealizada del rostro de la Virgen o la monumentalidad de las figuras, hacen más probable que se trate de una obra de finales de la Edad Media (s. XIV-XV) o inclusive de inicios de la Edad Moderna. No se descarta sin embargo el patrocinio regio, dadas las características de la abadía.

#### Iconografía:

Exterior: Virgen Sedes Sapientiae con el Niño, éste bendiciendo con la mano derecha.

**Interior:** el programa original, muy ambicioso, reunía episodios del Antiguo y Nuevo Testamento que narraban desde la Creación hasta el Juicio Final, completado por un zócalo con ancianos que cantaban o tocaban instrumentos musicales. Este programa fue sustituido en 1839 por la Crucifixión y los doce apóstoles, como se observa en las fotografías anteriores al robo de 1973.

**Prácticas religiosas asociadas:** escultura vinculada a distintas creencias populares. Las religiosas pensaban que si se abría la Virgen atraería el agua en época de sequía, según cuenta la hermana Candide de Port-Royal en el siglo XVII (testimonio recogido por Depoin en 1883 y Sarrète en 1913).

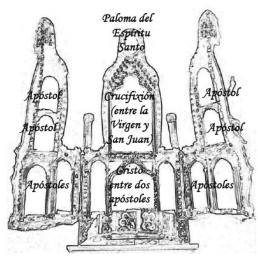


Fig. 63 Esquema de la Virgen de Maubuisson (después de la modificación de 1839)

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por: Hénault (1880: pp. 377-388), Lecler (1899: pp. 482-483; 1900: pp. 204-210), Fabre (1917: pp. 336-341), Réau (1957: vol. II-parte II, pp. 92-93), Baumer (1977: p. 253) y Chabanol (2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por: «La Vierge ouvrante de Maubuisson» (1876: p.158), Dutilleux-Depoin (1882: pp.101-102), Depoin (1883: pp. 13-23), Sarrète (1913: pp. 52-57), Fries (1928-1929: pp. 33-35), Radler (1990: pp. 221-223) y Chabanol (2001: pp. 31-35).

#### Documentos históricos:

- Relations de la conduite particulière de chaque abbé et religieux qui ont eu part à celle de Maubuisson, et des traverses qu'ils ont faites à la Mère des Anges pendant 22 ans..., recueillies para la soeur Candide et approuvées par la Mère Angelique et la Mère des Anges. 1626-1648. Biblioteca Mazarine, manuscrito número 2983. [Documento reproducido parcialmente por Depoin (1883: pp. 13-23)]
- Aviso de la O.I.P.C Interpol (S.G) de Junio de 1973, nº dossier 1720/OV/385/73, nº control B. 1463, en que se comunica el robo de la talla pidiendo la colaboración ciudadana. Publicado por William A. Bostick (1978).

382

#### 33. VIRGEN ABRIDERA DE MISTERHULT

Iglesia de Misterhult. Núm. de inventario: ID 910613S3.

Región de Småland, Suecia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 101 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el cuello hasta los

pies.

**Estado de conservación y restauraciones:** buen estado de conservación de la obra, pese a la pérdida del crucificado y la paloma del Espíritu Santo del grupo Trinitario.

Pieza restaurada en 1955, 1974 (restaurador Ragnar Flood) y 1997.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

#### Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Iglesia de Misterhult	-	s. XV	1870
2°	Kalmar Läns Museum	-	1870	1927
3°	Iglesia de Misterhult	=	1927	-

Exposiciones: no se conoce su participación en exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra del siglo XV, relacionada con los talleres prusianos (por la similitud con otras obras de patrocinio teutónico), de posible patrocinio regio (en base a los personajes representados en su interior).

Iconografía:

Exterior: Virgen Sedes Sapientiae con una figura infantil sobre su regazo. El

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

atípico gesto de la figura infantil (cruzando los brazos delante del pecho) así como la posición de las manos de María (colocadas de tal modo que parecen haber sostenido un niño de mayor tamaño), podrían indicar que el exterior sufrió una remodelación del programa iconográfico inicial.

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia y fieles orantes protegidos por los brazos de la Virgen. Entre los orantes, hombres y mujeres representados conjuntamente, se distinguen al menos un varón de la familia real y una dama con tocado blanco. Los personajes masculinos destacan por sus largas barbas y cabellos desmelenados que les confiere aspecto de ermitaños. Su vinculación a la orden teutónica es dudosa, al no haberse representado ningún personaje con manto blanco con cruz negra.

**Prácticas religiosas asociadas:** la talla, que formó parte de un altar de pared o *reredos*, pudo participar de las ceremonias del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad.

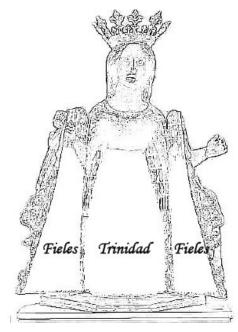


Fig. 64 Esquema de la Virgen de Misterhult

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Clément (1909: pp. 36-42), Fabre (1917: pp. 336-341) y Fries (1928-29: pp. 20-21).
- Es analizada con más detalle por Sarrète (1913: pp. 121-122), Baumer (1977: p. 265), Andersson (1980: p. 58) y Radler (1990: pp. 349-351).

#### Documentos internos del museo:

 Ficha catalográfica de la base de datos del Historiska Museet de Estocolmo-Sección de Escultura Medieval.

#### 34. VIRGEN ABRIDERA DE MORLAIX

Iglesia parroquial de Saint-Mathieu, en Morlaix. Núm. de inventario PM29000588. Departamento de Finistère, región de Bretagne, Francia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 110 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera, dorada y policromada; pintura del interior al

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** apertura frontal desde el cuello a los pies y dorso sin tallar.

**Estado de conservación y restauraciones:** obra en buen estado de conservación, pese a la pérdida del crucificado del interior (robado en 24-04-1993 y colocado en su lugar una réplica) y la corona de la Virgen. Declarada monumento histórico el 10-11-1906 y restaurada en 1880<sup>641</sup>, 1959 y 1965.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o	Forma de adquisición	Inicio de	Fin de la
	ubicación)	Forma de adquisición	propiedad	propiedad
1°	Iglesia de Notre- Dame du Mur	encargo de la cofradía de tejedores	ca. 1400	Revolución francesa (ca. 1789)
2°	Iglesia St. Matthieu (Morlaix)	préstamo temporal a causa de la Revolución	ca. 1789	1821
3°	Iglesia St. Melaine (Morlaix)	préstamo temporal a causa de las obras en St. Matthieu	1821	1824
4°	Iglesia St. Matthieu	devolución del préstamo	1824	1857
5°	Nueva capilla de Notre-Dame du Mur	devolución del préstamo	1857	1873
6°	Oratorio de la Salette	préstamo temporal	1873	;1959?

7°	Iglesia de St. Matthieu	préstamo temporal a causa de la restauración	ز1959?	-
		de la capilla de Mur		

Exposiciones: no se tiene constancia de su participación en exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra de hacia 1400 atribuida a un taller alemán de la región del Rhin Meuse, patrocinada por la Cofradía de los tejedores de Moraix e inspirada en los escritos del bretón Adam de Saint Victor.

Excepto Castel (1988) que ha considerado -por motivos estilísticos- que la talla es anterior a las pinturas (talla de 1300 y pinturas de 1400), la mayor parte de los historiadores han datado tanto la talla como las pinturas en 1400.

De acuerdo con Sterling (1966) y Castel (1988), la obra parece haber sido realizada en un taller alemán de la región del Rhin-Meuse (vinculado a Colonia), hipótesis sustentada en el análisis estilístico, iconográfico y técnico de la obra. La influencia germánica se apreciaría en la iconografía del infierno (representado como una gran ciudad vigilada por diablos), en la técnica del dorado (un oro pálido colocado sobre plata) y en la conexión de las pinturas con el *Weiche Stil* o *Estilo mullido*<sup>642</sup> (caracterizado por la preponderancia de líneas sinuosas, el modelado suave y el claroscuro difuminado). En la Edad Media fueron frecuentes los intercambios marítimos entre el ducado de Bretaña y la Europa del Norte. Morlaix y la región de Rhin-Meuse mantenían fuertes vínculos comerciales. Por ello, la cofradía de tejedores de Morlaix – situada en una las ciudades más florecientes de Europa- pudo comprar la obra a un taller alemán y después trasladarla a su capilla.

La Cofradía de Tejedores o de la Trinidad, creada en 1110 en la iglesia de St. Matthieu, se reunía desde fines del s. XIII en la iglesia de Notre Dame du Mur<sup>643</sup>. En origen se constituyó como sociedad de socorro mutuo y más tarde se convirtió en una corporación que protegía el comercio de hilos y telas, un importante recurso económico de esta ciudad. Al patrocinar la Virgen abridera, esta cofradía de tejedores conseguía agrupar en el mismo objeto sus dos devociones: la Virgen (patrona de tejedores por haber hilado la púrpura del templo) y la Trinidad.

La realización de una Virgen abridera trinitaria en Morlaix podría estar relacionada con el origen bretón de Adam de Saint-Victor, principal promotor de esta iconografía, para el cual la Virgen era: *Totius Trinitatis nobile triclinium*.

#### Iconografía:

Exterior: Virgen sedente amamantando al Niño.

**Interior**: Trinidad Trono de gracia acompañada de un ciclo de infancia, pasión y resurrección de Cristo.

**Prácticas religiosas asociadas:** obra de gran devoción popular a la que se le atribuye el hecho milagroso de haber librado de un incendio en 1672 (Peyron 1895), numerosas peregrinaciones cada vez que la obra era trasladada de un edificio a otro<sup>644</sup> y, a partir del dictamen del papa Pío IX en 1857, la concesión de indulgencias parciales y plenarias (o *pardons*) a aquéllos que visitasen la imagen el domingo de la Trinidad o con ocasión de cualquiera de las festividades marianas.

La talla permanece cerrada la mayor parte del año, abriéndose en un período que va desde el día de la Trinidad (8 de Septiembre) hasta el de la Natividad (25 de diciembre) (Salonne 1938: pp. 18-19).

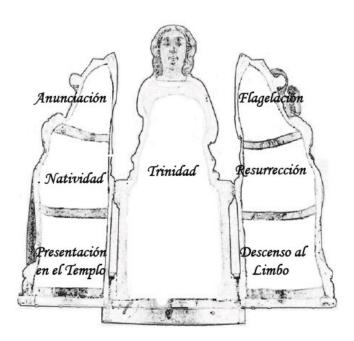


Fig. 65 Esquema de la Virgen de Morlaix

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por: Clément (1909: pp. 36-42), Fabre (1917: pp. 336-341), Réau (1957: vol. II, parte II, pp. 92-93), Mussat (1979: pp.116-117), Laizet (1982: p.12), Kervran (1986: pp. 69-89), González García (1998: p.11) y Chabanol (2001: pp. 31-35; 2002: pp. 28-3; 2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por: Peyron (1895: vol. XXII, pp. 216-267), Stéphan (1895: pp. 11-29, 179-219), Sarrète (1913: pp. 95-99), Fries (1928-29: pp. 37-38), Salonne (1938: pp. 14-19), « La Vierge à l'Enfant, statue ouvrante, dite Notre-Dame du Mur » (1965: p. 165), Sterling (1966: pp. 139-149), Baumer (1977: pp. 255-256), Castel (1988: pp. 69-75), Radler (1990: pp. 277-283) y Huchet (1998: pp. 74-83).

#### Documentos del Ministerio de Cultura:

 Fichas catalográficas de la Base de datos « Palissy ». Ministère de la Culture (France).

#### 35. VIRGEN ABRIDERA DE NEW YORK

Metropolitan Museum, en New York. Núm. de inventario: 17.190.185. Estado de New York. EEUU.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 36'8 cm. (altura) x 12'7 cm. (anchura imagen cerrada) x 34'6 cm. (anchura imagen abierta).

Material y técnica: talla en madera de roble, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el cuello a los pies, y dorso tallado.

Estado de conservación y restauraciones: aceptable estado de conservación, salvo por la pérdida de algunos elementos (el Crucificado y el Espíritu Santo del grupo Trinitario). Fue restaurada en 1935 y en 1949 (taller de Langlais), consistiendo la segunda intervención en eliminar la corrosión y la capa exterior de barniz (oscurecida por el paso del tiempo), fijar el pan de oro a la superficie y restaurar la cabeza de la Virgen.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Anticuario de Lyon	compra	-	1876
2°	Coleccionista anónimo de Aix-en- Provence	compra	1876	1907
3°	Coleccionista M. Bing (Paris)	compra	1907	-
4°	J. Pierpont Morgan	compra	-	1917
5°	Metropolitan Museum, New York	donación	1917	-

**Exposiciones:** la obra fue prestada al Bijksmuseum Amsterdam para ser expuesta en la sala de escultura medieval entre 1994 y 1995.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra datada en el siglo XIV, de procedencia germánica (área de Colonia) o francesa, dadas las similitudes que presenta con las abrideras francesas de Morlaix y Amiens y con la austriaca de la desaparecida colección Wilczek.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño, éste sujetando un pajarito con su mano izquierda, al tiempo que es amamantado.

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia acompañada del Ciclo de la Infancia de Cristo

**Prácticas religiosas asociadas**: posible participación de la celebración del Domingo de la Trinidad.



Fig. 66 Esquema de la Virgen de New York

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por: Freeman (1952: pp.108-115), Warner (1976: pp. 46-47 y 101), Schleif (1984: pp. 39-54), Kroos (1986: pp.58-64), Van Os (1994: p. 178), Stones (1997: pp.36-37) y Chabanol (2002: pp. 28-39).
- Es analizada con más detalle por: Baumer (1977: pp. 250-251), Radler (1990: pp. 271-276) y Wixon (2005: p. 46).

#### Documentos internos del museo:

 GÓMEZ-MORENO, Carmen (1977): Ficha catalográfica del Metropolitan Museum 1977.

#### 36. VIRGEN ABRIDERA DE NÜRNBERG

Germanisches Nationalmuseum, en Nürnberg. Núm. de inventario Pl. 0. 2397. Región Mittelfranken, estado federado de Bayern, Alemania.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 126 cm. (altura) x 32 cm. (anchura imagen abierta). **Material y técnica:** talla en madera de tilo, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el cuello hasta la base. Estado de conservación y restauraciones: buen estado de conservación, salvo por la pérdida de algunos elementos de las figuras (el antebrazo de la Virgen, el crucificado y la paloma de la Trinidad) y parte de la policromía interior. Fue restaurada en 1929 por Barfuβ (intervención en la policromía), en 1976/77 por Kenneth S. Moser (eliminación de añadidos) y en 1978 por Frédéric Lebas (intervención en el dorado y el crucifijo del interior).

### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Orden Teutónica	-	s. XIV	-
2°	Mercado de Arte de Amsterdam	-	-	1926
3°	Germanisches Nationalmuseum de Nürnberg	compra	1926	-

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición
1990	Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg	800 Jahre Deutscher Orden

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra de hacia 1400, procedente de Prusia Occidental, bajo patrocinio de la Orden Teutónica.

#### Iconografía:

Exterior: Virgen Sedes Sapientiae con el Niño sobre sus rodillas.

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia y fieles orantes pertenecientes o relacionados con la orden teutónica, protegidos por los brazos de la Virgen. Entre los orantes se distingue al papa, dos cardenales y un obispo, cuatro figuras coronadas pertenecientes a la familia real o imperial, dos mujeres con tocado blanco (posibles religiosas), dos caballeros teutónicos barbados y arrodillados en primer plano, un varón con un sombrero de peregrino, y siete personajes entre hombres y mujeres sin ningún rasgo distintivo. Los personajes religiosos situados en el ala izquierda<sup>645</sup> fueron identificados como Johannes Rymann, el obispo Johann Mönch von Pommern, la visionaria Dorotea von Montau y su confesor Johannes von Marienwerder.

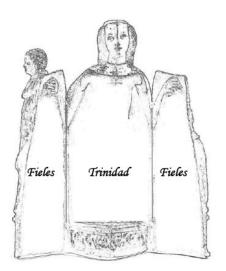


Fig. 67 Esquema de la Virgen de Nürnberg

396

<sup>&</sup>lt;sup>645</sup> Ala izquierda según el punto de vista del espectador. Identificación de Dygo (1989: pp. 63-80).

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por: Fries (1928-1929: p.7), Baumer (1977: pp. 259-260), Stafski (1978: vol. II, p. 519), Schleif (1984: pp. 39-54) y Chabanol (2003: pp.64-72).
- Es analizada con más detalle por: Dygo (1989: pp.63-80), Radler (1990: pp.323-329), Arnold-Bott (1990: pp.119-120) y "800 Jahre Deutscher Orden Ergänzungen und Korrekturen zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums 1990" (1992: pp. 24-30).

#### 37. VIRGEN ABRIDERA DE ÖVERTORNEA

Iglesia de Övertornea. Núm. de inventario: ID 900819A1.

Condado de Norrbotten, Suecia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 55 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el cuello hasta los

pies.

**Estado de conservación y restauraciones:** estado de conservación algo deficiente, a causa de la pérdida de la policromía y algunas partes de las figuras (brazos de la Virgen, el Niño y Dios Padre, crucificado y paloma del grupo trinitario).

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios: no se conocen más propietarios que la iglesia de Övertornea.

Exposiciones: no ha participado de exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra del siglo XV, relacionada con los talleres prusianos (por la similitud con otras obras de patrocinio teutónico), de posible patrocinio regio (en base a uno de los personajes representados).

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño sobre sus rodillas. María apoya sus pies en la luna, elemento de carácter inmaculista.

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia y varones orantes protegidos por los brazos de la Virgen. Entre los orantes se distingue al menos un varón de la familia real, coronado. El resto de los personajes representados son religiosos: el papa, el obispo, el cardenal y varios hermanos, algunos de ellos tonsurados. La vinculación de esta talla con la orden teutónica es dudosa, al no haberse

representado ningún personaje con manto blanco con cruz negra.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en las ceremonias de Viernes Santo y Domingo de la Trinidad.

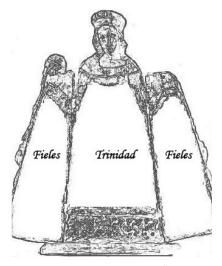


Fig. 68 Esquema de la Virgen de Övertornea

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Chabanol (2002: pp. 28-39).
- Es analizada con más detalle por: Sarrète (1913: pp. 122-125), Fries (1928-29: pp. 21-22), Baumer (1977: pp. 265-266) y Radler (1990: pp. 352-354).

#### Documentos internos del museo:

 Ficha catalográfica de la base de datos del Historiska Museet de Estocolmo-Sección de Escultura Medieval.

#### 38. VIRGEN ABRIDERA DE PALAU-DEL-VIDRE

Iglesia parroquial de Palau-del-Vidre. Núm. de inventario: PM66000569.

Departamento de Pyrénees-Orientales, región de Languedoc-Roussillon, Francia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 75 cm. (altura) x 28 cm. (anchura imagen cerrada) x 17 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera de olivo, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el pecho a los pies, y dorso plano.

Estado de conservación y restauraciones: talla declarada monumento histórico en 1892, presenta un estado de conservación deficiente debido a los repintes (los más llamativos la decoración floral de los paneles laterales y los estigmas de las manos de Dios Padre) y la pérdida de partes de las figuras (los brazos de la Virgen y el Niño, el crucificado y la paloma del grupo trinitario). Fue restaurada en 1972-1973. En 2005 fue analizada en el laboratorio con el objeto de determinar una nueva intervención.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** no se conocen más propietarios que la iglesia parroquial de Palau-del-Vidre.

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición	
1900	-	Salon de l'Art rétrospectif	
1958	Chateau-fort de Lourdes	La Vierge dans l'art et la tradition populaire des Pyrénés	

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: obra datada en el s. XV-XVI.

#### Iconografía:

Exterior: Virgen erguida con el Niño, éste sosteniendo la esfera con la mano izquierda.

**Interior:** presumiblemente la Trinidad Trono de Gracia, de la que sólo se ha conservado la figura de Dios Padre.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación de la ceremonia del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad.



Fig. 69 Esquema de la Virgen de Palau del Vidre

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Brutails (1893: pp. 368-369), Fabre (1917: pp. 336-341),
   Trens (1947: pp. 481-524), Réau (1957: vol. II, parte II, pp. 92-93), Baumer (1977: p. 257), Kroos (1986: pp. 58-64) y Chabanol (2001: pp. 31-35).
- Es analizada con más detalle por Sarrète (1913: pp. 139-159), Fries (1928-1929: pp. 40-41), Brachert von der Goltz (1966: pp.87-97), Radler (1990: pp. 317-319), Chabanol (2002: pp. 28-39), y Chabanol (2003: pp. 64-72).

#### Documentos del Ministerio de Cultura:

• Ficha catalográfica de la base de datos « Palissy ». Ministère de la Culture (France).

### 39. VIRGEN ABRIDERA DE PARIS- MUSÉE AU MOYEN ÂGE (THERMES & HÔTEL DE CLUNY).

Musée au Moyen Âge (Thermes & Hôtel de Cluny), en Paris. Núm. inventario Cl. 12060.

Región Île de France, Francia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 25 cm. (altura) x 45 cm. (anchura) x 11 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera de tilo, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal desde el pecho hasta el zócalo.

**Estado de conservación y restauraciones:** aceptable estado de conservación. En el grupo trinitario, pérdida de la paloma del Espíritu Santo y sustitución del crucificado original por uno de marfil del s. XVII. Obra restaurada en 1984 por Levy-Levy.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	-	-	1400	1890
2°	Musée Moyen Âge (Thermes & Hôtel de Cluny)	Donación Haas	28-02-1890	-

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición
1990	Germanisches Nationalmuseum	800 Jahre Deutscher Orden
1990	Nürnberg	800 Junie Deutscher Orden

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra de hacia 1400, procedente de Prusia Occidental, bajo patrocinio de la Orden Teutónica.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* sosteniendo al Niño con la mano derecha y un fruto (alusión a la *Nueva Eva*) con la izquierda.

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia y fieles orantes pertenecientes o relacionados con la orden teutónica, protegidos por los brazos de la Virgen. Entre los orantes se distingue un caballero teutónico, un papa y un obispo, cuatro figuras coronadas pertenecientes a la familia imperial, dos mujeres con tocado blanco (tal vez religiosas), un joven tonsurado (posible religioso de la orden teutónica), y un hombre y una mujer sin ningún signo distintivo. Las figuras coronadas han sido consideradas retratos del rey Wenzel II (1361-1419), su cónyuge Sophia von Bayern, el emperador Sigismund de Luxembourg (1368-1437) y su esposa María de Hungría. No hay separación entre hombres y mujeres en los paneles laterales.

**Prácticas religiosas asociadas:** es factible la participación de la talla en la ceremonia del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad, y/o su uso como altar portátil de campaña.

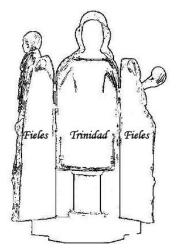


Fig. 70 Esquema de la Virgen de París- Musée au Moyen Âge (Thermes & Hôtel de Cluny)

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Clément (1909: pp. 36-42), Fabre (1917: pp. 336-341),
  Réau (1957: vol. II- parte II, pp. 92-93), Erlemann (1993: pp. 100-101),
  Erlande-Le Pogam-Sandron (1993: p.146), Barnet (1997: pp. 285-289),
  Chabanol (2003: pp. 64-72), y "Une conception singulière de la maternité. La
  Vierge ouvrante du musée de Cluny (Paris)" (2003).
- Es analizada con más detalle por Sarrète (1913: pp. 89-95), Haracourt-Montremy-Maillard (1925: p.17), Fries (1928: pp.12-15), Baumer (1977: pp. 263-264), Dygo (1989: pp. 63-80), Radler (1990: pp. 328-330), Arnold y Bott (1990: pp.119-120), "800 Jahre Deutscher Orden Ergänzungen und Korrekturen zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums 1990" (1992: pp. 24-30) y Antoine (1996).

#### Documentos internos del museo:

- Inventario de 1890.
- 3 fichas catalográficas de fechas sucesivas: 02/11/2001, 1995-2003, 30/06/2004.

**Estado de conservación y restauraciones:** buen estado de conservación. El marfil muestra distintas texturas y grados de agrietamiento. La cabeza fue esculpida aparte y encolada posteriormente. El encolado y las bisagras fueron reforzados en 2001 por la conservadora Danielle Gaborit Chopin.

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las

Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### 40. VIRGEN ABRIDERA DE PARIS- MUSEO DEL LOUVRE

Museo del Louvre, en París. Núm. inventario LP 1143<sup>646</sup>. Île de France, Francia.

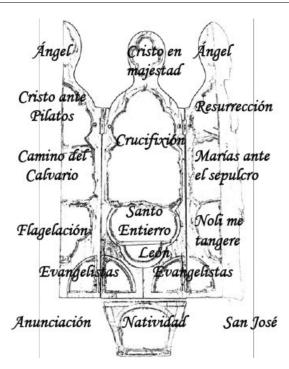


Fig. 71 Esquema de la Virgen de París-Museo del Louvre

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 45 cm. (altura) x 11'7 cm. (anchura de la imagen cerrada) x 6'2 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en marfil de elefante.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal y completa, dorso tallado en

#### HISTORIAL DE LA OBRA

#### Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Colección Louis Gaspary, canciller del consulado francés	-	-	1836
2°	Musée du Louvre	compra	1836	-

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición
-	Colección Gaspary	-
1876	Les salons du journal Le Monde- Paris	Exposition iconographique de la Sainte-Vierge. Ouverte sous les auspices de la société de Saint- Jean
1997	Detroit	-
2004	Musée du Louvre	Ivoires. De l'Orient ancien aux temps modernes

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: Aunque en la 2ª mitad del s. XIX fue considerada una obra medieval del s. XIII (Barbier de Montault 1860, Didron 1870, Viollet-le-Duc 1872, Brutails 1893) o s. XV (Sauzay 1863), e inclusive del s. XVI (De Laborde 1853-1857); desde principios del s. XX la práctica totalidad de historiadores la tienen por *revival* realizado en el s. XIX (en torno a 1830) a imitación de la abridera de Baltimore-Boubon. Al margen de su datación, es de origen francés.

#### Iconografía:

Exterior: Virgen Sedes Sapientiae con el Niño en su regazo, éste con la esfera y

<sup>&</sup>lt;sup>646</sup> La obra está en los almacenes, en la siguiente ubicación: Département d'Objets d'Art-Identifiant 1204- Salle 2072 Californie- Salle F des boîtes- Armoire 3 Etagère 5.

bendiciendo. En el zócalo, en la parte delantera el ciclo de Infancia, con los temas de la Anunciación y Natividad, y en la parte trasera una inscripción que dice *eq.* 836- LP 1143- A.50.

**Interior:** Ciclo de la Pasión, Resurrección y Gloria de Cristo. Separadas unas escenas de otras por una especie de tela ondulada.

**Prácticas religiosas asociadas:** no se conoce porque la obra apareció fuera de su contexto religioso, al ser adquirida por el museo del Louvre en 1836.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por: De Laborde (1853-1857: vol. I, pp. 383-384; vol. II, pp.342-343), Barbier de Montault (1860: pp. 164-169), Henault (1880: pp. 377-388), Depoin (1883: pp.13-23), Brutails (1893: pp. 368-369), Molinier (1896: pp. 177-178), Barón de Verneilh (1898: pp. 250-261), Lecler (1889: pp. 240-246; 1899: p. 475, pp. 482-483; 1900: pp. 204-210), Clément (1909: pp. 36-42), Fabre (1917), Koechlin (1968: p. 3), Blancher (1972), Baumer (1977: pp. 237-272), Sandron (1993: núm. 102, pp. 48-59), Barnet (1997: pp. 285-289), e Ivoires de l'Orient Ancien aux temps modernes (2004: p. 183), entre otros.
- Es analizada con más detalle por Sauzay (1863: p. 19), Didron (1870-72: pp. 51-55, pp. 107-109), Viollet-le- Duc (1872: pp.128-135), Maskell (1905: pp. 171-177 y pp.383-384), Sarrète (1913: pp. 78-84), Radler (1990: pp. 211-215), Holbert (1997-1998: pp. 101-119) y Gaborit Chopin (2003: pp. 578-579).

