

LA ANTIGUA TITULAR DE LA
CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA
DE LA HUERTA DE TARAZONA
(ZARAGOZA) Y LA DIFUSIÓN DE
LOS MODELOS EN LA IMAGINERÍA
GÓTICA MARIANA EN ARAGÓN

*Samuel García Lasheras**

RESUMEN:

La Virgen con el Niño que fuera titular de la catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona es una obra de imaginería gótica de una gran belleza y calidad. Su estilo y rasgos formales son los característicos de una tipología escultórica surgida seguramente en Burgos que conoció una enorme difusión por el norte de la península Ibérica entre los siglos XIII y XIV. Junto a ella estudiamos un grupo de tallas que ilustran la propagación de este modelo en Aragón. La relación de estas con ejemplares conservados en el ámbito geográfico vasco-navarro-riojano es ilustrativa de los constantes y fructíferos intercambios artísticos establecidos a lo largo de la Edad Media con los territorios limítrofes, especialmente con Navarra. Así, algunas de estas piezas serían importadas desde talleres de esta procedencia. Del mismo modo, planteamos la hipótesis del establecimiento de imagineros del mismo origen en Aragón para atender la gran demanda de estas obras. También analizamos el papel de la monarquía y nobleza como patrocinadores que hicieron posible el desarrollo y difusión de esta tipología.

Palabras clave: Escultura gótica, imaginería gótica, iconografía mariana, difusión de modelos, talleres de imaginería, patrocinio artístico, Tarazona.

ABSTRACT:

The Virgin and Child of the Cathedral of Nuestra Señora de la Huerta of Tarazona is a beautiful work of Gothic imagery of great quality. Its style and formal features are characteristic of a sculptural typology that arose probably in Burgos, which was widely disseminated in the north of the Iberian Peninsula between the 13th and 14th centuries. We studied a group of polychrome wood carvings that illustrate the propagation of this model in Aragón. The relation of these with sculptures conserved in the Basque-Navarrese-Riojan geographical scope is illustrative of the constant and fruitful artistic exchanges established along the Middle Ages with the bordering territories, especially with Navarre. Some of these pieces would be imported from workshops from this source. In the same way, we propose the hypothesis of the presence of imagers of the same origin in Aragon to meet the great demand of these images. We also analyze the patronage of the monarchy and nobility as a decisive factor in the development and diffusion of this typology.

Palabras clave: Gothic sculpture, Gothic imagery, Marian iconography, diffusion of models, imagery workshops, artistic patronage, Tarazona.

Fecha de recepción: 27 de septiembre de 2019.

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2019.

La imagen de la Virgen con el Niño que desde época moderna recibe culto bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario en la catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona (Zaragoza) se puede identificar con la antigua titular del templo [fig. 1]. Se trata de una excelente talla en madera, dorada y policromada que representa a María entronizada con Jesús sentado sobre su rodilla izquierda siguiendo un modelo habitual en la imaginería gótica. Aunque se mantienen la solemnidad de los gestos y la frontalidad intrínsecas a su iconografía, la elegancia de sus formas es propia del gótico, apreciándose la influencia del arte francés en la naturalidad del tratamiento del plegado y en la idealización de las facciones. Se veneró en el altar mayor desde principios del siglo XIV hasta que fue retirada para instalar en su lugar el retablo presidido por la imagen realizada entre 1437 y 1441 por el escultor Pere Joan. Poco después se trasladó a la antigua capilla de San Beltrán, consagrada a partir del siglo XVI a Nuestra Señora del Rosario, donde pasó a formar parte de un retablo compuesto por varias pinturas sobre ta-

bla que serían ensambladas en una mazonería de hacia 1520. Allí permaneció hasta mediados de los años ochenta del siglo pasado. Después de una restauración realizada en 1987 por el Instituto de Patrimonio Histórico Español estuvo custodiada en las dependencias de la sacristía de la Seo turiasonense para su salvaguarda mientras se prolongaban las obras emprendidas en el templo. En 2016 fue objeto de una nueva restauración patrocinada por la Fundación Tarazona Monumental, en la que se le devolvió la vivacidad de su policromía. Aprovechando la recuperación de esta magnífica pieza y su actual exposición en la antigua capilla de la Transfiguración y San Ildefonso –ahora de Nuestra Señora del Carmen–, realizamos su estudio valorando su importancia histórica y artística, junto a un grupo de imágenes procedentes de diferentes localidades de Aragón representativas de la influencia de la escultura navarra y castellana y la difusión de los modelos marianos en la imaginería gótica aragonesa.

La Virgen con el Niño de Tarazona está relacionada con una tipología bien conocida y definida por la historiografía dedicada al arte medieval hispánico en la que se incluye un numeroso grupo de imágenes marianas de gran calidad artística, cuya homogeneidad en cuanto a estilo y a las características formales que las definen nos permiten identificarlas con cierta facilidad. Este tipo se difundió por una amplia zona del norte de la

* Doctor en Historia del Arte. Correo electrónico: samuelgarcialasheras@hotmail.es

Deseo expresar mi gratitud a Jesús Criado Mainar, Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, por su generoso apoyo y ayuda para la realización de este trabajo.



1. Antigua titular de la catedral de N^a S^a de la Huerta, posteriormente Nuestra Señora del Rosario. Catedral de Tarazona. Foto Jesús Criado, cortesía del Cabildo de la Catedral de Tarazona.

Península que abarca Cantabria, Castilla-León, La Rioja, País Vasco, Navarra, Aragón, Cataluña y Madrid, a lo largo de un periodo que se extiende desde el último tercio del siglo XIII hasta mediados del XIV. Su origen se localiza en el foco burgalés desde el que se propagó

con mayor o menor intensidad por las zonas señaladas. El apogeo del culto mariano que estimuló el deseo de los benefactores de los templos de enriquecer sus altares dotándolos de bellas imágenes explica el éxito de esta tipología.

Las imágenes aragonesas de este grupo están relacionadas con ejemplares conservados en Navarra; de hecho, buena parte de ellas fueron importadas desde allí. Pero, además, algunas pudieron ser realizadas por imagineros de aquella procedencia desplazados hasta Aragón para hacer frente a la demanda de estas piezas. Otras se pueden atribuir a talleres locales que tomaron como modelo obras de esta tipología, lo que refleja el fuerte impacto de esta producción. Su localización en zonas limítrofes con el reino vecino es un ejemplo de los constantes intercambios artísticos entre ambos territorios a lo largo de la historia, favorecidos por los contactos políticos, económicos y sociales. También es posible que llegaran piezas desde Castilla, si bien no se han conservado suficientes ejemplares que nos permitan hablar de una influencia tan intensa como la navarra.

Antes de continuar es necesario precisar que durante el periodo en el que apareció esta tipología, de forma simultánea al desarrollo y difusión de sus variantes, surgieron y circularon otros arquetipos semejantes con los que comparten ciertos rasgos formales propios de la estética imperante en aquella época. Al mismo tiempo, todavía se realizaban tallas siguiendo modelos precedentes muy arraigados cuyo origen se remonta hasta los inicios del siglo XIII, por lo tanto, sujetas a los cánones del románico. Resulta obvio recordar que en aquella época muchos altares estaban presididos por imágenes centenarias

que gozaban de una gran veneración. Muchas obras de cronología avanzada del siglo XIV, a pesar de ser plenamente góticas, mantienen rasgos que les proporcionaban un aspecto arcaizante por las características de la iconografía que representan, la tosquedad del trabajo de muchos artesanos o por ambas circunstancias. Por lo tanto, en aquella época se produjo una convivencia de modelos pertenecientes a diferentes tradiciones. Ello implica que en los ejemplares del grupo que vamos a analizar todavía domina la frontalidad en su disposición y la solemnidad de sus gestos, si bien se aprecia un tratamiento naturalista del plegado y una idealización del modelo mariano acorde con los principios de belleza del gótico.

DEFINICIÓN DE LA TIPOLOGÍA

El conocimiento de esta tipología ha avanzado de forma lenta. Sin embargo, las investigaciones dedicadas a su estudio han suscitado un interesante debate en torno a varias cuestiones: ¿dónde se originó la tipología?, ¿por qué territorios se extendió?, ¿a partir de cuándo se difundió?, ¿está relacionada con las representaciones marianas de las miniaturas de los códices de las Cantigas?, ¿existió una obra primigenia de la que se hicieron copias e imitaciones, de las que a su vez surgieron diferentes variantes?, ¿dónde hay que buscar aquel hipotético arquetipo: en una obra de bulto redondo o en la escultura monumental?, ¿quién fue el promotor de dicha obra? y ¿quién o quiénes favorecieron la propagación de estas obras?

El marco geográfico por el que se difundió la tipología se ha ido ampliando conforme se han ido conociendo los

ejemplares relacionados con ella. Weise fue el primer investigador que apuntó la existencia de un grupo de vírgenes sedentes de los siglos XIII y XIV que siguen unas mismas características, de las que la más antigua e importante es la Virgen de la Esclavitud de Vitoria. Si bien restringe la localización de estas obras en el País Vasco, reconoce que ésta es la zona de la que tiene un mayor conocimiento.¹ Poco después, Mayer amplió el área por el que se extendió la tipología al País Vasco y Navarra, si bien cita la Virgen con el Niño conservada en el Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal como pieza modélica.² Hay que tener en cuenta que en estas fechas la bibliografía en la que se pudieran encontrar repertorios de imágenes medievales era limitada –los cuales además no estaban dedicados escusivamente a aspectos artísticos–, siendo las provincias de Guipúzcoa y Vizcaya las primeras que contaron con publicaciones que ofrecían fotografías de obras medievales.³ Se tardaron varios años hasta que Gudiol Ricart retomó el tema, señalando la existencia de un grupo de tallas a las que denomina «vírgenes vasconavarras», aunque advierte su expansión por toda Castilla,⁴

1. George WEISE, *Spanische plastik aus sieben jahrhunderten*, Reutlingen, Gryphius-Verlag, 1927, II/1, pp. 83-86.

2. August L. MAYER, *El estilo gótico en España*, Madrid-Barcelona, 1929, p. 92.

3. José A. LIZARRALDE, *Ensayo iconográfico, legendario e histórico. Andra Mari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Guipúzcoa*, Bilbao, 1926. Todavía tardaría unos años en publicar su segunda reseña: José A. LIZARRALDE, *Ensayo iconográfico, legendario e histórico. Andra Mari, reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya*, Bilbao, 1934.

4. Walter William Spencer COOK y José GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería románicas*, en



2. *Virgen con el Niño*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Foto MET.

y cita a la Virgen de la Sede de Sevilla como representativa de la enorme importancia del tipo.⁵ Randall en un estudio monográfico sobre una Virgen con

Ars Hispaniae, vol. VI, Madrid, 1950, p. 354, fig. 389 (2ª ed. 1980, pp. 325-326, fig. 429).

5. *Ibidem*, 1950, pp. 354 y 389, fig. 444 (2ª ed. 1980, pp. 326 y 355, fig. 482).

el Niño conservada en el Metropolitan Museum de Nueva York [fig. 2] sitúa el centro neurálgico de la tipología en el área entre Álava, La Rioja y Navarra, ampliando el ámbito geográfico por el que se difundió desde la provincia de Palencia hasta la de Huesca.⁶ En estudios posteriores, se ha comprobado el impacto de este modelo en determinadas zonas geográficas. Así, Ara Gil relaciona con esta tipología las vírgenes del tipo 3º de su clasificación de la imaginería mariana valisoletana.⁷

La principal aportación para el conocimiento de estas obras se debe a Fernández-Ladreda Aguadé.⁸ Su primer trabajo sobre la tipología ocupa un extenso capítulo de su tesis doctoral dedicada a la imaginería medieval mariana en Navarra, en el que se incluye un numeroso grupo de imágenes que destacan por su homogeneidad y alta calidad artística. Entonces contabiliza el mayor número de piezas en el País Vasco, Navarra y La Rioja –más de un centenar–, a las que suma varios ejemplares de Castilla-León –en las provincias de Palencia, Valladolid y León–, Cantabria, Madrid y Aragón –en las provincias de Huesca y Zaragoza–. Dentro del área vasco-navarra-riojana la mayor concentración de tallas que incluye se encuentran en Navarra y Álava, por lo que considera que dicho territorio constituye el «centro neurálgico

6. Richard H. RANDALL, «A Spanish Virgin and Child», *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, XIII, 4 (Nueva York, 1954), pp. 137-143.

7. Clementina Julia ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, Excma. Diputación Provincial de Valladolid, 1977, pp. 136-142.

8. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1988, pp. 141-210.

del tipo, cuya frecuencia tiende a disminuir en los restantes territorios, pero no de modo uniforme sino gradualmente, en proporción a su distancia con respecto a dicho centro neurálgico». ⁹ A la hora de abordar su investigación, esta historiadora tiene presente el marco geográfico donde aparecen estas obras desde el punto de vista de las circunscripciones eclesiásticas teniendo en cuenta sus límites en época medieval, y no de las divisiones territoriales civiles actuales, ya que «parece mucho más correcto emplear un género de entidad territorial que existía en el momento en que se elaboraron las obras del tipo y que tenía además gran peso –la diócesis– en lugar de uno desconocido en la época y que sólo aparecerá mucho más tarde –la provincia–». De este modo, el área de máxima concentración de obras relacionadas con este modelo que incluye en su estudio coincide con los límites de la diócesis de Calahorra-La Calzada, que durante el periodo en el que se desarrolló dicha producción artística comprendía casi la totalidad del territorio del País Vasco, parte de Navarra y La Rioja. Sin embargo, a la hora de designar un nombre al modelo cree que es más oportuno llamarlo «tipo vasco-navarro-riojano», ya que al no coincidir las circunscripciones de la diócesis de época medieval con las actuales, que se restringen a La Rioja, el uso del apelativo «calagurritano» podría llevar a confusión. ¹⁰

La denominación de «tipo vasco-navarro-riojano» ha gozado de cierta aceptación, en buena medida gracias a la pormenorizada definición de la tipología y sus variantes que ofrece Fernán-

9. *Ibidem*, pp. 145-147.

