

Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano

Clara Fernández-Ladreda Agudé

RESUMEN

Se estudia un tipo de vírgenes sedentes con el Niño de época gótica muy homogéneas y numerosas, y con ejemplos de gran calidad, que ya había sido objeto de la atención de la autora en publicaciones anteriores, cuyos planteamientos se corrigen y matizan aquí en parte. Tras definir sus características con la mayor precisión posible, se analizan los problemas que presenta, haciendo en cada caso un estado de la cuestión. Se llega a la conclusión de que su área de expansión abarca fundamentalmente Navarra, La Rioja, el País Vasco y Castilla-León -concretamente Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y León-, con extensiones puntuales a Aragón, Cataluña, Cantabria y Madrid. Se sitúa su lugar de origen en Burgos y se plantea la posibilidad de que el presunto modelo del tipo fuera una hipotética titular de la seo burgalesa, anterior a la actual, realizada a raíz de la construcción del templo gótico.

ABSTRACT

A type of numerous and homogeneous Gothic style seated Virgins with Child is studied, with examples of high quality which have already been the focus of attention on the part of the author in previous publications, whose approaches are corrected and clarified in part in the present article. After defining their characteristics with the greatest precision possible, the author analyzes problems that arise and states the issue in each case. The conclusion is reached that the expansion area of this type of statue is fundamentally $\text{Navarre, La Rioja, the Basque Country and Castile-León}$ -concretely Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia and León- with occasional extensions to Aragon, Catalonia, Cantabria and Madrid. Their point of origin is located in Burgos and the possibility is raised that the presumed model may hypothetically have been found in the Burgos Cathedral previous to the present-day one, sculpted when the Gothic temple was constructed.

PALABRAS CLAVE: Virgenes góticas. Características. Área de expansión. Lugar de origen. Modelo.

KEY WORDS: Gothic virgins. Characteristics. Expansion area. Point of origin. Model.

Hace ya años me interesé por un grupo de tallas de la Virgen del periodo gótico, que atrajeron mi atención por sus características insólitamente homogéneas, su nivel de calidad y su elevado número¹. Ciertamente, la existencia de estas imágenes había sido apreciada ya por autores anteriores, como Weise, Cook y Gudiol, Randall y Ara Gil², si bien no habían llegado a definir sus peculiaridades de un modo tan preciso.

Esas características³ comunes son las siguientes. María está sedente y frontal, normalmente apoya su mano izquierda en el hombro o el brazo del

Niño, aunque en algún caso lo coge por la parte inferior, y en la diestra, elevada hacia arriba, muestra un atributo. Jesús se encuentra sedente sobre la rodilla izquierda de la Virgen, pero rompe la frontalidad del grupo, pues aparece ligeramente girado hacia la derecha, de modo que apoya ambos pies -o al menos uno de ellos- en el regazo materno o en la pierna derecha de su madre, con la diestra bendice a los fieles y en la izquierda ostenta un atributo.

La indumentaria de María se compone de velo, camisa, túnica y manto. El velo, corto, cae sobre

1. C. FDZ-LADREDA, *Imaginería medieval mariana (en Navarra)*, Pamplona, 1989, 141-210.

2. G. WEISE, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, band II, Text, Reutlingen, 1927, 83-85; W. W. S. COOK y J. GUDIOL, *Pintura e Imaginería románica en Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid 1950, 354; R. H. RANDALL, "A spanish Virgin and child", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XIII (1954), 137-143 y C.-J. ARA, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, 138-141.



Figura 1. Burgos. Catedral, capilla del Corpus Christi. Virgen con Niño.

los hombros y espalda. La túnica, larga y amplia, presenta un escote ancho que se cierra en torno al cuello mediante un broche circular -que en ocasiones adopta la forma de flor- y se ajusta a la cintura con un ceñidor de correa. La camisa en

muchos casos resulta imperceptible, pero en otros sobresale del escote o de las bocamangas de la túnica. El manto, que es una capa de cuerda provista de fiador que adopta una forma triangular -con el vértice más o menos suavizado según los casos-, se ajusta al brazo derecho y cae suelto sobre el izquierdo, mientras su extremo inferior derecho se terna en diagonal y el izquierdo cae en vertical, aunque dejando siempre visible parte del halda. El atuendo de Jesús se reduce a túnica y manto, también provisto de fiador.

En cuanto a los atributos, la Virgen luce siempre corona y ostenta en la diestra la flor o poma simbólicas, mientras que la figura del Niño carece de corona y el atributo que muestra en la izquierda es el libro o, menos habitualmente, la esfera.

Estas tallas planteaban y siguen planteando una problemática interesante, que también había sido percibida y abordada por los referidos autores, centrada en tres cuestiones: determinación del área de difusión del tipo, fijación de su lugar de origen e identificación del presunto modelo. Analizaré a continuación cada una de ellas, pasando primero revista a las teorías de dichos autores y exponiendo finalmente la mía.

En lo relativo al área de difusión de la tipología, nos encontramos con que Weise la restringe al País Vasco, llegando a identificarla con una cierta

3. Conviene dejar claro que solo considero como pertenecientes al tipo las imágenes que cumplen la totalidad de las características, aunque de modo muy puntual pueda incluir tallas a las que falta alguna -siempre indicándolo-, pues en caso contrario se corre el peligro de que la tipología quede desvirtuada y se incluyan obras que en realidad no corresponden al tipo y cuya introducción contribuye además a complicar la solución de los problemas que vamos a plantear.

Por citar un ej. famoso de este criterio excesivamente amplio, mencionaré el caso de la Virgen de la Sede de la catedral de Sevilla, que W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura...*, 354 y 389 consideraron perteneciente al tipo. Si la examinamos con detalle vemos que, aunque, efectivamente, tiene muchos puntos de contacto con el tipo, no posee todas sus características: concretamente le falta el broche del escote de la túnica de la Virgen y la disposición de la mitad inferior del manto es distinta, ya que solo entra en juego la extremidad derecha que además cubre totalmente el halda de la túnica. Si aceptamos el citado criterio amplio, las consecuencias pueden llevarnos muy lejos, pues no solo tendríamos que extender el área de expansión del tipo a Andalucía sino que incluso cabría pensar, dado el carácter de obra de promoción regia de la Virgen de la Sede, su pertenencia a una institución importante -la catedral de Sevilla-, su temprana cronología -tercer cuarto del siglo XIII- y su elevada calidad, que se trata del modelo del tipo, lo que, a mi juicio, resulta difícil de creer, pues, dada la insistencia y la coincidencia de las imágenes pertenecientes al tipo en repetir todas las características, incluidas las que no presenta la Virgen de la Sede, parece lógico pensar que el arquetipo en cuestión presentaba la totalidad de dichas características. Ello no supone rechazar la existencia de relaciones entre la Virgen de la Sede y la tipología aquí estudiada, lo que, a la vista de las coincidencias y el parecido entre una y otra, parece innegable, y que podría deberse a la procedencia de la Virgen de la Sede y de la hipotética talla modelo de nuestra tipología del mismo taller o del mismo foco artístico. Sobre la Virgen de la Sede puede consultarse J. HERNÁNDEZ DIAZ, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, Madrid, 1971, 16-17; R. COMEZ RAMOS, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, 172-173 y T. L. P. (T. LAGUNA PAÚL), "Virgen de la Sede", I. G. BANGO TORVISO (director), *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y monarquía. I. Estudios y catálogo*, Real Colegiata de San Isidoro de León. León, 18 de diciembre 2000 al 28 febrero 2001, ficha 180.

"escuela de las provincias vascas", y cita solo ejemplos de dicha zona⁴. Cook y Gudiol la centran en el País Vasco y Navarra, y de hecho denominan a las imágenes de este tipo "vírgenes vasconavarras", pero señalan su expansión a la totalidad de Castilla e, incluso, a Andalucía⁵; sin embargo, a la hora de concretar, en el caso de estas dos últimas regiones solo mencionan ejemplos para Soria, Palencia, León, Segovia y Sevilla⁶. Por su parte Randall incluye tallas del País Vasco, Navarra, La Rioja, Palencia, Huesca, Barcelona y Lérida, si bien sitúa

el centro neurálgico en la zona de Álava, Navarra y La Rioja⁷. Finalmente, Ara Gil cita varias piezas vallisoletanas y una leonesa⁸. Como veremos, sin embargo, no todas las obras mencionadas por estos autores pertenecen realmente al tipo⁹.