**Documentos internos del museo:** Ficha catalográfica del Dossier Documentaire du Musée du Louvre, puesta al día el 18/05/2004 por Malgouyres.

### 41. VIRGEN ABRIDERA DE PELPLIN- KLONOWKEN<sup>647</sup>

Muzeum Diecezjalne<sup>648</sup> de Pelplin.

Región Gdansk, Polonia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 45 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal desde el cuello hasta el zócalo.

**Estado de conservación y restauraciones:** aceptable estado de conservación. Pérdida del crucifijo y la paloma del Espíritu Santo del interior. Mutilación de las manos de Dios Padre y los antebrazos de la Virgen y el Niño, piezas que fueron rehechas después de 1990<sup>649</sup>.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de	Inicio de	Fin de la
	r ropietario (o ubicación)	adquisición	propiedad	propiedad
1°	Iglesia de Santa Catalina (Katarzyna) en Klonowken /Treugenhof <sup>650</sup>	-	hacia 1400	ز1919?
2°	Muzeum Diecezjalne de Pelplin	-	1919?	-

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición
1990	Germanisches Nationalmuseum,	800 Jahre Deutscher Orden
1990	Nürnberg	800 Jahre Deutscher Oraen

<sup>&</sup>lt;sup>647</sup> Treugenhof es el nombre antiguo de Klonowken.

	2007	Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa	O brilho das imagens. Pintura e escultura medieval do Museu Nacional de Varsovia (séculos XII- XVI)
--	------	--	--

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra patrocinada por la Orden Teutónica en torno al siglo XV en sus dominios de Prusia Occidental.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* sosteniendo al Niño con la mano derecha y un fruto (alusión a la *Nueva Eva*) con la izquierda. El Niño bendice a la occidental.

Interior: Trinidad Trono de Gracia y fieles orantes pertenecientes o relacionados con la orden teutónica, protegidos por los brazos de la Virgen. Entre los orantes se distingue un caballero teutónico, un cardenal y un obispo, cuatro figuras coronadas pertenecientes a la familia imperial, dos mujeres con tocado blanco (posibles religiosas), y cinco personajes -hombres y mujeres- sin ningún signo distintivo. Las figuras coronadas han sido consideradas retratos del rey Wenzel II o IV (1361-1419), su segunda esposa Sophia von Bayern, su hermana Anna de Bohemia (esposa del rey Richards II de Inglaterrra) y su madrastra Elisabeth von Pommern (viuda del emperador Karls IV). Las mujeres se sitúan a la derecha de la Trinidad y los hombres a su izquierda, excepto uno de los personajes, aparentemente una mujer representada junto al obispo.

**Prácticas religiosas asociadas:** es factible la participación de la talla en la ceremonia del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad, y/o su uso como altar portátil de campaña.

412

<sup>648</sup> Museo Diocesano.

<sup>&</sup>lt;sup>649</sup> 1990 es la fecha en la que Radler publica su estudio y que muestra estas mutilaciones. Imágenes posteriores de la obra indican que estas partes han sido rehechas.

<sup>&</sup>lt;sup>650</sup> Treugenhof es el nombre antiguo de Klonowken

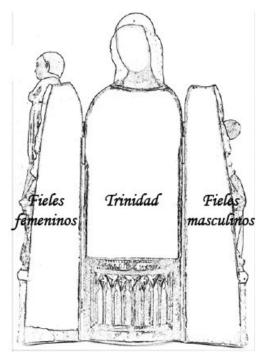


Fig. 72 Esquema de la Virgen de Pelplin-Klonowken

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Kross (1986: pp. 58-64) y Chabanol (2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por Fries (1928-29: pp.17-18), Baumer (1977: p. 264), Dygo (1989: pp.63-80), Radler (1990: pp. 331-333), Arnold y Bott (1990: p.119), "800 Jahre Deutscher Orden Ergänzungen und Korrekturen zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums 1990" (1992: pp. 24-30), y Rzempoluch y Kochanowska-Reiche (2007: pp. 40-48).

Muzeum Diecezjalne de Pelplin.

Región de Gdansk, Polonia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 87 cm. (altura) x 48 cm. (anchura).

42. VIRGEN ABRIDERA DE PELPLIN-LIEBSCHAU

Material y técnica: talla en madera, policromada, dorada y plateada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal desde el cuello hasta el

zócalo.

**Estado de conservación y restauraciones:** estado de conservación aceptable, pese a los repintes de los paneles laterales, la pérdida de la paloma del Espíritu Santo y el crucificado seguramente añadido con posterioridad al encargo original.

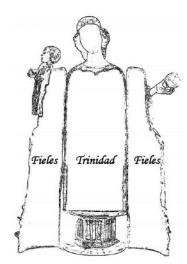


Fig. 73 Esquema de la Virgen de Pelplin-Liebschau

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### HISTORIAL DE LA OBRA Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
	Altar mayor de la Iglesia de la			
1°	Sanctissimae Trinitatis, en	-	ca. 1400	-
	Liebschau (Prusia occidental)			
20	Muzeum Diecezjalne, de		1928 (fundación	
2°	Pelplin	-	del museo)	-

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición	
1990	Germanisches Nationalmuseum,	800 Jahre Deutscher Orden	
1990	Nürnberg		

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra de hacia 1400, procedente de Prusia Occidental, realizada bajo patrocinio de la Orden Teutónica.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* sosteniendo al Niño con la mano derecha y un fruto (alusión a la *Nueva Eva*) con la izquierda. El Niño lleva también un pequeño fruto en las manos. A los pies de la Virgen el símbolo inmaculista de la luna.

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia y fieles orantes pertenecientes o relacionados con la orden teutónica, protegidos por los brazos de la Virgen. Entre los orantes, poco nítidos y amontonados, se distinguen a la izquierda de la Trinidad representantes del poder espiritual (un papa, un cardenal y dos obispos) y presumiblemente un caballero teutónico (aunque los colores del manto y la cruz no corresponden a las pautas habituales<sup>651</sup>); y a la derecha representantes de la familia real/imperial (dos varones coronados) y varias mujeres con tocados

415

\_

<sup>651</sup> Los teutones visten habitualmente manto blanco con cruz negra. Sin embargo, en una de las fotografías a color que existen de Liebschau el caballero lleva manto oscuro con cruz blanca. Este cambio iconográfico podría deberse a alguno de los repintes de los paneles laterales, o a una deficiente digitalización de la imagen.

blancos. No hay separación entre hombres y mujeres en los paneles laterales **Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en las ceremonias del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Fries (1928-1929: p. 25), Baumer (1977: p. 264) y Kroos (1986: pp. 58-64).
- Es analizada con más detalle por Radler (1990: pp. 334-336), Arnold y Bott (1990: p.119) y "800 Jahre Deutscher Orden Ergänzungen und Korrekturen zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums 1990" (1992: pp. 24-30).

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### 43. VIRGEN ABRIDERA DE POZZOLO FORMIGARO

Ayuntamiento de Pozzolo Formigaro.

Región de Alessandria, provincia de Piemonte, Italia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: -

Material y técnica: talla en madera policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el cuello hasta las rodillas.

Estado de conservación y restauraciones: aceptable estado de conservación.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** aunque la obra procede de la Iglesia delle Ghiare de Pozzolo Formigaro, se expone hoy en día en el ayuntamiento de esta ciudad.

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición
2002	Castello del	Il Gotico nelle Alpi. 1350-1450.
2002	Buoconsiglio, Trento	Trento: Castello de e collezione

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra datada en la 2ª mitad del siglo XIV, ubicada en un punto geográfico de alto valor estratégico ya que por aquí cruzan las distintas rutas alpinas, y atribuida a un taller renano. Uno de los elementos de influencia alemana es el tocado de tipo *krüseler* que lleva la Virgen.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño, éste bendiciendo con la mano derecha y sosteniendo la esfera con la izquierda.

Interior: la Trinidad Trono de Gracia en el panel central, flanqueada

presumiblemente por la Anunciación, representada mediante un ángel arrodillado (Gabriel) y un personaje nimbado con gesto de alocución (la Virgen María). Es este segundo personaje el que ofrece mayores dudas en cuanto a su identificación iconográfica.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en las celebraciones del Viernes Santo, Domingo de la Trinidad y día de la Anunciación.



Fig. 74 Esquema de la Virgen de Pozzolo Formigaro

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

La obra formó parte del capítulo escrito por G. Gentile para el catálogo de la exposición *Il Gotico nelle Alpi* (2002: pp. 157-160). Posteriormente fue mencionada en el texto de Donati (2004: p. 52) y más tarde comparada con la abridera de Antagnod en el artículo de Obert-Piazza (2005: pp. 64-88).

#### 44. VIRGEN ABRIDERA DE ROUEN

Musée des Antiquités, de Rouen

Departamento de Seine Maritime, región de Haute-Normandie, Francia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 42 cm. (altura) x 11 cm. (anchura).

Material y técnica: talla en marfil, con restos de policromía (roja y verde) y de dorado en las aristas interiores.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal y completa.

**Estado de conservación y restauraciones:** deficiente estado de conservación debido a la pérdida total de la parte frontal de la escultura, la que correspondería con la Virgen y el Niño.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** No se conocen propietarios anteriores al Musée des Antiquités de Rouen, a donde llegó mediante donación entre 1831-1836.

**Exposiciones:** No se tiene constancia de que haya sido expuesta temporalmente en otros museos o galerías. En la actualidad tampoco se expone en las salas de museo, sino que se guarda en los almacenes.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** considerada unánimemente por la historiografía una obra del siglo XIX (1830), hecha en Francia a imitación de la abridera de Baltimore-Boubon.

#### Iconografía:

**Exterior:** presumiblemente una Virgen *Sedes Sapientiae*, pues en la actualidad está completamente perdido el exterior.

**Interior:** Ciclo de la Pasión, Resurrección y Gloria de Cristo, con detalles y distribución muy similares a las obras de los museos del Louvre y Lyon:

Prácticas religiosas asociadas: no se conoce porque la obra apareció fuera de su

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

contexto religioso, al ser adquirida por el museo de Rouen en 1831.



Fig. 75 Esquema de la Virgen de Rouen

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Henault (1880: pp. 377-388), Depoin (1883: pp. 13-23), Lecler (1899: pp. 482-483; 1900: pp. 204-210), Clément (1909: pp. 36-42), Sarrète (1913: pp. 85-87), Fabre (1917: pp. 336-341), Koechlin (1968: p.3), Blancher (1972), Baumer (1977: pp. 237-272) y Barnet (1997: pp. 285-289), entre otros.
- Es analizada con más detalle por Didron (1870-1872: pp. 51-55 y pp. 107-109),
   Radler (1990: pp. 216-218) y Holbert (1997-1998: pp. 101-119).

#### 45. VIRGEN ABRIDERA DE SALAMANCA

Museo Diocesano de la Catedral Vieja de Salamanca. Núm. de identificación: IIC-5-274-001-0029-000, IIC-5-274-001-0029-001, IIC-5-274-001-0029-002, IIC-5-274-001-0029-003 y IIC-5-274-001-0029-004. Provincia de Salamanca, comunidad autónoma de Castilla y León, España.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 38 cm. (altura) x 19 cm. (anchura imagen cerrada) x 15 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera de peral y marfil, dorada y policromada.

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** apertura frontal desde el cuello a los pies, y dorso tallado con precisión y detallismo.

Estado de conservación y restauraciones: estado de conservación deficiente, ya que presenta suciedad, desprendimientos del dorado e importantes mutilaciones y modificaciones, entre ellas la pérdida de gran parte de las placas de marfil (tanto del interior como de la peana) y de uno de los largueros del trono, y la sustitución de algunos goznes por bisagras modernas.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** no se tiene constancia de propietarios distintos de actual, el Cabildo Catedralicio de Salamanca.

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición	
1892-1893	Real Academia de la Historia (Madrid)	Exposición histórica europea	
1929-1930	Palacio Mudéjar y Palacio de Bellas Artes (Sevilla)	Exposición Iberoamericana	
1993	Claustro de Sto. Domingo de la Calzada (La Rioja)	Vida y peregrinación	
2007	Basílica de Nuestra Señora de la Encina e Iglesia de San Andrés (Ponferrada- Castilla y León)	Las Edades del Hombre. Yo camino	

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra datada bien a finales del siglo XIII, en base al análisis del inventario de la catedral de Salamanca de 1275<sup>652</sup>; bien entre los s. XIV-XV<sup>653</sup>. Atribuida indistintamente a talleres franceses<sup>654</sup> o hispanos<sup>655</sup>, sin aportar grandes argumentos al respecto.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* con Niño. Posibles representaciones de profetas en el zócalo.

**Interior:** Ciclo de los Gozos de la Virgen, incompleto por la pérdida de numerosas placas de marfil<sup>656</sup>. Las escenas que en el esquema figuran entre interrogantes son las que ofrecen más dudas a la hora de su identificación. La escena inferior del panel central pudo ser una Natividad, aunque se ha perdido la placa de marfil, quedando sólo la silueta indefinida de los personajes.

La escena central del panel central ha sido identificada como Pentecostés o la Ascensión, aunque desde mi punto de vista es más probable que se trate de la Ascensión. En este panel aparecen los doce apóstoles en actitud orante volviendo su mirada al cielo, y la Virgen en el centro de ellos, también en actitud orante. Sin embargo, no hay rastro de Cristo oculto entre las nubes, elemento que serviría para identificar con total claridad este tema.

La escena central de la puerta derecha ha sido identificada como Pentecostés o la Asunción, aunque parece más probable lo primero. En este lugar, pueden verse seis apóstoles en actitud orante que vuelven su mirada al cielo. Queda un pequeño espacio libre en la parte superior, donde podría haberse ubicado la paloma del Espíritu Santo o las lenguas de fuego.

Prácticas religiosas asociadas: tal vez la corona franciscana y fiesta de la Asunción.

<sup>&</sup>lt;sup>652</sup> Datación de Gómez Moreno (1967), Estella (1984), Radler (1990), Vida y peregrinación (1993), y Cuadrado (2001).

<sup>653</sup> Datación de *Exposición Histórica Europea* (1893), Sarrète (1913), Baumer (1977) y Bango (1991)

<sup>654</sup> Atribución de Gómez Moreno (1901) y Trens (1947).

<sup>655</sup> Atribución de Estella Marcos (1984) y Cuadrado (2001).

<sup>&</sup>lt;sup>656</sup> El esquema que se inserta a continuación, incluye tanto las escenas del interior como las del zócalo.

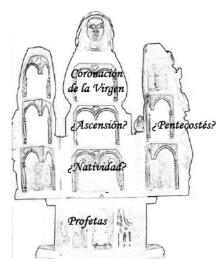


Fig. 76 Esquema de la Virgen de Salamanca

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por: Ferrandis Torres (1928: p. 208), Trens (1947: pp. 481-524), Baumer (1977: pp. 246-248), Vida y peregrinación (1993: pp. 188-190) y González García (1998: p. 11).
- Es analizada con más detalle por: Exposición Histórica Europea (1893: núm. 81), Sarrète (1913: pp. 137-138), Gómez Moreno (1967: p. 203), Estella Marcos (1984: pp. 128-146), Radler (1990: pp. 252-255), Bango Torviso (1991: pp. 131-148), Cuadrado (2001: pp. 439-442) y Bango Torviso (2010).

#### Documentos internos del museo:

 Fichas realizadas para el Ministerio de Cultura- Patrimonio Histórico Español-Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico.

#### Documentos históricos:

 Inventario de la catedral de Salamanca (trascripción por Manuel Gómez Moreno). Documentos, I. RABM, VI, 8-9, 1902, pp. 175-180.

#### 46. VIRGEN ABRIDERA DE SEJNY

Iglesia de San Jorge (Jerzy) en Sejny.

Región de Suwalki, Polonia.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 114 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera de tilo, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el cuello hasta la base. Estado de conservación y restauraciones: buen estado de conservación. Las

coronas de la Virgen y el Niño son añadidos barrocos.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición		Fin de la propiedad
1°	El noble Jerzy Grodzinski, en Danzig <sup>657</sup> o Königsberg <sup>658</sup>	-	s. XV	ca. 1603
2°	Iglesia San Jorge (Jerzy) de Sejny	-	ca. 1603	-

Exposiciones: no se tiene constancia de su participación en exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra de hacia 1400, procedente de Prusia Occidental, bajo patrocinio de la Orden Teutónica.

Iconografía:

Exterior: Virgen Sedes Sapientiae con el Niño sobre sus rodillas. La Virgen

657 Danzig (denominación alemana) o Gdansk (denominación polaca), localidad actualmente en Polonia.

658 Königsberg o Kaliningrado: situada en Rusia occidental

apoya los pies en el cuarto de la luna, y se sitúa dentro de un altar en que los ángeles sostienen una corona de doce estrellas, distintos elementos de simbología inmaculista procedentes del Apocalipsis 12.

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia y fieles orantes pertenecientes o relacionados con la orden teutónica, protegidos por los brazos de la Virgen. Entre los orantes se distinguen al menos un caballero teutónico (en primer fila, en el panel izquierdo<sup>659</sup>, barbado y con manto blanco con cruz negra) y el papa (al fondo, en el panel derecho, con la corona triple o tiara). En primer plano hay otros dos varones barbados, uno de ellos con manto blanco, presumiblemente caballeros teutónicos también. Finalmente una serie de hombres y mujeres, laicos y religiosos (con tonsura o tocados especiales), se amontonan en las filas posteriores.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en la ceremonia del Domingo de la Trinidad y Viernes Santo.

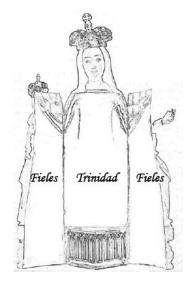


Fig. 77 Esquema de la Virgen de Sejny

427

<sup>659</sup> Panel izquierdo, según el punto de vista del espectador.

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Clement (1909: p. 40), Sarrète (1913: p.129), Fabre (1917: pp. 336-341) y Chabanol (2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por Fries (1928-1929: p. 20), Baumer (1977: p. 265) y Radler (1990: pp. 342-345).

#### 47. VIRGEN ABRIDERA DE SOUVIGNY-MOULINS

Museo de Souvigny. Núm. de referencia DAS/SCU/20. Departamento Allier, región Auvergne, Francia.



Fig. 78 Esquema de la Virgen de Souvigny-Moulins

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 82 cm. (altura) x 23 cm. (anchura). **Material y técnica:** talla en madera policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el cuello hasta el zócalo, y dorso sin tallar, con una tarjeta con la inscripción "L'abbé Joseph HM Clément Aumonier du pensionnat de la Madeleine Chapelain d'honneur de l'église épiscopale de Fribourg (Suisse"

Estado de conservación y restauraciones: fue declarada monumento histórico en 1967, aunque presenta en la actualidad un estado de conservación muy deficiente, visible en la superficie agrietada, la reparación defectuosa de las bisagras, la pérdida y rotura de numerosos elementos de las figuras, el deterioro de la capa pictórica, los múltiples repintes y la existencia de parásitos. Ha sido trasladada temporalmente de

la diócesis de Moulins al Museo de Souvigny para ser restaurada.

### HISTORIAL DE LA OBRA

#### Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Anticuario de Clermont	compra	-	-
2°	J. Clément (canónigo de Moulins)	compra	-	-
3°	Grand Séminaire de la comuna de Avermes (Allier)	cesión temporal de J. Clément	1904	muerte de Clément
4°	Musée Diocésain de Moulins	-	-	2004
5°	Museo de Souvigny	cedida temporalmente para su restauración	2004	-

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición
1904	Roma	Congreso mariano de Roma

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra datada en el s. XIV, procedente de la diócesis de Puy.

#### Iconografía:

Exterior: Virgen de pie con el Niño, éste con un fruto en mano izquierda y bendiciendo con la derecha.

**Interior:** en el panel central la Trinidad Trono de Gracia. La decoración de los paneles laterales, si es que la hubo en algún momento, se ha perdido por completo.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en la celebración del Domingo de la Trinidad.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Clement (1909: pp. 36-42), Sarrète (1913: pp. 115-116), Fabre (1917: pp. 336-341), Fries (1928-29: p. 41), Guy-Leclerc (1968: p.132), Baumer (1977: p. 259) y Baudoin (1998: p. 62).
- Es analizada con más detalle por Radler (1990: pp. 300-301) y Chabanol (2003: pp. 64-72).

**Documentos internos del museo:** Ficha catalográfica del Museo de Souvigny, consultada el 08-2006.

## 48. VIRGEN ABRIDERA DE TOLEDO-CONVENTO DE CARMELITAS DE CUERVA

Actualmente en una colección privada anónima. Originariamente en el Convento de las Carmelitas Descalzas, en Cuerva. Provincia de Toledo, comunidad autónoma de Castilla la Mancha, España.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 95 cm. (altura) x 27 cm. (anchura imagen cerrada) x 52 cm. (anchura imagen abierta).

Material y técnica: talla en madera dorada y policromada.

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** doble apertura de la talla. El armario se despliega en forma de tríptico y en su interior la Virgen se abre mediante batientes situados a la altura del pecho.

Estado de conservación y restauraciones: buen estado de conservación.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

#### Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Carmelitas Descalzas de Cuerva (Toledo)	-	s. XVI	1953
2°	Colección del ebanista Deogracias Magdalena	compra	ca. 1951- 1953	2002
3°	Coleccionista privado	vendido a través de Alcalá Subastas	2002	-

**Exposiciones:** no se tiene constancia de que haya sido prestada para exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra atribuida a la escuela castellana del siglo XVI. Dado que la talla pertenecía al convento de carmelitas descalzas de Cuerva, fundado por una discípula de Santa Teresa (María de Jesús), la tradición oral la ha considerado propiedad de la mismísima santa.

#### Iconografía:

Exterior: En el panel central la Inmaculada, apoyando sus pies en la luna y rodeada de de querubines, y bajo ella María Magdalena meditando. En los

paneles laterales representaciones de santos: Santo Domingo, Santa Catalina de Alejandría, Santo Tomás y Santa Catalina de Siena.

**Interior:** Ciclo de la Pasión, Muerte y Resurreción de Cristo, compuesto de siete escenas.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible relación de la obra con la liturgia de los dolores, la festividad de la Inmaculada Concepción, y/o la meditación privada.

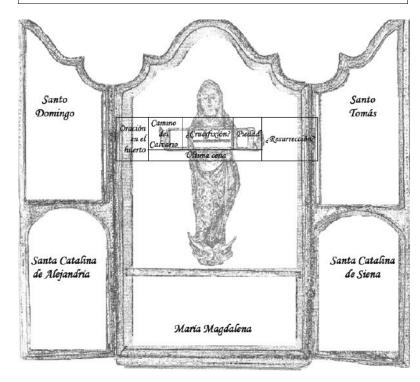


Fig. 79 Esquema de la Virgen de Toledo-Convento de Carmelitas de Cuerva

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

La obra aparece brevemente reseñada en el núm. 27 de la revista *Arte y hogar* (1951) y en el catálogo de la *Subasta de Mayo- Alcalá Subastas- 8 y 9 de Mayo de* 2002.

#### 49. VIRGEN ABRIDERA DE TOLEDO-CONVENTO DE LAS GAITANAS

Convento de las Gaitanas (o de la Concepción de las Madres Agustinas), en Toledo. Provincia de Toledo, comunidad autónoma de Castilla la Mancha, España.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** Tríptico: 59 cm. (altura) x 64 cm. (anchura del tríptico abierto). Escenas de los paneles laterales: 14 cm. (altura) x 12 cm. (anchura). Escenas del interior de la Virgen: 5 cm. (altura) x entre 1 y 5 cm. (anchura variable).

**Material y técnica:** talla exterior en madera de pino; talla interior en madera de peral, dorada y policromada. Como se ha desprendido de la última restauración, destaca –tal vez por su exotismo- el empleo de plumas de pavo real en los fondos del ciclo de la pasión, muerte y resurrección de Cristo.

**Sistema de apertura y tipo de dorso:** doble apertura de la talla. El armario se despliega en forma de tríptico y en su interior la Virgen se abre mediante batientes situados a la altura del pecho.

Estado de conservación y restauraciones: buen estado de conservación, favorecido por la forma de armario sellado. No obstante, en 2007 ha sido sometida a una restauración (ejecutada por Marta Amblés Cayón) en la que se ha actuado fundamentalmente sobre la capa de cera que cubría los relieves interiores y la capa de pintura marrón que cubría el armario exteriormente.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** no se conocen más propietarios que el convento de las Gaitanas de Toledo.

#### **Exposiciones:**

Fecha	Lugar	Título de exposición
2000	Hospital de Santa Cruz, Toledo	Carolus
2008	Convento de San Clemente, Toledo	Herencia recibida

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: obra datada en el siglo XVI, en base al aire renacentista que presenta. No se tienen noticias sobre el mecenazgo y procedencia de la misma.

#### Iconografía:

- Exterior: En el panel central Virgen Inmaculada Concepción rodeada de símbolos inmaculistas (puerta, sol, luna, estrella, espejo, lirio, pozo, torre de David, cedro, flores, palmera, fuente, huerto cerrado, ciudad), pisando un felino y bendecida por Dios Padre. En los paneles laterales ciclo de la Vida de la Virgen y la Infancia de Cristo: Desposorios, Anunciación, Anuncio a los Pastores, Nacimiento, Adoración de los Pastores, Epifanía, Circuncisión y Jesús entre doctores. El Nacimiento sigue la visión de Santa Brígida, ya que la Virgen aparece adorando al Niño. En la Circuncisión se pone mucho énfasis en la sangre del Niño recién circuncidado.
- Interior: Al abrirse los brazos de la Virgen, ciclo de la Pasión de Cristo: Oración
  en el huerto, Prendimiento, Flagelación, Crucifixión, Camino del Calvario,
  Coronación de espinas y Resurrección. La Oración en el huerto y la
  Resurrección están situadas en el canto de las puertas. La Flagelación,
  Crucifixión y Camino del Calvario están dentro de un mismo encuadramiento,
  sin que exista separación entre ellas.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible relación de la obra con la liturgia de los dolores, la festividad de la Inmaculada Concepción, el rezo del rosario y/o la meditación privada.

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

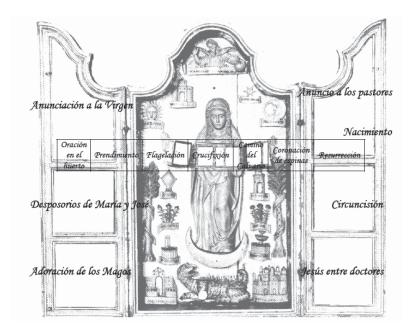


Fig. 80 Esquema de la Virgen de Toledo-Convento de las Gaitanas

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por: Martínez Burgos (2000: p. 467) y Cuadrado (2001: pp. 439-442).
- Es analizada con más detalle por Martínez Caviró (1990: pp. 282-283) y Amblés Cayón y Katz (2007: pp. 138-141).

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### 50. VIRGEN ABRIDERA DE TRIACASTELA

Iglesia de O Salvador de Toldaos, en el municipio de Triacastela. Provincia de Lugo, comunidad autónoma de Galicia, España.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 42 cm. (altura) x 19'5 cm. (anchura) x 15 cm. (profundidad).

**Material y técnica:** talla en madera, dorada y policromada. Las figuras de los paneles laterales están talladas en altorrelieve, rasgo distintivo de esta obra<sup>660</sup>.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el cuello hasta los pies, y dorso labrado.

Estado de conservación y restauraciones: la obra tenía distintos añadidos barrocos (corona, pelo natural, rosario), que fueron eliminados por el párroco de Triacastela a finales de la década de 1970 con objeto de recuperar el aspecto original. El estado actual de la pieza es algo deficiente, a causa de los repintes (en una tonalidad vibrante), la pérdida de capa pictórica en determinados puntos (por ej. a la altura en que se colocó la corona a la Virgen), y las roturas (la cabeza del Niño y el brazo de la Virgen fueron encoladas y la base está fracturada).

#### HISTORIAL DE LA OBRA

**Historial de propietarios:** no se conocen más propietarios que la iglesia parroquial de O Salvador de Toldaos.

#### **Exposiciones:**

FechaLugarTítulo de exposición1990Monasterio de San Martiño Binario-Santiago de CompostelaGalicia no tempo

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra datada a finales del s. XIV y puesta en relación con el Camino de Santiago, que pasa por las proximidades de la iglesia.