10. *Ibidem*, pp. 146-147, nota 22.

dez-Ladreda, lo que permite identificar inmediatamente a las obras que se pueden relacionar con ella. Sin embargo, presenta un inconveniente, ya que otorga un papel principal a los ejemplares de este territorio dejando en un segundo plano a los localizados fuera de él. Pero hay que tener en cuenta que se trata de un estudio centrado en la imaginería mariana conservada en Navarra y que su autora desconocía la abundancia de obras de este tipo conservadas más allá de los límites que abordó en su investigación inicial. De este modo, si bien tiene un preciso conocimiento de las imágenes del área vasco-navarro-riojana, en el momento en el que se publicó su primer estudio acerca del tipo, el corpus de la imaginería gótica mariana de los territorios de Castilla y León no era tan exhaustivo, debido a que la bibliografía dedicada al tema era muy inferior. Por ello, en sucesivos trabajos a los que nos referimos a continuación, conforme se ha ido ampliando el catálogo de obras relacionadas con el tipo, la profesora ha puntualizado en lo referente a la propagación del tipo y a su lugar de origen, así como a la cuestión en torno a su denominación, desechando finalmente el apelativo «vasco-navarro-riojano».

La proliferación de estudios desde finales del siglo pasado ha permitido analizar de forma más precisa la propagación de esta tipología y sus variantes. ¹¹ En este sentido, destaca el catálogo de

11. No es mi intención en este trabajo realizar un estado de la cuestión pormenorizado, trabajo que ya ha realizado y publicado Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Algunas reflexiones en torno a las vírgenes del llamado tipo vasco-navarro-riojano», en *Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media»*. Actas, León, Universidad de León, 2004, pp. 623-636.

1991 de escultura medieval del Museu Fréderic Marès de Barcelona en el que se encuentran varios estudios dedicados a ejemplares que representan la enorme difusión del tipo por Castilla.¹² Además se analizan otras piezas con características similares a las de la tipología que analizamos, si bien no todas ellas se pueden vincular directamente con ella ya que les falta alguno de los elementos que la definen y difieren en el tratamiento del plegado o en los gestos que realizan María y Jesús.

En dicho catálogo destaca la apreciación realizada por Yarza Luaces, quien en el estudio de una de las piezas de origen navarro no solo recuerda la gran difusión del tipo por los territorios vasco, navarro y riojano e indica su enorme éxito en Castilla, sino que además apunta que es en el entorno burgalés donde surgió el modelo a partir de la existencia de una hipotética primera obra arquetipo.¹³

Ese mismo año aparece publicado un trabajo de Martínez Martínez en el que resalta la importancia del tipo en Burgos ampliando hasta treinta el número de obras conservadas en la provincia relacionadas con él.¹⁴

12. Algunos de los más significativos son: Joaquín YARZA LUACES, «187. Mare de Déu amb el Nen», en *Fons del Museu Frederic Marès/I*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1991, pp. 238-239; Anna MUNTADA I TORRELLAS, «188. Mare de Déu amb el Nen», en *Fons del Museu...*, pp. 239-240; y M^a Luisa MELERO MONEO, «191. Mare de Déu amb el Nen», en *Fons del Museu...*, p. 242.

13. Joaquín YARZA LUACES, «398. Mare de Déu amb el Nen», en *Fons del Museu...*, p. 406.

14. M^a José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, «Imaginería medieval mariana en la Ribera», *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 6 (Aranda de Duero, 1991), pp. 151-153.

En 2004 Fernández-Ladreda dio cuenta de su laboriosa búsqueda de imágenes procedentes de diferentes puntos de España que se pueden incluir dentro de este tipo, ofreciendo un actualizado estado de la cuestión que evidencia la amplitud de la difusión de este tipo de piezas.¹⁵ Esta autora reconoce que el conjunto de obras de procedencia castellana es superior al que estimaba en sus primeros estudios, pero insiste en la evidencia de que el territorio vasco-navarro-riojano sigue ofreciendo una mayor concentración de ejemplares. En este sentido plantea una explicación basada en las circunstancias histórico-artísticas del periodo en el que se produjo la aparición y difusión de la tipología. En la segunda mitad del siglo XIII el arte castellano-leonés vivió una época de esplendor, en la que Burgos fue un importante centro en el campo escultórico donde se realizaron obras señeras que serían imitadas y se convertirían en arquetipos que habrían influido en la imaginería de otros lugares. Al contrario, en aquel periodo la plástica de Navarra, La Rioja y el País Vasco es mucho más modesta. De este modo, el contexto histórico favorable hizo posible que el nacimiento del tipo se produjera en torno a los talleres castellanos y más concretamente burgaleses. Sin embargo, en el periodo de máxima difusión del tipo, entre los años finales del siglo XIII y la primera mitad del siglo XIV, la plástica

15. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Algunas reflexiones...», ob. cit. La misma autora retoma el tema en Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Las imágenes devocionales como fuente de inspiración artística», *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 28 (Aguilar de Campoo, 2012), pp. 185-201, espec. pp. 192-198.

castellana atravesó una etapa de crisis, de la que se salvó precisamente el área alavesa, al mismo tiempo que se produjo un florecimiento artístico en Navarra. Por ello, no es casual que la mayoría de las obras que se pueden datar en dichos límites cronológicos se concentre en el ámbito vasco-navarro-riojano.

Por lo tanto, los grupos más numerosos se encuentran en Castilla-León –provincias de Palencia, Burgos, Valladolid, Soria, Segovia y León–, La Rioja, País Vasco y Navarra. El número de ejemplares localizados desciende conforme nos alejamos hacia el Oeste. En muchos casos se trata de obras aisladas, por lo que es probable que se tratase de obras importadas, tal y como se ha explicado la presencia de una de ellas en la provincia gallega de Lugo, la cual sería oriunda de los talleres leoneses.¹⁶ Hacia el Este nos encontramos con el grupo de imágenes conservadas en Aragón, cuyo número ampliamos en este trabajo. En Cataluña se conservan tres, en el Museu de Lleida: Diocesà i Comarcal,¹⁷ en el Museo de Vic¹⁸ y en

la catedral de Barcelona,¹⁹ que ilustran la notable difusión de estas obras.

Sin duda existió un número mayor de obras del tipo, especialmente en el entorno burgalés y en el área vasco-navarra-riojana. Pero también debieron proliferar en otros territorios mucho más de lo que nos dejan sospechar los escasos ejemplares conservados. Por ello, hay que tener en cuenta que la cuantificación del tipo a partir de las obras conocidas sólo nos permite completar parcialmente el panorama de la propagación de esta producción artística, ya que si bien es evidente su importancia en los focos vasco-navarro y burgalés, hay zonas, cuyo patrimonio artístico ha sufrido constantes pérdidas, donde no podemos confirmar si las pocas piezas conservadas son efectivamente testimonios excepcionales, que llegarían a sus destinos como resultado de la importación de obras desde aquellos focos, o si son solo un reducido ejemplo de una producción mayor.

Si bien encontramos unanimidad en aceptar que el lugar de origen del tipo se halla en el foco burgalés, desde el que se extendió por los territorios vecinos, la cuestión en torno a la hipótesis de la existencia de un prototipo común, planteada por Yarza Luazes, no ha hallado una respuesta satisfactoria, ya que nos encontramos ante un problema de difícil solución, pues la mayoría de las opciones que se han expuesto apuntan a obras desaparecidas. La homogeneidad en cuanto a los rasgos formales y estilísticos de las obras relacionadas con esta tipología permite defender la idea de la existencia de un primitivo modelo co-

16. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Algunas reflexiones...», ob. cit., nota 52.

17. Francesca ESPAÑOL BERTRAN, «Imatge de Santa Maria l'Antiga», en *La Seu Vella de Lleida. La Catedral, els Promotors, els Artistes. S. XIII a XV*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 1991, pp. 45-46; Rosa M^a TERÉS I TOMÀS, «Santa Maria l'Antiga», en *Museu Diocesà de Lleida, 1883-1993. Catàleg. Pulchra*, Lleida, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1993, p. 120; y Rosa M^a TERÉS I TOMÀS, «Santa Maria l'Antiga», en *Seu Vella. L'esplendor retrobada*, Lleida, 2003, pp. 327-329.

18. Josep BRACONS I CLAPÉS, *Catàleg de l'escultura del Museu Episcopal de Vic*, Publicacions del Patronat d'Estudis Ausonecs, Publicacions del Museu i Biblioteca Episcopals de Vic, n^o 36, 1983, pp. 80-81.

19. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Las imágenes devocionales...», ob. cit., p. 194.

mún a partir del cual se desarrollarían con posterioridad las diferentes variantes. A la hora de buscar este hipotético arquetipo en una obra concreta se han sugerido varias posibilidades. No sólo se ha buscado en otras imágenes exentas sino también en las representaciones marianas que ofrecen otros campos de las artes como la escultura monumental o la miniatura.

Según algunos autores, el modelo está definido en los códices de las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, tanto del manuscrito de la Biblioteca de El Escorial como del de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia, lo que no significa que los imagineros se inspiraran directamente en estos.²⁰ Lahoz Gutiérrez insiste en la afinidad entre las tallas alavesas del tipo, encabezadas por la Virgen de la Esclavitud de Vitoria, y las representaciones de las *Cantigas*, lo que le lleva a relacionar el origen de esta producción con el ámbito cortesano castellano.²¹ Martínez Martínez llega a uti-

lizar la denominación de «vírgenes que derivan de las *Cantigas*» para referirse a las imágenes relacionadas con esta tipología ya que apunta que es en sus miniaturas donde aparece por primera vez.²²

Fernández-Ladreda rechaza la posibilidad del influjo de las miniaturas alfonsinas en los imagineros, ya que en su opinión aquellas se inspiraron en realidades preexistentes. Indica que de haber un intercambio entre ambas manifestaciones artísticas los autores de los códices serían quienes tomarían inspiración de las tallas veneradas en los templos, y no al revés. Además, siguiendo con sus puntualizaciones, estas representaciones coinciden en la disposición de las figuras, pero faltan algunos de los elementos definitorios del tipo, que se encuentran en ciertos elementos de la indumentaria, sobre los que insistiremos más adelante: el broche con el que se cierra el escote del vestido de María y el fiador del manto.²³

Los miniaturistas no conocían cada una de las imágenes que protagonizan aquellos relatos, ni tampoco sería esta su principal preocupación, porque en realidad no era necesario reproducir réplicas exactas de aquellas para cumplir su objetivo que era evocar de forma idealizada a aquellas piezas. En estos códices se encuentra una mayor diversi-

20. Clementina Julia ARA GIL, *Escultura gótica en Valladolid...*, ob. cit., pp. 138-140; Clementina Julia ARA GIL, «Mare de Déu amb el Nen», en *Fons del Museu...*, p. 237; Joaquín YARZA LUACES, «187. Mare de Déu amb el Nen», en *Fons del Museu...*, pp. 238-239; Rosa ALCOY I PEDROS, «382. Mare de Déu amb el Nen», en *Fons del Museu...*, pp. 391-392.

21. M^a Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ, «Patronato real en el gótico en Álava», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXIX (Zaragoza, 1997), pp. 53-80; M^a Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ, *El arte gótico en Álava*, Vitoria, 1999, pp. 107-108; M^a Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ, «A propósito de la Virgen de la Esclavitud y Alfonso X», en José Javier Vélez Chaurri, Pedro Luis Echeverría Goñi y Felicitas Martínez de Salinas Ocio (eds.), *Estudios de historia del arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2008, pp. 45-53; M^a Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ, *El intercambio artístico en el gótico, la circulación de obras, de artistas*

y de modelos, Salamanca, Servicio de Publicaciones, Universidad de Salamanca, 2013, pp. 15-27.

22. M^a José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, «Imágenes góticas exentas de los siglos XIII y XIV: Clasificación tipológica», *Arte Medieval en la Ribera del Duero*, en *Biblioteca, Estudio e Investigación*, 17 (Aranda de Duero, 2002), pp. 187-231, espec. pp. 216-217.

23. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Algunas reflexiones...», ob. cit., pp. 633-634.

dad de modelos que siguen formulaciones estandarizadas de la época. Así, los relatos que se refieren a esculturas que por aquel entonces ya tenían cierta antigüedad están ilustrados con imágenes cuyos rasgos son acordes con el estilo vigente en la segunda mitad del siglo XIII. Por otra parte, no hay que olvidar que las figuraciones marianas de las Cantigas simulan representaciones tanto de bulto redondo como bidimensionales, pero todas ellas siguen unos mismos cánones. Como indica Lahoz Gutiérrez, las diferencias que pueden encontrarse entre unas y otras representaciones se puede explicar por el hecho de que se tratan de lenguajes artísticos distintos y no están destinadas a cumplir con unos mismos usos y funciones.²⁴ Evidentemente, ambas manifestaciones fueron producto de una misma corriente cultural, estimulada por el apogeo de la devoción mariana que impregnaba la religiosidad de la época. De este modo, la amplia propagación geográfica y temporal de las tallas que siguen el modelo es equiparable a la que tuvieron los relatos cantados en las *Cantigas*.

También cabe la posibilidad de que el arquetipo original se hallase en la escultura monumental. Para Weise la Virgen de la Esclavitud evocaba las esculturas de los pórticos de la catedral de Vitoria. Sin embargo, tanto la talla como el conjunto monumental son realizaciones de fechas avanzadas, antes de las cuales se pueden datar algunas imágenes del tipo.