En el trabajo aludido al principio¹⁰ sostuve que su área de difusión abarcaba el País Vasco¹¹, Navarra¹², La Rioja¹³ y algunas provincias de Castilla-León -concretamente señalé la existencia de imágenes del tipo en Palencia, León y Valladolid, aun-

4. G. WEISE, *Spanische...*, 84-85. Los ejcs. concretos que cita son para Álava la titular de la catedral, una imagen de la ermita de San Antonio, otra del Museo Diocesano y otra de la ermita de San Martín -todas ellas en Vitoria-, más las de Tuesta, Ulivarri-Viña, Salinas de Ayala, Alegría, Angostina y Andagoya. Para Vizcaya la de San Cristóbal de Busturia y para Guipúzcoa la de Santa Cruz en Asteasu. Deja claro, sin embargo, que no son las únicas, sino que hay más.
5. W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura...*, 354 aluden a su aparición y abundancia en el País Vasco y Navarra, pero afirman también que "el modelo toma carta de naturaleza en toda Castilla, donde tendremos ocasión de mencionar ejemplares bellísimos, extendiéndose su popularidad hasta cristalizar en la egregia Virgen de la Sede de la catedral de Sevilla". Para el País Vasco y Navarra solo citan dos ejcs., ambos en el País Vasco, la titular de la catedral de Vitoria en Álava y la Virgen de Begoña de Bilbao en Vizcaya, pero indican que se trata de una gran serie o sea que hay más ejcs. Para Castilla mencionan en Soria Nuestra Señora del Espino en la catedral de Burgo de Osma -364-, en Palencia las de Bárcena de Campos y Olleros -370-, en León una en el claustro de la catedral -376- y en Segovia una en Cuellar -379-. Para Andalucía citan en Sevilla la Virgen de la Sede -389-.
6. Vid. nota anterior.
7. R. H. RANDALL, "A spanish...", 142. Los ejcs. que ofrece del País Vasco figuran ya en Weise -incluso da menos-, por lo que no los repetiremos. En Navarra cita los de Miranda de Arga, Los Arcos, San Pedro de la Rúa y Puy de Estella. En La Rioja menciona los de Treviana -actualmente en el Museo Marés de Barcelona- y Sajazarra. En Palencia la imagen de San Andrés de Arroyo -hoy en el Museo Marés-. En Huesca las vírgenes de Berbegal e Igríes. En Barcelona un escultura de la catedral barcelonesa y otra del Museo episcopal de Vic, y en Lérida una talla del Museo diocesano.
8. C. J. ARA, *Escultura...*, 138-141. Las vallisoletanas son una imagen conservada en la capilla del Museo Nacional de Escultura de Valladolid -140 y 167, lám. LIX, 1-; dos del Museo Diocesano y Catedralicio procedentes respectivamente de Fombellida -140 y 162-163, lám. LIX, 3- y Villacid -141 y 161, lám. LX, 1-; dos pertenecientes al Museo Marés de Barcelona, una supuestamente procedente de Trigueros del Valle -141 y 169, lám. LX, 2- y otra de la que no se indica procedencia exacta -141, lám. LX, 3-; una de Encinas de Esgueva -141 y 152, lám. LXI, 1- y otra de Portillo -141 y 156-157, lám. LXI, 2-. El ej. leonés está en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid -140 y 167, lám. LIX, 2-.
9. Vid. nota 14.
10. C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 145-147, notas 19-21.
11. En el País Vasco los casos eran tan numerosos que no llegué a citarlos, remitiendo al lector a una serie de publicaciones, que repito aquí con algunas adiciones. Para Álava puede consultarse E. ENCISO y J. CANTERA, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, I, Vitoria, 1967; M. J. PORTILLA y J. EGUÍA, *Catálogo...*, II, Vitoria, 1968; M. J. PORTILLA, E. ENCISO, J. M^a AZCÁRATE y otros, *Catálogo...*, III, Vitoria, 1971; E. ENCISO y otros, *Catálogo...*, IV, Vitoria, 1975; M. J. PORTILLA, J. EGUÍA, J. M^a AZCÁRATE, J. C. STEPPE, *Catálogo...*, V, Vitoria, 1982; M. J. PORTILLA y otros, *Catálogo...*, VI, Vitoria, 1988; M. J. PORTILLA y otros, *Catálogo...*, VII, Vitoria, 1995 y G. LÓPEZ de GUEREÑO, *Andra Mari en Álava. Iconografía mariana de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1982. Para Guipúzcoa J. A. LIZARRALDE, *Semblanza religiosa de la provincia de Guipúzcoa. Ensayo iconográfico, legendario e histórico*, I *Andra Mari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia*, Bilbao, 1926 y P. de ANASAGASTI, "Andra Mari en Guipúzcoa", *Aránzazu* 1969-78. Para Vizcaya J. A. LIZARRALDE, *Ensayo iconográfico, legendario e histórico. Andra Mari, reseña histórica del culto de la Virgen santísima en la provincia de Vizcaya*, Bilbao, 1934 y J. IBARRA, *Catálogo de monumentos de Vizcaya*, Bilbao, 1958.
12. Para los ejcs. navarros C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 150-210.
13. Para La Rioja mencioné las dos imágenes del monasterio de Cañas -J. G. MOYA, *El monasterio de Cañas y su Museo*, Logroño, 1979, 16 y 20, I. GUTIERREZ PASTOR, J. G. MOYA y otros, *El gótico en La Rioja*, Logroño, 1985, n^o 95 y J. RUIZ-NAVARRO, "79. Virgen grande", AA. VV., *La Virgen en el arte de La Rioja, de los siglos XII-XVIII*, Logroño, 1988-, la de Berceo -J. G. MOYA y otros, *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, I, Madrid, 1975, 183, lám. 108-, Briones -*Ibid.*, 218, lám. 142-, Nájera -J. G. MOYA y otros, *Inventario...*, III, Madrid, 1985, 54, lám. 35-, Nalda -*Ibid.*, 75, lám. 50 e I. GUTIERREZ PASTOR, J. G. MOYA y otros, *El gótico...*, n^o 101-, Quintana -J. G. MOYA y otros, *Inventario...*, III, 200, lám. 173 e I. GUTIERREZ PASTOR, J. G. MOYA y otros, *El gótico...*, n^o 109-, Ribafrecha -J. G. MOYA y otros, *Inventario...*, III, 209, lám. 179, I. GUTIERREZ PASTOR, J. G. MOYA y otros, *El gótico...*, n^o 105 y J. RUIZ-NAVARRO, "80. Virgen de Beraza", AA. VV., *La Virgen...*, Sajazarra -G. WEISE, *Spanische...*, 82, R. H. RANDALL, "A spanish...", 141-142 y J. G. MOYA, *Inventario...*, III, 238, lám. 204-, Treviana actualmente en el Museo Marés -R. H. RANDALL, "A spanish...", 141-142 y R. ALCOY i PEDROS, en *Fons del Museu Frederic Marés. Catàleg d'escultura i pin-*

que no siempre las mismas recogidas por los autores anteriores¹⁴, más Cantabria¹⁵, Madrid¹⁶ y dos provincias de Aragón -Huesca y Zaragoza¹⁷, si bien advertí que eran mucho más abundantes en las tres primeras regiones y de ahí la nomenclatura adoptada, "tipo vasco-navarro-riojano". Rechacé en cambio la inclusión de Andalucía, por considerar que la supuesta representante del tipo en di-

cha región, la Virgen de la Sede de la catedral de Sevilla, no correspondía en realidad a él¹⁸.

Posteriormente, el catálogo de escultura y pintura medievales del Museo Marés incluyó una serie de tallas, presuntamente pertenecientes a esta tipología, localizadas en el País Vasco, Navarra, La Rioja y Castilla -concretamente en Burgos, Palencia y Valladolid¹⁹.