660 Existe algún ejemplo, como la Abridera de Viena, en que las figuras de los paneles laterales van talladas en bajorrelieve. Pero no existen otras, aparte de la de Triacastela, en altorrelieve.

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño, éste sosteniendo un libro abierto con las manos.

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia flanqueada por dos varones casi idénticos, ambos imberbes con ropas y gorros verdes, uno de ellos con una filacteria y otro con un libro en la mano. Son personajes de difícil identificación, que podrían ser profetas, donantes, santos, o evangelistas.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación en la celebración del Domingo de la Trinidad



Fig. 81 Esquema de la Virgen de Triacastela

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra fue citada por González García (1998: p.11).
- Fue analizada con más detalle por Yzquierdo Perrín (1988/89: pp.19-30 y 1993: pp. 470-473).

442

441

#### 51. VIRGEN ABRIDERA DE TRIER

Diözesanmuseum de Trier. Región de Trier, estado de Rheinland Pfalz, Alemania.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 81 cm. (altura)

Material y técnica: talla en madera de tilo, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura torácica, que se corresponde con la mitad superior de la escultura.

Estado de conservación y restauraciones: la obra fue vaciada del programa iconográfico interior, selladas sus puertas, apartada del culto y guardada en el desván de la iglesia de St. Anna. En 1986, en el curso de las restauraciones llevadas a cabo por Ute-Dietzen-Seitz, se descubrió fortuitamente que era una imagen abridera. Fue imposible recuperar la decoración interior original. Sin embargo en los últimos años se han unido las partes fracturadas (cabeza y brazos del Niño) y se ha trabajado en la consolidación de la policromía exterior. Actualmente presenta un estado de conservación aceptable.

#### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	St.Anne-Kirche Neunkirchen, Kreis Daun	-	s. XIV	1986
2°	Diözesanmuseum de Trier	-	1986	-

Exposiciones: no se tiene constancia de su participación en exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

**Cronología, procedencia y mecenazgo:** obra datada en la segunda mitad del s. XIV, en base al tocado de tipo *krüseler* que lleva la Virgen, y atribuida a un taller o artista

de la región que agrupa la Baja Lorena y Renania<sup>661</sup>.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño en sus rodillas, éste con un pájaro en las manos, alusión a uno de los pasajes de los evangelios apócrifos.

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las

**Interior:** si bien la decoración se ha perdido en su totalidad, presumiblemente se situaría aquí la Trinidad Trono de Gracia flanqueada por ángeles, la Anunciación o escenas de la vida de Cristo.

Prácticas religiosas asociadas: posible participación del Domingo de la Trinidad.



Fig. 82 Esquema de la Virgen de Trier

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Chabanol (2003: pp. 64-72)
- Es analizada con más detalle por Radler (1990: pp. 309-310) y Chabanol (2004: pp. 64-68).

444

443

<sup>&</sup>lt;sup>661</sup> Procedencia defendida por Radler (1990) y Chabanol (2004).

#### 52. VIRGEN ABRIDERA DE VIENA

Diözesanmuseum de Viena. Núm. de inventario 294. Viena, Austria.

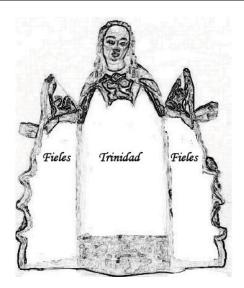


Fig. 83 Esquema de la Virgen de Viena

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

**Dimensiones:** 76 cm. (altura) x 44 cm. (anchura imagen cerrada) x 22 cm. (profundidad).

Material y técnica: talla en madera dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el pecho hasta el zócalo.

Estado de conservación y restauraciones: buen estado de conservación, salvo por la pérdida de algunos elementos (Niño del exterior, crucificado y paloma del grupo trinitario interior). Fue limpiada en 1959 en Viena. En 1968, con ocasión de la Exposición sobre Lutero (*Lutherausstellung*), se llevó a cabo una segunda intervención dirigida por Schulz y ejecutada por A. Kurella y S. Henniges, en la que se realizaron tareas de limpieza, mejora de la policromía y consolidación de algunos elementos (la corona y la mano derecha de la Virgen).

#### HISTORIAL DE LA OBRA

#### Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	Iglesia protestante de Schwarzau, en Steinfeld (Niederösterreich)	-	siglo XV	1933
2°	Diözesanmuseum de Viena	préstamo del rector protestante a solicitud del arzobispo de Viena	1933	-

#### **Exposiciones:**

٠	Fecha	Lugar	Título de exposición
	1968	Nürnberg	Lutherausstellung

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: obra datada en el s. XV, atribuida a un taller austriaco de la zona de Niederösterreich (más concretamente de Schwarzau am Steinfeld), y relacionada con las abrideras de patrocinio teutónico con las que presenta paralelismos formales e iconográficos, aunque en este caso no hay representaciones de caballeros de esta orden.

#### Iconografía:

**Exterior:** Virgen *Sedes Sapientiae* que debía sostener al Niño, aunque éste no se ha conservado.

**Interior:** Trinidad Trono de Gracia y fieles orantes, protegidos por los brazos de la Virgen. Sobre los brazos de María se sitúan ángeles. En el panel izquierdo, un hombre y una mujer con manto dorado probablemente miembros de la monarquía, encabezan una multitud de mujeres, laicas y religiosas. En el panel derecho, personajes masculinos entre los que se distinguen un papa, un obispo y un cardenal.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación de la obra en el Viernes Santo y Domingo de la Trinidad.

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Trens (1947: pp. 481-524).
- Es analizada con más detalle por Tietze-Conrat (1933: pp. 155-158), Baumer (1977: p. 266) y Radler (1990: pp. 357-370).

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### 53. VIRGEN ABRIDERA DE ZURICH

Schweizerisches Landesmuseum, en Zurich. Núm. de inventario L.M. 12063. Zurich, Suiza.

#### CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS

Dimensiones: 87 cm. (altura).

Material y técnica: talla en madera de nogal, dorada y policromada.

Sistema de apertura y tipo de dorso: apertura frontal, desde el pecho a los pies.

Estado de conservación y restauraciones: el estado actual de conservación es deficiente a causa de la pérdida total del panel trasero, los brazos de la Virgen y el Niño y la policromía exterior de la talla. La cabeza de María es un añadido del s. XVI. Fue restaurada en 1972, centrándose la intervención en los paneles pintados del interior.

### HISTORIAL DE LA OBRA

Historial de propietarios:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1°	St. Joderkapelle, en Obergrund zu Luzern	-	siglo XIV	1911
2°	Schweizerisches Landesmuseum, en Zurich	compra	1911	-

**Exposiciones:** no se tiene constancia de que haya participado en exposiciones temporales.

#### ANÁLISIS DE LA PIEZA

Cronología, procedencia y mecenazgo: pieza datada a principios del s. XV.

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

#### Iconografía:

Exterior: Virgen erguida con el Niño.

**Interior:** en el panel central perdido debió hallarse una Trinidad. En los paneles laterales se han conservado los ángeles que la flanqueaban.

**Prácticas religiosas asociadas:** posible participación de la obra en la celebración del Domingo de la Trinidad.



Fig. 84 Esquema de la Virgen de Zurich

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES Bibliografía:

- La obra es citada por Fries (1928-29: p. 36), Brachert von der Goltz (1966: pp. 87-97), Baumer (1977: p. 255), Kross (1986: pp. 58-64) y Chabanol (2003: pp. 64-72).
- Es analizada con más detalle por Radler (1990: pp. 311-312).

#### 54. NOTICIAS SOBRE ALGUNAS TALLAS PROBLEMÁTICAS

Existe una serie de abrideras, veintidós en total, cuyo estudio resulta problemático, bien porque se ha perdido su rastro, bien porque no existen imágenes al respecto, bien porque hay dudas en torno a su cronología, o a que respondan exactamente a la tipología de abrideras tríptico. Por todo ello, las tratamos al final, a modo de epílogo de la III parte. En su mayor parte son abrideras trinitarias realizadas en materiales suntuarios. Las objeciones de los teólogos a las abrideras trinitarias unido al alto valor económico de los materiales empleados, explica en cierta medida la desaparición de estas obras.

A menudo los datos que poseemos son tan escasos que no permiten la elaboración de una ficha completa. Por ello se incluye el texto original en que aparecen reseñadas las obras y a continuación los datos que se pueden extraer a partir de ellos. Agrupadas por países son las siguientes:

#### **FRANCIA**

#### Virgen de la Iglesia del Carmen en París (región de Île de France)

"[...]Imaginem, quae est in Carmelitis & similis, quae in ventribus earum unam habent Trinitatem, veluti si tota Trinitas in Virgine Maria carnem assumsisset humanam [...]" (Gerson, s.XV)

ANÁLISIS DE LA PIEZA		
Iconografía exterior Virgen		
Iconografía interior Trinidad		
Cronología obra anterior al siglo XV (fecha en que la menciona J. Gerson)		
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES		

El primer documento que da noticia sobre esta controvertida talla es el *Sermón de la Natividad* de Jean Gerson (siglo XV). Molanus (*Tratado de imágenes*, 1568) y Benedicto XIV (*Sanctissimi Domini Nostri Benedicti Papae XIV Bullarium*, 1745) se remiten también a este texto. Los historiadores del siglo XIX en adelante, interesados por las abrideras, insertan distintas traducciones y reinterpretaciones de este texto.

#### Tres vírgenes de los inventarios regios y nobiliarios franceses

"Imágenes abrideras [...]

1380 Una joya, donde está la Anunciación y el vientre de la Virgen se abre llevando en su interior la Trinidad, San Pedro y San Pablo a los lados (Inventario de Carlos V)[...]

1399. Una joya donde está la Anunciación y el vientre de María se abre teniendo en el interior la Trinidad, San Pedro y San Pablo (Inventario de Carlos VI)[...]

1420. Una imagen de oro de la Virgen que se abre por el vientre y que tiene la Trinidad en el interior (Duques de Borgoña, 4238)[...]<sup>,,662</sup>

Tres obras prácticamente idénticas de las que se pueden conocer los siguientes datos:

Inventario y mecenas	Cronología	Material	Sistema de apertura	Iconografía exterior	Iconografía interior
Carlos V de Francia	1380	varios materiales suntuarios	A la altura del vientre de María	Anunciación	Trinidad flanqueada por San Pedro y San Pablo
Carlos VI de Francia	1399	varios materiales suntuarios	A la altura del vientre de María	Anunciación	Trinidad flanqueada por San Pedro y San Pablo
Duques de Borgoña	1420	Oro	A la altura del vientre de María	Virgen	Trinidad

Es probable que la abridera de Carlos V y la de Carlos VI sea la misma. El hecho de aparecer en los dos inventarios indicaría simplemente que es legada de padre a hijo.

#### Virgen de Reclesne (dpto. de Saône-et-Loire; región de Bourgogne)

"[...] La Virgen de Reclesne también recibía culto de las parturientas. Las parturientas le traían ofrendas, le dedicaban una misa, le cantaban el Salve Regina y le decían ciertas oraciones. El cura, a continuación, entreabría el pecho de la Virgen que era de cartón, viendo aparecer así al Niño Jesús en el seno de María. Después de dejarla algún tiempo abierta, se volvía a cerrar y se volvían a decir las mismas oraciones que anteriormente. Este uso supersticioso fue prohibido por el señor Roquette, obispo de Autun. El cura fue obligado a colocar alrededor de la Virgen una cinta de hierro que impidiera abrir la obra [...]" 663

"[...]En la iglesia de Anost, Notre Dame, que se situaba antes sobre el retablo del altar, existe una Virgen cuya parte delantera se abre a modo de tríptico.[...] Existe una escultura similar en la iglesia de Reclesne, objeto de veneración desde hace siglos, pero el obispo de Autun, el señor Roquette, bajo el reinado de Louis XIV, exigió que fuese

452

451

<sup>&</sup>lt;sup>662</sup> Traducción libre de los textos en francés antiguo publicados por: De Laborde (1853-1857: vol. II, pp. 342-343).

<sup>&</sup>lt;sup>663</sup> Traducción libre del texto original en francés citado por Lacreuze (1881: vol. X, pp. 514-515).

cerrada con un círculo de hierro que impidiera su apertura ya que iba acompañada de la
superstición y era contraria a la dignidad del culto a María[] <sup>3664</sup> .

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS			
Sistema de apertura	Sistema de apertura Apertura a la altura del pecho de la Virgen		
ANÁLISIS DE LA PIEZ	A		
Iconografía exterior	Virgen		
Iconografía interior	Iconografía interior Niño Jesús.		
	[Podría tratarse de la Trinidad, pues en varios casos se confunden Trinidad del interior con el Niño Jesús (véase por ejemplo las abrideras de Autun y Leugney)]		
Uso o finalidad	Uso o finalidad Veneración por parte de las parturientas		
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES			
Dan noticia sobre esta talla los autores que se ocupan de la abridera de Autun, pues comparan ambas: Lacreuze (1881), Bulliot (1982) y Grivot (1974 y 1982).			

### Cinco vírgenes citadas por autores del siglo XX

Nombre	Iconografía exterior	Iconografía interior	Otros datos de interés	Bibliografía que la cita
Virgen de la iglesia de Gaillon (dpto. de Eure, región de Haute- Normandie)	Virgen	Trinidad	se ha perdido su rastro y no existen imágenes	Clément (1909: p. 41)
Notre-Dame de Pryvé en el castillo de la Soulaine (dpto. de Aube, región de Champagne- Ardenne)	Virgen	Trinidad	datada en el siglo XVI, se ha perdido su rastro y no existen imágenes	Clément (1909: pp.40-41)

<sup>664</sup> Traducción libre de Bulliot y Thiollier (1892: p. 353). Bulliot dice recoger este texto de una obra anterior, la de PIGNOT, J-H (1876): *Gabriel de Roquette*. Durand et Pédone-Lauriel, Paris, vol. I, p. 244.

Colección privada anónima	Virgen	Virgen con el Niño	marfil, siglo XIX, 10 cm. de altura, existe imagen de Bruggmann Fabien	Chabanol (2002: p. 37)
Virgen de la catedral de Verdun	Virgen	Iglesia Trinidad Entierro Sinagoga	marfil, siglo XVII?, 18 cm. de altura, existe imagen	Koehler (1998-2000: pp. 303-307)
Virgen de Reims	Virgen	٤?	datada en el siglo XIX, no existen imágenes	Koehler (1998-2000: pp. 303-307)





Fig. 85. Abridera de una colección privada anónima. Publicada por Chabanol (2002: p. 37)



Fig. 86 Abridera de Verdun. Imagen incluida en la exposición fotográfica de la Iglesia de Saint-Mathieu de Morlaix (2006)

#### **ESPAÑA**

### Virgen del Inventario de Felipe II

"Nº 1.606: Una imagen de nuestra Señora de vulto, de tres quartas escasas de alto, las manos puestas, y abriéndolas se descubre el pecho avierto, y dentro Christo crucificado, y otras historias de la Pasión, de relieve pintada al olio, y por toda la dicha ymagen muchos engastes de diversas piedras y perlas, y aljófar menudo, con corona de plata, y sobre ella el sol y estrellas, con engastes de piedras y perlas, puesta la dicha ymagen en una media luna, y sobre una peana de madera pintada de verde, guarnecida como lo demás; la qual dio a su Magestad el conde de Priego, su mayordomo, y por avérsela a él dado la Sanctidad del papa Pío V en su oratorio y ser de indulgencias mandó su Magestad se pusiese en el relicario desta Sancta Casa. E.4ª, 69-70.I y M. L. 4r."665

CARACTERÍSTICAS	CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS		
Dimensiones	tres cuartas de alto		
Material y técnica talla en madera policromada, con corona de plata y eng piedras preciosas y perlas			
Sistema de apertura apertura frontal y torácica			
ANÁLISIS DE LA PII	ANÁLISIS DE LA PIEZA		
Cronología, procedencia y mecenazgo	obra de posible patrocinio papal (Pío V), realizada en el siglo XVI, en estrecha relación con otras abrideras españolas de la Pasión		
Iconografía exterior	Virgen Inmaculada, con los símbolos habituales (sol, luna y estrellas)		

<sup>&</sup>lt;sup>665</sup> Zarco Cuevas (1930: p. 212).

Iconografía interior	Ciclo de la Pasión de Cristo			
Uso o finalidad	imagen relacionada con la concesión de indulgencias			
HISTORIAL DE PROPIETARIOS				
Papa Pío V, Conde de Priego (mayordomo del rey) y rey Felipe II				
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES				
La obra aparece en <i>Inventariode Felipe II</i> editado por J. Zarco Cuevas (1930: p. 212). Dicho inventario y la referencia a la abridera fue sacado a la luz por Estella Marcos (1984: pp. 128-146).				

**Virgen de la parroquia de Gayá** (provincia de Gerona, comunidad autónoma de Cataluña).

ANÁLISIS DE LA PIEZA		
Iconografía exterior Virgen		
Iconografía interior Trinidad		
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES		
Da noticia sobre esta pieza Trens (1947: p. 502)		

### HISPANOAMÉRICA Vírgenes de Perú y México

Nombre	Cronología	Iconografía interior	Otros datos de interés	Bibliografía que la cita
Virgen abridera de un anticuario anónimo de México	siglo XIX	Adoración de los Magos, Crucifixión, santa Cecilia, una mujer	Adquirida en Dieppe, de marfil, de 30 cm. de altura, con apertura a la altura del torso	Koehler (1998-2002: pp. 303-307)
Virgen abridera de Cuzco (Perú)	¿siglo XVI- XVIII?	-	-	Molinié (1996: p. 26)

#### REINO UNIDO

**Virgen de Boulton en la Catedral de Durham** (distrito de Durham, condado de Northern, England).

"[...]Bajo el altar de Notre-Dame de Bolton, una escultura que se llaman Notre-Dame de Bolton, que se abre (con goznes) desde el pecho hasta abajo; dentro va pintada la imagen de Nuestro Señor, dorado, alzando sus manos y sosteniendo entre ellas un gran crucifijo dorado. Todos los días festivos se abría la imagen a fin de que cada uno pudiese ver representado en el interior al Padre, Hijo y Espíritu Santo, finamente dorados. El resto del interior, los paneles laterales, estaban barnizados en verde, con hojas en oro, algo muy bello a la vista. A sus pies se halla una piedra en la que estaba esculpida el emblema de los Nevil que habían corrido con los gastos del trabajo[...]" 666

"[...]En la nave meridional de la catedral de Durham se encontraba el altar de la Virgen de Boltone. [...] En el interior está esculpida la imagen del Señor, dorado y sujetando entre sus brazos un crucifijo de oro, el cual era sacado todos los Viernes Santo de tal modo que los que estaban congregados en la iglesia se arrodillaban delante del crucificado que el sacerdote presentaba para su adoración. Cuando la ceremonia terminaba, la cruz se colocaba de nuevo en el interior de la Virgen. Otras veces, en días de fiesta solemne, la escultura se abría para permitir a los fieles adorar en el interior al Padre, Hijo y Espíritu Santo[...]"667.

CARACTERÍSTICAS TÉCNICAS				
Material y técnica	talla dorada y policromada			
Sistema de apertura	apertura frontal, desde el pecho hasta la base			
ANÁLISIS DE LA PI	EZA			
Cronología, procedencia y mecenazgo	obra de posible patrocinio nobiliario (familia de los Nevil) realizada con anterioridad al siglo XVI (pues el prime documento que la nombra- <i>Rites of Durham</i> - es de 1593).			
Iconografía exterior	Virgen			
Iconografía interior La Trinidad en el centro flanqueada por decoración flo sobre fondo verde en los paneles laterales				
Uso o finalidad Apertura de la Virgen el Viernes Santo para permitadoración de la cruz del interior <sup>668</sup> .				
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES				

La obra aparece en los *Rites of Durham* (1593), dados a conocer por Rohault de Fleury (1878: Vol. II, p. 413) y Fowler (1903: p. 30). Con posterioridad, la mayor parte de autores que analizan las abrideras reproducen traducciones -parciales o completas- de este mismo texto.

## ALEMANIA Cuatro vírgenes citadas por la bibliografía y desaparecidas con posterioridad

Nombre	Cronología	Iconografía interior	Otros datos de interés	Bibliografía que la cita
Virgen de la iglesia de Bogenberg (región de Niederbayern; estado de Bayern)	Siglo XV	-	Thomas Hafner (Bogenberg) sostiene que poseen imágenes de la obra el Rijksmuseum de Amsterdam y el Museum für Volkskunde de Viena.	Sarrète (1913: p. 138)
Virgen del Bayerisches Nationalmuseum, en München (región de Oberbayern, estado de Bayern).	Siglo XVII- XVIII	-	Matthias Weniger, conservador museo, desconoce la ubicación actual de esta obra.	Sarrète (1913: p. 138)
Virgen de Roggenburg (región de Schwaben, estado de Bayern).	Siglo XVIII	-	-	Sarrète (1913: p. 138)
Virgen de la Antigua Colección Deumarckt, en Rott	Hacia 1520	-	En 1913 estaba en el mercado de arte.	Sarrète (1913: p. 138)

## Dos obras fragmentarias consideradas por la bibliografía posibles Vírgenes abrideras tríptico

Nombre	Cronología	Iconografía interior	Otros datos de interés	Bibliografía que la cita
Iglesia de St. Jacobi Virgen de Hamwarde	Siglo XV	¿Trinidad?	Panel que contiene la silueta de la Virgen y la Trinidad. Faltan los paneles	Radler (1990: pp. 355-356)

457

<sup>666</sup> Traducción libre en base a Rohault de Fleury (1878: vol. II, p. 413).

<sup>&</sup>lt;sup>667</sup> Traducción libre en base a los *Rites of Durham* (ca. 1593) -en inglés antiguo- editados por Fowler (1902-1903: vol. CVII, p. 30).

<sup>668</sup> Para más detalle ver capítulo V, I parte, sobre usos religiosos de las abrideras.

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

			laterales	
Liebieghaus Museum Alter Plastik de Frankfurt am Main	Siglo XV	¿Trinidad?	Sólo se ha conservado un panel con la imagen de la Trinidad del tipo compassio patris	Tripps (1999: pp. 99-111)

### BÉLGICA

Virgen de la Cartuja de Diest (provincia de Brabant Wal, región de Wallonie).

« [...]C'est pourquoi Jean Gerson désapprouve l'une d'elles dans un sermon qu'il a tenu à Paris sur la Nativité du Seigneu[...]J'ai vu une image de ce genre à la chartreuse de Diest; pour autant / que je m'en souvienne, elle passait pour y avoir été apportée de France au moment des guerres [...] » 669.

ANÁLISIS DE LA PIEZA			
Iconografía exterior	Virgen		
Iconografía interior	Trinidad		
Cronología obra anterior al siglo XVI (fecha en que la 1 J.Molanus)			
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES			
El único documento que da noticia de esta talla es el <i>Tratado de imágenes de</i> J. Molanus (1568).			

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8

<sup>&</sup>lt;sup>669</sup> Traducción francesa aportada por Boespflug (1996: pp. 133-134).

#### CONCLUSIONES

En esta monografía se han analizado setenta y cinco obras que se corresponden con la definición de Virgen Abridera Tríptico, es decir tallas de María que abiertas presentan tres paneles diferenciados con escenas esculpidas y/o pintadas. Entre las piezas estudiadas se han incluido las conservadas en la actualidad, las perdidas a lo largo de los siglos XX y XXI a causa de robos o cambios de propietarios, y las conocidas exclusivamente por noticias documentales coetáneas a su realización.

Sin embargo, distintos elementos indican que el número de abrideras existentes en el pasado debió ser mucho mayor, y que la reducción a setenta y cinco ejemplos se debe a un cúmulo de factores. Unas cayeron en desuso y ya desde la Edad Moderna fueron alejadas del culto, guardadas en almacenes, transformadas y reconvertidas en función del nuevo sentir religioso, e incluso destruidas en su totalidad, como la de la iglesia de los Carmelitas en Paris. Algunas se vieron afectadas por los conflictos bélicos, como la que se veneraba en la iglesia polaca de Elbing, desaparecida a raíz de la II Guerra Mundial, y redescubierta posteriormente gracias a una exposición temporal organizada por un museo alemán de la ciudad de Lüneburg. Otras cambiaron de propietario, pasando de establecimientos religiosos a coleccionistas privados anónimos, habiéndose perdido su rastro desde entonces, como es el caso de la Virgen que se hallaba en el monasterio de carmelitas de Cuerva antes de llegar a una casa de subastas y ser vendida a un comprador anónimo. Varias fueron robadas de sus lugares de culto, como la de Cheyres-Yvonand y Maubuisson, sustraídas en el último cuarto del siglo XX. Posiblemente otras muchas permanecen hoy en los fondos de colecciones privadas, salas de subastas, museos, conventos de clausura y/o parroquias, inéditas, sin que se conozca su valor y sin que hayan sido puestas en relación con el conjunto de Vírgenes Abrideras Tríptico conocidas y catalogadas hasta la actualidad.

Por otra parte, la dispersión geográfica y cronológica, así como la variedad simbólica, funcional, material y formal de las tallas estudiadas revela la aceptación y difusión de la que gozaron. Los setenta y cinco ejemplos objeto de este trabajo han de considerarse un testimonio parcial de una realidad más amplia y compleja que, con el devenir histórico se ha reducido numéricamente, dando la idea de una tipología fragmentaria y limitada.

Una de las primeras conclusiones que se extrae tras el análisis minucioso del objeto de estudio es que no estamos ante un conjunto de obras idénticas, sino ante un rico mosaico, integrado al menos por ocho subgrupos con entidad propia, todos ellos interrelacionados y unidos por un elemento común: el mecanismo de apertura a modo de tríptico que proporciona polisemia y polivalencia. Esta riqueza y diversidad se explica por el dilatado marco espacio-temporal en que fueron encargadas: desde 1250 hasta 1830, desde Portugal en el oeste hasta Polonia en el este.

Tras el trabajo realizado es posible situar cada subconjunto en unas coordenadas espacio-temporales, reconstruyendo la historia de las abrideras desde su aparición en torno al siglo XIII hasta su redescubrimiento en el siglo XIX, y comprobando que el momento más fértil en la producción fue la Baja Edad Media. Teniendo presente estas cuestiones, se ha considerado oportuno exponer los resultados y conclusiones de la presente investigación de modo cronológico.

Tradicionalmente se ha fijado el origen de las abrideras en la Virgen de Baltimore-Boubon, una talla en marfil, de dimensiones medianas (43 cm. de altura), con escenas interiores dedicadas a la pasión, muerte y resurrección de Cristo, procedente de un monasterio francés de la región de Limousin, y datada entorno a 1180. Si aceptásemos esta hipótesis, habría que situar el origen de las abrideras en el centro de Francia a finales del siglo XII, ligado a los artesanos de marfil limousinos en conexión con el mundo bizantino. La técnica de trabajo en marfil, la forma externa de tríptico y la simbología del medallón colocado sobre el pecho de la Virgen serían préstamos de la cultura bizantina a los talleres franceses bajomedievales. Los dípticos consulares o la imagen de la Blaquernitisa podrían haber sido fuentes de inspiración de esa primera y mítica abridera de Boubon.

Sin embargo esta teoría no deja de ser una suerte de leyenda fundacional. Fue difundida a finales del siglo XIX por arqueólogos e historiadores franceses movidos por importantes intereses económicos. Pretendían hacer de la Virgen de Baltimore-Boubon un exotismo medieval de alto valor en el mercado de antigüedades y, en consecuencia, objeto de interés entre ricos coleccionistas como Jacques Seligmann, Thomas Gibson Carmichaël, George Harding o Henry Walter, futuros propietarios de la obra. A lo largo del siglo XX conservadores, restauradores e historiadores del arte han sostenido largas discusiones en torno a la cronología de esta escultura, sin haber alcanzado un consenso final. Esto nos lleva a colocar un gran signo de interrogación junto a la fecha de esta talla y también en lo que se refiere al lugar y año de aparición de la primera abridera.