En su estudio de la Virgen procedente de Treviana (La Rioja), Alcoy i Pedròs, relaciona su estilo con el de las esculturas de la fachada de la catedral de

El Burgo de Osma (Soria), que reproducen tipos que también podemos encontrar en la fachada occidental de León o en la fachada meridional de Santa María de Villalcázar de Sirga (Palencia).²⁵ En la misma línea argumental, Melero Moneo, al analizar una talla de procedencia desconocida –de Palencia o Valladolid–, también conservada en el Museu Marès, señala la similitud estilística de la tipología con esculturas pétreas como la Virgen con el Niño del friso de la portada de la iglesia de Villalcázar de Sirga, insistiendo en que unas y otras forman parte de una misma tendencia estilística derivada de la influencia de los conjuntos escultóricos de las portadas de la Coronaría en la catedral de Burgos y de la Virgen Blanca en la catedral de León.²⁶

Martínez Martínez indica que las obras más antiguas de la tipología están relacionadas con la escultura monumental burgalesa, concretamente con la del claustro y de las torres de la catedral. Así, atribuye las esculturas de la Virgen de la Alegría de Burgos –cuyo autor realizaría también la Virgen Blanca de la catedral de León–, la Virgen con el Niño de la fachada meridional de Castrojeriz [fig. 3], y la Virgen titular del monasterio de La Vid, al taller del claustro y de las torres de la catedral de Burgos, formado por varios escultores cuyos trabajos se emprendieron con posterioridad a 1260 y duraron hasta 1295. Teniendo en cuenta que estos trabajos están en relación con la actividad de los talleres catedralicios, plantea la hipótesis de que tuvieron un modelo anterior que se ha-

24. M^a Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ, *El intercambio artístico...*, ob. cit., p. 18.

25. Rosa ALCOY I PEDRÓS, «382. Mare de Déu amb el Nen», en *Fons del Museu...*, pp. 391-392.

26. M^a Luisa MELERO MONEO, «191. Mare de Déu amb el Nen», en *Fons del Museu...*, p. 242.



3. *Virgen con el Niño de la fachada meridional. Iglesia de N^{ra} S^a del Manzano de Castrojeriz. Foto Samuel García Lasheras.*

llaría entre la estatuaria de las desaparecidas portadas de la fachada occidental, que estarían terminadas en 1257. El programa iconográfico de éstas estaba dedicado a la Virgen y, por lo tanto, allí pudo encontrarse la imagen mariana prototipo, si bien apunta que es una hipótesis que nunca se podrá demostrar por su desaparición.²⁷ Por lo tanto, reconoce que la Virgen de la Alegría es la más antigua de las conservadas, fechada en los años finales de la década de 1360. En un artículo posterior, Martínez Martínez no descarta que se pudiera hallar en la escultura monumental burgalesa, si bien acepta como más probable que el tipo se originara a partir de una imagen

27. M^a José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, «Imágenes góticas exentas...», ob. cit., pp. 187-231.

de bulto redondo, siguiendo la hipótesis de Fernández-Ladreda que apuntamos a continuación.²⁸

Fernández-Ladreda también recuerda la influencia de la desaparecida escultura monumental de las portadas occidentales de la catedral de Burgos en ciertos conjuntos castellanos, alaveses y riojanos para argumentar la difusión de ciertos modelos en la imaginería mariana. Así, apunta que en Vitoria algunas esculturas lucen elementos en su indumentaria característicos del tipo que analizamos, como las capas de cuerda o el broche que cierra el escote de la túnica de María, detalles que ya podrían encontrarse en algunas estatuas burgalesas. En este sentido, señala la existencia de una serie de vírgenes erguidas que representa una versión del tipo –como las de las iglesias de San Pedro y de San Miguel en Vitoria–, que han sido consideradas de influencia burgalesa y que pudieron ser el eco de un modelo común que probablemente se localizaría en uno de los parteluces de la fachada principal de la catedral de Burgos. Sin embargo, en el caso de las vírgenes sedentes cree más convincente que el arquetipo hubiera sido también una imagen exenta.²⁹

Fernández-Ladreda señala a la primitiva titular de la catedral de Burgos como obra con la que se inicia el tipo. La investigadora recuerda una hipótesis que ya planteó Randall a partir del hecho de

28. M^a José MARTÍNEZ MARTÍNEZ, «La escultura monumental de la Catedral de Burgos y su influencia en la escultura exenta del siglo XIII», *El Duero Oriental en la Edad Media: Historia Arte y Patrimonio*, en *Biblioteca. Estudio e Investigación*, 24 (Aranda de Duero, 2009), pp. 209-246, espec. p. 245.

29. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Algunas reflexiones...», ob. cit., p. 635.

que muchas de estas obras luzcan una policromía plateada o dorada, lo que permite sospechar que su modelo primitivo estaría cubierto por placas metálicas. Así, identifica a la primitiva titular de la catedral de Burgos con la imagen a partir de la cual habría surgido el tipo.³⁰ Esta fue sustituida entre 1460 y 1464 por la actual a instancias del obispo Acuña y el cabildo. Los argumentos defendidos por esta historiadora del arte son: la aceptación de que el mismo influjo que ejerció la escultura monumental de las portadas occidentales de la catedral burgalesa sobre la escultura de una amplia área geográfica, es equiparable al que ejercería la titular de aquel templo respecto en la imaginaria posterior; y, por otra parte, que la antigua titular de Burgos estaba forrada de plata, enlazando con la teoría de Randall de que el presunto modelo primitivo presentaba esta característica. Otras piezas destacadas del tipo también estuvieron cubiertas por placas de plata sobredorada, como la Virgen de la Esclavitud, del mismo modo que la Virgen de la Sede de Sevilla, donada por Alfonso X, también presenta esta característica. La idea de que aquella fuese la imagen a partir de la cual se originó el modelo estaría reforzada por el hecho de que se conserven otros ejemplares del tipo en la misma ciudad, en lugares tan destacados como la catedral o el monasterio de las Huelgas.³¹

Weise señaló a la Virgen de la Esclavitud como la más antigua del tipo, si bien como he indicado este autor tenía un conocimiento parcial de la difusión de estas imágenes limitado al País Vasco. Lahoz Gutiérrez concede a esta pieza el papel de obra a partir de la cual se di-

30. *Ibidem*, p. 635.

31. *Ibidem*, p. 636.

fundió el tipo por territorio alavés.³² Sin embargo, a partir de los rasgos que presenta responde a una variante avanzada del tipo, de principios del XIV,³³ y algunas tallas pueden ser anteriores.

Del mismo modo que se ha sugerido cuál sería la hipotética obra a partir de la cual surge la tipología, se ha tratado de identificar a su promotor. Así, se ha señalado a Alfonso X el Sabio. A favor de esta suposición está su devoción a la Virgen María que manifestó por medio de la composición de las *Cantigas*, en las que expresa de diferentes maneras su fervor mariano, o a través de la donación de esculturas como la Virgen de la Sede, que regaló a la catedral de Sevilla,³⁴ o la primitiva titular de la catedral de Burgos, que según Fernández-Ladreda dio origen al tipo. Lahoz Gutiérrez recuerda el acontecimiento narrado en la Cantiga 209 del Códice Rico de Florencia: la intervención de la Virgen en la curación de la grave enfermedad que sufrió el rey hallándose en Vitoria entre 1276 y 1277, hecho que sería motivo suficiente para justificar el regalo regio de una imagen de la Virgen con el Niño, que originalmente recibió culto bajo la advocación

32. M^a Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ, *El intercambio artístico...*, ob. cit., p. 15.

33. Micaela Josefa PORTILLA VILORIA, Emilio ENCISO VIANA, José M^a AZCÁRATE RÍSTORI y otros, *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria, Tomo III, Ciudad de Vitoria*, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal de Vitoria, 1968, p. 98.

34. La escultura pertenecía a Alfonso X quien la donó, a petición popular, a la primitiva catedral de Santa María, tal y como se cuenta en la Cantiga 324 redactada entre 1279 y 1282: Teresa LAGUNA PAÚL, «Virgen de la Sede», en Isidro G. Bango Torviso (dir.), *Maravillas de la España medieval: tesoro sagrado y monarquía*, vol. 1, *Estudios y catálogo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Caja España, 2001, p. 436.

de Santa María de Vitoria.³⁵ Sin embargo, aunque el relato no deja lugar a dudas sobre el carácter piadoso del monarca, la datación en fechas posteriores de la Virgen de la Esclavitud no permite relacionarla con esta posible donación.

El patrocinio de obras de este tipo contaría igualmente con el favor de sus sucesores. Gutiérrez Baños apunta la posibilidad de que la Virgen de La Vid fuera regalada a la Orden Premostratense que regía el monasterio por Sancho IV el Bravo (1287-1295). En defensa de esta atribución aduce que en el contexto personal en el que discurrió su vida proliferaban obras de estas características, que la escultura es un obra excepcional en su entorno geográfico, lo que apunta a un donante extraordinario, y que una obra de tan alta calidad artística no solo es producto del trabajo de un gran maestro sino también de un elevado mecenazgo.³⁶ La presencia de los escudos con leones y castillos en los pedestales de algunas imágenes confirmaría la vinculación de la realeza con dichas piezas. Según Ibarburu Asurmendi su presencia en el pedestal de la Virgen con el Niño procedente de Alegría (Álava), permite suponer que se trata de una donación real, tal vez con motivo de la fundación de la villa en 1337 bajo el reinado de Alfonso XI.³⁷

35. M^a Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ, «Patronato real...», ob. cit., pp. 107-108; M^a Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ, «A propósito de la Virgen de la Esclavitud...», ob. cit., pp. 45-53; M^a Lucía LAHOZ GUTIÉRREZ, *El intercambio artístico...*, pp. 15-27.

36. Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Valladolid, Junta de Castilla y León. Consejería de Educación y Cultura, 1997, pp. 115-122.

37. M^a Eugenia IBARBURU ASURMENDI, «404. Mare de Déu amb el Nen», en *Fons del Museu...*, pp. 411-412.

En la difusión de la tipología intervendrían más actores pertenecientes a la alta nobleza. Para Alcoy i Pedròs la representación en la base de la Virgen de Treviana de las armas de Castilla y León junto a las de la familia de los Ayala recuerda la fuerte implicación de la monarquía en la devoción mariana, hecho que queda reflejado en las *Cantigas* del rey Alfonso X. Según ella la presencia de estas insignias podría estar relacionada con las alianzas políticas del momento y con el compromiso entre ciertas familias de la nobleza con la corona castellana, siendo de ello testimonio la propia imagen de la Virgen.³⁸

Fernández-Ladreda indica que la presencia de escudos de la realeza y de familias nobles castellanas es una evidencia de que fueron entregadas como presentes de miembros de dichos linajes siguiendo el ejemplo de los gestos realizados por los monarcas. De esta manera, los aristócratas quisieron imitar en sus regalos a las imágenes más prestigiosas y significativas promovidas por los reyes, entre las que destacaría la de la catedral burgalesa, motivo suficiente para sospechar que su promotor fue Alfonso X, quien también realizó donaciones similares a otras catedrales, como la de Sevilla. Otras piezas de la capital castellana que también muestran los escudos reales, una conservada en la misma catedral y otra en el monasterio de las Huelgas, e incluso la del convento de Santo Domingo el Real de Madrid que luce los mismos emblemas, pudieron ser regalos de un miembro de la realeza.³⁹

38. Rosa ALCOY I PEDRÓS, «382. Mare de Déu amb el Nen», en *Fons del Museu...*, pp. 391-392.

39. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Algunas reflexiones...», ob. cit., pp. 635-636.

En definitiva, no cabe duda de que el mecenazgo de la monarquía y nobleza castellanas sería decisivo en la difusión de la tipología. Así, es significativo que los únicos motivos heráldicos que podíamos encontrar en una talla aragonesa, que se hallaban en la peana de la Virgen del Capítulo de Trasobares –desgraciadamente eliminados–, eran las armas de la corona castellano-leonesa⁴⁰ [figs. 30 y 31].

Los márgenes cronológicos entre los que se originó y mantuvo su vigencia esta tipología se deben situar aproximadamente entre el último tercio del siglo XIII y mediados del XIV. Si aceptamos que la primera imagen fue la primitiva titular de la catedral de Burgos, desaparecida, que sería coetánea a la escultura monumental de la fachada occidental, en la que también pudo encontrarse dicho modelo por primera vez, pero que también ha desaparecido, y que esta estaba terminada en 1257, podemos situar en los años precedentes a esta fecha el nacimiento de la tipología. Los imagineros empezarían a copiarla en los años siguientes, por lo que las diferentes variantes surgirían a partir de la década de 1260. La difusión de estos modelos tendría su máximo apogeo entre los últimos decenios del XIII y el primer cuarto del XIV. Los ejemplares más tardíos que se realizaron se pueden situar en los años centrales del trescientos, pudiendo datarse alguno de ellos en torno a las fechas precedentes a las graves crisis provocadas por la Peste Negra a partir de 1348, y al estallido de la Guerra de los Dos Pedros en 1356.

40. FRANCISCO ABBAD RÍOS, *Catálogo Monumental de España*. Zaragoza, Madrid, Instituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C., 1957, p. 327, fig. 913.

Finalmente, la propuesta de diferentes denominaciones para referirnos a la tipología, determinadas por los márgenes geográficos que se abarcan en cada estudio, o por la identificación de un hipotético modelo primitivo, todavía no ha hallado una solución satisfactoria. En mi opinión, no es la cuestión más importante en torno al estudio de estas imágenes, ya que se trata de un problema planteado por los historiadores del arte en un intento por hallar una fórmula que facilite la identificación precisa de todas las obras relacionadas con la tipología. Esta es válida si todas las piezas que responden a ella comparten sus rasgos formales, obedecen a un modelo común y, en definitiva, a un mismo origen. La mayor complejidad a la hora de hallar argumentos en defensa de un apelativo u otro surge al abarcar una producción artística tan prolija, difundida por una extensión geográfica tan amplia y cuya vigencia se mantuvo durante un prolongado periodo de tiempo. En este sentido, es evidente que el nombre «tipo vasco-navarro-riojano» es útil en esta zona geográfica, incluso si lo empleamos al ampliar su difusión por un territorio como Aragón, en el que prácticamente todas las piezas conservadas están de alguna manera relacionadas con las variantes navarras del tipo. Sin embargo, este deja de ser preciso al demostrarse el origen castellano, concretamente burgalés, del arquetipo, y comprobar que en este territorio se encuentran abundantes piezas que en algunos casos representan variantes distintas a las que se pueden encontrar en el ámbito vasco-navarro-riojano. Así, aunque la definición del tipo sigue siendo válida, con la salvedad de que hay que ampliar el número de grupos en su clasificación, cuyas diferencias se encuentran en pequeños detalles, la denominación no abarca a

todo el conjunto de obras que responden a ella. Por lo tanto, es muy difícil bautizar a esta tipología con un término geográfico que englobe todos los territorios por los que se difundió. Por otra parte, al descartar el origen del modelo en las miniaturas de las Cantigas alfonsíes, se ha desechado igualmente la denominación de «vírgenes derivadas de las Cantigas».