- tura medievales*, Barcelona, 1991, n° 382- y San Millán de Suso, desaparecida -M. SAENZ, "Imaginería medieval de los monasterios de San Millán de la Cogolla", *VI Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*, Logroño, 2000, 223-228-. Las de Treviana y Sajazarra habían sido adscritas al grupo ya por Randall -vid. nota 7-.
14. Para Palencia cité la de San Andrés de Arroyo actualmente en el Museo Marés -R. H. RANDALL, "A spanish...", 142, R. NAVARRO, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, III, Palencia, 1939, 208, lám. 209 y J. YARZA LUACES, en *Fons...*, n° 187-, la de Aguilar de Campoo supuesta antigua titular del famoso monasterio de Santa María de Aguilar de Campoo -A. SANCHO, *Santa María y Santiago en el arte palentino*, Palencia 1985, n° 63, C. J. ARA, "Imaginería gótica palentina", *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*, Palencia 1988, 54, A. SANCHO, *Raíces. El arte en Palencia*, Palencia 28-IV a 30-VI de 1989, 22-23, y M^a C. PARRÓS, "10. Santa María la Mayor", *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre*, Palencia 1999, 76-77- y la de Barrio de Santa María -J. J. MARTÍN, J. URREA y J. C. BRASAS, *Inventario artístico de Palencia y su provincia*, II, Madrid 1980, 33, lám. 17, A. SANCHO, *Santa María...*, lám. 75 y C. J. ARA, "Imaginería...", 54-; la primera de ellas había sido ya incluida en el tipo por Randall -vid. nota 7- y decidí mantenerla, pese a que le falta una de las notas del tipo, el broche circular que ajusta el cuello de la túnica en torno al cuello, ya que esta era su única discordancia; omití en cambio las de Bárcena de Campo y Olleros, adscritas al tipo por Cook y Gudiol -vid. nota 5-, por cuanto no cumplen las características del tipo en lo relativo a indumentaria como puede apreciarse en las fotos -R. NAVARRO, *Catálogo...*, láms. 7 y 170 y T. VICENS i SOLER, en *Fons...*, n° 175-. Para León mencioné la titular del monasterio de Gradefes -M. GÓMEZ RASCÓN, *Theotokos. Vírgenes medievales de la diócesis de León*, León 1996, 104, lám. 117- y una del Museo Nacional de Escultura de Valladolid -C. J. ARA, *Escultura...*, 140 y 167, lám. LIX, 2-, esta última ya vinculada al tipo por Ara -vid. nota 8-, si bien advertí que no cumplían íntegramente las características del tipo; por el contrario prescindí de la del claustro de la catedral de León, adscrita al tipo por Cook y Gudiol -vid. nota 5-, ya que se alejaba demasiado del mismo tanto en indumentaria, por la colocación del velo de María cubriéndole el pecho y la falta de fiador del manto del Niño, como en posturas, por la disposición frontal de éste -vid. A. FRANCO MATA, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)* León 1998, 347-348, lám. 214-. Para Valladolid cité la de la capilla del Museo Nacional de Escultura -C. J. ARA, *Escultura...*, 140 y 166, lám. LIX, 1- y la del Marés sin procedencia determinada -C. J. ARA, *Escultura...*, 141, lám. LX, 3-, incluidas ya en el tipo por Ara -vid. nota 8-, más otra también de la capilla del Museo Nacional de Escultura estudiada por Ara pero no vinculada por ella al tipo -C. J. ARA, *Escultura...*, 136 y 165, lám. LV, 3-; en cambio omití las de Fombellida y Villacid en el Museo Diocesano de Valladolid, la de Trigueros del Valle en el Marés, y las de Encinas de Esgueva y Portillo, todas ellas adscritas al tipo por Ara -vid. nota 8-, puesto que consideré que no pertenecían realmente a la tipología, ya que no cumplían sus características en materia de indumentaria, como puede comprobarse examinando sus fotos; conviene advertir además que en el último catálogo del Marés sobre escultura y pintura medievales la de Trigueros del Valle figura como procedente en realidad de Villadiago en Burgos aunque con interrogante -C. J. ARA, en *Fons...*, n° 185- y la del Marés sin procedencia determinada como proveniente de Alegría en Álava -M^a E. IBARBURU ASURMENDI, en *Fons...*, n° 404-.
15. La de las Caldas de Basagaya -E. CAMPUZANO, *El gótico en Cantabria*, Santander 1985, 456-.
16. La antigua titular del monasterio de Santo Domingo el Real -I. ROSELL, "La Madona de Madrid. Antigua imagen del demolido monasterio de Santo Domingo el Real", *Museo Español de Antigüedades*, V (1875), 163-173; E. PASTOR MATEOS, "La Madona de Madrid y la Virgen de la Flor de Lis", en E. PASTOR MATEOS, F. ARQUERO SORÍA, J. FRADEJAS LEBRERO, J. del CORRAL y J. GARCÍA NIETO, *Vírgenes de Madrid*, Madrid, 1966, 6-7 y 9-12; *Exposición conmemorativa del primer centenario de la diócesis de Madrid-Alcala*, febrero-marzo 1986, Madrid, 1986, 102-103; F. DELCLAUX y J. M^a SANABRIA, *Guía para visitar los santuarios marianos de Madrid*, colec. *María en los pueblos de España*, vol. 17, Madrid, 1991, 90-91 y A. ARADILLAS y J. M^a IÑIGO, *Vírgenes de Madrid, Devoción, Historia, Mito y Leyendas*, Madrid 1999, 65-68, sobre todo 66-.
17. En Huesca cité las de Berbegal -R. del ARCO, *Catálogo monumental de España: Huesca*, Madrid 1942, 212, fig. 470-, destruida, e Igríes -*Ibid.*, 165, fig. 303-, mencionadas por Randall -vid. nota 7-; la imaginería mariana oscense, incluidas las obras desaparecidas, ha sido estudiada recientemente por S. GARCÍA LASHERAS, *Aportación al estudio de la imaginería medieval en el Alto Aragón: imágenes de la Virgen con el Niño*, Tesis de Licenciatura, dirigida por M^a C. Lacarra, Zaragoza 2000, de la que solo conozco un resumen publicado en *Artigrama*, n° 15 (2000), 567-570. En Zaragoza mencioné la primitiva titular de la catedral de Tarazona -D. J. BUESA, *La Virgen en el Reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*, Zaragoza 1994, 295-302-, otra de la iglesia de San Esteban de Sos del Rey Católico -A. SAN VICENTE, M^a C. LACARRA y A. AZPEITIA, *Arte religioso en la villa de Sos del Rey Católico*, Zaragoza 1978, 47, lám. 2 y D. J. BUESA, *La Virgen...*, 110, 113 y 126-128- y una tercera de Villarroya de la Sierra -J. A. SÁNCHEZ PÉREZ, *El culto mariano en España*, Madrid 1943 lám. 14-.
18. C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 146 y nota 3 de este trabajo.
19. Siguiendo el criterio expuesto en nota 3, deliberadamente prescindiendo de una serie de casos en que considero que los criterios manejados son demasiado amplios y se han adjudicado al tipo aquí estudiado obras que realmente no le corresponden por no cumplir todas las características, especialmente en lo relativo a la indumentaria. De acuerdo con este criterio restrictivo, para

Yo misma volví a estudiar de nuevo estas imágenes con motivo de una exposición de tema mariano celebrada en Pamplona y aproveché para introducir las piezas publicadas en el catálogo del Marés y algunas conocidas por otras vías, aportando ciertos cambios con relación a lo publicado en mi primer trabajo²⁰. El País Vasco, Navarra y La Rioja se mantenían, sin embargo, como los lugares de máxima difusión de la tipología²¹. Se reiteraban los ejemplos señalados para Castilla-León en Palencia, León y Valladolid -aunque en este último caso se eliminaba uno de ellos por haberse descubierto su pertenencia a Álava²², pero se incorporaban nuevas obras correspondientes a otras dos provincias de la región, Burgos y Soria²³. La situación de Cantabria y Madrid, con una talla cada una, permanecía invariable²⁴. En el caso de Aragón, Huesca se mantenía con sus dos imágenes, pero Zaragoza veía incrementado su elenco de tres con una cuarta²⁵. Finalmente, incorporaba Cataluña al área de expansión del tipo, señalando la existencia de sendas muestras en Lérida y Barcelona²⁶.

Pasados unos años desde entonces vuelvo de nuevo a plantearme la cuestión, ya que en el ínterin he ido conociendo otros datos y esculturas que me permiten establecer un nuevo mapa del área de difusión de la tipología, que, ciertamente, repite las líneas básicas del dibujado en la publicación anterior, pero que resulta más fiable y matizado. Conviene, sin embargo, hacer dos advertencias previas. La primera se refiere al criterio, ya expuesto²⁷ y seguido todo a lo largo de este análisis -con las excepciones señaladas-, de no tener en cuenta sino las piezas que cumplan todas las característi-



Figura 2. Aranda de Duero.
Santuario de Nuestra Señora de La Vid. Titular.

el País Vasco y Navarra solo tomamos en consideración la Virgen procedente de Alegría en Álava -M^a E. IBARBURU ASURMENDI, en *Fons...*, n^o 404-, una serie de imágenes navarras -M. L. MELERO MONEO, en *Fons...*, 397 y 399, y J. YARZA LUACES, en *Fons...*, 398-, así como dos ejemplares más atribuidos indistintamente a Navarra o al País Vasco -M. R. MANOTE i CLIVILLES, en *Fons...*, 406 y A. MUNTADA i TORRELLAS, en *Fons...*, n^o 407-. Para La Rioja la de Treviana -R. ALCOY i PEDROS, en *Fons...*, n^o 382-. Para Castilla en el caso de Palencia la de San Andrés de Arroyo -J. YARZA LUACES, en *Fons...*, n^o 187-, en el de Burgos la de Santa Clara de Briviesca -A. MUNTADA i TORRELLAS, en *Fons...*, n^o 188- y una atribuida indistintamente a Palencia o Valladolid -M. L. MELERO MONEO, en *Fons...*, n^o 191-. Algunas de ellas ya eran conocidas y habían sido relacionadas con el tipo con anterioridad, como la alavesa de Alegría, que ya Weise -vid. nota 4- y Ara -vid. notas 8 y 14- incluían en el tipo, aunque ésta parecía considerar vallisoletana, y la riojana de Treviana y la palentina de San Andrés de Arroyo, adscritas al tipo por Randall -vid. nota 7-; por mi parte yo también las incluí en el tipo ya en mi primer estudio -vid. nota 13 y 14-. En lo que se refiere a la adjudicada indistintamente a Palencia o Valladolid conviene advertir que le falta una de las notas del tipo, el broche circular que ajusta el cuello de la túnica en torno al cuello, pero, como es esta la única discordancia respecto al tipo, decidí admitirla.

20. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve, 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*, Pamplona 1994, 60-61, notas 3-4. Vid. también notas 13-17 de este trabajo.

21. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60.

22. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, nota 4. Los de Palencia eran los de San Andrés de Arroyo, Aguilar

cas del tipo. La segunda hace referencia al hecho, ya advertido en nuestro primer trabajo²⁸, de que actualmente muchas de estas tallas no se encuentran en su lugar de origen sino en museos y además la mayoría de las veces se ignora la localidad de procedencia, por lo que no podemos tomarlas en consideración a la hora de fijar la cartografía del tipo²⁹ y es posible, por consiguiente, que obtengamos unas conclusiones no del todo exactas, aunque básicamente creo que serán correctas.

Aún con estas salvedades, opino que puede seguir sosteniéndose el predominio numérico del País Vasco, Navarra y La Rioja³⁰, e, incluso, para esta última se aportan nuevas obras³¹.

En el caso de Castilla-León³², se mantienen los mismos ejemplos recogidos en mi última publicación para Valladolid -dos esculturas pertenecientes al Museo Nacional de Escultura³³-. Se incrementa considerablemente el elenco de los correspondientes a Palencia, ya que a los tres ya conocidos -San Andrés de Arroyo hoy en el Marés, Aguilar de Campoo y Barrio de Santa María³⁴- se suman otros nuevos -Virgen del Sagrario en la catedral palentina, que quizás fue la primitiva titular catedralicia, y tallas de la parroquial de Moarves, de la ermita del Llano en Aguilar de Campoo, de Tabanera de Cerrato y de Cenera de Zalima³⁵-. Habría además que tener en cuenta una imagen, actualmente en el Marés de

- de Campoo y Barrio de Santa María, citados en nota 14 de este trabajo. Los de León, los de Gradefes y Museo Nacional de Escultura, mentados asimismo en nota 14, si bien seguimos advirtiendo sobre su incompleta fidelidad a las características del tipo. En el caso de Valladolid mantuve los dos del Museo Nacional de Escultura, pero suprimí el del Museo Marés, porque el nuevo catálogo del mismo lo adjudicaba en realidad a Alegría de Álava -vid. nota 14-.
23. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, nota 4. Las de Burgos eran una imagen emplazada por entonces en la capilla de Santa Catalina del claustro de la catedral de Burgos y actualmente en la capilla del Corpus Christi -L. S. IGLESIAS, ficha 66, *Las Edades del Hombre. El arte de Castilla y León*, Valladolid 1988- y otra procedente del convento de Santa Clara de Briviesca conservada en el Marés -vid. nota 19-. En el caso de Soria se trataba de la Virgen de Yanguas -M. R. HERNÁNDEZ, *La imaginería medieval en la provincia de Soria*, Soria 1984, 115-116-.
24. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, nota 4. Para Cantabria la imagen de Caldas de Basagaya y para Madrid la titular del desaparecido convento de Santo Domingo el Real -vid. notas 15 y 16 de este trabajo-.
25. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, nota 4. Las dos imágenes de Huesca eran las de Berbegal e Igríes -vid. nota 17- y las de Zaragoza las de Tarazona, Sos del Rey Católico y Villarroya de la Sierra -vid. nota 17-, más la de Trasobares -M. BALLBÉ, *Las vírgenes negras y morenas en España*, Tarrasa 1991, 244-248-, que era la nueva incorporación.
26. C. FDZ-LADREDA y M^a GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, nota 4. La de la catedral de Lérida era, al parecer, la antigua titular de la catedral Vieja -R. TERÉS, "183. Santa María l'Antiga", *Pulchra-Cataleg (Museu Diocesà de Lleida)* 1893-1993, Lleida 1993- y la de Barcelona una perteneciente al Museo diocesano de Vic, si bien en el caso de esta última se apuntaba su posible procedencia de la zona navarroaragonesa -J. BRAÇONS, *Catálogo de l'escultura gòtica del Museu Episcopal de Vic*, Vic 1983, nº 36-. Ambas habían sido ya incluidas en el tipo por Randall -vid. nota 7-, pero yo no las había tenido en cuenta, pues la falta de datos y de fotografías me impedía estar segura de su correcta adscripción al tipo.
27. Vid. nota 3.
28. C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, nota 19.
29. Tal es el caso por ejemplo de la magnífica Virgen de The Cloisters, que dio pie al artículo de Randall, y de la del Young Museum of San Francisco, asimismo de primera fila, o de la perteneciente en tiempos a la colección Schevitch, incluidas igualmente en el citado artículo -R. RANDALL, "A spanish...", 138-143-. Lo mismo sucede con una serie de tallas marianas del Museo Marés atribuidas un tanto arriesgadamente, a mi juicio, a Navarra o al País Vasco o a ambos lugares indistintamente, solo por pertenecer al tipo, y de las que, sin embargo, se reconoce en la propia ficha que son de procedencia desconocida -M. L. MELERO MONEO, en *Fons...*, nº 397, J. YARZA LUACES, en *Fons...*, nº 398, M. R. MANOTE i CLIVILLES, en *Fons...*, nº 406 y A. MUNTADA i TORRELLAS, en *Fons...*, nº 407-. Igual ocurre con una imagen del Museo Arqueológico Nacional, reconocida como de procedencia desconocida, pero atribuida a la zona castellano leonesa -A. FRANCO MATA, *Museo Arqueológico Nacional*, Madrid 1980, nº 26, fig. 12-, con otra del Museo del Prado asimismo de origen desconocido -A. FRANCO MATA, "Escultura medieval en el Museo del Prado", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar* LXIX (1997), 26-27- y con otra de la colección Masaveu, atribuida en base a un estudio comparativo a Burgos -M. ARIAS y J. I. HERNÁNDEZ, *Escultura antigua de la colección Masaveu*, Oviedo 2002, 22-23-.
30. Para los abundantes ejes. de estas regiones vid. bibliografía citada en nota 11, 12 y 13.
31. Las de Albelda -J. RUIZ NAVARRO, "81. Virgen de la Antigua", AA.VV., *La Virgen en el arte de La Rioja...*, Cuzcurita, por desgracia desaparecida -J. G. MOYA y otros, *Inventario...*, II, Logroño 1976, 65, lám. 36-, Leza de Río Leza -I. GUTIERREZ PASTOR, J. G. MOYA y otros, *El gótico...*, nº 103- y Santa Coloma -*Ibid.*, nº 111-.
32. Al haber llegado a un listado definitivo -por el momento-, obtenido con la suma de los ejes. citados por los autores anteriores -tras haberlos examinado personalmente para comprobar que efectivamente cumplen las características del tipo- y los localizados por mi, y con vistas a ofrecer un panorama más claro al lector, pasé a mencionar las imágenes pertenecientes al tipo de las distintas regiones en el propio texto y no en notas. Excepcionalmente, no lo hice en el caso del País Vasco, Navarra y La Rioja por varias razones: son excesivamente numerosas y complicarían la exposición, el predominio numérico de estas zonas ha quedado más que probado y es admitido por todos los autores, y no vienen mucho al caso para las teorías que intentaré probar más adelante sobre el lugar de origen del tipo y la identificación de la supuesta imagen modelo.