Al margen de las posibles dataciones de la Virgen de Baltimore-Boubon, lo cierto es que fue el arco cronológico entre 1275 y 1540 el más rico en la producción de abrideras. Inauguraron este periodo las tallas de Salamanca y Allariz, ligadas respectivamente a un inventario de 1275 y al testamento de la reina Violante de Castilla de 1292. Cerró esta etapa la Virgen de Alluyes, unida a los barones Florimont Robertet I y II que ostentaron este título y comisionaron obras de arte en la primera mitad del siglo XVI.

El periodo entre 1275 y 1540 puede adscribirse *grosso modo* a los parámetros culturales de la Baja Edad Media. Hay importantes acontecimientos anteriores a 1540 que, en ciertos ámbitos, marcaron el comienzo de la Edad Moderna: el inicio del Renacimiento humanista en el *Quatrocento* italiano, la caída del imperio bizantino

frente al avance turco en 1453, o el descubrimiento y posterior conquista de América en 1492, fueron algunos de ellos. Sin embargo, en el plano religioso y cultural fue el Concilio de Trento (1545-1563), el que determinó el paso decisivo de la espiritualidad medieval a la moderna. Por tanto, desde este punto de vista, podemos referirnos a las abrideras entre 1275-1540 como producto cultural bajomedieval.

Independientemente del calificativo que le apliquemos a las obras de este período, lo cierto es que compartieron un marco histórico común caracterizado por el crecimiento de la vida urbana y con ella el de las órdenes mendicantes, las cofradías y gremios artesanales; el desarrollo de los movimientos de mujeres y la participación de éstas en la vida cultural y social, el impulso de nuevas formas de devoción privada, las epidemias cíclicas de peste contrarrestadas por las prácticas colectivas de religiosidad popular, la consolidación de los intercambios a través de las grandes rutas comerciales (ej. el Rin, el Báltico, e inclusive los caminos de peregrinación) y, el elemento más importante para nuestro estudio, el auge de la devoción mariana, que situará a la Virgen a la cabeza de las prácticas religiosas públicas y privadas, individuales y colectivas. El esplendor del culto mariano entre el siglo XIII y el Concilio de Trento contribuyó al desarrollo y expansión de las abrideras. Nociones como la intercesión y mediación, la virginidad y pureza sin tacha, la dignidad regia, la Encarnación, la participación de María en la vida de Cristo y la historia de la redención, fundamentales en el debate teológico, fueron perfectamente expresadas por las abrideras. Estas esculturas supieron dar respuestas a los interrogantes surgidos en el seno de la comunidad cristiana. Dicho marco común cohesionó el conjunto de abrideras producidas entre 1275 y 1540 pero no fue exclusivo de estas tallas, pues otras obras piadosas se movieron en los mismos cauces.

En estas conclusiones finales es necesario preguntarse sobre las aportaciones de las Vírgenes abrideras tríptico dentro de la historia del arte. Desde el punto de vista simbólico su novedad e importancia no estriba tanto en los temas escogidos, sino en el tipo de interrelación potenciada entre ellos. Si hacemos un recuento de los episodios y motivos representados, comprobamos que forman parte del repertorio artístico aceptado y consolidado por la Iglesia.

De este modo nos encontramos las distintas iconografías de la Virgen María con o sin el Niño (como *Sedes Sapientiae*, *Virgo Lactans*, Virgen de la Expectación, Virgen de Misericordia o Inmaculada Concepción); la Trinidad Trono de Gracia; los ángeles, santos y profetas; el ciclo de la vida de la Virgen (incluyendo algunos episodios anteriores al nacimiento de Cristo y posteriores a su muerte); la infancia, pasión, muerte y resurrección de Cristo; y el Juicio Final. En el exterior de las piezas, la indumentaria, calzado, tocado, peinado, atributos y gestos de María y el Niño siguen también los códigos de representación tradicionales. La Virgen porta una indumentaria intemporal,

de raíz romana, formada básicamente por túnica y manto; al que se añaden normalmente zapatos puntiagudos a la moda entre la población civil bajomedieval, tocado o velo como muestra de recato bajo el cual se disimula el cabello peinado con extrema sencillez; y también -con cierta asiduidad- bien ciertos símbolos regios que remiten a su dignidad como *regina coeli* (corona, cetro, esfera, trono), bien un fruto que recuerda la alabanza de ésta como Nueva Eva. El Niño también tiene una indumentaria muy estable, generalmente se trata de una túnica larga. Más raro es que sea paño de pureza largo dejando el torso desnudo o que aparezca enteramente desnudo. Suele mostrar los pies descalzos (símbolo de divinidad), sostener algún atributo entre las manos (un orbe, un pájaro, un libro, una cruz) y hacer el gesto de bendición con la mano derecha. Es por tanto un repertorio canónico y didáctico que muestra al fiel las cuestiones más importantes dentro de la fe cristiana. Sin embargo, al poner en relación unos temas con otros se enriquece el simbolismo, apareciendo nociones absolutamente novedosas como la de Virgen Templo de la Trinidad y, lo que es aún más importante, permitiendo una polisemia y polivalencia desconocida en el campo de la escultura mariana.

Así pues, fue característico de estas obras y una de las mayores aportaciones a la historia del arte, su forma en tríptico que multiplicaba las posibilidades simbólicas y funcionales, haciendo que éstas se reinventaran en base a las necesidades religiosas, cambiantes a lo largo del año litúrgico. Las abrideras estuvieron asociadas a prácticas religiosas muy diversas: las celebraciones marianas, cristológicas y trinitarias del calendario cristiano (ej. Viernes Santo), los rezos y oraciones colectivas (ej. el Salve Regina), cierta prácticas populares como la protección a las parturientas y la salvación espiritual de niños nacidos muertos, y por supuesto también la meditación privada individual. La variedad de temas y de formas en que podía contemplarse la talla permitían una interpretación nueva cada vez que el fiel se acercaba a ella. Además, al abrir las puertas, se creaba una expectación que conseguía captar la atención del creyente, un recurso muy valorado por la Iglesia.

Compartiendo un marco cultural común y la forma de escultura-tríptico o escultura-retablo, entre 1275 y 1540 la riqueza y variedad de abrideras producidas fue tal, que podemos reconocer hasta seis subgrupos distintos en este periodo, coexistiendo simultáneamente a lo largo de la geografía europea: 1) abrideras de los gozos de María (en el occidente peninsular), 2) abrideras con la Trinidad y Anunciación (en Francia y Sacro Imperio), 3) con la Trinidad y ángeles (en el cauce del Rin), 4) con la Trinidad y la vida de Cristo (en Francia y Sacro Imperio), 5) con la Trinidad y fieles orantes (en Prusia occidental y las regiones vecinas), y 6) abrideras de la pasión de Cristo (en Francia y Suiza).

El subgrupo más occidental es el de las abrideras de gozo, que engloba tres tallas situadas en Allariz, Salamanca y Évora. Su proximidad formal, simbólica e histórica

podría estar en relación con las rutas de peregrinación, ya que los tres enclaves formaron parte de dos importantes vías a Santiago de Compostela, que corrían prácticamente paralelas de sur a norte de la península ibérica: la ruta de la plata (Salamanca y Allariz) y el camino portugués (Évora). Las tres fueron realizadas en un lapso de tiempo relativamente corto, entre finales del siglo XIII y principios del XIV. El patrocinio de dos de ellas estuvo ligado a conventos, la Virgen de Évora a las dominicas y la de Allariz a las clarisas, ramas femeninas de dos órdenes mendicantes de importante peso en la Baja Edad Media, reflejando así la participación de las mujeres en la vida cultural de la época. La obra de Salamanca, en cambio, fue hallada entre los fondos catedralicios, sin poder precisarse quién efectuó el encargo original. Es la más maltrecha de las tres, pues los paneles interiores de marfil fueron arrancados casi en su totalidad, y durante mucho tiempo permaneció guardada sin ser exhibida o recibir un estudio especial.

Estas obras muestran en el exterior a la Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño en su regazo, y en el interior –con ligeras variaciones- una secuencia de acontecimientos cristológicos y marianos (Anunciación, Visitación, Nacimiento, Anuncio a los pastores, Adoración de los Magos, Resurrección, Ascensión, Pentecostés; y Entierro, Asunción y Coronación de la Virgen) cuya fuente de inspiración y significado hay que buscarlo en el ciclo de los gozos de María. Se trata de textos de devoción, muchas veces acompañados de música, popularizados por santos y poetas entre los siglos XIII y XVI, y con gran arraigo dentro de la península. Una de las composiciones más influyentes debió ser la incluida en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, que trataba idénticos temas a los contenidos en las abrideras mencionadas. A través de estos textos el fiel recordaba los momentos que habían colmado a María de mayores alegrías, poniendo especial énfasis en los episodios apócrifos de su muerte, subida al cielo, y posterior coronación por parte de la divinidad. La dignidad alcanzada por María en el cielo hacía que los devotos le rogaran por su intercesión entre Dios y los hombres, siendo esta súplica final el colofón de los *gozos* literarios.

Los gozos explican también la finalidad y tipo de uso de estas obras. Las abrideras, que permanecerían cerradas la mayor parte del año litúrgico, podrían abrirse para rezar el rosario seráfico, una oración bajomedieval surgida al calor del rosario dominico, aunque limitada al recitado del padrenuestro y el avemaría junto con la evocación de los gozos de María. También es factible que se abriesen el día de la Asunción de María (15 de Agosto), ya que este evento era la culminación de todos los gozos. El pequeño tamaño de estas obras (32-39 cm.) las hacía igualmente apropiadas para una meditación individual llevada a cabo en capillas privadas o en la propia celda del convento. En cualquier caso, el tamaño reducido junto a la suntuosidad de los materiales empleados, remite a prácticas religiosas semi-privadas, destinadas a una

comunidad pequeña (las monjas de un convento o una familia bien posicionada socialmente); siendo difícil imaginar procesiones, dramas litúrgicos o prácticas multitudinarias a su alrededor.

La cuestión técnica y material es otro de los elementos que da cohesión a este subgrupo. Combinan el uso de madera y marfil, unión de materiales que en ocasiones fue puramente fortuita. La peana de Allariz y la cabeza de la Virgen de Évora fueron talladas en madera, aunque en ambos casos serían añadidos modernos sobre la pieza original de marfil. Por el contrario, la talla de Salamanca se trazó originalmente en madera y después se le incrustaron paneles de marfil tanto en el interior como en el zócalo. El marfil es un material orgánico pero resistente, difícil de obtener y suntuario, con una fuerte carga simbólica que remite a la castidad de la Virgen y por ello muy apropiado para la escultura mariana. Sobre el material se aplicó una policromía luminosa, brillante y saturada, asociada en el mundo medieval a la noción de Belleza, riqueza, espiritualidad e intemporalidad, de la que -sin embargo- apenas han subsistido leves trazas. Especialmente reseñable es el uso del azul intenso, color de connotaciones marianas y regias en la Baja Edad Media. No faltó tampoco la aplicación de pan de oro sobre la superficie, pues la asimilación entre este metal, la luz y la divinidad fue de una gran intensidad a lo largo de toda la Edad Media.

Pero el grueso de abrideras bajomedievales no fueron realizadas en marfil sino en madera, material que encontramos en las obras restantes, aproximadamente un 90 % del total. La madera es más económica y fácil de conseguir, pero es mucho más vulnerable a los deterioros causados por los insectos xilófagos (que producen agujeros en la superficie del material) y los cambios de humedad y temperatura (que causan el desprendimiento y agrietamiento de la capa pictórica), daños habituales entre las abrideras conservadas. Sin embargo, la forma hueca de las abrideras-tríptico funciona muy bien técnicamente, compensando así la debilidad de la madera; dado que el espacio vacío en el interior evita la acumulación de humedad y reduce los movimientos de contracción y dilatación. Además, las maderas más empleadas fueron las de dureza media (tilo, nogal, roble), relativamente resistentes a los insectos y cambios de temperatura y humedad, a la vez que fáciles de tallar. Como en el caso del marfil, no se renunció casi nunca a una policromía brillante, un dorado abundante y de buena calidad, e inclusive un fondo plateado en algunos ejemplos. La presencia de estos elementos implica patrocinadores de prestigio y dinero.

Entre las abrideras bajomedievales en madera destacan aquellas que tienen la Trinidad Trono de Gracia en su interior. Constituye el conjunto más numeroso de los estudiados, que a su vez abarca cuatro subgrupos en función de los temas representados: Trinidad y Anunciación, Trinidad y ángeles, Trinidad y vida de Cristo, Trinidad y fieles orantes. Los cuatro subgrupos comparten ciertos simbolismos y prácticas religiosas.

Desde el punto de vista temático la unión de la Virgen (en el exterior) con la Trinidad (en el interior) sirve para expresar el concepto bajomedieval de María Templo de la Trinidad. Esta noción se apoyó en tres pilares: 1) la antigua idea de María Templo de la Divinidad (desarrollada desde el siglo VI, tanto entre los teólogos orientales como occidentales), 2) la creencia en que las tres hipóstasis o personas de la Trinidad vendrán y habitarán en las almas más puras (afirmación derivada del verso bíblico de Juan 14, 23: Si alguno me ama, guardará mi palabra, y mi Padre le amará, y vendremos a él y en él haremos morada), y 3) la especulación en torno a la presencia trinitaria en el misterio de la Encarnación (puesto que la Trinidad es indivisible, así debió participar e incluso encarnarse en María). Diversos textos franceses, germánicos e hispánicos sustentaron la noción de María Templo de la Trinidad, siendo tal vez los más relevantes los de Adam de Saint Victor, Seifried Helbling y Juana de la Cruz. El francés Adam de Saint Victor (s. XII) compuso una prosa titulada In Nativitate Beatae Mariae en la que alabó a la Virgen como mater pietatis et totius Trinitatis nobile triclinium: madre de piedad y de toda la Trinidad noble asiento/morada. El alemán Seifried Helbling (s. XIII) afirmó que a través de la Encarnación María se convertía en templo o cofre de la Trinidad: El Señor está contigo, la Trinidad de Dios está contigo, pues ésta quiso habitar en ti, su relicario/cofre. ¿Cuándo abarcó una doncella semejante tesoro? A ti, recipiente de lo sagrado, enteramente llena de santidad, nada se puede equiparar. Juana de la Cruz (s. XV-XVI), recogiendo una larga y rica tradición de textos hispánicos de alabanza a María Templo de la Trinidad (véase por ejemplo los escritos de Iñigo López de Mendoza, Pero López de Ayala, Alfonso Álvarez de Villasandino, Pero Vélez de Guevara, Juan Álvarez Gato, el Beneficiado de Úbeda, Fernán Pérez de Guzmán e Isabel de Villena), pronunció para el de Sermón de la Natividad del Salvador un texto fundamental por lo explícito y directo de su mensaje: [...]Y donde está la persona del Padre, allí está la persona del Hijo y la del Espíritu Santo [...], porque no puede estar el uno sin el otro ni entre las tres personas puede haber ningún departimiento ni división.[...] Cuando el Salvador, el cual es la segunda persona de la Santísima Trinidad, tomó carne del vientre virginal de Nuestra Señora la Virgen María y se hizo hombre, entonces cercó la misma Señora a toda la Santísima Trinidad [...]. María, encerrando a la Trinidad en su seno, se convertía en la intercesora más perfecta e

En cuanto a las prácticas religiosas, los momentos del calendario litúrgico en que debieron tomar parte un gran número de abrideras trinitarias fueron el Viernes Santo y el Domingo de la Trinidad (domingo posterior a Pentecostés). Teniendo en cuenta una breve noticia aparecida en los *Rites of Durham* que indica que el crucifijo del interior de una de estas piezas era mostrado a los fieles el Viernes Santo, se ha especulado con la posibilidad de que muchas abrideras trinitarias formaran parte de la *depositio*, *elevatio* y

influyente entre la humanidad y la divinidad.

Visitatio sepulcri, ritos y dramas de gran peso en el contexto litúrgico bajomedieval. Este uso sólo sería válido para aquellas obras que presentan un crucificado móvil, pues en ningún caso se habría permitido mutilar una talla para participar de semejante rito. La otra posibilidad es que las abrideras se abriesen el Domingo de la Trinidad, para mostrar este misterio a la adoración de los fieles, coincidiendo así pues con una celebración que gozó de gran aceptación a partir de 1334, momento en que el papa Juan XXII decidió instituirla como fiesta oficial del calendario litúrgico, válida para la Iglesia universal.

Las dos abrideras trinitarias más occidentales, situadas en Triacastela (Lugo) y Bergara (Guipúzcoa) son excepcionales, verdaderas obras únicas que por su iconografía no se ajustan a ninguno de los subgrupos mencionados. La Virgen de la iglesia de San Salvador de Toldaos se sitúa en la población de Triacastela, uno de los enclaves más importantes del camino francés a Santiago de Compostela. La relación con el camino podría explicar la elección de los temas representados. Pudieron ser los peregrinos los que alentaron y costearon esta pieza, ya que ellos mismos solían encomendarse a la Virgen y la Trinidad para que los protegiesen de los múltiples peligros que les acechaban en su viaje, siendo estos dos temas los dominantes en la abridera mencionada. Sin embargo, la originalidad de esta pieza radica en los dos personajes representados junto a la Trinidad, pues no son equiparables a otras obras conocidas. No parecen donantes ya que no adoptan una posición de reverencia y oración ante la Trinidad, no parecen responder al tema de la Anunciación ya que ambos son hombres, y tampoco tienen ninguna relación directa con acontecimientos de la vida de Cristo. En cambio su atuendo (túnica larga y gorro cónico) y atributos (filacteria y libro) han hecho pensar en los profetas del Antiguo Testamento, personajes que no aparecen en ninguna de las otras abrideras conocidas, al menos no en ese lugar. La única relación posible sería con las Vírgenes de Salamanca y Nürnberg, donde también hallamos profetas, pero situados en un plano secundario, relegados al zócalo de la obra.

Por su parte, la Virgen de Bergara está vinculada al mundo de la mujer, tanto por su relación con el *movimiento religioso femenino* y más concretamente con las *seroras* vascas, como por su participación activa en las prácticas religiosas ligadas al embarazo y parto. Las *seroras*, a medio camino entre la vida laica y la religiosa, gozaron de reconocimiento y prestigio en la Baja Edad Media, ya que no sólo se ocupaban de cuestiones prácticas como la limpieza y cuidado de la iglesia, sino que además desarrollaban un buen número de actividades religiosas. Pudo ser una *serora* la que impulsó la realización de la obra, la custodió y reguló las prácticas religiosas en torno a ella, dado que aún hoy en día sigue siendo una serora y un mayordomo los que mantienen el control y gestión de la talla. No obstante, la excepcionalidad de esta pieza, va más allá del contexto socio-cultural que la rodea. Es la única cuya apertura se efectúa

a través de una tapa oval situada a la altura del vientre de María, de tal modo que ésta se muestra a los fieles explícitamente embarazada de la Trinidad. La Trinidad, de proporciones minúsculas, rodeada de un fondo estrellado que evoca el firmamento, se aloja en el interior del vientre de María, que es ahora *más grande que los cielos*, parafraseando unas palabras de la liturgia de San Basilio (siglo VI).

Otro subgrupo de abrideras bajomedievales es el que tiene en el interior la Trinidad y Anunciación. Se compone de ejemplos dispersos, localizados tanto en el antiguo reino de Francia (Alluyes, Autun y Massiac) como en los viejos límites del Sacro Imperio Romano Germánico (Berlín, Bouillon y Pozzolo Formigaro). Las piezas situadas en Fribourg-Marly, Souvigny-Moulins, Palau del Vidre y Leugney pudieron pertenecer también a este subgrupo, aunque su estado actual, tras numerosos repintes, impide conocer los temas representados originalmente. Poco se conoce de sus propietarios, que en ocasiones debieron pertenecer a familias nobles, como fue el caso de los barones Florimont Robertet I y II en relación a la Virgen de Alluyes y Jacques de Chaugy (señor de Anost) en relación a Autun. El contexto geográfico dejó su impronta en algunas de estas obras, como las de Fribourg-Marly, Leugney, Palau del Vidre y Pozzolo Formigaro, que presentan un tocado festoneado de tipo *krüseler*, frecuente en la zona renana a finales del siglo XIV.

Desde el punto de vista simbólico combinan la imagen de la Virgen con el Niño (en el exterior) junto con la Trinidad flanqueada por el arcángel Gabriel y María, protagonistas de la Anunciación (en el interior). La Anunciación se representó con sobriedad, sencillez y ausencia de cualquier elemento que distrajese la atención del espectador, salvo en la Virgen de Alluyes que por ser la más tardía incorporó algunos detalles simbólicos (el jarrón de flores, el búho, la puerta, los cortinajes, etc.). La Trinidad, muy maltrecha en la mayor parte de los casos, tuvo por encima una forma de cuarto de esfera, tallada a la altura del pecho de María. Éste era un elemento puramente estructural que contrarrestaba el peso de la cabeza de la Virgen mejorando así la estabilidad de la obra, y no un receptáculo para las reliquias como aseguraron algunos autores. En ocasiones, como en Palau del Vidre, este espacio esférico fue aprovechado subsidiariamente para pintar una paloma del Espíritu Santo que completaba la simbología del grupo esculpido de la Trinidad.

La interconexión de los diferentes temas incide en primer lugar en la participación de la Trinidad en la Encarnación: al situarse la Trinidad en el panel central, entre las figuras de Gabriel y María, se indica que está presente y participa de este momento crucial del cristianismo. En segundo lugar, se facilita una comparación entre nociones que, aunque aparentemente contrapuestas, van unidas a menudo en el pensamiento cristiano: la infancia y muerte de Cristo (recordadas a través de la

Anunciación y Crucifixión del interior) y la maternidad y virginidad de María (exaltadas a través de la Virgen con el Niño en el exterior y la Anunciación en el interior).

Son tallas relativamente grandes, en torno al metro de altura, y con dorso generalmente plano que impone una visión frontal, poco adecuadas a procesiones o prácticas religiosas que impliquen movimientos en el interior de la iglesia. Como otras abrideras trinitarias, pudieron cobrar protagonismo el Viernes Santo y el domingo de la Trinidad. Además, por la temática contenida, debieron participar de las celebraciones que tenían lugar el día de la Anunciación. Esta festividad unía los temas de Nacimiento y Muerte de Cristo, dos nociones que también están vinculadas en el sentir cristiano y en las abrideras mencionadas.

Un subgrupo bajomedieval más focalizado geográficamente es el de las abrideras con la Trinidad y ángeles, situadas sobre una de las rutas comerciales más importantes de la época, un eje sur-norte que atravesaba el centro de Europa desde Génova hasta Ámsterdam, cruzando los Alpes y siguiendo el cauce del río Rin. Hoy en día pueden contemplarse en Francia (Kaysersberg, Eguisheim y Marsal), Alemania (Trier), Suiza (Zurich) e Italia (Antagnod). Hubo una escultura más de este tipo en la colección privada de Georg Hartmann, pero su rastro se perdió después de 1990. La ubicación geográfica explica el uso del krüseler, tocado renano, en algunas de las obras mencionadas. Desde el punto de vista técnico comparten similitudes con las abrideras de la Trinidad y Anunciación, pues como éstas miden -en su mayoría- en torno a un metro de altura, poseen un dorso plano y sin tallar, y contienen un cuarto de esfera a la altura del pecho de la Virgen; lo que indica un contacto entre talleres y artistas, seguramente facilitado por la presencia del Rin, una de las vías de intercambio más importantes en ese momento. Proceden en su totalidad de iglesias parroquiales, donde debieron recibir un culto público, salvo la de Kaysersberg que se hallaba en un ámbito más privado (la abadía de clarisas de Alspach) antes de pasar al museo de arte e historia de la ciudad.

En el exterior se representó la Virgen con el Niño y en el interior la Trinidad en el panel central flanqueada por un ángel adorante en cada una de las puertas laterales. Los ángeles, varones jóvenes e imberbes, rendían homenaje a la divinidad. Todos la glorificaban, tal como atestiguan sus gestos corporales: unos extendiendo los brazos, otros portando cirios, varios agitando incensarios. Sus trajes y alas, de colores luminosos y brillantes, reflejan su espiritualidad y recogen el pensamiento de Juan Damasceno que los consideraba seres inmateriales hechos de luz. La imagen de la Trinidad corrió peor suerte, ya que fue bruscamente eliminada de todos los ejemplos, subsistiendo sólo en Antagnod. No es difícil comprobar que la temática de estas obras se movía en los márgenes de la ortodoxia. Al abrirse la escultura, el fiel podía contemplar como María albergaba en su interior no sólo a la divinidad sino también a

toda su corte celestial, en definitiva al universo en su totalidad. Esto explica por qué, en algún momento de la Edad Moderna, se decidió suprimir el grupo trinitario y destinar el espacio vacío del interior a nuevas prácticas religiosas acordes con la espiritualidad del momento. Así pues, las tallas de Eguisheim, Marsal y Trier pudieron ser empleadas a partir de este momento como Vírgenes tabernáculo y ostensorio, es decir piezas que guardaban y exhibían las sagradas formas. De hecho, en Eguisheim se pintó sobre el panel central una aureola de rayos solares que debía envolver la forma consagrada, potenciando de este modo la identificación entre Cristo y la luz.

Otro subgrupo, coetáneo a los anteriores, pero más disperso geográficamente, es el que contiene en el interior la Trinidad y la Vida de Cristo. Está integrado por dos obras que hoy en día se hallan en Morlaix (Bretaña francesa) y el Metropolitan Museum de New York, más una tercera talla perdida que estaba anteriormente en la colección privada de Hans Wilczek. Próximas resultan las piezas de Amiens y Limburg-Schönau, aunque – por diversas circunstancias- no responden exactamente a los mismos parámetros.

El nexo que las une es fundamentalmente la temática y simbología, pues difieren tanto en dimensiones como en el tipo de destinatarios y patronos. En el exterior de las piezas de Morlaix y New York, María Sedes Sapientiae sostiene al Niño al tiempo que lo amamanta con gesto melancólico, presagiando su muerte en la cruz. En los paneles laterales interiores se representa un ciclo cristológico, aunque con muchas diferencias en cuanto a la distribución y elección de episodios: la Virgen de New York se centra en la Infancia, la de Hans Wilczek en la Pasión, y la de Morlaix compara ambos momentos. Las escenas que aparecen en unas u otras obras son: Anunciación, Visitación, Natividad, Anuncio a los pastores, Presentación en el Templo, Adoración de los Magos, Prendimiento, Camino del Calvario, Flagelación, Resurrección y Bajada a los infiernos. En el panel central se sitúa la Trinidad, con un peculiar detalle a los pies de Dios Padre: unas volutas vegetales que podrían interpretarse bien como esquematizaciones del árbol de Jesé (tema que remite a la genealogía de Cristo), bien como referencia al árbol de Paraíso. Un cántico popular en honor de la Virgen de Morlaix recogido por Stéphan en 1895 podría dar la clave en cuanto a la interpretación global del programa iconográfico. Cuando el fiel contempla la imagen abierta comprende de inmediato la intensa vida espiritual de la Virgen, pues su alma no sólo fue inundada con las meditaciones acerca de Cristo, sino que además fue un templo perfecto en que habitó la Trinidad. La perfección de María la llevó a ser, a un mismo tiempo, madre de Cristo y morada de la Trinidad.

Atendiendo a los temas representados, estas obras pudieron cobrar protagonismo público en distintos momentos del calendario litúrgico: el tiempo de la Navidad (participando tal vez de la festividad de la Adoración de los Magos y el drama navideño

del Officium Stellae), el periodo de Pascua (tomando parte de la depositio, elevatio y visitatio sepulcri) y el Domingo de la Trinidad. Pero además de estas prácticas colectivas, las piezas pudieron ser una vía para la meditación privada y la imitación de las vidas de Cristo y María, un medio para el acercamiento a Dios y la unión mística con él. Las tallas de New York y la colección Hans Wilczek, por su pequeño tamaño, se adecuarían perfectamente a esta devoción privada.