En las últimas reseñas sobre este tema realizadas por Fernández-Ladreda, se decanta por la denominación «tipo burgalés», en función al origen del presunto modelo primitivo.⁴¹ Por su parte, Martínez Martínez sugiere el nombre «imágenes alfonsinas» ya que es durante el reinado de Alfonso X cuando se gesta el tipo y se inicia su expansión. Ambas denominaciones son válidas ya que se refieren al origen común de todos los ejemplares.

CARACTERÍSTICAS FORMALES DE LA IMÁGENES DE LA TIPOLOGÍA

Las imágenes que se pueden catalogar dentro de este grupo muestran una gran uniformidad, principalmente en cuanto a los elementos que componen la indumentaria. Algunas tallas no se pueden incluir por la falta de dichos elementos y por el tratamiento del plegado a pesar de su similitud, ya que esta se debe al hecho de que responde a los cánones estéticos imperantes en aquella

época. En ocasiones, tal y como comprobamos en algunos ejemplares aragoneses, la ausencia de estos complementos se debe a modificaciones posteriores de las obras, más o menos apreciables. En estos casos sí que se deben de incluir dentro de este conjunto ya que a pesar de las alteraciones sufridas es evidente su pertenencia al grupo. Por otra parte, también se pueden incluir algunas piezas que responden a un arte más popular ya que sus autores, probablemente artesanos locales, se inspiraron o copiaron con mayor o menor fortuna otras esculturas de la tipología, obviando dichos elementos por economía de medios.

En origen sería habitual que cada imagen tuviera un pedestal, formado por varios elementos escalonados que estarían tallados en el mismo bloque de madera o en piezas independientes, aunque este elemento se ha eliminado en la mayoría de los casos. Esta zona se pudo aprovechar para representar motivos heráldicos, por lo que su pérdida nos ha privado de una información que, ante la falta de documentación, nos habría permitido identificar a sus promotores o donantes y situar su realización en un contexto histórico más preciso que el que se pudo establecer a partir de cronologías relativas.

María se representa en posición frontal, sentada en un sencillo trono sin respaldo, ornamentado con molduras y una decoración pictórica que puede representar ventanales intercalados con óculos, con los pies apoyados en un escalón. Jesús se halla sentado sobre la pierna izquierda de su Madre con el cuerpo levemente girado hacia la derecha para apoyar sus pies en la pierna derecha o en el regazo de María, aunque en ocasiones los deja colgados, rompiéndose

41. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «La Virgen como imagen de devoción», en M^a Teresa López de Guereño Sanz (coord.), *Alfonso X el Sabio*, Murasa, Comunidad Autónoma Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 2009, pp. 322-327, esp. p. 325. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Sepulcros e imaginería», en *El arte gótico en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2015, pp. 337-359, esp. pp. 343-345.

la rigidez que impone la frontalidad de la figura de su Madre. La Virgen apoya su mano izquierda sobre su Hijo, en el hombro o en el costado.

María viste una larga túnica ajustada a la cintura por un ceñidor, con un escote redondo abierto, adornado por un ribete, que se cierra con un broche circular adornado con motivos geométricos. Por encima del escote de la túnica es visible el cuello de una camisa inferior. La Virgen está tocada con un velo corto que cae por encima de los hombros y de la espalda. Se cubre con un amplio manto que cae sobre los brazos y se recoge encima del regazo, habitualmente cruzando en diagonal de derecha a izquierda, dejando visible la parte inferior de la túnica en el lado izquierdo. Un elemento característico es el fiador con el que esta prenda se ajusta al cuello que le da el nombre, «capa con cuerda», con el que es denominado en documentos castellanos.⁴² Es un complemento muy

42. Carmen BERNIS MADRAZO, *Indumentaria medieval española*, Madrid, Instituto «Diego Velázquez», 1956, pp. 62-63, fig. 46; Carmen BERNIS MADRAZO, «La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación», *Archivo Español del Arte*, XLIII (Madrid, 1970), pp. 193-218, esp. pp. 207-208. El origen de esta prenda es germánico y se remonta a finales del siglo XII. La encontramos en los conjuntos monumentales de algunas catedrales góticas, en especial en esculturas que representan a miembros de la monarquía. En la corte castellana es muy empleado a partir de la segunda mitad del siglo XIII, tal y como atestiguan las esculturas del claustro de la catedral de Burgos y muchas miniaturas de las *Cantigas*. En las representaciones más antiguas es un cordón grueso, aunque se generalizó el fiador formado por tres cordones más delgados. En una de las miniaturas de la *Cantiga LXIV*, se puede apreciar cómo estos cordones se pasan por encima de los hombros para dejarlos caer libremente sobre la espalda: en Concha HERRERO CARRETERO, *Museo de Telas Medievales. Monasterio*

vistoso al quedar colgado sobre el pecho adoptando una forma arqueada con el vértice más o menos apuntado. De su calzado asoman las puntas bajo el traje. El Niño viste túnica y manto con fiador, que se suele disponer de forma semejante al de su Madre, y va descalzo.

En cuanto a los atributos que presentan, María eleva la mano derecha sosteniendo una flor o una poma. Jesús, que bendice con la mano derecha, muestra con la izquierda el libro de las Sagradas Escrituras o el Orbe Celeste. La Virgen lleva sobre la cabeza una gran corona real, que en origen estaría tallada en la misma madera, formada por una ancha diadema con relieves que imitan incrustaciones de piedras preciosas y una vistosa crestería de motivos florales o geométricos, con cuya viva policromía se contribuiría a imitar la riqueza de las coronas de orfebrería. El Niño no luce este atributo de realeza.

En este tipo se produce un paso decisivo en la representación más naturalista de las figuras. A pesar de representar a las figuras en actitud sedente sus proporciones tienden a una esbeltez. Así, el cuello alargado de María contribuye a remarcar el perfil ovalado de su rostro, enmarcado por el cabello rubio ondulado. La expresión de los rostros se ha humanizado respecto al semblante de la imaginería precedente, y muestra una gran dulzura, si bien sus rasgos están idealizados. María se representa con amplia frente, nariz alargada y ojos almendrados, y boca pequeña en la que se dibuja una sonrisa. Jesús, representado como un niño de corta edad, tiene unas facciones similares a las de su Madre

de Santa María la Real de Huelgas. Burgos, Madrid, Patrimonio Nacional, 1988, p. 17.

pero más redondeadas. Al quedar descubierta la cabeza del infante el cabello se representa de forma más naturalista.

En cuanto a la policromía, debido a las sucesivas reformas que se han llevado a cabo en estas tallas, la mayoría de ellas lucen policromías o dorados aplicados en época moderna, aunque a veces se conserva parcialmente la original. En algunas ocasiones casi toda su superficie está dorada, a excepción de las carnaciones. Como ya se ha indicado, algunos de los primeros ejemplares que sirvieron de modelo estuvieron recubiertos con placas de plata sobredorada, como era el caso de la primitiva titular de la catedral de Burgos –si es que esta fue efectivamente la obra de la que surgió el tipo–. Por ello cuando no fue posible ornamentar a las imágenes con estas costosas cubiertas se recurriría a dorados o corladuras que proporcionarían un aspecto lujoso y deslumbrante. En ciertos casos tan solo se doró el manto. En este sentido, hay que tener en cuenta que la intención de proporcionar un aspecto fastuoso a las imágenes de bulto redondo, bien dotándolas de una cubierta de oro o plata o bien aplicándole dorados, es una costumbre antigua que está documentada y que encontramos ya en los más primitivos ejemplares de imaginería que conocemos. A veces se trató de copiar los estampados que presentaban las telas de la época, como las características bandas horizontales o motivos romboidales.

CLASIFICACIÓN DE LAS IMÁGENES DE LA TIPOLOGÍA

El estudio de la imaginería medieval tiene uno de sus principales inconvenientes en la falta de documentación. Por ello, el método comparativo se presenta como uno de los más eficaces,

por lo que es necesario establecer una clasificación que nos permita ordenar el grupo de obras que tratamos de estudiar. En el caso que nos ocupa, dicha clasificación ha de tener en cuenta la actitud de las figuras, los atributos que muestran, los elementos que componen su indumentaria y la forma de disponerlos, así como el tratamiento del plegado.

Fernández-Ladreda estableció una clasificación de las imágenes navarras que es válido para el estudio las imágenes aragonesas, dada la estrecha relación de estas con aquellas. Así, hace una primera división en dos grandes conjuntos de las tallas navarras pertenecientes al tipo: las «tallas del tipo en sentido estricto», es decir, aquellas que presentan todos los elementos que lo definen, y las «tallas relacionadas con el tipo», aquellas en las que falta alguno de estos elementos, pero están presentes los suficientes como para vincularlas al mismo. Dentro de esta división hace una nueva subdivisión tanto en las tallas «en sentido estricto» como en las tallas «relacionadas», distinguiendo tres grupos, cada uno de los cuales muestra unos rasgos formales diferenciales en cuanto a la disposición del Niño, al tratamiento de la indumentaria y la forma de sus pliegues, y los atributos que muestran Madre e Hijo.⁴³

El primer grupo de imágenes del tipo «en sentido estricto» se distingue, en primer lugar, por la postura del Niño, que al girarse hacia la derecha apoya su pie derecho sobre la pierna derecha de la Virgen y el izquierdo sobre el regazo materno; en segundo lugar, por la forma de los fiadores de los mantos, muy apuntados en su vértice; en tercer lugar,

43. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., pp. 150-151.



4. *Virgen de la O. Parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella.*



5. *Virgen con el Niño. Parroquia de Santiago de Puente la Reina. Foto tomada de Clara Fernández-Ladreda, *Imaginería medieval...*, ob. cit., p. 172.*

por la mayor angulosidad de los pliegues que se forman en las vestiduras, siendo este rasgo más evidente en las prendas de María, en el velo mostrando un ritmo zigzagueante, y en el manto adoptando formas en V al caer sobre sus piernas; y, finalmente, por el tipo de atributos que muestran, la Madre, una flor, y el Hijo, un libro cerrado. En este grupo Fernández-Ladreda incluye las tallas de Los Arcos, Miranda de Arga, Arizaleta, Fitero, Berbinzana, Mendigorriá, Artaza y Ubago.⁴⁴

El segundo grupo presenta diferente disposición del Niño, que deja caer

la pierna izquierda al vacío y a veces las dos; la forma de los fiadores que sujetan los mantos es más redondeada; y además cambia la disposición del manto sobre las piernas de la Virgen y el Niño respecto al grupo anterior, dejando visible en mayor medida la parte inferior de la túnica. A este grupo pertenecen las imágenes navarras de San Pedro de la Rúa de Estella [fig. 4], de la parroquia de Santiago de Puente la Reina [fig. 5], de Olite [fig. 6], Artajona, Azagra, Cárcar, San Adrián, Eransus, Echávarri y Arzo.⁴⁵

44. *Ibidem*, pp. 151-168.

45. *Ibidem*, pp. 168-184.



6. *Virgen con el Niño. Parroquia de Santa María de Olite.*

El tercer grupo se diferencia principalmente en que la Madre no apoya la mano sobre el hombro del Niño sino que lo sujeta por su parte inferior. A él pertenecen las vírgenes del Puy de Estella, de Santa María de Jus del castillo de Estella, Bargota, Orísoain, Eriete y Mérida.⁴⁶

Las imágenes «relacionadas con el tipo» también se dividen en tres grupos, cada uno de los cuales presenta las mismas características que los anteriores,

46. *Ibidem*, pp. 184-193.

pero siempre faltando alguno de los elementos que definen el modelo.⁴⁷

El grado de evolución del estilo de cada una de estas esculturas se detecta en el tratamiento de la indumentaria, encontrándose las diferencias más notables sobre todo entre los grupos primero y segundo. Así, se puede distinguir entre la mayor angulosidad de los pliegues de las vestiduras de las imágenes del grupo primero y la mayor suavidad de las formas que adoptan los ropajes del segundo. Este aspecto es significativo a la hora de señalar los límites cronológicos de estas obras. Fernández-Ladreda establece una datación relativa para el grupo primero del último tercio del siglo XIII.⁴⁸ El segundo grupo lo sitúa en el primer tercio del siglo XIV, pudiendo datarse algunos ejemplares en los años centrales del XIV.⁴⁹ Si se quiere matizar más dentro de cada uno de los grupos, las formas que adopta el plegado del velo y manto pueden ofrecernos algunas pistas, de tal manera que pertenecerán a una etapa más evolucionada conforme muestren un plegado más redondeado,

47. *Ibidem*, pp. 194-210.

48. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., p. 151. Esta datación es la propuesta por Richard H. Randall para la talla de *The Cloisters* («A Spanish Virgin and Child...», ob. cit., p. 140), que es aceptada por Fernández-Ladreda Aguadé al considerar que se trata de un ejemplar representativo de este grupo, caracterizado por las semejanzas existentes entre las obras que lo componen.

49. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., p. 151. La datación de estas obras estaría determinada por la propuesta para la Virgen de la Esclavitud de Vitoria, que Azcárate fija a principios del siglo XIV (Micaela Josefa PORTILLA VILORIA, Emilio ENCISO VIANA, José M^a AZCÁRATE RÍSTORI y otros, *Catálogo monumental...*, ob. cit., p. 98).

si bien esta no es una prueba definitiva de la antigüedad de cada obra ya que muchos artesanos trabajaban siguiendo fórmulas arcaizantes hasta fechas avanzadas.

LA DIFUSIÓN DE LA TIPOLOGÍA EN ARAGÓN

Respecto a las imágenes aragonesas relacionadas con el tipo, Randall fue el primero en incluir dos tallas aragonesas, ambas procedentes de la provincia de Huesca: la Virgen con el Niño de Yéqueda [fig. 19] y Nuestra Señora la Blanca de Berbegal⁵⁰ [fig. 27], desgraciadamente desaparecidas. Fernández-Ladreda incluyó varias piezas conservadas en la provincia de Zaragoza: la antigua titular de la catedral de Nuestra Señora de la Huerta de Tarazona [fig. 1], la Virgen del Perdón en la iglesia parroquial de San Esteban de Sos del Rey Católico [fig. 28], una Virgen con el Niño de Villarroya de la Sierra, desaparecida⁵¹ [fig. 26], y la llamada Virgen del Capítulo, procedente del antiguo monasterio cisterciense femenino de Santa María de Trasobares⁵² [fig. 29]. Janke relacionó la titular de la iglesia de Santa María, en Uncastillo⁵³ [fig. 25]. Buesa Conde incluyó la imagen de Nuestra Señora de la Corona, en la iglesia de Santa María de

Ejea de los Caballeros (Zaragoza)⁵⁴ [fig. 21], y una obra conservada en la colección Ibercaja de Zaragoza, de procedencia desconocida, por lo que no podemos determinar si su origen es aragonés.⁵⁵

Al grupo se suma la Virgen con el Niño gótica de la Sala de Exposiciones de la iglesia parroquial de Santa María de Tauste (Zaragoza), con toda seguridad la primitiva titular de este templo [fig. 11].⁵⁶ En mi tesis doctoral, defendida en 2011, añadí tres piezas más, todas ellas en localidades de la provincia de Zaragoza: la talla de Nuestra Señora de los Angeles, en la iglesia parroquial de San Pedro de Zuera [fig. 8], la imagen de Nuestra Señora del Arco, en la iglesia parroquial de Santa María de Mianos [fig. 32], y la titular del santuario de Nuestra Señora de la Misericordia, en Borja [fig. 33], la cual, a pesar de haber sufrido notables alteraciones en su aspecto primitivo, puede incluirse en el grupo.⁵⁷

Desde la perspectiva del estudio de la repercusión de esta tipología en Aragón comprobamos la estrecha relación de las tallas aragonesas con la imaginería navarra. Por ello es preciso tener pre-

50. Richard H. RANDALL, «A Spanish Virgin and Child...», ob. cit., pp. 137-143.

51. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., pp. 146, 178 y 336.

52. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Algunas reflexiones...», ob. cit., p. 628.

53. R. Steven JANKE, «Escultura gótica en el Alto Aragón», en *Signos. Arte y Cultura en el Alto Aragón medieval*, Zaragoza-Huesca, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, 1993, pp. 167-168.

54. Domingo J. BUESA CONDE, *La Virgen en el reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*, Zaragoza, Ibercaja, 1994, pp. 111 y 125-130.

55. *Ibidem*, p. 224.

56. Samuel GARCÍA LASHERAS, «Virgen con el Niño (Ntra. Sra. de las Nieves)», en *Tesoros Artísticos de la Villa de Tauste*, Tauste, 2003, pp. 23-25, y Domingo J. BUESA CONDE, «Nuestra Señora de las Nieves», en *Speculum. María, espejo de la fe*, Colección Exposiciones del Mudiz, 3, Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, Museo Diocesano de Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2013, pp. 138-140.

57. Samuel GARCÍA LASHERAS, *Los orígenes y el desarrollo de la imaginería medieval en Aragón*, Universitat de València, 2011, tesis de doctorado inédita.

sente la tesis de Fernández-Ladreda ya que, siguiendo sus palabras, por razones geográficas parece lógico sospechar que con independencia de en qué zona en concreto hubiera surgido el tipo, los ejemplares que encontramos en las provincias aragonesas de Huesca y Zaragoza se realizaron bajo la inspiración de las versiones navarras del tipo.⁵⁸

El progresivo florecimiento del culto mariano a lo largo de los siglos XIII y XIV fue acompañado de la proliferación de talleres de imaginería.⁵⁹ El deseo de dotar a los templos de unas obras de arte que fueran diferentes a las que podían proporcionar los artesanos autóctonos favoreció el encargo de obras importadas, más o menos exóticas, y la llegada de imagineros foráneos de diversa procedencia, incrementando el comercio artístico. Así, es lógico que en un periodo de esplendor de los talleres navarros se recurriera a ellos para satisfacer dicha demanda. Fernández-Ladreda ya advirtió que algunos de estos obradores dedicarían parte de su producción a la exportación, atendiendo los encargos

58. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., p. 336.

59. La localización en Aragón de un nutrido conjunto de tallas románicas de la Virgen con el Niño de los siglos XII y XIII revela la instalación de talleres en las principales ciudades del reino, que contó con el patrocinio de la realeza y cuyo trabajo se desarrolló a la sombra de las sedes episcopales y de otras destacadas instituciones eclesiásticas. La existencia de talleres aragoneses a partir del siglo XII fue planteada por Walter William Spencer COOK y José GUDIOL RICART, *Pintura e imaginería románicas...*, ob. cit., 1950, pp. 334-343, figs. 350-374 (2ª ed. 1980, pp. 313-326, figs. 397-420). La idea ha sido ampliada por Domingo J. BUESA CONDE, *La Virgen en el Reino de Aragón...*, ob. cit., pp. 365-369; y Domingo J. BUESA CONDE, *La imagen de la Virgen románica en tierras de Aragón*, Zaragoza, 2000, pp. 78-82.

que llegarían desde las regiones vecinas, lo que permitió que sus realizaciones alcanzaran una gran difusión. No es, pues, extraño que la mayoría de las imágenes aragonesas de este tipo procedan de localidades de la actual comarca zaragozana de las Cinco Villas o de la diócesis turiasonense, territorios estrechamente vinculados a lo largo de la historia con Navarra por su condición de zonas limítrofes entre los que se establecieron constantes intercambios artísticos y culturales durante los siglos medievales.

No hay que descartar que alguna de ellas tuviera una procedencia diferente, concretamente castellana, aunque solo se conserva un ejemplar que nos permite plantear esta posibilidad, la Virgen del Capítulo de Trasobares, debido a la presencia en su pedestal de castillos y leones como motivos heráldicos. Desgraciadamente esta parte de la talla fue eliminada durante el periodo que transcurrió entre el robo de la pieza en 1975 y su recuperación en 1997, si bien tenemos constancia de dichos detalles gracias a fotografías antiguas [figs. 30 y 31]. Estos elementos pueden indicar tanto el origen de sus donantes como del taller en el que fue realizada la pieza; pero aunque se produjeron contactos artísticos entre ambos territorios, en el caso de las imágenes de este tipo, y a pesar del origen castellano del mismo, solo podemos indicar que la relación no fue tan fecunda como con Navarra a partir del testimonio de una sola pieza.

También nos preguntamos si todas estas obras fueron importadas desde talleres navarros –o castellanos en el caso de la Virgen de Trasobares– o si algunas pudieron ser realizadas por imagineros de aquella procedencia que se instalarían temporalmente en Aragón atraídos por

la gran demanda de estas esculturas. Las tallas de Yéqueda, de Ejea de los Caballeros, de Uncastillo y de Villarroya de la Sierra, muestran tales semejanzas que se pueden atribuir a un mismo taller. Dada su localización, no sería extraño que este estuviese asentado en alguna localidad aragonesa. También se ha apuntado que las imágenes localizadas en Cataluña, como la Virgen de Lérida, pudieron ser importadas desde el área vasco-navarra-riojana.⁶⁰ Pero, teniendo en cuenta su parecido con obras como las citadas, no sería extraño que también llegasen imagineros de aquella procedencia hasta Cataluña tras haber recorrido previamente territorio aragonés.

Otras piezas de estilo más popular se pueden atribuir a talleres locales que imitaron a aquellos, como la conservada en Mianos, siendo un ejemplo de la difusión que alcanzaron los modelos navarros, llegando a realizarse tallas más sencillas para atender a una clientela con menores recursos.

El prestigio que alcanzaron estas obras lo atestigua el hecho de que se localicen, o hayan estado ubicadas en el pasado, en los lugares más destacados de los templos que las albergan. La Virgen de Tarazona presidió el altar mayor de la catedral. La mayoría son o han sido las titulares de los principales edificios religiosos de dichas localidades, como las de Yéqueda, Ejea de los Caballeros, Uncastillo, Berbegal, Mianos, con toda seguridad la de Tauste, y probablemente la de Borja –hoy en un santuario alejado de la población, pero procedente

de la antigua colegiata–. Algunas de ellas, aunque no fueran las titulares de las iglesias, ocupan un lugar destacado en ellas, como la Virgen de los Ángeles en la parroquia de Zuera y la Virgen del Perdón custodiada en la cripta de esta advocación en San Esteban de Sos del Rey Católico. También se expusieron en dependencias conventuales para la devoción de las comunidades religiosas, como la Virgen del Capítulo en la sala capitular del monasterio cisterciense femenino de Trasobares. Aunque no sabemos en qué templo se hallaba la desaparecida talla de Villarroya de la Sierra, su posible procedencia de una ermita del entorno de la localidad revela que algunas de estas obras tuvieron destinos más recónditos. Esta circunstancia refleja la diversidad de la clientela de estos talleres y el interés de los benefactores de estos templos por dotarlos con obras de una gran calidad artística.

La falta de documentación nos impide identificar a los promotores de estas imágenes en Aragón. La Virgen del Capítulo de Trasobares es la única que tenía pintados en su pedestal motivos heráldicos, concretamente las armas de Castilla y León, si bien no podemos identificar con certeza a su donante. En el resto se ha perdido esta zona, por lo que no sabemos si llegaron a tener representaciones heráldicas que nos habrían permitido reconocer al menos el origen de sus donantes. Del mismo modo que se ha relacionado el origen y la difusión de esta tipología con la monarquía castellano-leonesa y su entorno cortesano, es posible que su introducción en Aragón esté relacionada de alguna manera con el patrocinio de la realeza. El periodo de plenitud del tipo se corresponde con el reinado de Jaime II (1291-1327). Por lo tanto, no sería

60. Rosa M^a TERÉS I TOMÀS, «Santa Maria l'Antiga», en *Museu Diocesà de Lleida*, p. 120; y Rosa M^a TERÉS I TOMÀS, «Santa Maria l'Antiga», en *Seu Vella...*, pp. 327-329.

extraño que alguna de las obras aragonesas esté vinculada al patrocinio regio. El mismo año que fue coronado se entrevistó con Sancho IV con quien pactó una frágil alianza sellada con el tratado de Monteagudo, rota en 1295. En los encuentros entre ambos que tuvieron lugar durante aquellos años además de tratar asuntos políticos el rey aragonés y su corte pudieron entrar en contacto con el ambiente cultural castellano y contemplar con cierta admiración algunas de las obras novedosas de imaginería como las vírgenes del tipo burgalés, lo que les pudo animar a encargar obras semejantes para los templos de su reino. Evidentemente, a pesar de las luchas entre ambas coronas, los contactos fueron constantes, y en aquellas reuniones la impresión de la contemplación de estas imágenes en el espíritu del joven rey aragonés pudo ser mayor.

El monarca tuvo una estrecha vinculación con instituciones consagradas a Santa María a las que favoreció, entre las que destaca el monasterio de Sijena.⁶¹ Hay dos hechos de la historia de este cenobio en los que intervino Jaime II, cuya interpretación nos ofrece argumentos a favor de la relación del patrocinio real con la donación de obras de imaginería y de su importancia tanto desde el punto de vista devocional como político. El primero es la decadencia que vivió la comunidad a finales del siglo XIII provocada por la reducción de las donaciones reales y de particulares, a la mala gestión

61. Carmen BERLABÉ, «Fundación y patronato real en el monasterio de Sijena (Huesca). De Alfonso el Casto a Jaime el Justo», en *Imágenes y patronos en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra (Barcelona), Universitat Autònoma de Barcelona, 2001, pp. 255-268.

y al endeudamiento. Esta situación tuvo como telón de fondo el enfrentamiento protagonizado entre los linajes nobiliarios que tenían familiares entre la comunidad por alcanzar el priorato y que dividió la comunidad en dos bandos encabezados por Teresa Jiménez de Urrea, de un lado, y María Martínez de Luna, de otro. La situación se complicaría tras la muerte de la priora Inés de Benavente (1281-1291), hasta tal punto que el propio monarca ordenó a Domingo de Alquézar, «freire» de la Orden de Predicadores, y a Pedro Martínez de Artasona, que asegurasen un proceso pacífico de elección de la nueva rectora. Sin embargo, no se pudo evitar la lucha entre los partidarios de cada una de las facciones, alcanzando tintes de una verdadera guerra de carácter feudal, en el contexto de la crisis socioeconómica iniciada a finales del siglo XIII. La gravedad de la situación obligaría a mediar en la querrela al obispo de Lérida, al comendador mayor de la orden del Hospital, al obispo de Tortosa, y al infante Pedro. Finalmente, la intervención personal de Jaime II haría que Sijena se convirtiera en un monasterio bajo amparo regio, protegido por el monarca frente a los abusos de ciertos nobles y señoríos de su entorno.⁶²

62. El primer documento en el que se hace referencia a dicho conflicto está fechado el 9 de octubre de 1291: Regina SÁINZ DE LA MAZA LASOLI, *El monasterio de Sijena. Catálogo de Documentos del Archivo de la Corona de Aragón. Vol. 1 (1208-1348)*, Barcelona, Institución Milá y Fontanals, C.S.I.C., 1994, doc. 53. Son numerosas las referencias a dichas tensiones durante los años siguientes: Juan F. UTRILLA UTRILLA, «El Real Monasterio de Sijena en la Edad Media», en Mariano de Pano y Ruata, *Real Monasterio de Santa María de Sijena*, edición de Ángel Sesma Muñoz, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2004, pp. XLIII-LXXXII, esp. pp. LXIII-LXV.