Barcelona, proveniente, al parecer, de la zona de Palencia-Valladolid, pero que no es posible atribuir de modo concreto a ninguna de las dos provincias³⁶. Aumenta asimismo el número de los localizados en Burgos, pues a los dos citados anteriormente -la Virgen que estaba en tiempos en la capilla de Santa Catalina, actualmente trasladada a la del Corpus Christi, y la procedente del convento de Santa Clara de Briviesca, hoy en el Museo Marés³⁷- se añaden cuatro más³⁸ -una escultura emplazada en la actualidad en la capilla de Santa Catalina³⁹, Nuestra Señora de la Alegría, titular de la capillita de su nombre y ya relacionada con el tipo por Yarza⁴⁰, una imagen también con la advocación de la Alegría perteneciente al monasterio de las Huelgas, muy retocada pero claramente perteneciente al tipo⁴¹, y la Virgen de la Vid⁴²-. En el caso de Soria se registra asimismo un incremento, aunque más modesto, pues al ejemplar ya identificado -Yanguas⁴³- se suma otro -Nuestra Señora del Espino de la catedral de Burgo de Osma⁴⁴-. En León creo que se puede mantener la mención de la titular del monasterio de Gradefes, aún reconociendo que no cumple todas las características, pero que quizás conviene prescindir de la talla del Museo Nacional de Escultura de Valladolid, pues las diferencias con el tipo son más llamativas⁴⁵. Finalmente, se incorpora al mapa del tipo la provincia de Segovia, que cuenta al menos con una muestra -escultura de Santo Tomás de Cuellar⁴⁶-.



Figura 3. Aguilar de Campoo. Iglesia de San Miguel. Presunta titular del monasterio de Santa María la Real de Aguilar de Campoo.

33. Vid. notas 14 y 22.

34. Vid. notas 14 y 22.

35. Sobre la del retablo de la Capilla del Sagrario J. I. HERNÁNDEZ REDONDO, "7. Capilla del Sagrario", *Memorias...* 125. Sobre la de Moarves A. SANCHO, *Santa María...*, nº 91; sobre la del Llano *Ibid.*, nº 173; sobre la de Tabanera del Cerrato R. REVILLA, *Catálogo monumental de la provincia de Palencia*, Palencia 1951, 79, lám. CLXXXVIII; sobre la de Cenera de Zalima, R. NAVARRO, *Catálogo...*, 110, lám 138; en todos estos casos falta algún elemento característico del tipo, bien el broche de la túnica de María, bien el fiador de los mantos, pero a pesar de ello las incluimos, pues parece clara su derivación de la de Aguilar de Campoo, presunta titular de la abadía cisterciense. Aún podríamos añadir otro ejemplo, la Virgen de San Miguel de Palencia, pero, aunque se ajusta totalmente al tipo en cuanto a la indumentaria, se aparta de él, ya que, a juzgar por lo conservado, se trataba de una imagen erguida -A. SANCHO, *Santa María...*, nº 91-.

36. Vid. nota 19.

37. Vid. nota 23 y 19.

38. Aún podría incorporarse un quinto, una Virgen presuntamente existente en la catedral de Burgos, de la que no tengo datos bibliográficos, pues la he conocido a través de una postal, en la que se indica solo su advocación -Virgen de la Leche- y su localización -la catedral de Burgos-. No me he atrevido a incluirla en el texto por los problemas que plantea. En primer lugar, se trata de una Virgen galactotrofusa, algo totalmente insólito dentro del tipo, y, en segundo lugar, la cabeza del Niño no es la original, y aún podría plantearse la duda de si lo es la figura íntegra. Para colmo en una visita reciente a la catedral de Burgos no he podido localizarla para examinarla personalmente de cerca, como hubiera sido mi deseo.

39. J. URREA, *La Catedral de Burgos*, León 1995, 86.



Figura 4. Vitoria. Catedral Vieja. Titular.

En Cantabria, al ejemplo citado con anterioridad -Caldas de Basagaya⁴⁷- se suma otro -Torrelavega⁴⁸-. En Aragón, en el caso de Huesca no hemos logrado encontrar nuevas tallas que añadir a las conocidas de antiguo -Berbegal e Igríes⁴⁹-, pero no sucede lo mismo en Zaragoza, donde a las ya aludidas -Tarazona, Sos del Rey Católico, Villarroya de la Sierra y Trasobares⁵⁰- se incorpora otra -Ejea de los Caballeros⁵¹-. En Cataluña la situación no ha variado con respecto a mi última publicación, en la que se registraban dos muestras del tipo -catedral de Lérida y Museo Diocesano de Vic⁵²-.

La segunda cuestión problemática relativa a este tipo de imágenes era la de la determinación de su lugar de origen.

También este asunto había sido abordado por los citados autores anteriores. El primero de ellos, Weise, lo sitúa en Álava, concretamente supone que el modelo deriva de la escultura de catedral vieja de Vitoria, más precisamente de su portal occidental⁵³. Cook y Gudiol colocan el territorio por excelencia del tipo y, por ende, su cuna en

40. J. YARZA LUACES, en *Fons...*, n.º 398. Tiene la particularidad de que la pierna derecha del Niño, que está en postura flexionada, aparece desnuda, algo que se repite en algunas otras.
41. M. A. GONZÁLEZ GARCÍA, "Iconografía de María reina en el monasterio de Las Huelgas de Burgos", *Reales Sitios XXVIII*, n.º 105 (3er trimestre 1990), 60 -foto- y 62. Los retoques afectaron sobre todo a la cabeza de la Virgen, que parece retallada, de modo que se ha suprimido el velo y la corona original -sustituida por una de metal-, y a su mano derecha y el atributo que ostenta en ella, que claramente no son los primitivos. Otros cambios menores afectaron al broche de la túnica mariana, sustituido por una cabecita, y al fiador de su túnica. La policromía tampoco es la primitiva.
42. J. MARTÍNEZ MARTÍNEZ, "Imaginería medieval mariana en la Ribera", *Biblioteca*, n.º 6 (1991) 151 y 153 y F. GUTÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos 1997, 115- 122. No incluyó aquí una talla perteneciente a La Puebla de Arganzón -que he conocido a través de una postal-, pues esta localidad corresponde al condado de Treviño, que, aunque administrativamente pertenece a Burgos, geográficamente está dentro de Álava; le han incorporado un rosario, para convertirla en Virgen del Rosario, y retallado la cabeza, suprimiendo el velo y la corona de madera sustituida por una metálica, pero aún así se advierte que era obra de buen nivel.
43. Vid. nota 23.
44. M. R. HERNÁNDEZ, *La imaginería...*, 76-77. Ya Cook y Gudiol la habían vinculado al tipo -vid. nota 5-.
45. Vid. notas 14 y 22. En el caso de la del Museo Nacional de Escultura falta el broche de la túnica materna, pero lo más grave es que el Niño no lleva manto.
46. M.ª E. GÓMEZ MORENO, "Iconografía mariana en Segovia. VII Exposición de Arte Antiguo (1954)", 416 y 424, n.º 7, lám. 7. Cook y Gudiol ya la habían incluido en el tipo -vid. nota 5-, pero en publicaciones anteriores no me decidí a tenerla en cuenta, pues no conocía fotos ni referencias bibliográficas e ignoraba por tanto hasta que punto la adscripción era fiable.
47. Vid. nota 15.
48. E. CAMPUZANO, *El gótico...*, 456 y 457 -foto-.
49. Vid. nota 17.
50. Vid. notas 17 y 25.
51. D. J. BUESA, *La Virgen...*, 125-130.
52. Vid. nota 26. Conviene advertir que Randall -vid. nota 7- recogía un tercer ejemplo catalán, una imagen de la catedral de Barcelona, pero, al no disponer de más datos, he preferido no incluirla, aunque no descarto hacerlo más adelante, cuando disponga de más información.
- J. YARZA "Sobre la actividad artística: escultura medieval". *Galicia no Tempo*, Monasterio de San Martín Pinario, Santiago de Compostela. 1991, 176-177 menciona la existencia de una talla perteneciente a esta tipología en Campos (Lugo), aunque indica que posiblemente fue importada de León, y apunta que no debió ser la única. A la vista de ello, parece que habría

Navarra y País Vasco, posición que se plasma en las expresiones que emplean para designar a las obras pertenecientes al mismo, "vírgenes vasconavarras" o "modelo vasconavarro"⁵⁴. Finalmente, Randall distingue dentro de esta tipología tres grupos y vincula el más antiguo a un área que incluye las zonas limítrofes de Álava, La Rioja y Navarra, de lo que se deduce que ubica en dicha zona el lugar de origen del tipo⁵⁵.