El subgrupo trinitario más oriental, numeroso y homogéneo es el que presenta la Trinidad flanqueada por fieles orantes, datado hacia 1400-1450 y localizado en su mayoría en los límites del antiguo estado teutónico de Prusia occidental. Engloba las tallas polacas de Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau y Sejny, las alemanas de Nürnberg y Elbing-Vacha, la austriaca de Viena, la danesa de Copenhague, las dos suecas de Misterhult y Övertornea y la francesa del Musée au Moyen Âge-Hôtel et Thermes de Cluny (París). Todas ellas se han relacionado, directa e indirectamente, con la Orden Teutónica. Esta institución religiosa y militar aprobada oficialmente en 1198 por el papa Inocencio III jugó desde el siglo XIV un papel clave en el mapa político europeo, llevando a cabo la conquista y constitución de un Estado prácticamente independiente en Prusia, la ocupación de importantes territorios en Livonia y el asentamiento en puntos estratégicos de Europa occidental. La expansión y dispersión de los teutones por Europa les permitió conocer las abrideras-tríptico ya existentes allí donde se asentaron: en la península ibérica, el Midi francés, la zona alpina, el Sacro Imperio. Adoptaron este tipo de escultura, le dieron una impronta propia incorporando el símbolo del manto de la Virgen, y la pusieron al servicio de sus intereses. El resultado fue una serie de obras de gran elaboración artística y teológica, que a su vez pudieron ejercer influencia en regiones vecinas como Suecia (Misterhult y Övertornea) y Austria (Viena). La primacía económica y comercial de la orden les proporcionó los recursos necesarios para costear unas esculturas riquísimas desde el punto de vista técnico y material. Además las vías comerciales que controlaban debieron facilitar la rápida difusión de esta tipología por las regiones vecinas, llegando su influjo a las actuales Suecia y Austria.

Desde el punto de vista temático son de una enorme riqueza, ya que confluyen temas y motivos muy variados. En el exterior se contempla la *Sedes Sapientiae* y en el interior la Virgen de Misericordia que sostiene su manto protegiendo así una multitud de fieles que flanquea la Trinidad Trono de Gracia. La *Sedes Sapientiae* y la Trinidad Trono de Gracia son motivos comunes a otras abrideras; la novedad la introducen la Virgen del Manto y los fieles. El primer tema ha sido ligado por unos a la visión del cisterciense Caesar von Heisterbach, por otros a los franciscanos y su relación con el santuario bizantino de las Blaquernas, y por algunos más a las *Pietas* de las monedas romanas. Lo cierto es que fue un símbolo muy difundido en occidente en los siglos XIV

y XV gracias al *Speculum Humanae Salvationis*, coincidiendo estas fechas con las de las abrideras aquí mencionadas.

En cuanto a los fieles, muchos de ellos están en actitud orante, arrodillados y con las manos juntas. Entre ellos se hallan miembros de la orden teutónica, la jerarquía eclesiástica y la familia imperial/real, junto a una masa de laicos y religiosos, hombres y muieres, que completan el mosaico social de la Baia Edad Media. Entre los teutones, se reconocen maestres, caballeros y religiosos, es decir los miembros dotados de mayores privilegios dentro de la organización. Los maestres, rectores de la orden, fueron representados en primera fila junto al papa o al emperador, vestidos con un manto blanco decorado con una cruz negra sobre el hombro, su atributo más distintivo, tal como se observa en las tallas de París-Musée au Moyen Âge, Elbing-Vacha, Pelplin-Klonowken, Sejny, y tal vez también en Pelplin-Liebschau. Los caballeros y religiosos debieron ser representados detrás del gran maestre, los primeros se reconocen por la barba abundante y el cabello relativamente corto (véase las piezas de Elbing-Vacha, Nürnberg, Seiny, y quizás también la de Misterhult); los segundos en cambio aparecen tonsurados e imberbes, tal como les obligaba la regla de su orden (véase los ejemplos de París-Musée au Moyen Âge, Elbing-Vacha, Övertornea y Sejny). No en todas las tallas han podido identificarse con claridad los miembros de la orden, por lo que varios autores se han mostrado escépticos ante el patrocinio teutónico de ciertos ejemplos, siendo las tallas más controvertidas las de Viena y Copenhague. No obstante, ambas piezas son en todo lo demás idénticas al resto, inclusive en la representación de la jerarquía eclesiástica e imperial, con lo que podrían entrar en la órbita teutónica o estar influidas por el modelo creado por esta orden.

Junto a los miembros de la orden se representaron otros grupos de privilegio que los respaldaron en su ascenso al poder: el Papado y el Sacro Imperio; siendo esta triple alianza muy beneficiosa para todas las partes. Los miembros de la familia imperial/real, ostentando coronas, se hacen visibles en todos los ejemplos salvo en Sejny. Por su parte, la jerarquía eclesiástica integrada por papa, obispos y cardenales, y reconocible gracias a los tocados (tiara, mitra y capelo respectivamente), es visible en la totalidad de las piezas excepto en Misterhult y Copenhague. Finalmente hallamos una serie de hombres y mujeres, laicos y religiosos, sin rasgos distintivos especiales, completando la imagen social de la época, que pueden interpretarse bien como símbolo arquetípico de la humanidad protegida por la Virgen, bien como miembros secundarios de la orden teutónica (semi-hermanos, semi-hermanas, cofrades y sirvientes) y/o asistentes de la corte imperial/regia y la jerarquía eclesiástica.

La lectura conjunta de todos los temas representados podría ponerse en relación no sólo con el concepto de María Templo de la Trinidad, sino además con la mística femenina renana de los siglos XIV-XV y más concretamente con la noción del *Triple* 

Nacimiento de Cristo difundida por Johannes von Marienwerder (1343-1417). Este teólogo afirmaba que Cristo había nacido gracias al Padre (idea representada a través de la Trinidad Trono de Gracia), gracias a la Madre (idea representada mediante la *Sedes Sapientiae*), y en el corazón de los hombres (idea reflejada a través de los fieles en posición orante contemplando la divinidad).

Respecto a las prácticas religiosas asociadas a estas obras, confluyen las ya habituales (participación del Viernes Santo y Domingo de la Trinidad, meditación individual en pequeños recintos semi-privados), junto con una orientación político-militar afín a los ideales de la orden. En este sentido, parece que algunas de las tallas – especialmente las de menor tamaño- pudieron haber servido como altar portátil de campaña trasladado por los caballeros teutónicos durante sus actividades bélicas, de tal modo que podían llevar a cabo sus obligaciones religiosas a la vez que emplear las imágenes de María a modo de propaganda y justificación de sus intereses militares.

Las últimas dos obras que coexisten en la Baja Edad Media, junto con el resto de subgrupos nombrados anteriormente, son las de Chevres- Yvonand (Suiza) y Guern (Francia) que incluyen temas de la muerte, pasión y resurrección de Cristo en su interior. Así se introducen una serie de episodios que tendrán una gran proyección en la Contrarreforma y el movimiento historicista del siglo XIX. Son el inicio de lo que hemos llamado abrideras de la Pasión, un conjunto numeroso y heterogéneo en cuanto a su cronología que tiene como hilo conductor la representación de los acontecimientos de la Pasión en el interior de las piezas, acompañados muchas veces de un elenco de motivos diversos (infancia de Cristo, Juicio Final, vida de la Virgen anterior al nacimiento de Cristo, santos). La lectura conjunta de la imagen de María en el exterior y los episodios de la Pasión en el interior transmite al menos tres nociones ampliamente desarrolladas por la teología cristiana: 1) el martirio espiritual de la Virgen que sufre por la pasión de su hijo (profetizado por Simeón durante la presentación en el templo), 2) la identificación de María como tabernáculo de Cristo (idea sostenida entre otros por Guillermo Durando) v 3) el papel clave de María en la Redención (sin su consentimiento o *fiat* Cristo no habría venido al mundo y muerto por la humanidad).

No obstante, aunque las abrideras de Cheyres-Yvonand y Guern comparten una misma interpretación simbólica general, difieren sustancialmente en cuanto al repertorio de temas escogidos. Mientras que en Cheyres-Yvonand se representó exclusivamente la pasión, muerte y resurrección de Cristo, en Guern se unieron estos mismos temas a los de la resurrección de los muertos y el Juicio Final, vinculando así la primera venida de Cristo a la Tierra con la segunda venida o *Parousía* prometida a los hombres al final de los tiempos. En ambos casos, fue decisiva su participación en las prácticas de religiosidad popular: Notre Dame de Quelven en Guern era y sigue siendo el centro de atención del *Grand Pardon* celebrado anualmente el día de la Asunción (15 de Agosto);

por su parte la Virgen de Cheyres- Yvonand adquirió poco a poco tal fama de milagrosa que después de ser sustraída la obra original en el año 1978 se encargó una réplica para satisfacer la devoción popular.

Así pues, durante la Baja Edad Media tuvo lugar la eclosión y difusión de las abrideras, esculturas de una gran riqueza y variedad en lo que se refiere a ubicación geográfica, impulsores y destinatarios, programa iconográfico, prácticas religiosas, dimensiones, formas, materiales y técnicas. Estas obras permiten corroborar la eficacia de las vías medievales de transmisión cultural (fundamentalmente las rutas comerciales y rutas de peregrinación) y el fértil intercambio interregional en la Europa cristiana. Las formas artísticas se transmitieron y reinterpretaron adecuándose a las necesidades coyunturales de un momento y lugar determinados. Las abrideras-tríptico muestran como en el mundo medieval hubo importantes movimientos de personas y con ellos, de obras de arte, que viajaron a lo largo y ancho de la geografía europea.

El Concilio de Trento (1545-1563) es desde el punto de vista religioso y cultural el punto de inflexión entre la espiritualidad bajomedieval y la contrarreformista. Recogiendo los intensos debates teológicos de los años previos, hace una declaración de principios e intenciones a futuro, y supone la escisión definitiva entre cristianos católicos y cristianos protestantes. La Contrarreforma tiene repercusiones -directas e indirectas- sobre la producción cultural católica de los años sucesivos, y por supuesto también en la concepción de las abrideras-tríptico. Hay una depuración, transformación o adecuación de dichas obras. Las abrideras de gozo desaparecen en silencio, posiblemente fruto del cambio de intereses; las trinitarias se extinguen en medio de una gran controversia teológica; y las de la Pasión logran adecuarse a los nuevos tiempos, triunfando en la España contrarreformista. Mientras que en la Edad Media no había habido un centro o foco único, sino que la producción había estado distribuida entre el Sacro Imperio, Francia, la Península Ibérica, Prusia y Suecia; en la Edad Moderna España actúa como principal centro productor, aunque evitando temas conflictivos y potenciando solo aquéllos acordes a los nuevos tiempos. Así pues, la Edad Moderna está marcada por un lado por la polémica en torno a las abrideras trinitarias y por otro por el impulso a las abrideras de la Pasión; dos posiciones aparentemente contrapuestas que se contrapesan.

La polémica de las abrideras trinitarias fue un proceso muy dilatado en el tiempo que se inició en el seno mismo de la Baja Edad Media (con los textos de Jean Gerson en el siglo XV), tuvo un fuerte protagonismo en la Edad Moderna, y llegó a la antesala del mundo contemporáneo (con una última disposición papal escrita por Benedicto XIV en 1745). El concepto de María Templo de la Trinidad y su traducción plástica, las abrideras trinitarias, suponían por un lado la alteración de las relaciones de parentesco entre María, el Padre, el Hijo y el Espíritu, y por otro, la inversión de la jerarquía entre

Dios y la Virgen. El primero en mostrar públicamente su disconformidad con este planteamiento fue el canciller de la Universidad de la Sorbona en París, Jean Gerson. Este teólogo, que abogaba por un mensaje sencillo y directo, y que pretendía acabar con el culto excesivo dado a las imágenes, dijo en un Sermón para el día de Navidad que era "[...] necesario velar para que nada falso sea representado. Digo esto a propósito de la imagen que se encuentra en los Carmelitas de Paris, y otras similares, que albergan la Trinidad en su seno, como si la Trinidad al completo hubiese tomado carne humana en la Virgen María. Y lo que es aún más sorprendente, el infierno está pintado en su interior. No veo por qué se debe admirar semejante cosa ya que, en mi humilde opinión, no existe belleza o devoción en tales obras y, además, éstas pueden incluso provocar el error y la impiedad [...]". Sus palabras debieron tener mucha repercusión entre la comunidad cristiana en general y la universitaria en particular ya que era uno de los predicadores y oradores más influyentes de su época.

El Concilio de Trento, pese a ser el acontecimiento más relevante de la Contrarreforma y al que tradicionalmente se ha atribuido una supuesta prohibición de las abrideras, no nombró en ningún momento este tipo de obras. El Decreto sobre imágenes sagradas, pronunciado en la última sesión del concilio (1563), se limitó a dar indicaciones de carácter general, explicando que las imágenes eran necesarias por su enorme valor pedagógico, pero que debían evitarse todas aquéllas que conducían a error, superstición, lucro o abuso económico, escándalo y festejos inmoderados. No obstante, el concilio de Trento, al manifestarse en contra de la desnaturalización de las imágenes sagradas, ejerció una influencia indirecta en la opinión de teólogos posteriores acerca de las abrideras trinitarias. Nos referimos concretamente a Johannes Molanus, teólogo de la universidad de Lovaina y censor de libros, que concretó las disposiciones generales de Trento en una guía de buenas prácticas para la realización de imágenes cristianas católicas, llamado De picturis et imaginibus sacris (1570). En el epígrafe titulado "De la necesidad de rechazar ciertas imágenes de la Santa Trinidad" (libro IIcapítulo IV) muestra su inquietud ante las abrideras trinitarias, recomendando no realizar otras obras de este tipo de ahí en adelante. Su opinión, como la de Gerson, gozó de una gran influencia ya que su tratado fue recomendado como guía iconográfica a partir del Sínodo diocesano de Anvers (1610).

A raíz de los textos de Jean Gerson (s. XV) y Johannes Molanus (s. XVI) cayó la producción de abrideras trinitarias, siendo éstas objeto de una clara censura de la que subsisten numerosas evidencias materiales: mutilación total o parcial de grupos trinitarios del interior, sellado de las puertas, repintes, reconversión de las imágenes en ostensorios y tabernáculos, etc. Algunas piezas desaparecieron completamente, teniendo noticias de ellas solamente a través de inventarios, tratados y documentos antiguos. Ninguna abridera trinitaria fue realizada con posterioridad al tratado de Molanus, la más

tardía conocida situada en Alluyes es de hacia 1520-1540, un par de décadas anterior a dicho texto. Sin embargo, la polémica no concluyó con la transformación y destrucción de las obras. El punto final al debate lo puso definitivamente el papa Benedicto XIV, con una prohibición explícita a la realización de estas imágenes contenida en la bula *Sanctissimi Domini Nostri* de 1745.

Paralelamente al rechazo de las abrideras trinitarias, fue en aumento la aceptación y popularidad de las abrideras de la Pasión. Actuaron como puente entre la Edad Media y la Edad Moderna las tallas francesas de Maubuisson y Bannalec, ya que introdujeron formas bajomedievales en el contexto religioso del siglo XVII. Notre-Dame la Royale de Maubuisson, tallada en la Baja Edad Media, tuvo originariamente un ciclo que abarcaba desde la Creación hasta el Juicio Final, pero que fue sustituido en la Edad Moderna por uno nuevo centrado en la Pasión, más adecuado al sentir religioso de entonces, incluyendo desde ese momento una crucifixión y un apostolado. La Virgen de Bannalec fue tallada a comienzos del siglo XVII con un ciclo clásico de la pasión y muerte de Cristo que prolongaba la tradición de obras medievales como la de Cheyres-Yvonand. Sin embargo, añadió en el exterior una media luna a los pies de María, referencia apocalíptica que conectaba con la imagen moderna de la Inmaculada Concepción y más específicamente con las piezas hispánicas de esa misma época.

Sin embargo, el subgrupo que tuvo un mayor protagonismo en la Edad Moderna fue el de las abrideras hispánicas de la Pasión. Se compone de al menos nueve piezas encargadas en España y/o Hispanoamérica, seis de ellas adscritas hoy en día al Museo Arqueológico Nacional de Madrid (dos tallas con los números de inventario 1969-44-1 y 1969-44-2), Museo Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco de Buenos Aires, ermita de la Consolación de Bárcena de Pie de Concha, convento de las Gaitanas de Toledo y colección privada Linda A. Macneilage en Austin-Texas (antigua colección Conde de las Almenas); y las otras tres restantes perdidas. De las obras perdidas, una estaba en la colección privada Belloch (Cornellà de Llobregat) hasta que se borró su rastro en 1977, otra procedía del convento de carmelitas de Cuerva en Toledo y pasó por distintas manos privadas hasta que una casa de subastas la vendió en el año 2002 a un coleccionista anónimo, y la última formó parte de las propiedades del rey Felipe II y sólo se conoce por una breve mención en un inventario coetáneo.

Comparten, además de un mismo contexto histórico, social y cultural, similares temas y prácticas religiosas. A nivel temático suelen combinar la Inmaculada Concepción en el exterior y un ciclo que incluye la Pasión de Cristo en el interior. La representación de la Inmaculada, uno de los dogmas más controvertidos de la iglesia católica sólo aceptado oficialmente a partir de 1854, se ajustó en unos casos al modelo de la *tota pulcra*, en otros a la descripción contenida en el Apocalipsis 12, y en algunos momentos fusionó ambos elementos. El resultado es que seis de las nueve abrideras

hispánicas exhiben una iconografía claramente inmaculista, reconocible por uno de sus símbolos más característicos, la luna a los pies, a veces completada por una o varias cabezas de querubines. Las tres piezas restantes (Museo Arqueológico Nacional 1969-44-1, Colección Linda A. Macneilage y Colección Felipe II) aunque no presentan los símbolos inmaculistas habituales (luna, sol, estrellas, querubines, serpiente derrotada), adoptan la fisonomía y posición habitual en las representaciones de la Inmaculada: María está erguida, sin el Niño, rezando (con las manos juntas delante del pecho) y la mirada dirigida a la tierra. La obra más completa a este respecto es la del convento de Gaitanas de Toledo, que incluye alrededor de la Virgen símbolos procedentes de las letanías lauretanas, además de la luna y el mal en forma de animal monstruoso a sus pies, y la figura de Dios Padre con la filacteria de la *tota pulcra* sobre su cabeza.

Los temas representados en el interior giran en torno a la pasión, muerte y resurrección de Cristo, con episodios que van –cronológicamente- desde la Entrada en Jerusalén hasta la Ascensión. Tres de las obras agregaron a este ciclo algunos motivos más: en la pieza del Convento de Gaitanas de Toledo se incorporaron escenas apócrifas de la vida de la Virgen (los desposorios) y la infancia de Cristo; en la del Convento de la Cuerva varios santos; y en Bárcena de Pie de Concha la infancia de Jesús y diversos santos.

Atendiendo a los temas representados en las obras, éstas podrían cobrar un protagonismo especial en relación a acontecimientos colectivos como la celebración de la Inmaculada Concepción, la liturgia de los Dolores de la Virgen (aceptada oficialmente en el sínodo de Colonia de 1423), y el rezo y festividad del Rosario (uno de los rezos más importantes impulsados a partir de la Contrarreforma que incluyó misterios gozosos, dolorosos y gloriosos); aunque resulta más probable que, por sus pequeñas dimensiones (entre 25 y 60 cm. de altura), se reservasen para una meditación más individual y privada.

No obstante, el corpus de obras de la Edad Moderna es modesto si lo comparamos con el número y riqueza de los ejemplos bajomedievales. Fue un fenómeno más privado, con tallas de pequeñas dimensiones que daban respuesta a la devoción individual, menos aptas para procesiones y festividades colectivas. Además fue más reducido en términos geográficos y políticos, limitándose al contexto hispánico. Sin embargo, tuvo una importancia decisiva ya que supuso la continuación y adaptación de una creación bajomedieval al nuevo contexto cultural y religioso impulsado por la Contrarreforma. El estudio de las abrideras-tríptico deshace un mito historiográfico, aquel que plantea una escisión radical entre el arte religioso anterior y posterior al Concilio de Trento. Si bien este acontecimiento supuso la reconducción de las imágenes sagradas, implicando la eliminación o modificación de las que se consideraban inapropiadas y la creación de algunas tipologías nuevas; también es cierto que aquéllas

que funcionaban bien se mantuvieron y consolidaron, como en el caso de las abrideras de la Pasión.

En el siglo XIX, cuando ya parecía que las abrideras-tríptico estaban en declive, olvidadas las de gozo, controvertidas las trinitarias y bastante minoritarias las de la Pasión, resurgió el interés por estas imágenes entre los arqueólogos y anticuarios franceses. En una sociedad con una orientación creciente hacia la ciencia y el laicismo, se reaviva la atención acerca de uno de los aspectos más complejos de la teología cristiana, aunque ahora estas esculturas son vistas más bien como curiosidades que como objetos de devoción.

Se tallan entonces tres obras prácticamente idénticas, hoy conservadas en los museos del Louvre en Paris, de Bellas Artes en Lyon y de Antigüedades en Rouen. Es el último subgrupo de abrideras que podemos reconocer tras hacer este estudio de conjunto. Las tres son exactas a la Virgen de Boubon (hoy en la Walters Art Gallery de Baltimore), que nombrábamos al inicio de estas conclusiones, cuya cronología es un debate abierto entre los que la consideran de finales del siglo XII y los que afirma que es de principios del XIX. Al margen de la datación de la abridera de Baltimore-Boubon, de lo que no hay ninguna duda es que las obras de Louvre, Lyon y Rouen fueron realizadas entorno al año 1830, en marfil, de pequeñas dimensiones (40-45 cm. de altura), fruto del historicismo romántico imperante que pretendía recuperar movimientos artísticos del pasado (con especial atención al mundo medieval), para dar respuesta a la creciente demanda de antigüedades en el mercado de arte internacional. Incluyeron la representación exterior de la Virgen sedente con Cristo (o el Niño) sobre su regazo, un zócalo con escenas de Infancia, y un ciclo interior dedicado a la pasión, muerte y resurrección de Cristo, perfectamente ortodoxo, prácticamente un manual de catequesis con los puntos esenciales de la fe cristiana. Estas obras nunca estuvieron en un contexto religioso ni dieron respuesta a las necesidades espirituales de ninguna comunidad. Por el contrario, llenaron los gabinetes de curiosidades de coleccionistas privados y museos públicos recreando un pasado romántico según los ideales del momento.

Estas obras, aunque modifican sustancialmente el sentido y finalidad original de las Vírgenes abrideras tríptico, tienen la virtud de atraer el interés de la comunidad científica hacia un objeto de estudio entonces olvidado. Desde mediados del siglo XIX en adelante eruditos locales, arqueólogos, conservadores, historiadores del arte e instituciones culturales buscarán fuentes y documentos, recuperarán obras y las darán a conocer, en un intento continuo por comprender su verdadero alcance y valor dentro de la historia, objetivo que ha movido esta investigación desde sus inicios y que esperamos haber alcanzado al final de estas líneas.

#### BIBLIOGRAFÍA

La bibliografía que viene a continuación está ordenada alfabéticamente en base a los apellidos de los autores, o las primeras palabras del título (en caso de que no se pueda precisar el autor). Es una bibliografía que engloba todas las fuentes empleadas, primarias y secundarias, publicadas e inéditas (tesis y memorias de fin de licenciatura), monográficos, artículos de libros y revistas, congresos y catálogos de exposición. Solamente se han separado de esta bibliografía los documentos internos de museos e instituciones culturales, que van al final de este listado. En dicho subapartado se incluyen fichas catalográficas, inventarios y correspondencia depositadas en estos lugares y que facilitan una mejor comprensión de las obras. Respecto al sistema de citado bibliográfico, se ha seguido el estilo Harvard, cuyas pautas han sido explicadas y sintetizadas por diversos autores, guías y manuales editados por bibliotecas<sup>670</sup>. En el cuerpo del texto se alude a estos títulos de modo resumido indicando: Autor (año), Autor (año: volumen, parte, número, páginas) si se desea precisar la página exacta, o *Primeras palabras del título* (año) si no se conoce el autor.

#### Listado bibliográfico (ordenado alfabéticamente)

AGUILÓ, Marià (ed.) (1990): Cançoneret de les obretes en nostra llengua materna més divulgades durant los segles XIV, XV i XVI. s.n, Barcelona.

AGUIRRE SORONDO, Antxon; LIZARRALDE ELBERDIN, Koldo (2000): "Ermita de San Blas". En: *Ermitas de Gipuzkoa*. Fundación Miguel de Barandián Fundazioa, Ataun, 2000. pp. 123-124.

ALASTRUEY, Gregorio (1956): *Tratado de la Virgen Santísima. Primera versión castellana de la mariología latina del mismo autor.* 4ª ed, BAC (Biblioteca de Autores Cristianos), Madrid.

ALFONSO X (1221-1284), *Cantigas de Santa María*. [Consultada la edición de FIDALGO, Elvira (coord.) (2003): *As Cantigas de Loor de Santa María*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela]

<sup>792</sup> El estilo Harvard aparece explicado en:

AMBLÉS CAYÓN, Marta (2007): "Virgen Abridera". En: VVAA, *Herencia recibida* 2007. Conserjería de Cultura de Castilla la Macha, Toledo, pp. 138-140.

ANDERSSON, Aron (1980): *Medieval Wooden Sculpture in Sweden.* Almqvist & Wiksell International, Uppsala, vol. III, p. 58.

Anno Domini. Catálogo de exposición (2000). Santillana del Mar, p. 18.

ANTOINE, Elisabeth (1996): *Un mois, une oeuvre, novembre 1996*. Musée National du Moyen Age-Thermes & Hôtel de Cluny, Paris.

ARANA, María José; SALAS, María (1994): Mujeres Sacerdotes ¿Por qué No...? Reflexiones históricas, teológicas y ecuménicas. Publicaciones Claretianas, Madrid.

ARNOLD, Udo; BOTT, Gerhard (coord.)(1990): 800 Jahre Deutscher Orden. Austellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg in Zusammenarbeit mit der Internationalen Historischen Kommission zur Erforschung des Deutschen Orden. Bertelrsmann Lexikon, Gütersloh/München, pp. 119-120.

ARRANZ, Ana; MITRE, Emilio; AZCÁRATE, Pilar (1985): "Los Concilios medievales", *Cuadernos de Historia 16*, vol. XVI, núm. 76.

ASTEY, Luis (1992): Dramas litúrgicos del Occidente medieval. Colegio de México, México.

AUBERT, CH.-F (1886): Le Littoral de la France. Victor Palmée, Paris, vol. III, p. 156.

AZCÁRATE LUXÁN, Matilde (1984): Evolución iconográfica de los tímpanos góticos españoles. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, vol. I-II.

AZCÁRATE LUXÁN, Matilde (1988): "El Tránsito de la Virgen a través del arte", *Cuadernos de arte e iconografía*, vol. I, núm. 1, pp. 121-134.

AZCÁRATE LUXÁN, Matilde (1994): "La coronación de la Virgen en la escultura de los tímpanos góticos españoles", *Anales de Historia del Arte*, núm. 4, pp. 353-360.

AZCÁRATE LUXÁN, Matilde, GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2008): "La Virgen trono en el Occidente Medieval", en VÉLEZ CHAURRI, José Javier, ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis, MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas (ed.); Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla, Diputación Foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, pp. 35-44.

AZCÁRATE RISTORI, José María (1991): "María en el arte". En: *Gran enciclopedia Rialp*. 6ª ed, Rialp, Madrid.

BALSACH I GRAU, Judit (1987): "Los goigs en Cataluña", *Revista de Folklore*, vol. VII, núm. 81, pp. 81-86.

Snooks & Co. 2002, Style manual: For authors, editors and printers, 6th edn, John Wiley & Sons, Australia, n.p.

Diversas guías de estilo elaboradas por bibliotecas y centros universitarios a partir del Harvard referencing system. Entre ellas, destacamos la publicada por la Curtin University Library en 2007, concisa y de gran utilidad. Similares son las ofrecidas por la Kingston University London y la Monasch university.

BANGO TORVISO, Isidro (1991): "¿Un tipo de imagen heterodoxa? La Virgen abridera de Allariz y su tipología en la Península Ibérica". En: *Galicia no tempo. Catálogo de exposición*, Santiago de Compostela, pp. 131-148.

BANGO TORVISO, Isidro (2009): *Alfonso X el Sabio*, Ed.Regional de Murcia, Murcia.

BANGO TORVISO, Isidro (2010): La abridera de Allariz: el imaginario de la Virgen en la sociedad hispana del siglo XIII, CAM y Región de Murcia.

BARBIER DE MONTAULT, Mgr X (1860): "Iconographie du Chemin de la Croix", *Annales archéologiques*, vol. XX, pp.164-169.