En mi opinión, este episodio quedó reflejado en la primitiva imagen titular de Nuestra Señora de Sijena, también conocida como Nuestra Señora del Coro –desgraciadamente desaparecida–, la cual tenía representados elementos heráldicos que se pueden apreciar en las fotografías anteriores a su pérdida y que describe Pano y Ruata:

Sírvele de trono una especie de taburete en cuyos brazos campean los blasones de la Casa Real de Aragón, pintados también en los frentes de la tarima que sirve de pedestal a la escultura. Así mismo, se ven allí las armas de los Luna y los Urrea.⁶³

La presencia de estos motivos está evidentemente relacionada con el patrocinio real y de las citadas familias desde la fundación del monasterio. La talla se ha datado como obra de la primera mitad del siglo XIII, relacionándola con los periodos en los que algunas monjas de aquellos linajes alcanzaron el priorato.⁶⁴ Pero, en mi opinión, se trataba de una obra más tardía, en la que dichos motivos adquieren una significación especial en relación con las tensiones acaecidas en el cenobio a finales de dicha centuria. Como hipótesis es posible que fuese realizada tras finalizar aquella situación, por lo que la presencia de aquellos escudos estaría justificada como una demostración de la superación de la rivalidad y de las rencillas entre aquellos nobles que habían oscurecido la paz de la vida

religiosa dentro de los muros del monasterio, reconciliación que había sido posible gracias a la intervención del rey. La elección del trono de María para que figurasen en él emblemas nobiliarios es significativa, ya que sería una forma de legitimar a ambas estirpes, los Urrea y los Luna, mientras que la presencia de la divisa de la casa real no solo recordaría su patronato sino también su papel conciliador. Por lo tanto, la imagen representaba tanto una expresión de la devoción mariana como un gesto político, con el que ambos linajes mostraban su lealtad y pacto con la monarquía bajo el amparo de la Virgen.

El segundo hecho con el que se reforzó la relación del rey con esta institución fue el ingreso de doña Blanca de Aragón y Anjou en 1304, incrementando sus donaciones. Ésta sería abadesa desde 1321 hasta 1347, viviéndose entonces años de esplendor en el monasterio y en su entorno.⁶⁵ Durante los primeros años de gobierno de la infanta se amplió su patrimonio artístico con retablos, pinturas y tapices.⁶⁶ Tal y como era habitual, siguiendo el ejemplo de la realeza, la nobleza entregaría a sus templos obras que tratarían de igualar las ofrecidas por aquella. De este modo, es posible que la Virgen de Berbegal, población vinculada con Sijena y favorecida por Jaime II –como veremos más adelante–, fuese entregada a imitación del mecenazgo regio.

63. Mariano de PANO Y RUATA, *Real Monasterio...*, ob. cit., pp. 123-125.

64. M^a Carmen LACARRA DUCAY, «El manuscrito de don Mariano de Pano y Ruata sobre el Real Monasterio de Santa María de Sijena (Huesca) y su importancia para la historia del arte», en Mariano de Pano y Ruata, *Real Monasterio...*, p. CI.

65. Ingrid S. GRÚAS LALANA, *Blanca de Aragón y Anjou. Personalidad y actividad constructiva en el Real Monasterio de Santa María de Sijena (1301-1348)*, Villanueva de Sigüenza, Instituto de Estudios Sigenenses «Miguel Servet», 2016.

66. Javier FUENTES Y PONTE, *Memoria histórico-descriptiva del Santuario de Santa María de Sijena*, Lérida, Imprenta Mariana, 1890, p. 72.

Por otra parte, el monarca ordenó la realización y rehabilitación de las residencias reales que tenía en diferentes lugares del reino, de las que la más importante fue la emprendida en el palacio de Ejea de los Caballeros a partir de 1306. En sus inmediaciones se encuentra la iglesia de Santa María, donde se conserva la Virgen gótica que, como ha señalado Buesa Conde, pudo llegar en las fechas en las que se estaba levantando dicho palacio.⁶⁷ Jaime II también pasó largas jornadas en Tarazona, cuyos obispos se vieron beneficiados por sus privilegios, especialmente don Miguel Jiménez de Urrea, a quien tuvo en gran estima. Como veremos, es posible que durante el episcopado de éste (1309-1317) llegase a la catedral la primitiva imagen titular, tal vez promovida por alguien del entorno del monarca.

A pesar de que sólo incluimos en este estudio doce imágenes, entre ellas hay cierta variedad en cuanto a los detalles que las definen, lo que delata su pertenencia a diferentes talleres, así como a distintos momentos en la evolución del tipo. Cada una de ellas se puede vincular con alguno de los grupos diferenciados por Fernández-Ladreda, que en cierta medida se corresponde con una evolución cronológica del tipo. Siguiendo este criterio, las de Zuera y de Tauste están vinculadas con el grupo primero y se pueden situar en los años finales del siglo XIII o principios del siglo XIV. La de Tarazona muestra rasgos tanto del primer como del segundo grupo, pudiendo datarse en las primeras décadas del siglo XIV. Las de Yéqueda, de Ejea de los Caballeros, de Villarroya de la Sierra y de Uncastillo se deben incluir en el

segundo grupo y situar igualmente en el primer cuarto del siglo XIV. La Virgen con el Niño de Berbegal mostraba similitudes con las anteriores, apreciándose en ella una evolución del estilo, por lo que su cronología sería más avanzada, ya en la tercera década del siglo XIV. La de Sos del Rey Católico está relacionada formalmente con las del grupo tercero del tipo vasco-navarro-riojano, y su cronología se debe situar entre 1320 y 1340. La de Trasobares presenta los rasgos de las piezas del segundo grupo, si bien su estilo sencillo y la simplificación de las formas nos indican una datación más avanzada, apenas anterior a mediados de la centuria. La de Mianos responde a un estilo más popular, pudiendo atribuirse a un taller local que seguía los modelos, manteniéndose vigentes a mediados del siglo XIV. Respecto a la de Borja, a pesar de sus alteraciones, se aprecian rasgos en común con piezas del primer cuarto del siglo XIV.

Estas imágenes se han conservado gracias a la devoción de los fieles. Así han sobrevivido a las renovaciones de las que ha sido objeto la imaginería de los templos a lo largo de los siglos motivadas por disposiciones como las emitidas en el concilio de Trento y por la evolución de los gustos estéticos que provocaron la retirada del culto y desaparición de innumerables obras. La alta valoración de su calidad artística favoreció su conservación, si bien no se evitó que fueran remodeladas para adaptar su aspecto a estilos que se han sucedido en diferentes épocas desde finales del Medievo. Pero también hay que tener en cuenta que las reparaciones serían necesarias por el deterioro natural al estar expuestas a diferentes agentes y factores.

Por este motivo, al estudiar cada una de estas obras no hay que pasar por alto

67. Domingo J. BUESA CONDE, *La Virgen en el Reino de Aragón...*, ob. cit., pp. 125-130.

las reformas de las que han sido objeto. Ello supone, en primer lugar, que se ha podido eliminar o transformar alguno de los elementos originales, y, en segundo lugar, que la policromía que presentan actualmente se corresponde en la mayoría de los casos con adaptaciones postmedievales. La de Tarazona es la que conserva en mayor medida su policromía original, si bien es posible que fuera renovada en el siglo XV [figs. 14, 15 y 18], del mismo modo que la de Tauste luce una rica policromía que, a pesar de no ser la primitiva, se corresponde con una reforma realizada probablemente en época medieval [figs. 12 y 13]. En 1678 se restauraron las carnaciones de los rostros y se aplicó un dorado en la de Uncastillo [fig. 25].

Desde época moderna se ha ido transformando de forma más o menos notable el contexto en el que se hallan expuestas estas esculturas, bien por las renovaciones de los altares o bien por las reformas de los edificios. La Virgen del Perdón de Sos del Rey Católico es la única que se ha conservado en su espacio original, el cual no ha sufrido cambios drásticos. Algunas de ellas se instalaron en retablos de diferente morfología que ejemplifican la concepción escenográfica de la celebración de la liturgia del periodo en el que fueron realizados. En ocasiones, se respetó la integridad de la imagen, pero lo habitual sería la adaptación de ésta a las formas de dichas máquinas, lo que afectó principalmente a su policromía y dorados. La Virgen de Zuera se instaló en un retablo a mediados del siglo XVI, lo que implicó que se le aplicaran unos dorados y esgrafiados acordes con el estilo del mueble [fig. 7]. La de Ejea de los Caballeros se renovó hacia 1733 aplicándole unos estofados semejan-

a los del retablo barroco que la cobija [figs. 20 y 24].

A pesar de estos cambios, estas obras presentan un aspecto decoroso ya que fueron realizados con pulcritud. Pero desgraciadamente no todas las intervenciones fueron acertadas, como la que sufrió la Virgen de Misericordia, la cual afectó tanto a su aspecto primitivo que provoca un fuerte contraste entre las partes originales de la pieza y los elementos añadidos con posterioridad.

NUESTRA SEÑORA DE LOS ÁNGELES DE ZUERA

La imagen de Nuestra Señora de los Ángeles conservada en la iglesia parroquial de San Pedro de Zuera (Zaragoza) se encuentra en el segundo piso de la calle central del retablo mayor, sobre la hornacina que da cobijo a la talla del titular [fig. 7]. Este conjunto fue iniciado por el escultor Nicolás de Lobato, a quien sobrevendría la muerte cuando ya había realizado el banco. Su viuda, Ana Peñaranda, acudió a su cuñado, Juan de Ampuero, para terminar dicha empresa, cuyo contrato firmaron el 23 de febrero de 1548 en presencia del concejo de la villa y el arzobispo de Zaragoza don Hernando de Aragón.⁶⁸ Po-

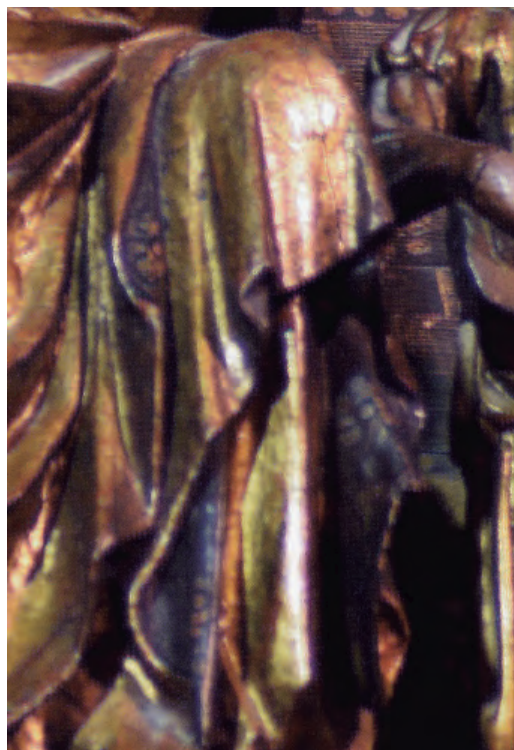
68. Manuel ABIZANDA Y BROTO, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, vol. I, Zaragoza, 1915, pp. 54-56; Manuel ABIZANDA Y BROTO, *Documentos...*, ob. cit., vol. III, 1932, pp. 93-95; Jesús CRIADO MAINAR, *El círculo artístico del pintor Jerónimo Cosida*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses y Ayuntamiento de Tarazona, 1987, p. 20, nota 23; Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas del Segundo Renacimiento en Aragón. Pintura y Escultura 1540-1580*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses e Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 224-225 y 408-



7. Retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Zuera. Foto Jesús Criado.



8. N^a S^a de los Ángeles. Parroquia de San Pedro de Zuera. Foto Jesús Criado.



9. N^a S^a de los Ángeles. Detalle del dorado y esgrafiados. Parroquia de San Pedro de Zuera. Foto Jesús Criado.

siblemente participó Juan de Liceyre, tal vez esculpiendo la imagen titular de San Pedro, ya que en 1552 recibió de Juan de Ampuero 200 sueldos que le debía desde 1550 por trabajos realizados en Zuera.⁶⁹ Sancho de Villanueva se encargaría de las labores pictóricas

y de dorado, pues en 1555 recibió 600 sueldos a cumplimiento de los 5.000 que la villa le debía por «dorar y pintar el retablo mayor de la iglesia de Sanct Pedro».⁷⁰ También intervendría Tomás Peliguet junto a su taller en las labores de caballete.⁷¹

409; y M^a Luisa MIÑANA RODRIGO, «Lobato, Nicolás», en *La escultura del Renacimiento en Aragón*, Zaragoza, Ibercaja, 1993, p. 225.

69. Ángel HERNANSANZ MERLO, M^a Luisa MIÑANA RODRIGO, Raquel SERRANO GRACIA y Jesús CRIADO MAINAR, «La transición al segundo Renacimiento en la escultura aragonesa (1550-1560)», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, L (Zaragoza, 1992), pp. 85-210, esp. pp. 137 y 168, doc. 38; Ángel HERNANSANZ MERLO, «Liceyre, Juan de», en *La escultura del Renacimiento...*, p. 220; Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 225.

70. Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 409, nota 18.

71. José Gabriel MOYA VALGAÑÓN, *El retablo mayor de Fuentes y Tomás Peliguet*, Zaragoza, 1963, pp. 47-48; M^a Luisa MIÑANA RODRIGO, Jesús CRIADO MAINAR y Raquel SERRANO GRACIA y Ángel HERNANSANZ MERLO, «El pintor Tomás Peliguet y sus fuentes iconográficas», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXI (Zaragoza, 1995), pp. 59-108, esp. pp. 66-67 y 70-71; Jesús CRIADO MAINAR, *Las artes plásticas...*, ob. cit., p. 409.