Por mi parte, en mi primer trabajo coincidí con Randall y lo situé en un territorio que abarca Álava, La Rioja y el occidente de Navarra, basándome en el superior número de ejemplos existentes en estas regiones⁵⁶. Un poco más tarde, Yarza aportó un giro a la cuestión, al plantear la existencia de un prototipo creado en la escuela de escultura del eje Burgos-León, aunque decantándose más bien por Burgos, lo que emplazaba la cuna del tipo en esta localidad castellana, desde donde se difundiría más tarde por Navarra, el País Vasco y La Rioja⁵⁷. En mi segundo trabajo, aunque valoré esta teoría y admití la hipótesis de la existencia de un trasfondo de influencia de la escuela de escultura monumental creada en el entorno de las catedrales de Burgos y León, rechacé la idea del origen burgalés de la tipología por la escasa incidencia que parecía haber tenido en la zona, donde se localizaban muy pocas muestras, y me reafirmé por el contrario en mi tesis anterior, apoyándome de

nuevo en el argumento de la superioridad numérica⁵⁸.

Últimamente, sin embargo, una serie de factores me han obligado a replantearme la cuestión. En primer lugar, la aparición de nuevas publicaciones y una búsqueda más minuciosa por mi parte han sacado a la luz otras imágenes del tipo en la zona castellana, sobre todo en Palencia y Burgos -como se ha visto antes-, demostrando que no eran tan escasas como yo había pensado originalmente⁵⁹. De otra parte, la inferioridad numérica de Castilla -incluidas Burgos y Palencia- respecto al País Vasco -especialmente Álava-, La Rioja y Navarra, que sigue siendo real y que tanto me desconcertaba a la hora de admitir la teoría que colocaba allí la cuna de la tipología inclinándome a cuestionarla, puede explicarse de modo razonable y lógico, ya que, si bien el tipo surge en las últimas décadas del XIII, su difusión continúa y probablemente se incrementa en la primera mitad del XIV, y durante esta centuria el arte del Reino castellano vive una situación de crisis -de la que solo queda exceptuada precisamente Álava-, que contrasta con el florecimiento artístico de Navarra, al menos en su primera mitad⁶⁰. Por el contrario, durante el siglo XIII, momento de la aparición de la tipología, el panorama de la plástica en Navarra y La Rioja no pasa de discreto y el del País Vasco es francamente modesto, en tanto que Castilla-León y más específicamente Burgos se perfila como un impor-

que haber mencionado este ejemplar y haber ampliado el área de expansión del tipo a Galicia, pero, a la vista de la fotografía de la imagen -E. VALIÑA., N. RIELO, S. SAN CRISTOBAL y J. M. GOZÁLEZ, *Inventario artístico de Lugo y su provincia*, t. II, Madrid 1975, 18, lam. 5-, he podido comprobar que, en realidad, no puede adscribirse al tipo, pues le faltan muchas de las características, tanto en posturas -la mano izquierda de la Virgen no sujeta al Niño, sino que recoge el manto- como en vestuario -ausencia del el broche en forma de florón que cierra el cuello de la túnica mariana y de los fiadores de los mantos-.

53. G. WEISE, *Spanische...*, 84-85.

54. W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura...*, 354. La denominación de "vírgenes vasconavarras" o "modelo vasco navarro" la emplean para definir a los ejes. castellano y andaluces del tipo. Así de Nuestra Señora del Espino en la catedral de Burgo de Osma en Soria dicen que "es una adaptación de la Virgen vasconavarra" -364-; más adelante tratando de la imaginería palentina afirman que "el modelo de la Virgen vasconavarra está representado en las vírgenes de Bárcena de Campos, Olleros y otras" -370-; la del claustro de la catedral de León la califican de "versión local muy notable del modelo vasconavarro" -376-; de la de Cuellar en Segovia dicen que "refleja todavía el modelo vasconavarro" -379- y de la famosa Virgen de la Sede, titular de la catedral hispalense, afirman que "sigue punto por punto el modelo vasconavarro" -389-. No precisan más, aunque quizás podría deducirse una inclinación a favor de Álava y de la catedral vieja de Vitoria como lugar concreto del nacimiento de la tipología, ya que consideran a su titular la Virgen de la Esclavitud como uno de los ejes. más antiguos del tipo -W. W. S. COOK y J. GUDIOL RICART, *Pintura...*, 354- idea, sin duda, tomada de Weise -G. WEISE, *Spanische...*, 84-.

55. R. H. RANDALL, "A spanish...", 142.

56. C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 147-150.

57. J. YARZA LUACES, en *Fons...*nº 187 y 398.

58. C. FDZ-LADREDA y Mª C. GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, nota 5.

59. Hay que tener en cuenta que en el caso de Burgos tropezamos además con el escollo de la escasez de bibliografía adecuada, pues esta provincia no cuenta con un catálogo monumental y mucho menos con obras monográficas sobre la escultura gótica, como la de Ara para Valladolid -vid. nota 2-, o sobre la iconografía mariana, como la de Sancho para Palencia



Figura 5. Cañas. Monasterio de Santa María del Salvador. Virgen con el Niño.

tante foco escultórico, el en que trabajaron artistas de alto nivel y se llevaron a cabo realizaciones señeras, y, por tanto, en condiciones mucho más adecuadas para influir sobre otros lugares y crear obras modélicas, dignas de ser imitadas y pasar a convertirse en arquetipos. Finalmente y llegados a

este punto, no está de más recordar la influencia ejercida por la plástica burgalesa sobre muchas de las zonas donde se localizan tallas del tipo, resto de Castilla-León⁶¹, País Vasco -sobre todo Álava, en concreto catedral de Vitoria⁶²- y Cantabria⁶³.

Llegamos así a la tercera y última cuestión problemática, la identificación del presunto modelo.

Weise, que fue el primer especialista que se ocupó de estas esculturas, da como ejemplo más temprano de la tipología a la titular de la catedral de Vitoria, aunque no dice expresamente que fuera el modelo de las imágenes posteriores, si bien puede deducirse de sus palabras⁶⁴. Recientemente Lahoz retoma la idea de Weise, aunque como mera hipótesis⁶⁵. Cook y Gudiol se limitan a presentar a la talla vitoriana como uno de las obras más primitivas, pero sin entrar en la cuestión de si fue o no el arquetipo de las restantes⁶⁶. Randall es el primero que plantea de modo claro la posibilidad de la existencia de un prototipo común, basándose en la estrecha semejanza apreciable entre las imágenes que analiza en su artículo, y apunta que todas derivan de una única Virgen, muy venerada, actualmente perdida y que quizás estaba cubierta de plata⁶⁷. Ara Gil aporta un enfoque distinto, pues menciona la similitud de esta tipología con muchas de las representaciones marianas de las *Cantigas*, considerándolas como auténticos ejemplos del tipo y, al parecer, anteriores al presunto modelo, la titu-

-vid. nota 14-. Personalmente solo conozco -lo que no quiere decir que no haya más- tres publicaciones relacionadas con el tema: el catalogillo de una exposición mariana celebrada en Burgos, *María, peregrina de la Fe, Exposición de arte sacro en la casa de la Iglesia*, Burgos, mayo-junio 1988, y dos artículos de Martínez Martínez, uno citado en nota 42 y otro titulado "El maestro de la portada occidental de Toro y Nuestra Señora de marzo de Santo Domingo de Silos" en *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, Burgos, 2003, 593-601 -sobre una imagen que por cierto ofrece cierta relación con el tipo, por el empleo del broche circular y la capa de cuerda en la indumentaria de la Virgen, pero también notorias diferencias que impiden clasificarla dentro de él, como el ademán de la mano izquierda de María cogiendo el manto y el uso de sobretúnica, y la postura frontal e indumentaria de Jesús-.

60. Este distinto panorama aparece expuesto de manera necesariamente breve, pero muy clarificadora en J. YARZA LUACES, *Historia del Arte Hispánico, II La Edad Media*, Madrid 1980, 320-326, dedicadas precisamente a la escultura. Por otra parte habría que tener en cuenta la diferente medida en que cada una de estas zonas se vio afectada por la pérdida de obras, bien por destrucción, bien por venta. En este sentido tengo la impresión de que Castilla-León se ha visto más afectada por la enajenación del patrimonio artístico que el País Vasco, La Rioja y sobre todo Navarra, pero se trata solo de una impresión superficial y personal, no basada en datos.

61. Sobre este punto no me resisto a citar aquí la tajante frase de Yarza al tratar de la escultura del XIII en los reinos occidentales hispánicos: "Durante el siglo, Burgos fue el norte de orientación de toda la escultura gótica de Castilla y León. Y este papel rector se mantendrá en buena parte del siglo siguiente" -J. YARZA, *Historia...*, 234-235-.

62. Vid. L. LAHOZ, "El tímpano del Juicio Final de la Catedral de Vitoria: Aspectos iconográficos", *Revista de Cultura e Investigación vasca Fundación Sancho el Sabio*, nº 4 (1994), 181-199, IDEM, "Breves notas sobre un tímpano vitoriano", *Cuadernos de sección artes plásticas y monumentales*, nº 14 (1995), 163-174 e IDEM "Algunas consideraciones sobre la escultura monumental gótica en Álava", *Goya* nº 264 (1995), 358.