BARBIER DE MONTAULT, Mgr X (1890): *Traité d'iconographie chrétienne*. Louis Vives, Paris, vol. II, pp. 119-220 y pp. 239-240

BARNAY, Sylvie (1999): Le ciel sur la terre. Les apparitions de la Vierge au Moyen Âge. Éditions du Cerf, Paris.

BARNAY, Sylvie; LAMY, Marielle; CHELLINI NARI, Monica (1997): "Marie Vierge". En: VAUCHEZ, André (coord.), *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*, Éditions du Cerf, Paris, vol. II, pp. 960-962.

BARNET, Peter (ed.) (1997): "Virgen de Boubon". En: *Images in ivory. Precious objects of the Gothic age*. Princenton University Press, New Jersey, pp.285-289.

BARON DE VERNEILH (1898): "La Vierge ouvrante de Boubon. Découverte de la seconde partie", *Bulletin de la Société Archéologique et historique du Limousin*, vol. XLVI, pp. 250-261.

BASCHET, Jérôme (2000): Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occidente Médiéval. Gallimard, Paris.

BAUDOIN, Jacques (1998): La sculpture flamboyante en Auvergne, Bourbonnais, Forez. Créer, Saint-Etienne, p. 62.

BAUMER, Christopher (1977): "Die Schreinmadonna in geographischer und chronologischer Ordnung", *Marian Library Studies*, vol. IX, pp. 237-272.

BÉLY, Lucien (2004): "Médiateurs et intercesseurs dans la pratique de la diplomatie à l'époque moderne". En: MOEGLIN, Jean-Marie (ed.): *L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne. Autour d'une pratique sociale.* Droz, Genève, pp. 313-334.

BENITO DE LUCAS, Joaquín (coord.) (1968): *Poesía mariana medieval: Antología*. Taurus, Madrid.

BENTLEY-CRANCH, Dana (1988): "A sixteenth-century patron of the arts, Florimond Robertet, baron d'Alluyes, and his Vierge Ouvrante", *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, vol. L, núm. 2, pp. 317-335.

BERNIS MADRAZO, Carmen (1956): *Indumentaria medieval española*. Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.

BERNIS MADRAZO, Carmen (1970): "La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación", *Archivo Español de Arte*, vol. XLIII, núm. 170, pp. 193-218.

BIALOSTOCKI, Jan (1973): "Iconography". En: *Dictionary of the History of Ideas*, Ph.P.Wienet, New York, vol. II, pp. 524-541.

Biblia Sacra Vulgata [Consultada la edición latina de DOUAY-RHEIMS, disponible en línea: <a href="http://www.drbo.org/lvb/">http://www.drbo.org/lvb/</a>]

BIÉRY, René (1949): "Madones alsaciennes du XV siècle", Cahiers d'archéologie et d'histoire d'Alsace, núm. 130, pp. 285-292.

BINET, Pascal (2003): "Aux enchères le 9 mars: une Vierge ouvrante du XVe siècle", *Le journal de Vire et de Bocage*, 20 de febrero.

BLANCHER, Magdeleine; BLANCHER, René (1972): Recherches sur la Vierge de Boubon. R. Blancher, París-Cussac.

BOESPFLUG, François (1984): "Images proscrites de la Trinité". En: *Dieu dans l'art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affair Crescence de Kaufbeuren.* Éditions du Cerf, Paris, pp. 42-43 y pp. 279-288.

BOESPFLUG, François (2000): *La Trinité dans l'art d'Occident (1400-1460). Sept chefs-d'œuvre de la peinture*. Presses Universitaires de Strasbourg, Strasbourg.

BOESPFLUG, François; ZALUSKA, Yolanta (1994): "Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV Concile du Latran (1215)", *Cahiers de civilisation médiévale. X-XII siècles*, vol. XXXVII, núm. 3, pp. 181-240.

BOGDAN, Henry (1995): Les chevaliers teutoniques. Vérités et légendes. Perrin, París.

BONNETON, Christine (ed.) (1985): Encyclopédie regionale: Bourgogne, cadre naturel, histoire, art, literatture, langue, economie, traditions populaires. Bonneton, Le Puy. pp. 128-129.

BONNIEC, Marie-France (2004): Église et chapelles de la paroisse de Guern. IOV, Arradon.

BONNIEC, Marie-France; BOULESTREAU, Georges (2002): "Les vierges ouvrantes de Bretagne. Expression des mystères d'une religion révélée", *Bulletin de l'Association bretonne*. *Lettres et arts*, vol. CXI, pp. 345-369.

BOSTICK, William A (1978): "OIPC Interpol (S.G), numéro dossier 1720/OV/385/73, numéro control B. 1463, Juin 1973". En: *Guide pour la sécurité des bien culturels*, Unesco, Paris, p. 9.

BOVER, José María (1947): La Asunción de María. Estudio teológico histórico. BAC, Madrid

BRACHERT VON DER GOLTZ, Adelheid (1966): "Eine Schreinmadonna aus Kayserberg (Oberelsass)". En: Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Janresbericht und Janrbuch. Rudolf Stegman, Zürich, pp. 87-97.

BRAUNFELS, W. (1971): "Maria, Marienbild". En: *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Herder, vol.III, pp. 193-194.

BREEZE, Andrew (1991): "Two Bardic Themes: The Trinity in the Blessed Virgin's Womb, and the Rain of Folly", *Celtica*, núm. 22, pp. 1-15.

BRUTAILS, Jean-Auguste (1893): "Notes sur l'art religieux en Roussillon", *Bulletin Archéologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques*, pp. 368-369.

BULLIOT, Jacques-Gabriel; THIOLLIER, Félix (1892): "Roussillon, Anost, Château, Chalon ». En: La mission et le culte de Saint Martin d'après les légendes et les monuments populaires dans le Pays Éduen. Étude sur le paganisme rural. Dejussieu, Autun, p. 353.

BURKARDT, Albrecht (2004): "Paese da gente [...] che non giovano parole. L'Inquisition romaine face aux pratiques de recommandation". En: MOEGLIN, Jean-Marie (ed.): L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne. Autour d'une pratique sociale. Droz, Genève, pp. 263-312.

BUTURAIN, Leah (2005): "Materializing the Mystery: Body Imagery in Catholic Visual Culture", *Luce Colloquium, Fuller Seminary*, pp. 1-14. [Disponible en línea en <a href="http://www.brehmcenter.com/mediafiles/Buturain\_paper.pdf">http://www.brehmcenter.com/mediafiles/Buturain\_paper.pdf</a>. Consulta de 13-02-2008]

BYNE, Arthur; STAPLEY BYNE, Mildred (1927): "Spanish Art Collection of the Conde de las Almenas". En: *Important Mediaeval and Early Renaissance Works of Art from Spain*. American Art Association, New York, pp. 114-115.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María (1969): "Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval", *Boletín del seminario de estudios de arte y arqueología*, vol. XXIV-XXV, pp. 177-193.

CABROL, Ferdinand (1931): "Le culte de la Trinité dans la liturgie et l'institution de la fête de la Trinité », *Ephemerides Liturgicae*, núm. 45, pp. 270-278.

CAMILLE, Michel (2000): "¿Virgen o Venus? La diosa gótica resucita". En: El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval. Akal, Madrid, pp. 239-260.

CAMPUZANO RUÍZ, Enrique (coord) (1991): *Catálogo monumental de Cantabria*. Diputación regional de Cantabria, Santander, vol. II, p. 295.

CANET, José Luis (1996-1997): "La mujer venenosa en la época medieval", *LEMIR* (*Literatura Española Medieval y del Renacimiento*), núm. 1.

CARDON, Dominique (2003): "Du pays de Cocagne au pays des cow-boys: les plantes à indigo". En: *Le monde des teintures naturelles*. Belin, Paris, pp. 257-311.

CARROLL, Michael P (1986): *The Cult of the Virgin Mary: Psychological Origins*. Princeton University Press, Princeton.

CASAGRANDE, Carla (2002): "La femme gardé". En: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.): *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge*. Perrin, Paris, pp. 99-142

CASSAGNES-BROUQUET, Sophie (1990): Vierges Noires. Regard et fascination. Rouergue, Rodez.

CASTEL, Yves Pascal (1988): À *Morlaix. Notre-Dame du Mur retrouvée*. Association des Amis de Notre-Dame du Mur, Morlaix, pp. 69-75.

CASTRO, Jacobo de (1722): *El árbol cronológico de la santa provincia de Santiago*. Francisco García Onorato y San Miguel, Salamanca, vol. I. [Consultada la edicción de: GÓMEZ PARENTE, Odilo (1976): *Crónicas franciscanas de España*. Archivo Ibero Americano, Madrid, vol. I, pp.324-327]

Catalogue de l'exposition "L'art & du culte de la Vierge. Ouverte à l'occasion du Courenement de Notre-Dame de Fribourg et du congrès marial (18-21 août). Documents exposés par le Musée Marial de Fourvière à Lyon (1902). Imprimèries de l'oeuvre de Saint Paul, Fribourg.

Catalogue Of The Well-Known Collection Of Works Of Art F The Classic, Medieval And Renaissance Times Formed By Sir Tomas Gibson Carmichael, Bart. Of Castle Craig, N.B. Comprising Early Ivories, Bronzes, Enamels, Ecclesiastical And Other Silver Work, Terra-Cotta; Also Fine Old Chinese Porcelain And French Decorative Furniture Of The Eighteenth Century; And A Few Fine Old Italian Pictures Which Will Be Sold By Auction By Messrs. Christie, Manson & Woods, At Their Great Rooms, 8

King Street, St. James's Square, On Monday, May 12, 1902, And Following Day, At One O'clock Precisely (1902).

Catalogue sommaire des Musées de la Ville de Lyon (1887). Mougin-Rusand, Lyon, p. 179

CÁTEDRA, Pedro M. (2005): Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media. Estudios sobre prácticas culturales y literarias. Gredos, Madrid.

CELDRÁN GOMARIZ, Pancracio (1982): Un manual de religiosidad mariana del siglo XV: título virginal de Nuestra Señora de Fray Alonso de Fuentidueña. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, vol. I-II.

CENNINI, Cennino (ca. 1370-1440): *Il libro dell'arte* [Consultada la edicción de BRUNELLO, Franco y traducción de OLMEDA LATORRE, Fernando (1988): *El libro del arte*, Akal, Madrid]

CHABANOL, Renée (2001): "Les Vierges ouvrantes où à volets, ou statues triptyques", *Revue de la Société d'Histoire et d'archéologie de la Plaine de l'Ain (SHAPA)*, núm. 19, pp.31-35.

CHABANOL, Renée (2002): "Vierges ouvrantes ou à volets. Compte-rendu de la conférence du 14 décembre 2001, donnée à Pérouges", *Revue annuelle de la Société d'Histoire et d'Archéologie de la Plaine de l'Ain (SHAPA)*, núm. 20, pp. 28-39.

CHABANOL, Renée (2003): "Quelques remarques et réflexions sur les Vierges triptyques, les Vierges à l'Enfant ouvrantes ou à volets", *Revue annuelle de la Société d'Histoire et d'Archéologie de la Plaine de l'Ain (SHAPA)*, núm. 21, pp. 64-72.

CHABANOL, Renée (2004): "Trois vierges ouvrantes rarissimes", Revue annuelle de la Société d'Histoire et d'Archéologie de la Plaine de l'Ain (SHAPA), núm 22, pp. 64-68.

CHEMNITZ, Martin (1986): "Second topic: concerning images. From the 25<sup>th</sup> Session of the Council of Trent". En: *Examination of the Council of Trent*. Concordia, St. Louis, vol. IV, pp. 53-54.

CHICO PICAZA, María Victoria (1983): "Una nueva iconografía trinitaria en el Códice rico de las cantigas de Alfonso X el Sabio (Escorial, t.I, 1)", *Bolelín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 56, pp. 215-223.

CHRISTE, Yves (1982): Art in the Christian world 300-1500: a handbook of styles and forms. Faber, London.

CLÉMENT, J. (1909): "Vierges ouvrantes". En: La représentation de la Madonna à travers les âges. Bloud et Cie, París, pp. 36-42.

CLOQUET, Louis (1890): Éléments d'iconographie chrétienne. Types symboliques. Desclée de Brouwer, Lille.

CLOQUET, Louis (1905): "L'exposition mariale à Rome. XXe siècle, 30 nov. 1904. Premier coup d'oeil sur l'exposition", *Revue de l'art chrétien*, vol. I, pp. 70-71.

COLLIN DE PLANCY, Jacques Auguste Simon (1821): Dictionnaire critique des reliques et des images miraculeuses. Guien et compagnie, Paris, pp. 157-177.

CONDE VALVÍS FERNÁNDEZ, Francisco (1949-1952): "Doña Violante, reina de Castilla, está enterrada en Allariz", *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, vol. XVII, pp. 179-188.

CONNOR, Carolyn L (1998): *The Color of Ivory. Polychromy on Byzantine Ivories*. Princeton University Press, Princeton.

CORBET, Patrick (1996): "Les impératrices ottoniennes et le modèle marial. Autour de l'ivoire du château Sforza de Milan". En: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel (coord): *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Beauchesne, París, pp. 109-136.

COUGET, Abbe H. (1905): La Sainte Trinité et les doctrines antitrinitaires. París, vol. I-II.

CRÉMOUX, Françoise (2001) : *Pèlerinages et miracles à Guadalupe au XVIè siécle*. Casa de Velázquez, Madrid, p. 212.

CRETIN, Nadine (1999): Fêtes et traditions occidentales. Presses Universitaires de France, Paris.

CRICHTON, J.D. (1997): Our Lady in the Liturgy. Columba, Dublin.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (1982): *Catálogo de platería*. Ministerio de cultura, Madrid, pp. 16-18.

CUADRADO, Marta (2001): "Vírgenes abrideras". En: BANGO TORVISO, Isidro (coord.): *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía.* Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.

D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, H. (1871): L'ordre teutonique en France d'après les documents inédits conservés aux archives de l'Aube. Dumoulin, Paris.

DALARUN, Jacques (2002): "Regards de Clercs". En: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.) (2002): *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge.* Perrin, Paris, pp. 33-64.

DE DIESBACH, Max (1892): "Statues de la Vierge (Cheyres et Marly)", "Statue de Notre-Dame de Grâce (Église de Cheyres)". En: *Fribourg artistique à travers les âges*. Josué Labastrou, Fribourg.

DE LA CRUZ, Juana (1481-1534): *El Conhorte*. [Consultada la edición de GARCÍA ANDRÉS, Inocente (ed.) (1999): *El conhorte: sermones de una mujer. La Santa Juana (1481-1534)*. Fundación Universitaria Española, Madrid, vol. I-II.]

DE LA GRANCIÈRE, Aveneau (1902): "A Notre Dame de Quelven. Le Grand Pardon, coutumes et traditions locales", *Revue Morbihannaise*. *Histoire*, *littérature*, *traditions populaires*, pp. 33-42, 66-76, 81-91 y 113-123.

DE LA VORÁGINE, Santiago (ca. 1230-1298): *La leyenda dorada* [Consultada la traducción de MACÍAS, José Manuel (2001): *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*. Alianza, Madrid, vol. I-II, 10<sup>a</sup> reimpresión de la 1<sup>a</sup> edición de 1982]

DE LABORDE, Luis (1853-1857): Notice des émaux, bijoux et objets divers, exposés dans les galeries du Musée du Louvre. Vincheon, Paris, vol. I, pp. 383-384; vol. II, pp.342-343.

DE LIBOREIRO, María Cristina (1994): "La evangelización en Argentina", en: DUSSEL, Enrique D. (ed): *Historia general de la iglesia en América Latina. IX. Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay)*, Sígueme, Salamanca.

DE LIZARRALDE BALERDI, José Adriano (1919): *Orígenes de la vida claustral del País Vasco*. San Sebastián, pp. 590-617.

DE LIZARRALDE BALERDI, José Adriano (1926): "Andra Mari. Reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia". En: *Semblanza religiosa de la provincia de Guipúzcoa*. Docha de Urigüen, Bilbao, vol. I, pp. 54-56.

DE MENDOZA, Fray Íñigo (1425-1457): *Los gozos de Nuestra Señora*. [Consultada la edición de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2002), disponible en línea: <a href="http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46860397104026617400080/index.htm">http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46860397104026617400080/index.htm</a>]

DE MORALES, Ambrosio (1572): Relación del viage de Ambrosio de Morales. Chronista de S. M. El Rey D. Phelipe II. A los Reynos de Leon, Galicia, Principado de Asturias. Viaje a los Reinos de León, Galicia y Principado de Asturias. [Consultada la edición facsímil de 1985, El Bibliófilo, Madrid, pp. 158-159]

DE VILLENA, Isabel (1430-1490): *Vita Christi*. [Consultada la edición de ALMIÑANA VALLÉS, Josep (1992): *Vita Christi*. *Sor Isabel de Villena*. Ajuntament de València. Valencia. 2 vols.]

DEBIDOUR, Victor Herni (1954): La Vierge en Bretagne. Helio-Cachan, Cachan, pp. 16-17.

DEL POZO COLL, Patricia Sela (2006a): El ciclo de la Pasión y muerte de Cristo. Liceus. Madrid.

DEL POZO COLL, Patricia Sela (2006b): *Iconografía del Juicio Final en Oriente y Occidente*. Liceus, Madrid.

DEL VAL VALDIVIESO, María Isabel (1997): "Las Instituciones Religiosas Femeninas", *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, núm. 18, pp. 161-178.

DELAVILLE LE ROULX, Joseph (1889): Les anciens teutoniques et l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem. Imprimerie nationale, Paris.

DEPOIN, J. (1883): "La Vierge ouvrante de Maubuisson. Notice historique", Mémoires de la Société Historique et Archéologique de l'arrondissement de Pontoise et du Vexin, vol. IV, pp.13-23.

DEPOIN, J.; DUTILLEUX, A.(1882): L'Abbaye de Maubuisson Notre Dame la Royale. Histoire et cartulaire. Histoire de l'Abbaye et des Abbesses (1236-1789). Amédée Paris, Pontoise, pp. 101-102.

DIDRON, Adolphe Napoleon (1886): Christian iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages. Frederich Ungar, New York, vol. II. [Traducción de la primera versión francesa Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu, 1843]

DIDRON, Edouard (1870-1872): "Les images ouvrantes", *Annales Archéologiques*, vol. XXVII, pp. 51-55 y pp. 107-109.

DIERS, Michael (1995): "Warburg and the Warburgian Tradition of Cultural History", *New German Critique*, vol. XXII, núm. 2, pp. 59-73.

DISS, Georges (2003): "Notre- Dame de Bon Renom". En: *Les collections historiques et vicoises*. Domini, Metz, pp. 54-57.

DISS, Georges (2004): "La Vierge ouvrante de Marsal. Notre-Dame de Bon Renom", 50sept. Art, culture, Moselle et patrimoine, pp. 34-37.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1999a): "La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las Cantigas de Santa María". En: MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (coord.): El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María". Complutense, Madrid, pp. 173-214.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1999b): "Del árbol de Jesé de la catedral de Pamplona y su carácter trinitario", *V Simposio bíblico español. La Biblia en el arte y en la literatura.* Universidad de Navarra, Valencia-Pamplona, vol. II. p. 187-206.

DONADIEU-RIGAUT, Dominique (2005): Penser en images les ordres religieux (XII-XV siècles). Arguments, Paris.

DONATI, P. (2004): *La sacra Selva. Scultura lignea in Liguria tra XII e XIV sec.* Palazzo Ducale, Genova, p. 52.

DONOVAN, Richard B. (1958): *The liturgical drama in Medieval Spain*. Pontifical Institute of Medieval Studies, Toronto.

DOS SANTOS, Reynaldo (1960): "Marfiles". En: *Historia del arte portugués*. Labor, Barcelona, pp. 350-356.

DU BOURGUET, Pierre (1968): L'art copte. Albin Michel, Paris.

DUBY, Georges; PERROT, Michelle (2002): *Historia de las mujeres en Occidente*. Taurus, Madrid. [Consultado el vol. II referido a la Edad Media y coordinado por KLAPISCH-ZUBER, Christiane (2002). En adelante se citará por el nombre de dicha coordinadora]

DUMOUTET, Édouard (1942): Corpus Domini. Aux sources de la pitié eucharistique médiévale. Beauchesne, Paris, p. 78.

DURANTI, Guillelmi (ca. 1230-1296): *Rationale Divinorum Officiorum*. [Consultada la edición de DAVRIL, A; THIBODEAU, T.M. (ed.) (1998): *Guillelmi Duranti-Rationale Divinorum Officiorum*. Brepols, Turnholti.]

DUSSEL, Enrique D. (1974): *Historia de la iglesia en América Latina. Coloniaje y liberación (1492-1973)*, Nova Terra. Barcelona.

DUSSEL, Enrique D. et alii (1994): *Historia general de la iglesia en América Latina. IX. Cono Sur (Argentina, Chile, Uruguay y Paraguay)*, Sígueme, Salamanca.

DUTTON, Brian; GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín (ed.) (1993): Cancionero de Juan Alfonso de Baena. Visor, Madrid.

DUVAL, Yvette (2004): "Les saints protecteurs ici-bas et dans l'au delà. L'intercession dans l'Antiquité chrétienne". En: MOEGLIN, Jean-Marie (ed.): L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne. Autour d'une pratique sociale. Droz, Genève, pp. 17-40.

DYGO, Marian (1989): "The political role of the cult of the Virgin Mary in Teutonic Prussia in the fourteenth and fifteenth centuries", *Journal of Medieval History*, vol. XV, núm. 1, pp. 63-80.

ECHEVARRÍA ARSUAGA, Ana; RODRÍGUEZ GARCÍA, José Manuel (2000): "Alfonso X, la Orden Teutónica y Tierra Santa: Una nueva fuente para su estudio". En: RUIZ GÓMEZ, Francisco; IZQUIERDO BENITO, Ricardo Andrés (coord.): *Las* 

*órdenes militares en la Península Ibérica*. Ediciones de la Universidad de Castilla –la Mancha, Cuenca, vol. I, pp. 489-510.

EDGREN, Helena (1993): Mercy and justice. Miracles of the Virgin Mary in Finnish medieval wall-paintings. SMYA, Helsinki.

El Fisiólogo [Consultada la edición de GUGLIELMI, Nilda (ed) (2002): El Fisiólogo. Bestiario Medieval. Eneida, Madrid]

ELORZA ESPELOSÍN, Eva (2004): "Expresiones seculares de religiosidad en rituales: La rodadura de niños sobre el altar y otras prácticas de curación en Gipuzkoa", *Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía*, núm. 26, pp. 653-668.

ENGUITA UTRILLA, José María; LAGÜENS GRACIA, Vicente (2002): "Vestiduras y distintivos reales en el ceremonial de consagración y coronación de los reyes de Aragón". En: MONTOYA Y RAMÍREZ, María Isabel: *Moda y sociedad: La indumentaria. Estética y poder*. Universidad de Granada, Granada, pp. 207-236.

ERLANDE BRANCENBURG, Alain; LE POGAM, Pierre-Yves; SANDRON, Dany (1993): *Musée National du Moyen Age. Thermes de Cluny. Guide des collections.* Reunion des Musées Nationaux, París, núm. 180, p. 146.

ERLEMANN, Hildegard (1993): Die Heilige familie. Ein Tugendvorbild der Gegenreformation im Wandel der Zeit Kult und Ideologie. Ardey-Verlag, Munster, pp. 100-101.

ESTELLA MARCOS, Margarita M. (1984): "Vírgenes abrideras". En: *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*. Editora Nacional, Madrid, pp. 128-146.

Exposición Histórica Europea. 1892 a 1893 (1893). Fortanet (Real Academia de la Historia), Madrid, sala VI, núm. 81.

FABRE, Abel (1917): "Vierges ouvrantes". En: Pages d'art chrétien. Études d'architecture, de peinture, de sculpture et d'iconographie. Prix Montyon, París, pp. 336-341.

FAES DE MOTTONI, Barbara (2004): "Quelques aspects de la doctrine de l'intercession dans la théologie de Bonaventure et de Thomas d'Aquin". En: MOEGLIN, Jean-Marie (ed.): *L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne. Autour d'une pratique sociale.* Droz, Genève, pp. 106-126.

FERNÁNDEZ ARENAS, José (1996): Introducción a la conservación del patrimonio y técnicas artísticas. Ariel, Barcelona.

FERNÁNDEZ COLLADO, Angel (1996): *Concilios Toledanos Postridentinos. Estudio y edición.* Diputación provincial de Toledo, Toledo.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2009): "Imagen e Intención. La representación de Santiago Apóstol en los Manuscritos de las Cantigas de Santa María", *Anales de Historia del Arte*, U.C.M., vol. XVIII.

FERNÁNDEZ LADREDA, Clara (1988): *Imaginería medieval mariana en Navarra*. Gobierno de Navarra, Pamplona.

FERRANDIS TORRES, José (1928): *Marfiles y azabaches españoles*. Labor, Barcelona, p. 208.

FERRERES, Rafael (ed.) (1981): Antología de la literatura valenciana (siglos XIV y XV). Del Cenia al Segura, Valencia, vol. I.

FERRY, Marcel (1946): "Vierges populaires du XIVe et du XVe siècles ». En: *Vierges Comptoises*. André Cart, Besançon, pp.50-51.

FINGENSTEN, Peter (1961): "Topographical and Anatomical Aspects of the Gothic Cathedral", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. XX, núm. 1, pp. 3-23.

FOLQUET, Charles (1992): Guern au cours des siècles. Les Amies de Guern, Guern, p. 159

FONAY WEMPLE, Suzanne (2002): « Les traditions romaine, germanique et chrétienne ». En : KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.): *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge.* Perrin, Paris, pp. 223-265.

FORGEAIS, Abthur (1867): Notice des objets antiques et du moyen âge. Delion, Paris.

FORSYTH, Ilene H. (1968): "Magi and Majesty: a Study of Romanesque Sculpture and Liturgical Drama", *The art bulletin*, vol. L, núm. 1, pp. 215-222.

FORSYTH, Ilene H. (1972): *The Throne of Wisdom: Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Pricenton University Press, Pricenton.

FORSYTH, William H. (1970): *The Entombment of Christ: French Sculptures of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*. Harvard University Press for the Metropolitan Museum of Art, Cambridge, pp. 10-14.

FOURNÉE, Jean (1961): Introduction à l'étude iconographique de Marie Médiatrice. Paris.

FOWLER, Canon (ed.) (1902-1903): "Rites of Durham". En: *The Publications of the Surtees Society*. Durham: C. Fowler, vol. CVII, p. 30.

FRANK, Grace (1967): The medieval French drama. 2a ed, Clarendon, Oxford.

FREEMAN, Margaret B. (1952): "Shepherds in the fields", *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. XI, núm. 4, pp. 108-115.

FRIES, Walter (1928-1929): "Die Schreinmadonna", Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, pp.5-69.

GABORIT-CHOPIN, Danielle (1978): Les ivoires du Moyen Age. Office du Livre, Friburgo, p.134.

GABORIT-CHOPIN, Danielle (2003): *Musée du Louvre. Département des Objets d'Art. Catalogue. Ivoires médiévaux V-XV siècle.* Réunion des Musées Nationaux, Paris, pp. 578-579

GALLEGO, Olga (1986): "Datos históricos sobre Santa Clara". En: VVAA: "Santa Clara de Allariz. Séptimo centenario de la fundación", *Boletín Avriense*, anexo 5, pp. 43-61.

GARAY-OSMA, Ricardo (2010-2011): "Nuestra Señora de Burinondo: un ejemplo de explicación teológica al humilde pueblo creyente del siglo XV", *Sans Soleil*, núm.2, pp.69-72.

GARCÍA BARRIUSO, Patrocinio (2002): "Documentación sobre la fundación, privilegios y derechos históricos del monasterio de Santa Clara de Allariz". En: VVAA, *Santa Clara de Allariz. Historia y vida de un monasterio*. Rodi Artes Gráficas, Ourense, pp. 11-107.