10. San Pedro apóstol, imagen titular del retablo mayor. Parroquia de San Pedro de Zuera. Foto Jesús Criado.

La talla gótica de la Virgen con el Niño fue remodelada en torno a aquellas fechas para reubicarla en el retablo. Se alteraron algunas zonas y su policromía fue completamente renovada. En esta intervención participaría alguno de los pintores o doradores citados, tal vez Sancho de Villanueva, el mismo que se hizo cargo del dorado y esgrafiado de la talla de San Pedro que preside el conjunto [fig. 10], ya que se pueden comprobar las semejanzas en el estilo de los motivos ornamentales [fig. 9].

En esta ocasión se eliminaron algunos elementos primitivos de la talla [fig. 8],

como el escabel en el que apoyaría los pies María y el pedestal sobre el que reposaba toda la escultura. También se alteró su primitiva cátedra para añadir en la parte posterior un respaldo con la intención de proporcionar a la obra un aspecto acorde con la estética renacentista. Con la misma finalidad se incorporaron las dos tallas de ángeles músicos que flanquean la imagen. También se rehizo la zona del velo de la Madre, que probablemente sería más voluminoso, y se alteró el aspecto de su corona –aunque no podemos descartar con plena seguridad que se trate de la original–. Las carnaciones de María y Jesús fueron renovadas, aunque todavía se aprecian las facciones propias de la estética gótica, las de Ella enmarcadas en un rostro ovalado mientras que las del infante más redondeadas.

Entonces se pudieron eliminar elementos característicos de la tipología que no presenta la imagen, concretamente el prendedor con el que se suele abrochar el cuello de la túnica de María, y los fiadores de los mantos, aunque también es posible que no los tuviera en origen. La textura suave de la superficie de la parte superior de la túnica de María hace pensar que esta zona se pulió antes de aplicar el nuevo dorado. Se ha perdido el atributo que mostraba María, por lo que no sabemos si sería una poma o una flor. El Niño ha perdido su mano izquierda y con ella el atributo que presentaba, aunque posiblemente llevaría un libro cerrado, que apoyaría sobre su pierna, como es habitual en las piezas con las que muestra mayor semejanza. Su elevada ubicación actual nos impide realizar un análisis más exhaustivo. La pieza, como el retablo que le da cobijo, merece una restauración que nos permita aclarar estos aspectos, así como recuperar la vivacidad de sus dorados y policromía.

A pesar de las alteraciones, la Virgen de Zuera presenta unas características semejantes a algunas de las imágenes el primer grupo del tipo establecido por Fernández-Ladreda. Su comparación con las vírgenes de Arizaleta, Miranda de Arga, Mendigorra y Berbinzana⁷² demuestra su relación con la imaginería navarra, por lo que es posible que fuera importada desde el reino vecino. Como en estas el Niño gira las piernas hacia su derecha para apoyar el pie derecho sobre la pierna de su madre y el izquierdo sobre el regazo. La Virgen apoya su mano izquierda sobre el hombro de Jesús. Las prendas están dispuestas según el modelo ideal del grupo, y el tratamiento del plegado obedece a los mismos dictados. En la parte superior del manto de María apenas se generan pliegues, ya que en el lado derecho la tela se representa estirada al ajustarse al brazo –debajo del cual se pueden apreciar los típicos pliegues rectos–, mientras que en el lado izquierdo cae sobre el brazo mostrando sólo unas leves ondulaciones, empleándose unas fórmulas que se repiten en casi todas las tallas del tipo. El imaginero recreó un plegado más complejo en la parte del manto que cubre el regazo. El extremo derecho oculta completamente la pierna y se recoge en diagonal hacia la rodilla opuesta, formándose unos pliegues curvos en U, mientras que en el lado izquierdo se deja caer la prenda de modo que los pliegues adoptan unas formas más angulosas, por lo que se crea un contraste entre un lado y otro que proporciona un mayor dinamismo a los volúmenes de la escultura. El manto del Niño muestra una mayor simplificación del juego de pliegues.

72. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., pp. 151-168.

La principal diferencia respecto a las citadas imágenes navarras se encuentra en el plegado, más dulcificado en la talla zaragozana, lo que es señal de una factura más evolucionada. Por lo tanto, teniendo en cuenta que la cronología propuesta para aquellas tallas es del último tercio del siglo XIII, la datación de la Virgen de Zuera se debe situar en los años finales de la centuria, cerca del año 1300.

VIRGEN CON EL NIÑO DE TAUSTE

En la Sala de Exposiciones de la iglesia de Santa María de Tauste se conserva una imagen de dimensiones medianas (110 x 44 x 27,5 centímetros) de la que se desconoce exactamente su primitivo emplazamiento [figs. 11 a 13]. Aunque Abbad Ríos señalaba en su *Catálogo monumental* que se encontraba en la iglesia de San Antón,⁷³ no se puede confirmar plenamente que perteneciera a este templo, consagrado durante la Edad Media a San Miguel arcángel. En 1885, en el capítulo dedicado por el arzobispo don Mariano Supervía a Tauste en la obra *Aragón histórico, pintoresco y monumental*, aparece reproducida la imagen en un grabado a cuyo pie constaba como

73. FRANCISCO ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental...*, ob. cit., p. 612; JOSÉ ANTONIO ALMERÍA, CÉSAR GIMÉNEZ, CONCEPCIÓN LOMBA, «Tauste. Arte», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*, vol. XII, Zaragoza, Unali, 1982, p. 3164; CRISTINA GIMÉNEZ NAVARRO, «Tauste», en Carmen Rábanos Faci (coord.), *El patrimonio artístico de la Comarca de las Cinco Villas*, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios de las Cinco Villas, Institución «Fernando el Católico», 1998, p. 371; M^a Sancho MENJÓN RUIZ, «El patrimonio artístico de la Villa de Tauste», en *Tauste en su historia. Actas de las I Jornadas sobre la historia de Tauste*, Tauste, 2001, pp. 26-61, esp. p. 53.



11. *Virgen con el Niño, conocida como N^a S^a de las Nieves. Parroquia de Santa María de Tauste. Foto Jesús Criado.*

Nuestra Señora de las Nieves.⁷⁴ Sin embargo, no hemos encontrado noticias que relacionen el culto a la Virgen bajo

74. Mariano SUPERVÍA LOSTALÉ, «Tauste», en Sebastián Montserrat de Bondía y José Pleyan de Porta (eds.), *Aragón histórico, pintoresco y monumental*, Zaragoza, Imprenta del Aragón Histórico, 1885, vol. II, p. 122.

esta advocación en esta villa zaragozana, ni tampoco con la de la Virgen Blanca, nombre con el que también se designa a esta devoción.⁷⁵

El año 2003, con motivo de su inclusión dentro de las obras expuestas en la Sala de Exposiciones de la Parroquia de Tauste,⁷⁶ fue restaurada por Ángel Marcos Martínez. Entonces se descubrió una rica policromía⁷⁷ y se recuperó en buena medida la viveza original de las facciones de la Virgen: la sonrisa que se dibuja su boca, así como la mirada alegre de sus ojos almendrados, remarcada por las arqueadas cejas. La existencia de algunos restos bajo las escoriaciones de las carnaciones evidencia que todavía quedan ocultos por debajo restos de una policromía anterior, tal vez la primitiva. Actualmente luce un dorado sobre el que se aplicó una corladura granate sobre las túnicas de la Virgen y del Niño, y de color negro en el manto de María y de color blanco en el de Jesús. Los

75. Este título está muy extendido en tierras navarras: Ángel APRAIZ, «Origen de la advocación e imágenes de la Virgen Blanca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XII (Valladolid, 1945-1946), pp. 27-55; Ángel APRAIZ, «De nuevo sobre el origen de la advocación de la Virgen Blanca», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, XIV, (Valladolid, 1947-1948), pp. 133-147; Ángel APRAIZ, «La Virgen de Nieva y su relación con Navarra», *Estudios Segovianos*, 2-3 (Segovia, 1949), pp. 358-366.

76. Samuel GARCÍA LASHERAS, «Virgen con el Niño...», ob. cit., pp. 23-25.

77. Hasta entonces, a excepción de las carnaciones la talla estaba completamente cubierta por una capa dorada. La cara de María se llegó a retocar de tal manera que su aspecto primitivo estaba muy deformado. En la parte posterior había una etiqueta pegada del taller de dorados y pintura de Ángel Simón de Zaragoza, en el que se pudo realizar la intervención en la que se aplicó el dorado.



12. Virgen con el Niño, conocida como N^a S^a de las Nieves. Vista lateral. Parroquia de Santa María de Tauste. Foto Jesús Criado.



13. Virgen con el Niño, conocida como N^a S^a de las Nieves. Vista lateral. Parroquia de Santa María de Tauste. Foto Jesús Criado.

mantos están ornamentados con motivos geométricos circulares y romboidales dorados, que se repiten en las orlas que decoran los extremos de las túnicas y en el trono de María. Llama la atención el dibujo del cuello de la camisa inferior de la Virgen, a base de entrelazados con reminiscencias mudéjares. La incorrección en la disposición del brazo

izquierdo de la Madre, más elevado de lo que sería natural, mostrando una clara anomalía respecto al brazo derecho, evidencia que la pieza fue objeto de una remodelación tal vez a finales del siglo XV, en la que se alteró además la disposición del manto en esta zona de la talla –que en origen seguiría las pautas definidas por la tipología– y se aplicó la

policromía que muestra en la actualidad [fig. 11]. De la primitiva corona de María, originalmente tallada en el mismo bloque de madera, sólo queda la diadema, cuyo diseño es similar a la que lucía la imagen de Yéqueda.

La disposición de María y Jesús y el tratamiento de la indumentaria son las habituales del tipo. Sus rasgos y estilo permiten relacionarla con imágenes navarras del primer grupo, como las ya citadas de Miranda de Arga, Mendigorriá y Berbinzana.⁷⁸ Estilísticamente se puede situar entre las obras más avanzadas de dicho grupo, ya que muestra un plegado más suavizado, por lo que su cronología se debe situar en los primeros años del siglo XIV. Es posible que sus promotores la encargaran a un taller navarro, aunque no hay que descartar la posibilidad de que se desplazara hasta tierras aragonesas algún imaginero de aquel origen para realizar esta obra, entre otras.

La calidad de la imagen y la presencia de obras similares como titulares de templos dedicados a Santa María en localidades cercanas como Ejea de los Caballeros o Uncastillo, nos permite suponer que su lugar de origen es la iglesia de Santa María, cuyo altar mayor presidiría desde el siglo XIV hasta que se instaló el monumental retablo renacentista, realizado entre 1520 y 1524.⁷⁹ Entonces todavía sería objeto de devoción, gracias a la cual se conservó afortunadamente, pero poco a poco quedó relegada a un segundo plano, perdién-

dose de forma paulatina su culto. Los retoques que desfiguraron el rostro de la Virgen, desluciendo su aspecto, provocarían su definitiva retirada de la exposición ante los fieles. La construcción del templo, según Borrás Gualis, se inició aproximadamente hacia 1300, como fecha temprana, y estaría terminada antes de 1340.⁸⁰ Esta cronología es acorde con la realización de la talla, que podemos situar a principios del siglo XIV.

LA ANTIGUA IMAGEN TITULAR DE LA CATEDRAL DE NUESTRA SEÑORA DE LA HUERTA DE TARAZONA

La ausencia de fuentes escritas sobre la catedral turiasonense hasta mediados del siglo XIV provocada por la destrucción de los archivos durante la Guerra de los Dos Pedros (1356-1366), nos impide hallar respuestas a las cuestiones que surgen en torno a los orígenes de la imagen gótica de la Virgen sedente con el Niño [fig. 1]. No cabe duda de que en 1119, tras la conquista de Tarazona por Alfonso I, los cristianos consagrarían como catedral o iglesia mayor la mezquita aljama, como se hizo con anterioridad en otras ciudades, Huesca (1096), Zaragoza (1118) y Tudela (1119). Lo que todavía no se ha resuelto es la cuestión en torno al emplazamiento de dicho edificio, si bien es probable, como siempre sospechó el profesor Borrás Gualis, que se hallase en el lugar que ocupa la iglesia de Santa María Magdalena. La construcción de la catedral gótica se iniciaría en 1235, cuya fábrica se prolongó hasta

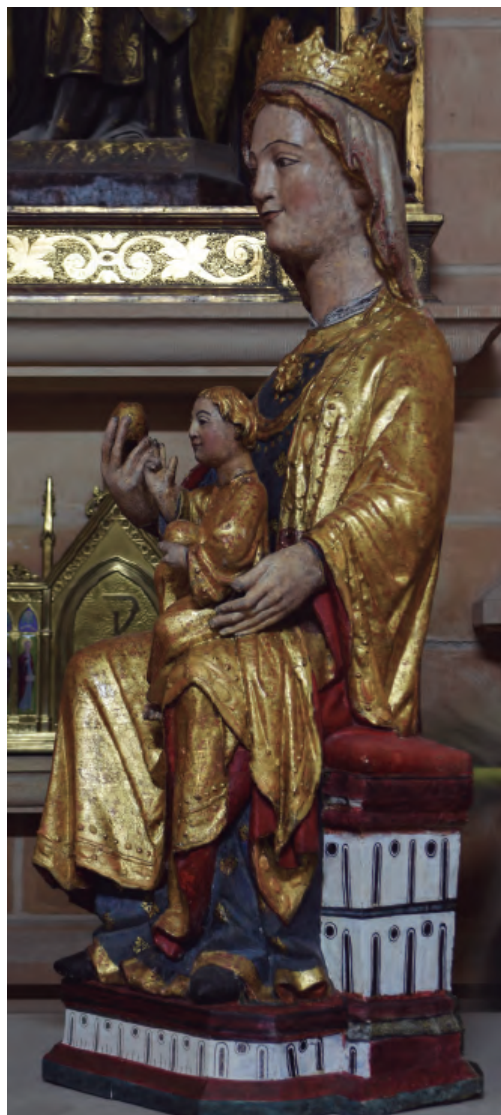
78. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., pp. 151-168.