63. E. CAMPUZANO, *El gótico...*, 425-426, 428 Aunque se sale de nuestro marco cronológico, pues habría que fecharla en la segunda mitad del XV, y no se trata de una imagen del tipo, citaré aquí, como ejemplo significativo de la influencia de la escultura burgalesa -y más concretamente de la imaginaria- sobre la cántabra el caso de la Virgen que preside el retablo

lar de la catedral alavesa, aunque no llega a presentarlas como los arquetipos⁶⁸; posteriormente abundará en la misma opinión⁶⁹. Su idea tendrá gran éxito y será recogida con distintos matices por otros autores, hasta fecha muy reciente⁷⁰.

En mi primer trabajo rechacé la sugerencia de Weise de reconocer como decana de la tipología a Nuestra Señora de la Esclavitud de Vitoria, por pensar que existían ejemplos anteriores, pero coincidí con Randall en admitir la existencia de ese modelo común, por las mismas razones, aunque sin llegar a identificarlo⁷¹. Poco después Yarza dio un giro de timón y arrojó nueva luz sobre la cuestión, al plantear la existencia de un prototipo creado en la escuela de escultura del eje Burgos-León, aunque decantándose más bien por Burgos⁷². En una segunda aproximación al tema me reiteré en mis opiniones anteriores, descartando de paso la tesis de Yarza, por considerar que estaba en contradicción con la escasa repercusión del tipo en la zona burgalesa⁷³.

A la hora de replantearme la cuestión, de este elenco de teorías dos me han parecido particularmente interesantes. En primer lugar, la que sostiene la relación de estas tallas con las figuraciones marianas de las *Cantigas*, pues, aunque no sea esa

exactamente la idea de los autores que la defienden, se corre el peligro de simplificar su exposición y dar un paso más, llegando a pensar que las miniaturas de las *Cantigas* proporcionaron el modelo de estas esculturas. Creo, sin embargo, que existen razones para rechazar esta posibilidad. Por lo pronto, parece lógico pensar que en lo relativo a la representación de imágenes de la Virgen, como ocurre con la de los restantes elementos de la realidad material -arquitecturas, indumentaria, mobiliario etc-, los miniaturistas de las *Cantigas* no crearon modelos sino que se inspiraron en la realidad existente, aunque de modo genérico⁷⁴; es decir las estatuas marianas figuradas en las *Cantigas* no fueron imitadas por las tallas de los monasterios, iglesias y santuarios sino al revés⁷⁵. Además, aún si admitiéramos que la tipología tiene su fuente en las ilustraciones de las *Cantigas*, ello supondría simplemente que sus miniaturas sirvieron de modelo a una imagen -o como mucho unas pocas-, que a su vez fue reproducida por el resto, con lo cual volveremos de nuevo a la cuestión de la talla modelo. Opino, sin embargo, que ni siquiera fue este el caso, pues, tras un repaso exhaustivo de las ilustraciones de las *Cantigas* tanto del Códice del Escorial como del de Florencia⁷⁶, he llegado a la conclusión de que las vírgenes sedentes figuradas en ambos manuscritos coinciden con las esculturas aquí estudia-

mayor de la parroquial de San Vicente de la Barquera, inspirada en la titular de la catedral burgalesa -E. CAMPUZANO, *El gótico...*, 462 la considera de escuela burgalesa, pero erróneamente la vincula a Gil de Siloe-.

64. G. WEISE, *Spanische...*, 84-85.

65. L. LAHOZ "Patronato real en el gótico en Álava", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXIX (1997), 59, IDEM, "Virgen de la Esclavitud", AA.VV., *Vitoria-Gasteiz en el Arte*, Vitoria 1997, I, 220 e IDEM, *El arte del Gótico en Álava*, Vitoria 1999, 107-108. De todas formas esta hipótesis resulta secundaria en el conjunto de la exposición teórica de la autora, quien fundamentalmente pretende demostrar que la imagen vitoriana fue un obsequio de Alfonso X y hace sobre este punto un alegato muy razonable.

66. W. W. S. COOK y J. GUDIOL, *Pintura...*, 354.

67. R. H. RANDALL, "A spanish...", 14. El detalle de la cubierta de plata lo deduce del hecho de que alguno de los ejemplares que estudia -concretamente el de The Cloisters- ofrecen una policromía planteada en el manto. En apoyo de la hipótesis de Randall de un arquetipo con cubierta metálica debo decir que he observado que con frecuencia las tallas del tipo que conservan en todo o en parte la policromía original presentan mantos dorados.

68. C. J. ARA, *Escultura...*, 138.

69. C. J. ARA en *Fons...* n° 185.

70. J. YARZA LUACES, en *Fons...*, n° 187 dice simplemente que el prototipo cuenta con paralelos muy semejantes dentro de la miniatura alfoncina. Por su parte R. ALCOY i PEDROS, en *Fons...*, n° 382 afirma que el tipo queda reflejado en las numerosísimas miniaturas de las *Cantigas*. L. LAHOZ "Patronato...", 58-59 alude al parentesco de algunos ej. alaveses del tipo con las miniaturas de las *Cantigas*; idea que reitera en IDEM, "Virgen de la Esclavitud", ..., 220 e IDEM, *EL arte...*, 107-108.

71. C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 149 y 336.

72. J. YARZA LUACES, en *Fons...*, n° 187 y 398.

73. C. FDZ-LADREDA y M^a C. GARCÍA GAINZA, *Salve...*, 60 y 61, notas 5 y 6.

74. J. GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid 1949, 267 -menciona las relaciones existentes entre las miniaturas de estatuas marianas de las *Cantigas* y las esculturas de la Virgen coetáneas-, 272 y 274 -señala como tanto las representaciones mimadas de las tallas marianas de las *Cantigas* como las estatuas de la Virgen reflejan una misma tipología, que es la propia del momento-.

75. De hecho en este sentido me parece que iban las reflexiones de C. J. ARA, *Escultura...*, 138.

76. Tal revisión la he hecho utilizando las ediciones facsimiles de ambos códices: El códice Rico de las *Cantigas* de Alfonso X: ms T.I. 4 de la Biblioteca del Escorial, Edilan, Madrid 1979 y El códice de Florencia de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio: ms B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale, Edilan, Madrid 1991.



Figura 6. Fitero. Monasterio de Santa María de Fitero (boy parroquia). Antigua titular.

das solo en la disposición de las figuras, pero no en la indumentaria, ya que carecen justamente de los elementos considerados como característicos del tipo: en todos los casos se observa que en la túnica de María falta el broche circular que cierra el escote y que su manto carece de fiador, en tanto que el Niño ni siquiera lleva el manto; en suma que el parecido entre unas y otras es más bien genérico⁷⁷.

En segundo lugar suscitó mi interés la tesis de Yarza, relativa a la existencia de un prototipo burgalés para estas imágenes. En su momento estuve en desacuerdo, como ya dije, pero la aparición de otros datos y nuevas reflexiones por mi parte, me

han inducido a replanteármela, llegando a la conclusión de que resulta verosímil; de hecho, ya he aceptado anteriormente la posibilidad de que el modelo surgiera en Burgos, exponiendo mis motivos. Incluso creo poder ir un poco más lejos, apuntando -eso si, con toda cautela y como mera hipótesis- cual pudo ser su cuna concreta y aún identificando el presunto arquetipo.

En cuanto a lo primero me inclinaría por la catedral de Burgos. Desde luego parece la respuesta obvia y fácil, pero no la doy por eso, sino apoyándome en una serie de razones, que aisladas quizás no parezcan bastante convincentes, pero consideradas en conjunto son dignas de tomarse en cuenta.

En primer lugar, tradicionalmente se admite que la escultura de las portadas occidentales de la catedral de Vitoria refleja, en mayor o menor grado, la de las desaparecidas portadas occidentales de la catedral burgalesa⁷⁸; ahora bien, varias de las santas de las jambas de la portada alavesa presentan la misma indumentaria de nuestras tallas, incluidos el broche que cierra el escote de la túnica y las capas de cuerda que eran precisamente sus elementos característicos⁷⁹, y resulta aceptable pensar que lo mismo ocurría con las figuras de la portada castellana. Abundando en el tema de las coincidencias de vestuario, debemos recordar que en otras obras burgalesas, concretamente varias de las estatuas del claustro, se hace un llamativo hincapié en los fiadores -mucho mayor que en otros monumentos, como por ejemplo la catedral de León-, rasgo distintivo de nuestras imágenes, como acabamos de indicar. Además existen una serie de vírgenes en pie, la mayoría en Álava, que vienen a ser versiones erguidas del tipo -como la Virgen Blanca de Treviño, la de la desaparecida portada occidental de San Juan de Laguardia, la de la portada princi-

77. En cualquier caso, si admitimos la posibilidad -expuesta más adelante- de que el promotor de la imagen modelo fue Alfonso X, esta relación quedaría sobradamente explicada, por la comunidad de promotor, la coincidencia de ambiente artístico y quizás de cronología.