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2010). "León", *PIMCD Base de Datos Digital de Iconografía Medieval*, UCM, disponible en: <a href="http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos">http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos</a> de Innovación Docente&a=docencia&d=22943.php

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asís (2011a): "Iglesia y Sinagoga", *PIMCD Base de Datos Digital de Iconografía Medieval*, UCM, disponible en: <a href="http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos">http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos</a> de Innovación Docente&a=docencia&d=22943.php

GARCÍA GARCÍA, Francisco de Asis (2011b): "Anástasis", *PIMCD Base de Datos Digital de Iconografía Medieval*, UCM, disponible en: <a href="http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos">http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos</a> de Innovación Docente&a=docencia&d=22943.php

GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (ed.) (1981): *Synodicon Hispanum*. Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), Madrid, vol I- VII.

GAUTHIER, Jules (1890): "Bremondans". En: *Répertoire archéologique du canton de Vercel (Doubs)*. Paul Jacquin, Besançon, pp. 2-3.

GAUVARD, Claude (2004): "Conclusion". En: MOEGLIN, Jean-Marie (ed.): L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne. Autour d'une pratique sociale. Droz, Genève, pp. 335-352.

GAUVILLE, Hervé (2001): "Strasbourg, une exposition défend l'iconoclasme, sans en atténuer les dommages. La destruction à l'oeuvre", *Liberation*, 21 de mayo.

GÉLIS, Jacques (2006): Les enfants des limbes. Mort-nés et parents dans l'Europe chrétienne. Louis Audibert, Lonrai.

GENTILE, Guido (2002): "Migrazione e ricezione di immagini". En: CASTELNUOVO, Enrico; GRAMATICA, Francesco de (coord.): *Il Gotico nelle Alpi.* 1350-1450. Trento: Castello de e collezione. Monumenti provinciali, Castello del Buoconsiglio Trento, pp. 157-160.

GERHARDS, Agnès (1998): "Teutoniques (chevaliers)". En: *Dictionnaire historique des ordres religieux*. Fayard, Poitiers, pp. 570-571.

GERSON, Johannes (1363-1429): *Opera Omnia*. [Consultada la edición de DU PIN, Louis Ellies (ed) (1987): *Johannes Gerson. Opera Omnia*. George Olms Verlag, Hildesheim, vol. III, p. 947<sup>671</sup>]

GERTSMANN, Elina (2008): "The Holy Womb: The Medieval Shrine Madonna and the Structure of Devotion", en WEIFENBACH, Beatrice (ed.): *Männerwelten-Frauenbilder. Recht und Alltag in Mittelalter und früher Neuzeit*, Logos Verlag, Berlin.

GOENNER, Mary Ellen (1943): *Mary-Verse of the Teutonic Knights*. Tesis doctoral, Catholic University of America-Washington D.C.

GOMBRICH, Ernst (1970): Aby Warburg. An intellectual biography with a memoir on the history of the library by F. Saxl. Warburg Institute, London.

GÓMEZ MORENO, Manuel (1967): Catálogo monumental de España. Provincia de Salamanca. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, p. 203.

GOMEZ MORENO, Manuel (coord.) (1929): Exposición Internacional de Barcelona 1929: el arte en España. Guía del museo del Palacio Nacional. Eugenio Subirana, Barcelona, p. 157.

GÓMEZ MORENO, María Elena (1943): La policromía en la escultura española. Escuela de Artes y Oficios Artísticos, Madrid.

<sup>793</sup> Existe una edición de 1706: *Joannis Gersonii Doctoris Theologi et Cancellarii Parisiensis Opera Omnia*, Umptibus Societatis, Antwerp. En base a ésta L.E. Du Pin hizo la edición moderna de 1987, que es la que se ha consultado en la presente investigación.

GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel (1998): La Virgen abrideira de Santa Clara de Allariz. Monte Casino, Zamora.

GONZÁLEZ GARCÍA, Miguel Ángel (2002): "El arte en el monasterio de Santa Clara de Allariz". En: VVAA, *Santa Clara de Allariz. Historia y vida de un monasterio*. Rodi Artes Gráficas, Ourense, pp. 229-256

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006a): "La Virgen de San Blas de Buriñondo en Bergara: ejemplo y excepción de Virgen abridera trinitaria", *Anales de Historia del Arte*, num. 16, pp. 59-78.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006b): "Un ejemplo de Virgen abridera de la Pasión: la Virgen de Boubon y la polémica en torno a su autenticidad medieval", *Medievalia*, num. 38, pp. 57-64.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006c): "Iconografía de la Trinidad en la Edad Media", *Liceus*, pp. 1-24.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006d): "Iconografía de la Virgen en el arte bizantino", *Liceus*, pp. 1-29, ISBN 8498223504.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007a): "Andra Mari de Burinondo o Nuestra Señora de la Encarnación". En: LÓPEZ LÓPEZ DE ULLÍBARRI, Félix (coord.), *Exposición Canciller Ayala. Conmemoración VI Centenario*. Diputación foral de Álava, Vitoria-Gasteiz, pp. 248-249.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007b): "Religiosidad cristiana: algunas reflexiones en torno al concepto de Templo de la Trinidad", *Medievalismo*, num. 17, pp. 3-15, ISSN 11318155. Artículo finalista del IX Premio de Medievalismo, Sociedad Española de Estudios Medievales.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007c): "Kalamazoo Roundup 2007: Cultural activities of the Teutonic Knights' military Order: the sculptures of Shreinmadonnen", *AVISTA Forum Journal: Medieval Science, Technology and Art*, vol. 17, num. 1/2 (Fall 2007), pp. 67-68

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2008a): "Las Vírgenes abrideras en la Baja Edad Media y su proyección posterior", en GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent (ed.), *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*, volumen I, Biblioteca Valenciana, Valencia, pp. 817-832

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2008b) "Iconografía de la Virgen y los grandes temas marianos. I. Escenas narrativas", *Liceus*, pp. 1-18

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2008c) "Iconografía de la Virgen y los grandes temas marianos. II. Figuras aisladas", *Liceus*, pp. 1-22.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2009a): "Posiciones fetales, aborto, cesárea e infanticidio. Un acercamiento a la ginecología y puericultura hispánica a través de tres manuscritos medievales", *Miscelánea Medieval Murciana*, Vol. XXXIII, pp. 99-122

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2009b): "Nº 44. Virgen Abridera", en MAÑUECO SANTURTÚN, Carmen (dir.), *Mecenazgo y poder en la España del siglo XVI. Colecciones del Museo Arqueológico Nacional*, Caja Segovia, Segovia, p. 260.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010a): "La reinterpretación de la herencia artística bajo-medieval: el caso de las Vírgenes abrideras trinitarias impulsadas por la Orden Teutónica", *Anales de Historia del Arte*, I Volumen Extraordinario (La creación de la imagen en la Edad Media: de la herencia a la renovación), pp. 209-226.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010b): "Ángeles", *PIMCD Base de Datos Digital de Iconografía Medieval*, UCM, disponible en: <a href="http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos">http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos</a> de Innovación <a href="Docente&a=docencia&d=22943.php">Docente&a=docencia&d=22943.php</a>

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2010c): "Nacimiento de Cristo", *PIMCD Base de Datos Digital de Iconografía Medieval*, UCM, disponible en: <a href="http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos">http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos</a> de Innovación Docente&a=docencia&d=22943.php

GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta (1997): *Tratado del dorado, plateado y su policromía. Tecnología, conservación y restauración.* Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.

GRAEF, Hilda (1968): María. La mariología y el culto mariano a través de la historia. Herder. Barcelona.

GRAY, Douglas (1972): *Themes and Images in the Medieval English Religious Lyric.* Routledge & Kegan Paul, London.

GRIFFE, Maurice (1997): Chronologie des ordres de chevalerie: l'ordre des Templiers, l'ordre des Hospitaliers, Chevaliers de Malte, l'ordre des Chevaliers teutoniques. TSH, Le Cannet.

GRIMALDI-HIERHOLTZ, Roseline (1995): *Images de la Trinité dans l'Art*. Maury-Eurolivres, Manchecourt.

GRIVOT, Denis (1974): La légende Dorée d'Autun, Chalon, Macon, Charolles et Louhans. Lescuyer, Lyon, pp. 74-75 y p. 397.

GRIVOT, Denis (1982): Musée Rolin, Autun. La statuaire en bois dans les collections du Musée Rolin. Autun, pp. 7-10 y pp. 18-20.

GRODECKI, Louis (1947): Ivoires français. Larousse, París, p. 81.

GUINEA, Juan G. (1987): "Los caballeros teutónicos", *Historia 16*, núm. 137, pp. 83-90.

GUY, André; LECLERC, A. (1968): *Notre Dame en Bourbonnais*. USHA, Aurillac, p.132.

HAMBURGER, Jeffrey F. (1997): "The House of the Heart". En: *Nuns as Artists: the Visual Culture of a Medieval Convent.* University of California Press, London, pp. 137-166.

HANAWALT, Barbara A. (1995): "At the Margin of Women's Space in Medieval Europe". En: EDWARDS, Robert R.; ZIEGLER, Vickie (coord.): *Matrons and marginal women in medieval society*. Boydell, Woodbridge, pp. 1-18.

HARACOURT, Edmond; DE MONTREMY, François; MAILLARD, Elisa (1925): *Musée des thermes et de l'Hôtel de Cluny. Catalogue des bois sculptés et meubles.* Musées nationaux, París.

HEILIG, Marc (2003): "Le Musée Georges de La Tour à Vic-sur-Seille", *Gazette Vicoise*. 21 de Julio.

HENAULT, Adrien-Chrysostome (1880): "Notice sur la Statue ouvrante de Sainte-Marie d'Alluyes", *Mémoires du Bulletin de la Société Archéologique d'Eure et Loir*, vol. VII, pp. 377-388.

HERRÁN, Laurentino María (1987): *Mariología poética española*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

HILDEBRAND (ed) (1901): Recueil complet des célèbres séquences du vénérable maître Adam le Breton chanoine régulier de l'abbaye royale de Saint-Victor de Paris (XIIe siècle). D'après les manuscrits de la même abbaye. Saint Martin, Ligugé.

HIRN, Yrjö (1912): The sacred shrine. A study of the poetry and art of the Catholic Church. Macmillan, London.

HOLBERT, Kelly (1997-1998): "The vindication of a controversial Early Thirteenth-century Vierge ouvrante in the Walters Art Gallery", *The Journal of the Walters Art Gallery*, vol. LV-LVI, pp. 101-119.

HOOGEWERFF, Godefridus Joannes (1931): "L'iconologie et son importance pour l'étude systématique de l'art chrétien", *Rivista di archeologia cristiana*, núm. 8, pp. 53-82.

HUCHET, Patrick (1998): "Dans le secret des Vierges ouvrantes", Revue du Pays de Bretagne, pp. 74-83.

HUGHES, Diane Owen (2002): « Les modes ». En : KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.): *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge.* Perrin, Paris, pp. 181-210.

IOGNA-PRAT, Dominique (1996a): "Le culte de la Vierge sour le règne de Charles le Chauve". En: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel (coord): *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Beauchesne, París, pp. 65-100.

IOGNA-PRAT, Dominique (1996b): "La Vierge et les *ordines* de couronnement des reines au IXe siècle". En: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel (coord): *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Beauchesne, París, pp.101-107.

IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel (coord) (1996): *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Beauchesne, París.

Ivoires de l'Orient Ancien aux temps modernes (2004). Réunion des Musées Nationaux, Paris, p. 183.

JACQUART, Danielle; NICOUD, Marilyn (2004): "L'office du médecin entre intercession et médiation". En: MOEGLIN, Jean-Marie (ed.): *L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne. Autour d'une pratique sociale.* Droz, Genève, pp. 195-214.

JANZEN, Helga (2004): "Schützen, Umfangen, Umhüllen". En: Das Symbol der Madonna: die Bedeutung religiöser Symbolisierung des Mütterlichen im Spannungsfeld von Narzißmusproblematik und (Feministischer) Theologie. Tesis doctoral, Dortmund Universität, pp. 134-137.

JOUHANNEAUD, Camille (1897): "La Vierge ouvrante de Boubon", *Bulletin de la société archéologique et historique du Limousin*, vol. XLVI, pp. 479-481.

KAMP, Hermann (2004): "L'intercession dans les relations politiques du Moyen Âge classique". En: MOEGLIN, Jean-Marie (ed.): *L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne. Autour d'une pratique sociale.* Droz, Genève, pp. 67-88.

KATO, Tetsuhiro (1995): Crossing the Border: the Current Significance of Warburg's Iconology. An Unpublished Preprint for the XIIIth Congress of Aesthetics in Lahti. Finland.

KATZ, Melissa R (2007): "Vírgenes abrideras". En: VVAA, *Herencia recibida 2007*. Conserjería de Cultura de Castilla la Macha, Toledo, pp. 140-141.

KATZ, Melissa R.; ORSI, Robert A. (2001): Divine Mirrors. The Virgin Mary in the Visual Arts. Oxford University Press, New York.

KERVRAN, Marcel (1986): *Bannalec à travers les âges*. Imprimerie régionale, Bannalec, pp. 66-89.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.) (2002): Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge. Perrin, Paris.

KOECHLIN, Raymond (1968): Les ivoires gothiques français. F. de Nobele, París, vol. II, pp. 3-5.

KOEHLER, Théodore A (1998-2000): "Vierges Ouvrantes non cataloguées. Note au sujet d'une dévotion oublié", *Marian Library Studies*, vol. XXVI, pp. 303-307.

KORTADI OLANO, Edorta (coord) (2004): Andre Maria. 40 imágenes de la Edad Media y del Renacimiento en Gipúzkoa. Museo Diocesano de San Sebastián, San Sebastián.

KRAUS, Franz Xaver (1897): Geschichte der christlichen Kunst. Herdersche Verlagshandlung, Freiburg im Brisgau, vol. II, p. 390

KROOS, Renate (1986): "Gotes tabernakel: Zu funktion und interpretation von Schreinmadonnen". Zeitschrift fur Schweizerische Archaeologie un Kunstgeschichte (Revue suisse d'art et d'archéologie). 1986, vol. XLIII, núm. 1, p. 58-64.

LABARGE, Margaret Wade (1986): Women in Medieval Life: A Small Sound of the Trumpet. London, Hamish Hamilton.

LABARTE, Jules (ed.) (1879): "Ymages et reliquaires d'or". En: *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*. Imprimerie Nationale, Paris, p. 44.

LACREUZE (1881): Mémoires de la Société Eduenne des Lettres, Sciences et Arts, vol. X, pp. 514-515.

LACREUZE (1897): *Mémoires de la Société Eduenne des Lettres, Sciences et Arts*, vol. XXV, pp. 384-385.

LAFORGE, Édouard (1863): *Iconographie de la Vierge. Type principal de l'art chrétien depuis le IV jusqu'au XVIII siècle.* Imprimerie de Louis Perrin, Lyon.

LAMY, Marielle (2000): L'Inmaculée Conception: étapes et enjeux d'une controverse au moyen-âge (XIIè –XVè siècle). Institut d'Études Augustiniennes, Paris.

LANE, Barbara G (1975): "Depositio et Elevatio: The Symbolism of the Seilern Triptych", *The Art Bulletin*, vol. VII, núm. 1, pp. 21-30.

LANE, Barbara G (1984): "The Eucharistic Rite and the Easter Liturgy". En: *The Altar and the Altarpiece Sacramental. Themes in Early Netherlandish Painting.* Harper & Row, New York, pp. 99-106.

LAURENS, Paul; GAUTHIER, Jules (coord) (1878): "Mélanges d'archéologie franccomtoise", *Annuaire du Doubs, de la Franche-Comté et du territoire de Belfort.* J. Jacquin, Besançon, pp. 57-64. LAURENT, Sylvie (1989): Naître au Moyen Âge. De la conception à la naissance: la grossesse et l'accouchement (XII-XV siècle). Le Léopard d'Or, Paris.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1981): Teatro medieval. 4ª ed, Castalia, Madrid.

LE GOFF, Jacques (1990): "Le roi, la Vierge et les images: le manuscrit des Cantigas de Santa Maria d'Alphonse X de Castille". En: *Rituels: mélanges offerts au Père Gy, op.* Le Cerf, Paris, pp. 385-392

LE MENÉ, Joseph-Marie (1891): "Guern". En: *Histoire archéologique, féodale et religieuse des paroisses du diocèse de Vannes*. Galles, Vannes, vol. I, p. 304.

LE TROUHER, J. (1903): Notre-Dame de Quelven (Extrait du compte rendu du Congrès Marial de Fribourg). C. Migault, Blois.

LECHNER, G.M. (1994): "Schreinmadonna". En: BÄUMER, R.; CHEFFCZYK, L.: *Marienlexicon*. Eos, St. Ottilien, pp. 72-75.

LECLER, A. (1889): "La Vierge ouvrante de Boubon", *Bulletin de la Société Archéologique du Limousin*, vol. XXXVI, pp.240-246.

LECLER, A. (1899a): "Séance du 31 Mai 1898", Bulletin de la Société Archéologique et historique du Liomusin, vol. XLVII, p. 475.

LECLER, A. (1899b): "Séance du 28 Juin 1898", Bulletin de la Société Archéologique et historique du Liomusin, 1899, vol. XLVII, pp. 482-483.

LECLER, A. (1900): "Nouveaux renseignements sur la Vierge ouvrante de Boubon", *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*, vol. XLIV, pp. 204-210.

LEFROID, Louis (1992): L'ordre teutonique. Opéra, Nantes.

LIÉVEAUX-BOCCADOR, Jacqueline; BRESSET, Edouard (1972): *Statuaire médiévale de collection*. Clefs du temps, Milan, vol. II, p. 54.

LOMBARD, Maurice (1978): "Les bleus (guède, indigo)". En: Les textiles dans le monde musulman VII-XII siècle. Mouton, Paris-La Haye-New York, pp. 138-143.

LÓPEZ SOLER, Mónica (2002): "Peinados y tocados: reflejo de la condición social femenina en la Edad Media". En: MONTOYA Y RAMÍREZ, María Isabel: *Moda y sociedad: La indumentaria. Estética y poder.* Universidad de Granada, Granada, pp. 327-332.

LÓPEZ, Atanasio (1912): "A propósito de un centenario. Convento de Santa Clara de Allariz", *Revista de estudios franciscanos*, vol. I, pp.281-284 y pp.381-387; vol. II, pp. 132-141.

LÓPEZ, Atanasio (1927): "Apuntes históricos sobre el convento de Santa Clara de Allariz (siglo XIII y XIV)", *Boletín de la Comisión Provincial de monumentos históricos y artísticos de Ourense*, vol. VIII, núm. 172, pp. 8-18; núm. 173, pp. 25-32; núm. 174, pp. 49-53.

Los Evangelios Apócrifos [Consultada la edición de DE SANTOS OTERO, Aurelio (ed.) (2002): Los Evangelios Apócrifos, BAC, Madrid.]

LUQUE ALCAIDE, Elisa; SARANYANA, Josep-Ignasi (1992): *La iglesia católica y América*, Mapfre, Madrid.

MÂLE, Émile (1898) (1ª ed.): L'art réligieux du XIIIe siècle en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. [Consultada la 8ª ed. (1948), Armand Collin, Paris].

MÂLE, Émile (1908) (1ª ed.): L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration. [Consultada la 7ª ed. (1995), Armand Collin, Paris].

MÂLE, Émile (1932) (1ª ed.): El arte religioso de la Contrarreforma: estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII [Consultada la edición de (2001), Encuentro, Madrid.]

MALTESE, Corrado (coord.) (1981): Las técnicas artísticas. 2ª ed., Cátedra, Madrid.

MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2011): "El árbol de Jesé", *PIMCD Base de Datos Digital de Iconografía Medieval*, UCM, disponible en <a href="http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos">http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos</a> de Innovación <a href="Docente&a=docencia&d=22943.php">Docente&a=docencia&d=22943.php</a>

MARTIMORT, Aimé Georges (1967): *La iglesia en oración: introducción a la liturgia.* 2ª ed, Herder, Barcelona.

MARTÍN, Secundino (1968): Rosario en el arte. 3ª ed, Ope, Pamplona.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina (1990): "Inmaculada Concepción de Nuestra Señora o Gaitanas". En: *Conventos de Toledo, Toledo, castillo interior*. El Viso, Madrid, pp. 282-283.

MARTÍNEZ-BURGOS (2002): "Hacia una piedad reformada". En: VVAA, *Carolus. Catálogo de exposición*. Toledo, p. 467.

MASKELL, Alfred (1905): *Ivories*. Methuen, London, pp. 171-177 y pp. 383-384.

MATEO GÓMEZ, Isabel (1988): "La devoción a la Virgen en la sociedad medieval y su reflejo en la literatura y el arte", *Devoción mariana y sociedad medieval*.

MAYER, Alicia (2002): "El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España", *Estudios de Historia Novohispana*, vol. XXVI, pp. 17-49.

McMURRAY GIBSON, Gail (1975): The Images of Doubt and Belief: Visual Symbolism in the Middle English Plays of Joseph's Troubles about Mary. Tesis Doctoral, University of Virginia, pp. 210-286.

MÉZARD, Brigitte; SAUNIER, Bruno (1992): Les majestés du Cantal. Images de la Vierge en Haute-Auvergne. Aurillac, pp. 108-109.

MILITZER, K. (1999): "From the Holy Land to Prussia: the Teutonic Knights between emperors and popes and their policies until 1309". En: SARNOWSKY, J. (ed.): *Mendicant, Military Orders, and Regionalism in Medieval Europe*. Aldershot, pp. 71-81

MIURA ANDRADES, José María (1988): "Formas de vida religiosa femenina en la Andalucía medieval: emparedadas y beatas". En: *Frailes, monjas y conventos. Las órdenes mendicantes y la sociedad sevillana bajomedieval*. Diputación de Sevilla, Sevilla, pp. 139-165.

MOEGLIN, Jean-Marie (2004): "Introduction". En: L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne. Autour d'une pratique sociale. Droz, Genève, pp. 7-16.

MOEGLIN, Jean-Marie (ed.) (2004): L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne. Autour d'une pratique sociale. Droz, Genève.

MOLANUS, Johannes (1570): *De picturis et imaginibus sacris*. [Consultada la edición de BOESPFLUG, François; CHRISTIN, Olivier; TASSEL, Benoît (1996): *Molanus. Traité des saintes images*. Éditions du Cerf, París, vol. I-II]

MOLINA I FIGUERAS, Joan (1999): "El retablo de la Trinidad de la Seo de Manresa". En: *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*. Universidad de Murcia, Murcia, pp. 87-116.

MOLINIÉ, Antoinette (1996): Le Corps de Dieu en Fêtes. Éditions du Cerf, Paris, pp. 24-26.

MOLINIER, Émile (1896): "Les ivoires de l'époque gothique". En: *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie du Vè à la fin du XVIIIè siècle*. Libraire centrale des Beaux Arts, París, vol. I, pp. 177-178.

MONTELEONE, Luc (1992): *Marly son histoire: une monographie d'histoire locale.* Société de développement de Marly et environs, Marly, pp.172-173.

MONTOYA Y RAMÍREZ, María Isabel (2002): *Moda y sociedad: La indumentaria. Estética y poder.* Universidad de Granada, Granada.

MOONS, Geert (1984): De trinitaire « Vierges Ouvrante »: materie en geest een iconologische studie van ees middeleeuws beeldtype. Memoria de fin de licenciatura, Universidad Católica de Lovaina (Katholieke Universiteit Leuven).

MORET, Jeanne (1956): La Vierge Marie dans la liturgie catholique. Centre Marial Canadien, Nicolet.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (2000a): "La reescritura femenina de los símbolos religiosos: Santa Ana en autoras hispanas de los siglos XV al XVII". En: PÉREZ CANTÓ, Pilar; POSTIGO, Elena (ed.): Autoras y protagonistas (I Encuentro entre el Instituto Universitario de Estudios de la Mujer y la New York University en Madrid). Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 137-156.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (2000b): "María de Santo Domingo, beata de Piedrahita. Acerca el cielo y la tierra". En: *La escritura femenina. De leer a escribir II*, Asociación Cultural Al-Mudayna, Madrid, pp. 111-129.

MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela (2001): "Fent món en el món. El moviment religiòs femení castellà (segles XII-XVI)", *L'Avenç: Revista de història i cultura*, núm. 255, pp. 60-65.

MURIEL, Josefina (1982): Cultura femenina novohispana, Universidad Nacional Autónoma de México, México.

MUSSAT, André (1979): Arts et cultures de Bretagne. Un millénaire. Berger-Levrault, Paris.

NAVARRO ULLÉS, Juan Carlos (1998): "Profesiones seculares de la mujer. Apuntes sobre frailas, seroras, ermitañas, beatas y plañideras", *Programa de las Fiestas Patronales de San Roque*. San Pedro de Lamuza de Llodio.

NEWMAN, Barbara (2003): *God and the Goddesses Vision, Poetry and Belief in the Middle Ages.* University of Pennsylvania, Philadelphia, pp. 269-271.

NICHOLSON, Helen (1993): Templars, Hospitallers, and Teutonic Knights: Images of the Military Orders, 1128-1291. Leicester University Press, Leicester.

Notre-Dame de Grâce. Vierge ouvrante de Cheyres (2002). Paroisse de Cheyres.

OBERT, Rosella, PIAZZA, Alina (2005): "Notre-Dame d'Antagnod, une Vierge ouvrante", *Le Flambeau (Lo Flambó). Revue du comité des traditions valdôtaines*, núm. 195, pp. 64-88.

OLIVIA, Lind (1994): "Vierge d'Eguisheim". En: Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France. Service régional de l'Inventaire d'Alsace. DRAC Alsace.

OLIVIER, Judith H. (2004): "Chanter une note bleue un tour de lettre rouge: l'art pascal dans quelques convents d'Allemagne du Nord". En SCHMITT, Jean Claude (coord): Femmes, art et religion au Moyen Âge. Presses Universitaires de Strasbourg, Colmar.

OMAN, Charles (1968): *The Golden Age of Hispanic Silver 1400-1665*. London, Her Majesty's Stationery Office, pp. xiii- xxxv.

ORTH, Walter H. (1995): Die Schreinmadonna im Deutschordensland: Paradigma bildlicher Ausgestaltung religiösen und mystischen Denkens und Empfindens im Kontext der Frömmigkeitsgeschichte des Hochmittelalters. Memoria de fin de licenciatura, Theologischen Fakultät-Leopold Franzens Universität (Innsbruck).

OWENS, Gayle (2004): "Vierge Ouvrante". En: *The Femenine Connection. Freeing The Female Psyche*. Phenix, pp. 41-43.

PALAZZO, Eric (1996): "Marie et l'élaboration d'un espace ecclésial au haut Moyen Âge". En: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel (coord): *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale.* Beauchesne, París, pp. 313-325.

PALAZZO, Éric; JOHANSSON, Ann-Katrin (1996): "Jalons liturgiques pour une histoire du culte de la Vierge dans l'Occident latin (Ve-XIe siècles)". En: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel (coord): *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Beauchesne, París, pp.15-44.

PAMPLONA, Germán (1970): Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español. Instituto Diego Velázquez, Madrid.

PANOFSKY, Erwin (1939): "Introduction". En: *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Oxford University Press, New York, pp. 3-31.

PANOFSKY, Erwin (1955): "Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art". En: *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*. Doubleday, New York, pp. 51-82.

PARAIN, Jacques (2004): "Anost. De la période gallo-romaine à la révolution. Les labourerus, les manouvriers, les artisans et les pauvres". *Bulletin de l'Academie du Morvan*, núm. 58.

PARENT, Brigitte (2000): "Ville de Kaysersberg. Haut-Rhin". En: *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la Frances. Direction régionale des Affaires culturelles d'Alsace*. GRAI, Strasbourg.

PARENT, Brigitte; FRITSCH, Emmanuel (1995): "Vierge ouvrante Kaysersberg". En: Inventaire général des monuments et richesses artistiques de la France. Service régional de l'Inventaire d'Alsace. DRAC Alsace.

PARISSE, Michel (1997): "Teutonique (ordre)". En: VAUCHEZ, André; VINCENT, Catherine (coord): *Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge*. Éditions du Cerf, Paris, vol. II, pp. 1496-1498.

PASSARELLI, Gaetano (1999): Iconos, Festividades bizantinas, Libsa, Madrid.

PASTOUREAU, Michel (2000): Bleu: Histoire d'une couleur. Seuil, Paris.

PASTOUREAU, Michel (2006): "El color". En: *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. Katz, Buenos Aires, pp. 125-234.

PEDROLA, Antoni (1998): "Azules". En: *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas*. Ariel, Barcelona, pp.72-76.

PERDRIZET, Paul (1908): La Vierge de la Miséricorde. Etude d'un thème iconographique. A. Fontemoing, Paris.

PEREIRA, Gabriel (1886): Estudios eborenses. Conventos de freiras. Mosteiro do Paraiso. Minerva Eborense, Evora, pp.145-150.

PÉREZ HIGUERA, María Teresa (1997): La Navidad en el arte medieval. Madrid, Encuentro.

PERRAULT, Gilles (1993): Dorure et polychromie sur bois. Techniques traditionnelles et modernes. Faton, Dijon.

PEYRON (1895): "Notre Dame du Mur et la confrérie de la Trinité à Morlaix", *Bulletin de la Société Archéologique du Finistère*, vol. XXII, pp. 216-267.

PIPONNIER, François; MANE, Perrine (1995): Se vêtir au Môyen Âge. Adam Biro, Paris.

PIQUARD, Maurice (1931-1932): "La Vierge ouvrante de Leugney (Doubs)", *Mémoires de la Société d'émulation du Doubs*, vol. I, pp. 166-173.

PLATELLE, Henri (2005): "Marie, Vierge, Mère, Souveraine au Moyen Âge occidental". En: BÉTHOUART, Bruno; LOTTIN, Alain (ed.), *La devotion mariale de l'an mil à nos jours*. Artois Presses Université, pp. 13-28.

PRÉVILLE, Agnes; BOESPFLUG, François (2002): "La Vierge ouvrante", *Le monde de la Bible*, núm. 143, pp. 66-67.

PRIGENT, Christiane (1992): *Pouvoir ducal, religion et production artistique en Basse Bretagne de 1350 à 1575*. Maisonneuve et Larose, Paris, pp. 341-343.

PRUDHOMME, André; MARTIN-DEMEZIL, Jean (1989-1990): "Alluyes", *Bulletin de la Société des Sciences et Lettres de Loir-et-Cher*, núm. 12, pp. 14-16.

RADLER, Gudrun (1990): "Die Schreinmadonna "Vierge ouvrante": von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland: mit beschreibendem Katalog". En: Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte. Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, vol. VI.

RADLER, Gudrun (1995): "Der Beitrag des Deutschordenslandes zur Entwicklung der Schreinmadonna (1390-1420)". En: WOŹNIAK, Michał: *Sztuka w kręgu zakonu krzyżackiego w Prusach i Inflantach (Die Kunst um den Deutschen Orden in Preussen und Livland)*. Toruń, pp. 241-274.

RÉAU, Louis (1956): *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France. París, vol. II- parte I (Iconographie de la Bible-Ancien Testament).

RÉAU, Louis (1957): "Vierges ouvrantes". En: *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France. París, vol. II- parte II (Iconographie de la Bible-Nouveau Testament), pp. 92-93.

RÉAU, Louis (1957): *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France. París, vol. II- parte II (Iconographie de la Bible-Nouveau Testament).

REGAMEY, Pie- Reymond (1972): Los mejores textos sobre la Virgen María: hasta el siglo XIV. Rialp, Madrid.

RIBADENEYRA, Pedro (1527-1611): Vida y misterios de la gloriosa Virgen María Nuestra Señora. [Edición de (1879), Imprenta y fundición de M. Tello, Madrid]

RIGHETTI, Mario (1955): *Manuale di storia liturgica*. Ancora, Milán [Consultada la edición en castellano (1955), Editorial Católica, Madrid].

RIMMELE, Marius (2006): "Die Schreinmadonna: Bild-Körper-Matrix". En: MAREK, Kristin; PREISINGER, Raphaèle: *Bild und Körper im Mittelalter*. Paderborn, pp. 41-59.

RINGBOM, Sixten (1995): Les images de dévotion (XII-XV siècle). Gérard Monfort, Paris.

RIVERA, Javier; ÁVILA, Ana; MARTÍN ANSÓN, María Luisa (1997): *Manual de técnicas artísticas*. Historia 16, Madrid, pp. 49-51, pp. 123-133 y p. 207.

ROBIN, René (1976): "Notre-Dame de Alluyes". En: *Inventaire général des Monuments et des richesses artistiques de la France.* 

ROBIN, René (1981): "Alluyes", Bulletin de la société archéologique d'Eure et Loir. Mémoires, vol. XXVIII-7, núm. 89, p. 209-240.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2010): "Jonás", PIMCD Base de Datos Digital de Iconografía Medieval, UCM, disponible en:

http://www.ucm.es/centros/webs/d437/index.php?tp=Proyectos de Innovación
Docente&a=docencia&d=22943.php

ROHAULT DE FLEURY, Charles (1878): La Sainte-Vierge, études archéologiques et iconographiques. Poussielgue, París, vol. II, p.413.

ROMERO FRÍAS, Marina (2006): "Gòsos, gòccius... goigs. A próposito de una edición del Index libri vitae de Giovanni Delogu Ibba", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, núm. 33.

ROS LECONTE, Ernest (1984): *Iconografía mariana bizantino-rusa*. Balmes, Barcelona.

ROUILLARD, Philippe (2003): Les fètes chrétiennes en Occident. Éditions du Cerf, Paris.

RUBIN, Miri (1992): Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture. Cambridge University Press, Cambridge, p.145.

RUÍZ MONTEJO, Inés (2004): El camino de Santiago. Andares de un peregrino en la España del siglo XII. Foca, Madrid.

RUPPERT, Jacques (1931): Le costume I. L'Antiquité et le Moyen Âge. Flammarion, Paris.

RUSSO, Daniel (1996): "Les représentations mariales dans l'art d'Occident. Essai sur la formation d'une tradition iconographique". En: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel (coord): *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Beauchesne, París, pp. 173-291.

RYKNER, Didier (2003): "Entretien avec Gabriel Diss (conservateur du Musée Départemental Georges de La Tour de Vic-sur-Seille)", *La tribune de l'Art*, 20 de Junio.

RZEMPOLUCH, Andrzej; KOCHANOWSKA-REICHE, Malgorzata (2007): "A Arte Gótica na Pomerânia Oriental e na Prússsia". En: VVAA, *O brilho das imagens. Pintura e escultura medieval do Museu Nacional de Varsóvia (séculos XII-XVI)*. Hirmer, Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, pp. 40-48.

Sacrosanto, ecuménico y general Concilio de Trento (1545-1563) [Consultada la edición y traducción española de la Biblioteca Electrónica Cristiana. Disponible en: <a href="http://www.multimedios.org/docs/d000436/">http://www.multimedios.org/docs/d000436/</a>]

Sagrada Biblia [Consultada la edición castellana de la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), Madrid, 1986]

SALONNE, M.P. (1938): "Vierges ouvrantes et arbre de Jessé". En: *La Vierge en Bretagne*. Éditions de Bretagne, Rennes, pp. 14-19.

SÁNCHEZ ORTIZ, Alicia (1995): "La materia y la imagen". En: *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador.* Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, pp. 24-67.

SANDRON, Dany (1993): "La sculpture en ivoire au début du XIIIe siècle, d'un monde à l'autre", *Revue de l'Art*, núm. 102, p. 48-59.

SARRÈTE, J. (1913): Iconographie mariale. Vierges ouvertes, vierges ouvrantes et la vierge ouvrante de Palau-del-Vidre. Loupiac, Lézignan.

SARTORE, Domenico; TRIACCA, Achille M. (2002): "Vierge Marie". En: *Dictionnaire encyclopédique de la liturgie*. Brepols, Turnhout, vol. II, pp. 468-484.

SAUTER, E. (1934): "La Vierge ouvrante d'Eguisheim", Annuaire de la Société historique, littéraire et scientifique du Club Vosgien, vol. II, p.322-325.

SAUZAY, Alexandre (1863): *Notice des ivoires: musée de la Renaissance, série A.* C. de Mourgues frères, Paris, p. 19.

SCHEIF, Corine (2001): "Iconography-Schreinmadonna". En: JEEP, John M.: *Medieval Germany: an Encyclopedia*. Routledge, New York-London, pp. 392-393.

SCHEURER, Marie-Philippe (2000): "Canton de Wintzenheim". En: *Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France. Direction régionale del Affaires Culturelles d'Alsace.* GRAI, Strasbourg.

SCHILLER, Gertrud (1971): *Iconography of Christian Art.* Lund Humphries, London, vol. I-II.

SCHLEIF, Corine (1984): "Die Shreinmadonna im Diözesanmuseum zu Limburg. Ein verfemtes Bildwek des Mittelalters", *Nassauische Annalen*, vol. XCV, pp. 39-54.

SCHMID, Alfred (1958): "Die Schreinmadonna von Cheyres". En: *Lebendiges Mittelalter.Festgabe für Wolfgang Stammler*. Éditions Universitaires Friburg, Fribourg (Suiza), pp. 130-162.

SCHMITT, Jean Claude (1971): "L'Église et les clercs face aux Beguines et aux Béghards du Rhin-supérieur du XIVe au XVe siècle", École nationale del Chartres, positions des Thèses, pp. 171-174.

SCHMITT, Jean Claude (2002): Les corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge. Gallimard, Paris.

SCHMITT, Jean Claude (coord) (2004): *Femmes, art et religion au Moyen Âge*. Presses Universitaires de Strasbourg, Colmar.

SCHMITT, Pierre (1978): Kaysersberg, Congrès archéologique de France, 136<sup>e</sup> session. Haute Alsace, pp. 145-146.

SCHMITT, Pierre (coord.) (1966): *Chefs-d'oeuvre d'art religieux en Alsace de l'époque romane à la Renaissance*. Musée d'Unterlinden, Colmar, pp. 13-14.

SCHÖPPER, Hermann (1981): "La sculpture médiévale". En: RUFFIEUX, Roland, *Histoire du canton de Fribourg*, Institut d'histoire moderne et contemporaine, Fribourg, vol. I, pp. 426-427

SCHORP, G. (2003): "Mobilier civile et religieux en vente publique", *Revue Moyen Âge*, núm. 32, pp. 60-67.

SEBASTIÁN, Santiago (1994): Mensaje simbólico del arte medieval. Arquitectura, liturgia e iconografía. Encuentro, Madrid.

SERCK-DEWAIDE, Myriam (1991): "The history and conservation of the surface coating on European gilded-wood objects". En: *Gilded wood: conservation and history*. Sound View Press, Madison, pp. 65-79.

SLOTERDIJK, Peter (2003): "Matris in gremio: un delirio mariológico". En: *Esferas I. Burbujas: microsferología*. Siruela, Madrid, pp. 551-561.

SORONDO, Imanol (1982-1983): "Las ermitas de Bergara: estudio etnográfico-histórico", *Anuario de Eusko Folklore*, vol. XXXI, pp. 173-223.

SOTO RÁBANOS, José María (1997): "María en los sínodos diocesanos de León y Castilla (siglos XIV-XV)". En: VVAA, *Religiosidad popular en España. Actas de Simposium.* Madrid, vol. I, pp. 335-356.

Speculum Humanae Salvationis (s. XIV) [Consultada la edición y tradución inglesa de WILSON, Adrian; LANCASTER WILSON, Joyce (1985): A Medieval Mirror. Speculum Humanae Salvatiois 1324-1500. University of California Press, Berkeley. Disponible en línea (02-2008): http://content.cdlib.org/xtf/view?docId=ft7v19p1w6&brand=escholl

SPIVEY ELLINGTON, Donna (2001): From Sacred Body to Angelic Soul. Understanding Mary in Late Medieval and Early Modern Europe. The Catholic University of America Press, Washington.

STAFSKI, Heinz (1978): "Schreinmadonna, Westpreußen". En: LEGNER, Anton (ed.): *Die Parler und der Schone Stil 1350-1400*. Koln: Anton Legner, vol. II, p. 519.

STÉPHAN, Abbé (1895): *Notice sur Notre-Dame du Mur, patronne de Morlaix*. Le Goaziou, Morlaix, pp. 11-29, pp. 179- 205 y pp. 205-219.

STERLING, Charles (1966): "La Vierge ouvrante de Morlaix", *Les monuments historiques de la France. Les trésors des églises de France. Études et analyses*, núm. 1-2, pp.139-149.

STERNS, Indrikis (1969): "The Rule and the Statues of the Teutonic Knights". En: *The Statues of the Teutonic Knights: a study of religious chivalry*. Tesis doctoral, University of Pennsylvania.

STONES, Alison (1997): *Le livre d'images de Madame Marie*. Éditions du Cerf, Paris, pp. 36-37.

STRATTON, Suzanne L. (1994): Spanish Polychrome Sculpture 1500-1800 in United States Collections. The Spanish Institute, New York, pp. 88-89.

STROHM, Paul (1992): "Queen as Intercessors". En: *Hochon's arrow. The social imaginations of fourteenth-century texts.* Princeton University Press, New Jersey, pp. 95-119.

Subasta de Mayo-Alcalá Subastas- 8 y 9 de Mayo 2002. Pintura antigua y de los siglos XIX y XX. Escultura, porcelana, muebles y objetos de arte. Colección de pintura, objetos y muebles coloniales (2002). Madrid, pp. 192-193.

SWANSON, Robert N. (1995): *Religion and Devotion in Europe, c.1215- c.1515.* Cambridge University Press.

TARDY (ed.) (1972): "Les faux gothiques". En: Les ivoires: évolution décorative du Ier siècle à nos jours. Tardy, Paris, pp. 261-277.

TAYLOR, William B. (2003): "Mexico's Virgin of Guadalupe in the Seventeenth Century: Hagiography and Beyond", en: GREER, Allan; BILINKOFF, Jodi (ed.): *Colonial Saints. Discovering the Holy in the Americas, 1500-1800*, Routledge, London & New York, pp. 277-298

Tercera floresta de incunables. Incunables poéticos castellanos (1958). La fonte que mana y corre, Valencia.

THOMASSET, Claude (2002): « De la nature féminine ». En : KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.): *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen Âge.* Perrin, Paris, pp. 65-98.

THURIET, Charles (1891): "Les reclus de Leugney". En: *Traditions populaires du Doubs*. Lechevalier, Paris, pp. 418-419.

TIETZE-CONRAT, Erica (1933): "Die Schreinmadonna im Wiener Diözesan Museum", *Kirchenkunst*, vol. V, pp. 155-158.

TOOMASPOEG, Kristjan (2001): Histoire des chevaliers teutoniques. Flammarion, Paris.

TOSCANO, Giuseppe M. (1960): *Il pensiero cristiano nell'arte*. Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo.

TOUBERT, Hélène (1996): "La Vierge et les sages-femmes. Un jeu iconographique entre les Évangiles apocryphes et le drame liturgique". En: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel (coord): *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Beauchesne, París, pp. 327-360.

TRENS, Manuel (1947): "Virgen abridera". En: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid, pp. 481-524.

TRENS, Manuel (1947): Iconografía de la Virgen en el arte español. Plus Ultra, Madrid.

TRIPPS, Manfred (1999): "Hans Multschers Frankfurter Gnadenstuhl - ehemaliges Herzstück einer *Vierge Ouvrante*?", *Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte*, vol. LVIII, pp. 99-111.

URBAN, William (2003): The Teutonic Knights. A Military History. Greenhill, London.

UTZ TREMP, Kathrin (1996): "« Parmi les hérétiques... »: La Vierge Marie dans le registre d'inquisition de l'évêque Jacques Fournier de Pamiers (1317-1326)". En: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Éric; RUSSO, Daniel (coord): *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Beauchesne, París, pp. 533-562.

VALLET, Viviana Maria (2007a): "La Madonna scrigno di Antagnod", Visibilia. Bulletin d'information Assesorat et l'Education et de la Culture, 4 de abril, p.5.

VALLET, Viviana María (2007b): "Sculpteur du Haut-Rhin. 1340-1350. Vierge ouvrante". En: ROSSETTI BREZZI, Elena (coord.): *Anthologie d'oeuvres restaurées. Art en Vallée d'Aoste entre le Moyen Âge et la Renaissance*. Musumeci, Aoste, pp. 20-23.

VAN DER LUGT, Maaike (2004): Le ver, le démon et la Vierge. Les théories médiévales de la génération extraordinaire. Une étude sur les rapports entre théologie, philosophie naturelle et médecine. Les Belles Lettres, Paris.

VAN OS, Henk W (1994): The art of devotion: in the late middle ages in Europe: 1300-1500. Merrell Holberton, London, p. 178.

VECCHIO, Silvana (2002): "La Bonne Épouse". En: KLAPISCH-ZUBER, Christiane (dir.): *Histoire des femmes en Occident. II. Le Moyen* Âge. Perrin, Paris, pp. 143-180.

VERDON, Timothy Gregory (2005): "Mater misericordia". En: *La Vierge dans l'art*. Éditions du Cerf, Paris, pp. 47-53.

Vida y peregrinación. Catálogo de la exposición (1993). Electa, Madrid, pp. 188-190.

Vierges à l'Enfant assises des Eglises de la Haute-Vienne (1980). La Ville, Cussac.

VILLA-AMIL Y CASTRO, José (1899): "Virgen abridera de marfil conservada por las Clarisas de Allariz: I. Productos de la eboraria en las iglesias de Galicia. II. Vírgenes abrideras", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. VII, pp. 83-86 y pp. 108-111.

VILLON, François (ca. 1431 – 1463): *Oeuvres complètes*. [Consultada la edición de LONGNON, Auguste (ed.) (1892): *François Villon. Oeuvres complètes publiès d'après les manuscrits et les plus anciennes*. Alphonse Lemerre, Paris]

VINCENT, Catherine (2004): "L'intercession dans les pratiques religieuses du XIII au XV siècle". En: MOEGLIN, Jean-Marie (ed.): L'Intercession du Moyen Âge à l'époque moderne. Autour d'une pratique sociale. Droz, Genève, pp. 171-194.

VIOLLET-LE-DUC, Eugène (1872): "Image". En: Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance. Libraire centrale d'Architecture, Paris, vol. I, pp. 128-135

VLOBERG, Maurice (1934): La Vierge et l'enfant dans l'art français. Arthaud, Grenoble, vol I.

VLOBERG, Maurice (1938): La Vierge notre médiatrice. B. Arthaud, Grenoble.

VLOBERG, Maurice (1963): "Vierges ouvrantes. Caractères et classification", *Sanctuaires & Pèlerinages*, núm. 30, pp. 25-34.

VON HEISTERBACH, Caesar (ca. 1180-1240): Dialogus miraculorum [Consultada la edición de STRANGE, Josephus (1851): Caesarii Heisterbacensis Monachi Ordinis Cisterciensis Dialogus Miraculorum. Textum ad quator codicum manuscriptorum editionisque principis fidem, Lempertz and co., Colonia-Bruselas-Bonn. Disponible en línea (02-2008): <a href="http://gahom.ehess.fr/relex/dialogusmiraculorum1/CdH-Dialog.mir.-Vol1/index.html">http://gahom.ehess.fr/relex/dialogusmiraculorum1/CdH-Dialog.mir.-Vol1/index.html</a>]

VON MARIENWERDER, Johannes (1343-1417): Leben Dorothea. [Consultada la traducción de STARGARDT, Ute (1997): The life of Dorotea von Montau, a fourteenth-century recluse. Edwin Mellen, Lampeter, pp. 1-25]

VUILLEMOT, Gustave (1966-1970): "Chronique du Musée; acquisitions nouvelles", *Mémoires de la Société Eduenne des Lettres, Sciences et Arts*, vol. LI, p. 147.

WAEBER, Louis; SHUWEY, Aloys (1957): Églises et chapelles du canton de Fribourg. Saint Paul, Fribourg, pp. 218-219.

WALKER BYNUM, Caroline (1982): Jesus as mother. Studies in the spirituality of the high middle ages. University of California Press, Los Ángeles.

WALKER BYNUM, Caroline (1986): "The Body of Christ in the Later Middle Ages: a reply to Leo Steinberg", *Renaissance Quarterly*, vol. XXXIX, núm. 3, pp. 399-439.

WALKER BYNUM, Caroline (1989): "The Female Body and Religious Practice in the Later Middle Ages". En: FEHER, Michel: *Fragments for a History of the Human Body*. Michel Feher, New York, vol. I, pp. 160-219.

WARD, Laura; STEEDS, Will (2006): Los ángeles en el arte. Edilupa, Madrid.

WARNER, Marina (1976): Alone of All her Sex. The Myth and the Cult of the Virgin Mary. Alfred A. Knoff, New York, pp. 46-47 y p. 101.

WATERTON, Edmund (1879): Pietas Mariana Britannica. A History of English Devotion to the Most Blessed Virgin Mary Mother of God with a Catalogue of Shrines, Sanctuaries, Offerings, Bequests, and Other Memorials of the Piety of our Forefathers. St. Joseph's Catholic Library, London, vol. I, p. 260 y vol. II, pp. 29-30.

WESTPFAHL, H. (1970): "Die Schreinmadonna", *Der Dorotheenbote*, núm. 27, pp. 158-159.

WHEELER, William; HAYWARD, Charles H. (1991): *Talla y dorado de la madera*. CEAC. Barcelona.

WIRTH, Jean (2001): "Jean Gerson condamne les Vierges ouvrantes". En: DUPEUX, Cécile; JEZIER, Meter; WIRTH, Jean (coord.): *Iconoclasme. Vie et mort de l'image médiévale*. Somogy, Zurich, pp. 282-283.

WIXON, William D. (2005): "Medieval Sculpture of the Metropolitan 800 to 1400", *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. LXII, núm. 4, p. 46.

YARZA LUACES, Joaquín (1997): Fuentes de la Historia del Arte. Historia 16, Madrid.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramon (1988-1989): "Nueva imagen de Virgen abridera. Parroquia de San Salvador de Toldaos (Triacastela, Lugo)", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, vol. IV, pp. 19-30.

YZQUIERDO PERRÍN, Ramon (1993): "La orfebrería". En: *Galicia. Arte. Obra completa.* Hércules, A Coruña, vol. XI, pp.470-473.

ZARCO CUEVAS, Julián (ed.) (1930): "Estatuas. Nº 1606". En: *Inventario de las alhajas, pinturas y objetos de valor y curiosidad donados por Felipe II al Monasterio de El Escorial (1571-1598).* Olózaga, Madrid, p. 212.

ZONZON-QUITMAN, Nathalie (2002): La Trinité omniprèsente et familière. Polémique religieuse, connaissance de Dieu et dévotion en Espagne (XIIe- XVe siècle). Tesis doctoral, EHESS Paris.

#### Artículos sin autor determinado

"800 Jahre Deutscher Orden Ergänzungen und Korrekturen zur Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums 1990" (1992), *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, pp. 24-30.

"Exposition iconographique de la Sainte-Vierge. Ouverte sous les auspices de la société de Saint-Jean. Catalogue" (1876), *Bulletin de la Société de Saint-Jean*, núm.5.

"La Vierge à l'Enfant, statue ouvrante, dite Notre-Dame du Mur" (1965). En: Les trésors des églises de France. 2ª ed, Musée des arts décoratifs, Paris, p. 165.

"La Vierge ouvrante de Maubuisson" (1876): Magasin pittoresque, vol. XLIV, p. 158.

"Las Vírgenes abrideras", Arte y hogar, 1951, núm. 27.

"Monuments et richesses artistiques de la France. Eure-et-Loir, églises du canton de Bonneval" (1980), *Bulletin de la Société Archéologique d'Eure et Loire*, núm. 82, p. 30.

"Procès-verbaux des séances" (1971), Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin, vol. XCVIII, p. 301.

"Session XXV. 3-4 décembre 1563. Décret sur l'invocation, la vénération et les reliques des saints et sur les saint images" (1994). En: VVAA, *Les conciles oecuméniques*. Éditions du Cerf, Paris, vol. II-2. La versión española de este texto está disponible en <a href="http://www.multimedios.org/docs/d000436/">http://www.multimedios.org/docs/d000436/</a>

"Testamento de Doña Violante de Castilla en el que, entre otras disposiciones funda el monasterio de Allariz, era de 1330 (año de 1292)". En: VVAA (1986): "Santa Clara de Allariz. Séptimo centenario de la fundación", *Boletín Avriense*, anexo 5, pp. 11-15.

"Une conception singulière de la maternité. La Vierge ouvrante du musée de Cluny (Paris)", *Le supplément de La Vie*, 16 de enero de 2003.

"Vierge de Boubon" (1997), Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin, vol. CXXV, pp. 502-503.

#### Documentos internos de museos e instituciones culturales

- Allariz: LORENZO RUMBAO, Belén (1989); SERRANO TÉLLEZ, Nuria (revisión) (2000): Ficha catalográfica del Museo de Arte Sacro del Convento de Santa Clara.
- Autun: Ficha catalográfica del Musée Rolin Autun.
- Autun: Correspondencia acerca de la restauración de la obra llevada a cabo por el "Atelier Sorbets De Christen" del Museo du Louvre. 1966-1967.
- Autun: Correspondencia acerca del préstamo de la obra para la exposición "Lange au linceul" celebrada en el "Musée de la vie bourguignonne Perrin de Puycousin" de Dijon, 1982-1983.
- Autun: Correspondencia acerca de la exposición fotográfica titulada "Art religieux: la statuaire au XIIIè siècle, les Vierges ouvrantes" celebrada en Ablis, 1983.
- Boubon: Ficha catalográfica del Walters Art Museum (Baltimore).
- Bouillon: GOURDIN, Michel (2005): Ficha catalográfica del Musée Ducal de Bouillon.
- **Buenos Aires**: Dos fichas catalográficas del Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco.
- Buenos Aires: Nómina de piezas recibidas por el Museo Municipal de Arte Hispano Americano Isaac Fernández Blanco, según Exp: autorizante nº 79019/47, enviadas por el ex-museo Municipal de la ciudad de Buenos Aires. Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires. 1947.
- Copenhague: Datos técnicos y artísticos de la obra facilitados por el conservador del Kunstindustrimuseet, Dr. Ulla Houkjær.
- *Evora*: TAVARES NOGUEIRA, Susana (2002): *Ficha de objeto*. Inventário Artístico da Arquidiocese de Évora. Disponible en línea:

http://www.sistemasfuturo.pt/zzzinweb\_fea/ficha.aspx?id=584&src=FEA

- *Marly*: KAPSOPULOS, Carolina y GUISOLAN-DREYER, Colette (2006-2007): *Ficha catalográfica del Musée d'Art et d'Histoire de Fribourg*.
- Guern: Ficha catalográfica de la Chapelle de Guern
- Leugney: Ficha catalográfica de la Base de datos Palissy. Ministère de la Culture (France). Disponible en web: www.culture.gouv.fr/documentation/palissy

- Lyon: Ficha catalográfica del Museo de Beaux-Arts de Lyon.
- Misterhult: Ficha catalográfica de la Base de datos del Historiska Museet de Estocolmo- Sección de Escultura Medieval.
- Morlaix: Base de données « Palissy ». Ministère de la Culture (France). Disponible en: www.culture.gouv.fr/documentation/palissy.
- *New York*: GÓMEZ-MORENO, Carmen (1977): *Ficha catalográfica del Metropolitan Museum* 1977.
- Övertornea: Ficha catalográfica de la Base de datos del Historiska Museet de Estocolmo- Sección de Escultura Medieval.
- *Palau del Vidre*: *Base de données « Palissy »*. Ministère de la Culture (France). Disponible en: www.culture.gouv.fr/documentation/palissy.
- París- Musée au Moyen Âge (Thermes & Hôtel de Cluny): Inventario de 1890.
- París- Musée au Moyen Âge (Thermes & Hôtel de Cluny): 3 fichas catalográficas de fechas sucesivas: 02/11/2001, 1995-2003, 30/06/2004.
- *París- Museo del Louvre: Ficha catalográfica del Dossier Documentaire du Musée du Louvre*, puesta al día el 18/05/2004 por Malgouyres.
- Souvigny-Moulins: Ficha catalográfica del Museo de Souvigny.
- Salamanca: Fichas catalográficas realizadas para el Ministerio de Cultura-Patrimonio Histórico Español- Dirección General de Bellas Artes y de Conservación y Restauración de Bienes Culturales- Subdirección General de Protección del Patrimonio Histórico.

González Hernando, I. (2011): El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico. Editorial Académica Española. ISBN 978-3-8443-3892-8