78. Vid, por ejemplo, L. LAHOZ, "El tímpano del Juicio Final de la catedral de Vitoria", *Revista de Cultura e Investigación Vasca Sancho el Sabio*, nº 4 (1994), 209-225 donde insiste constantemente en el influjo burgalés e IDEM, "Algunas consideraciones...", 358.

79. J. M^a de AZCARATE, "La catedral de Santa María", en M. J. PORTILLA, E. ENCISO, J. M^a AZCARATE y otros, *Catálogo...Vitoria*, III, 91 y láms. 67-68. Esta coincidencia ya fue captada por G. WEISE, *Spanische...*, 84 y fue, probablemente, lo que le indujo a pensar en la derivación del modelo de la escultura de la catedral de Vitoria

80. Para la de Treviño L. LAHOZ, "La Virgen Blanca de Treviño. Algunas consideraciones", *Boletín de la Institución Fernán González*, LXXIII, nº 209 (1994/2), 297-303; para la de Laguardia IDEM, "La primitiva portada de San Juan de Laguardia", *Anales de H^a del Arte*, nº 4 (1993-94), 432-433; para la de San Pedro IDEM, "Virgen de San Pedro. Parroquia de San Pedro. Pórtico Viejo", AA.VV., *Vitoria...*, 240 e IDEM, *Arte gótico en Álava*, Vitoria 1999, 63 y para la Blanca de Vitoria IDEM, "Acerca de

pal de San Pedro de Vitoria y la Virgen Blanca de San Miguel de Vitoria, más una de San Miguel de Palencia y otra de la catedral de Ávila⁸⁰-, varias de las cuales corresponden o correspondieron a maineles de portadas, y de las que se ha sostenido en muchos casos que eran de influencia burgalesa, que muy bien pudieran ser eco de una Virgen de parteluz que probablemente había en algunas de las puertas de la fachada principal de la catedral de Burgos.

Respecto a cual pudo ser la talla mariana existente en la catedral burgalesa que se constituyó en prototipo de la tipología, también aquí la respuesta puede parecer obvia, pero confieso que me ha costado dar con ella: creo que se trata de la primitiva titular del templo sustituida entre 1460 y 1464 por la actual, debida a la magnificencia del obispo Acuña y del cabildo⁸¹. De nuevo hay argumentos que avalan la hipótesis.

En primer lugar habría que tener en cuenta la ya citada derivación de la escultura de las portadas occidentales de la catedral de Vitoria de la de la Burgos, lo que lleva a pensar en la posibilidad de que también su titular -una imagen del tipo-pudiera estar inspirada en su equivalente burgalesa. Esta posibilidad se ve reforzada por el hecho de que la obra alavesa estuviera originalmente forrada de plata⁸², como sabemos lo estaba su presunto modelo burgalés⁸³.

En segundo lugar habría que recordar la hipótesis de Randall, según la cual la imagen prototi-

po muy posiblemente estuvo forrada de plata⁸⁴, característica que -como acabamos de indicar- se daba en la primitiva titular catedralicia y que posee su sucesora, la actual titular de la seo burgalesa, siendo un rasgo poco corriente en una pieza tan tardía y que sin duda se explica por un intento de mantener la tradición y asemejarse a su antecesora.

De otra parte varias de las estatuas del tipo y justamente de las más relevantes por su calidad y tamaño -una de las del monasterio de Cañas, la de Treviana, la procedente de Alegría actualmente en el Marés, la de la capilla del Corpus Christi de la catedral de Burgos, y la de Fitero⁸⁵- presentan la particularidad de ostentar escudos nobiliarios pintados en la peana -asociados a veces a los de la monarquía-, lo que parece indicar que fueron obsequiadas por miembros o familias de la nobleza castellana⁸⁶. Resulta lógico pensar que éstos quisieron imitar en su regalo alguna imagen castellana prestigiosa y significativa y ninguna más adecuada que la titular de la catedral de la "cabeza de Castilla". Ciertamente, se ha alegado la posibilidad de que estas tallas fueran un símbolo de la alianza entre monarquía y nobleza en las difíciles circunstancias de los últimos años del reinado de Alfonso X y estuvieran inspiradas en una obra promovida por el propio rey⁸⁷, pero esto no invalida lo anterior, porque nada impide que la Virgen burgalesa fuera un obsequio del monarca como lo fue la de la Sede de Sevilla, por cierto titular de la seo hispalense⁸⁸, dadas las relaciones entre el soberano y la catedral castellana⁸⁹. La

la Virgen Blanca de Vitoria", *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, LI (1995-1), 285-292. Para la de San Miguel de Palencia vid. nota 35. Para la de Avila A. DURAN y J. AINAUD, *Escultura gótica en Ars Hispaniae*, VIII, Madrid 1956, 93.

81. M. MARTÍNEZ y SANZ, *Historia del templo catedral de Burgos. Escrita con arreglo a documentos de su archivo*, Burgos 1866, 41. Reproduce parte de un acta capitular de 1460 en que se expone el deseo del obispo de hacer una nueva imagen y su petición al cabildo para que colaborara, aceptada por este. Menciona también otro documento de 1464 en que consta que estaba concluida
82. L. LAHOZ, "Virgen de la Esclavitud", AA.VV., *Vitoria-Gasteiz en el Arte*, Vitoria 1997, I, 220 e IDEM, *El arte del Gótico en Álava*, Vitoria 1999, 108.
83. El acta capitular de 1460 citada en nota 81 dice expresamente que la imagen anterior era de plata: "por cuanto él -se refiere al obispo- quería ...facer la imagen de Santa María que está en el altar mayor, que es de plata, facerla mayor más fermosa..." -M. MARTÍNEZ y SANZ, *Historia...*, 41-
84. R. H. RANDALL, "A spanish...", 14.
85. Sobre las de Cañas y Treviana vid. nota 13, sobre la de Alegría vid. nota 14, sobre la burgalesa vid. nota 23 y sobre la de Fitero C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 151-166.
86. Fitero, que actualmente está en Navarra, pertenecía entonces a Castilla e, incluso, por los años -sino el mismo año- en que fue regalada la imagen fue visitado por el rey Sancho IV -C. FDZ-LADREDA, *Imaginería...*, 166-
87. R. ALCOY y PEDROS, en *Fons*, nº 382. "Mare de Déu amb el Nen", 391-392.
88. Vid. bibliografía citada en nota 3.
89. H. KARGE, *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid 1995, 45-47 y 56-57, A. FRANCO, *Escultura...*, 39-42 y R. ABEGG, *Königs und Bischofsmonumente. Die Skulpturen des 13 Jabrunders im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zurich 1999, 107-109.

hipótesis del regalo regio parece avalada por la fuerte probabilidad de que la imagen en cuestión tuviera una peana decorada con los escudos reales, pues el elevado grado de fidelidad con que las tallas del tipo siguieron el modelo en otros aspectos -posturas, indumentaria- lleva a pensar que también lo imitaron en este, por supuesto con las correspondientes adaptaciones a la heráldica del donante de turno⁹⁰.

Debemos recordar también la existencia en la capital castellana de varios ejemplares del tipo, algunos en la propia catedral y otro en el monasterio de las Huelgas, a los que habría que añadir en la provincia la magnífica talla de Nuestra Señora de la Vid⁹¹.

Finalmente solo resta añadir que esta Virgen reuniría las mejores condiciones para desempeñar el papel de prototipo y de prototipo además excepcionalmente influyente, a juzgar por sus múltiples secuelas: era la titular de una institución eclesiástica relevante y conocida, se trataba sin duda de una obra de gran calidad estética y gozaba probablemente de cierta veneración.

Como colofón no estaría de más traer a colación la genial intuición de Randall, quien hace casi cincuenta años sostuvo ya que el modelo de estas imágenes debió ser una Virgen, muy venerada, perdida y que quizás estaba cubierta de plata⁹². Realmente esto le cura a una de todo conato de soberbia intelectual.

90. En este sentido debemos recordar que uno de los ejemplares del tipo, la Virgen procedente del desaparecido convento de Santo Domingo el Real de Madrid, que muy posiblemente fue regalada también por un miembro de la familia real, dada la estrecha relación de este monasterio con la monarquía castellana, luce en sus peana los escudos de Castilla y León -vid. bibliografía nota 16-.

91. Vid. notas 23 y 38-42

92. Vid nota 67.