79. Carmen MORTE GARCÍA y Margarita CASTILLO MONTOLAR (coords.), *El retablo mayor renacentista de Tauste*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012.

80. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «El mudéjar en Tauste», en *Tauste en su historia. Actas de las II Jornadas Sobre la Historia de Tauste*, Tauste, 2002, pp. 130-142.



14. Antigua titular de la catedral de N^a S^a de la Huerta, posteriormente N^a S^a del Rosario. Vista lateral. Catedral de Tarazona. Foto Jesús Criado, cortesía del Cabildo de la Catedral de Tarazona.



15. Antigua titular de la catedral de N^a S^a de la Huerta, posteriormente N^a S^a del Rosario. Vista lateral. Catedral de Tarazona. Foto Jesús Criado, cortesía del Cabildo de la Catedral de Tarazona.

la primera mitad del siglo XIV.⁸¹ Poco sabemos de la historia de este edificio

81. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica y mudéjar», en *La Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Tarazona, Diputación de Zaragoza, Fundación Tarazona Monumental, 2013, pp. 115-152.

aparte de lo que nos puedan aportar las catas arqueológicas o el estudio de su arquitectura, su escultura monumental y los restos de pinturas murales. De este modo, la Virgen con el Niño, identificada como la antigua titular que presidió el altar mayor durante el siglo XIV y buena parte del XV, es en sí misma un

testimonio solitario de aquel periodo [figs. 14 a 18].

En el año 1437 se retiró de su privilegiada ubicación para instalar en su lugar un nuevo retablo encargado al pintor Pascual Ortoneda, que estuvo presidido por la escultura cuya ejecución fue encomendada al imaginero de origen catalán Pere Joan.⁸² Este mueble fue reemplazado por una nueva máquina costeadada por el obispo fray Diego de Yepes, realizado en Calatayud entre 1605-1610 por el ensamblador Jaime Viñola y el escultor Pedro Martínez el Viejo, y más tarde policromado en la propia ciudad entre 1613-1614. En 1617 se recuperó la Virgen con el Niño del anterior retablo como titular, por lo que la nueva imagen de estilo romanista quedó relegada a la sacristía.⁸³

En cuanto a la primitiva titular gótica [figs. 1, 14 y 15], fue trasladada a la capilla de San Beltrán. Allí permaneció hasta el siglo pasado en la hornacina central de un retablo formado por tablas de finales del siglo XV y una mazonería plateresca de hacia 1520, del estilo

del escultor Juan de Heredia, autor del retablo de los Santos Pedro y Pablo y de la mazonería para el retablo de la Purificación, formado por pinturas de Martín Bernat en 1493, en la misma catedral.⁸⁴ La policromía y el dorado de la talla de la Virgen muestra en algunas zonas señales que indican que pudo ser objeto de una remodelación. Así, el broche que decora su túnica no cierra la abertura que debería presentar el cuello de esta prenda siguiendo la norma del modelo; al contrario, muestra el escote cerrado y adornado por un ribete dorado [fig. 16]. No sería extraño que a finales del siglo XV se renovasen algunas zonas de la imagen antes de instalarse en el citado retablo. A partir de los primeros años del siglo XVI sería venerada como Nuestra Señora del Rosario.

Entre 1987 y 1988 fue restaurada por el Instituto de Patrimonio Histórico Español, proceso en el que recibió un tratamiento contra la acción de los xilófagos, se efectuó una limpieza y eliminación de repintes, se reintegraron las zonas donde se habían producido pérdidas de material, y rehabilitó su policromía y dorado. Tras pasar varios años retirada en las dependencias del palacio episcopal turiasonense, en 2016 fue objeto de una nueva intervención, patrocinada por la Fundación Tarazona Monumental y efectuada por Nerea Otermin. De nuevo se realizó una nueva limpieza debido a la suciedad acumulada durante los últimos años y al oscurecimiento de su policromía, y se repararon las pérdi-

82. R. Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta, una nueva atribución», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXVI (Zaragoza, 1982), pp. 17-21; R. Steven JANKE, «Pere Johan y Nuestra Señora de la Huerta en la Seo de Tarazona, una hipótesis confirmada: documentación del retablo mayor, 1437-1441», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX (Zaragoza, 1987), pp. 9-18; M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Pascual Ortoneda, pintor del retablo mayor de la Catedral de Tarazona (Zaragoza), nueva aproximación a su estudio», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX (Zaragoza, 1987), pp. 19-28.

83. Jesús CRIADO MAINAR y Olga CANTOS MARTÍNEZ, *El retablo mayor de la catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, Institución «Fernando el Católico», 2015.

84. Jesús CRIADO MAINAR, «El Renacimiento en la Catedral», en *La Catedral de Santa María...*, pp. 157-193, esp. p. 160; y Nuria ORTIZ VALERO, *Martín Bernat. Pintor de retablos, documentado en Zaragoza entre 1450 y 1505*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013, pp. 126-153.

das de volumen, grietas y escoriaciones de la policromía.⁸⁵

La imagen turiasonense tiene unas dimensiones considerables (136 x 55 x 35 centímetros) que pudieron ser ligeramente mayores en el caso de que tuviera un pedestal más desarrollado. La obra muestra concomitancias con obras navarras pertenecientes a los grupos primero y segundo de la clasificación establecida por Fernández-Ladreda. La disposición de los pies del Niño es similar a como se observa en el primer grupo y en algunas del segundo. La disposición del manto sobre las piernas de María, cruzando el extremo derecho en diagonal para dejarlo caer sobre la rodilla izquierda y dejando visible el extremo izquierdo del manto sobre la misma rodilla, es igual que en el grupo primero, tal y como podemos comprobar en la Virgen con el Niño de la parroquia de Los Arcos y en la de la iglesia de Santiago de Puente la Reina. La forma de los pliegues tubulares que se generan en el manto cayendo verticalmente sobre la rodilla derecha también es característica de alguna de las tallas más representativas del tipo como la de Los Arcos y la de la parroquia de Santa María de Olite. En cuanto a su estilo, caracterizado por unas formas más redondeadas, lo que se aprecia en el velo y en el fiador del manto de María, se acerca más al de las tallas de Puente la Reina y de Olite.

Dos aspectos que muestra la figura de Jesús son indicios de una cronología avanzada. En primer lugar, su indumentaria se reduce a una holgada túnica,



16. Antigua titular de la catedral de N^ª S^ª de la Huerta, posteriormente N^ª S^ª del Rosario. Detalle del rostro de la Virgen. Catedral de Tarazona. Foto Jesús Criado, cortesía del Cabildo de la Catedral de Tarazona.

ca, y, en segundo lugar, el atributo que muestra es un Orbe Celeste [fig. 17]. En otras representaciones marianas del siglo XIII, especialmente las que se reproducen en algunas miniaturas, de las que las más representativas las encontramos en las Cantigas, ya muestra estas características. En las imágenes exentas la prenda de encima empezó a desaparecer de la indumentaria de Jesús a partir de finales del siglo XIII, pero todavía es habitual en la imaginería del XIV, del mismo modo que el Orbe fue cada vez más frecuente en estas obras, frente al Libro Sagrado. A estas matiza-

85. Nerea OTERMIN BERMÚDEZ, *Virgen de la Huerta. Catedral de Santa María de la Huerta de Tarazona. Memoria Final*, Fundación Tarazona Monumental, 2016 (inédita).



17. Antigua titular de la catedral de N^{ra} S^a de la Huerta, posteriormente N^{ra} S^a del Rosario. Detalle del Niño. Catedral de Tarazona. Foto Jesús Criado, cortesía del Cabildo de la Catedral de Tarazona.

ciones hay que añadir el plegado suave que muestra la túnica de Jesús se aleja las formas angulosas de las piezas más antiguas del tipo.

Fernández-Ladreda atribuye las tallas de Olite, de Ulivarri-Viña (Álava) y de Tarazona a un mismo taller.⁸⁶ Sien-

86. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., p. 178. Para la Virgen alavesa, actualmente en el Museo Diocesano de Vitoria, Micaela Josefa PORTILLA VILORIA, Emilio ENCISO VIANA, José M^a AZCÁRATE RISTORI y otros, *Catálogo monumental...*, ob. cit., pp. 321-322, fig. 521.

do evidentes sus rasgos en común con ellas, no hay que dejar de advertir las diferencias que presenta la Virgen turiasonense, concretamente en la figura del Niño, ya que suponen una cronología más avanzada. Gutiérrez Baños apunta la similitud de estas con la Virgen de La Vid (Burgos), pero cree aventurado incluir ésta en el mismo taller.⁸⁷ En cualquier caso sus semejanzas son claros indicios de que el modelo surgió en los talleres burgaleses.

Fernández-Ladreda sitúa la cronología de la Virgen de Olite hacia 1300, en los años posteriores a la terminación de la construcción de la iglesia de Santa María.⁸⁸ Lahoz retoma la idea de la pertenencia de las tallas de Olite y Ulivarri Viña a un mismo taller, pero no tiene en cuenta la Virgen turiasonense. También plantea la duda de si la obra alavesa fue realizada en tierras navarras y llevada después a su destino o si su autor se desplazó de un lugar a otro para la realización de la talla.⁸⁹ En piezas que muestran tanta similitud resulta complicado determinar cuál de ellas es anterior o posterior. Lo evidente es que son representativas de la amplia divulgación de los modelos. Aceptando por mi parte la relación con estas piezas de la Virgen de Tarazona, creo que ésta es posterior, aunque no creo que haya que situar su datación en fechas muy alejadas de la de aquellas.

Hasta fines del siglo pasado la historiografía aragonesa dedicada a la Virgen

87. Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas...*, ob. cit., p. 122.

88. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., p. 180.

89. M^a José LAHOZ GUTIÉRREZ, *El intercambio artístico...*, ob. cit., pp. 25-27.

de Tarazona [fig. 18] le ha dedicado breves referencias en las que no se tiene en cuenta su relación con los modelos coetáneos.⁹⁰ Así, la mayoría la sitúan en el siglo XIII, si bien algunos autores matizan dicha datación finales de dicha centuria. Buesa Conde acepta la vinculación establecida por Fernández-Ladreda con las vírgenes de Olite y Ulivarri Viña, pero sitúa su cronología en el último cuarto del siglo XIII.⁹¹ Por el contrario, Borrás Gualis sitúa su realización hacia 1340, una vez concluida la fase constructiva del edificio gótico, momento en el que se procedería a dotar a la capilla mayor de su ornato, en un contexto fuertemente marcado por la influencia del arte navarro cortesano.⁹²

Su datación se debe situar en las primeras décadas del siglo XIV. Las obras de la cabecera de la catedral ya estarían completadas y queda constancia de la actuación de los prelados de aquel periodo como bienhechores de la seo. Aunque no es un indicio definitivo, la conservación del magnífico sepulcro de



18. Antigua titular de la catedral de N^a S^a de la Huerta, posteriormente N^a S^a del Rosario. Detalles del dorado y la policromía. Catedral de Tarazona. Foto Jesús Criado, cortesía del Cabildo de la Catedral de Tarazona.

90. José M^a SANZ ARTIBUCILLA, *Historia de la Fidelísima y Vencedora Ciudad de Tarazona*, Madrid, Estanislao Maestre, t. II, 1930, p. 90; Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental...*, ob. cit., p. 746, fig. 1782; Federico TORRALBA SORIANO, *Catedral de Tarazona*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1954, pp. 38-39; Joaquín MARTÍNEZ Díez, *Tarazona histórica y monumental*, Zaragoza, 1972, pp. 54-56; Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «Catedral de Tarazona», en *Las catedrales de Aragón*, Zaragoza, C.A.Z.A.R., 1987, pp. 145-146; Begoña ARRÚE UGARTE (dir.), *Inventario artístico de Zaragoza*, t. I, *Partido Judicial de Tarazona*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1991, p. 167.

91. Domingo J. BUESA CONDE, *La Virgen en el Reino de Aragón...*, ob. cit., pp. 295-299 y 302.

92. Gonzalo M. BORRÁS GUALIS, «La catedral gótica y mudéjar...», ob. cit., pp. 134-135.

don Miguel Jiménez de Urrea⁹³ (1309-1317) con imagen yacente y esculturas en alto relieve bajo arquerías en el frente representando el séquito fúnebre, revela un interés por la dotación de elementos suntuosos, influenciado por el fasto del patrocinio artístico cortesano que llegaba desde los principales focos culturales de la época, tanto desde Francia como desde Castilla y Navarra.

Ya he advertido la importancia que pudo tener la figura del rey Jaime II como impulsor de la devoción mariana en la introducción de modelos foráneos

93. *Ibidem*, p. 137.

en la imaginería aragonesa. Así, él mismo pudo estimular la realización de alguna de las obras del tipo en Aragón. En este sentido, existe una noticia significativa de la vinculación del monarca con la titular de la seo turiasonense recogida por Argaiz. En 1316 el rey, teniendo en gran estima al obispo Jiménez de Urrea, concedió para él y para sus sucesores la moneda forera de Oseja «de la cual hizo donación a la Santa Imagen de Nuestra Señora de la Huerta, que es de la catedral».⁹⁴ Por lo tanto, siguiendo este testimonio la talla ya existiría en aquella fecha. No sería extraño que este tono afectuoso respondiera al patrocinio de la titular en los años anteriores, en el cual pudo intervenir de algún modo la figura del propio rey.

Jaime II realizó varias visitas a la ciudad, donde tenía su residencia real en la antigua zuda que entregó en enero de 1312 a Esteban de Roda,⁹⁵ si bien el monarca siguió hospedándose allí en ocasiones posteriores. Este noble, que entonces ostentaba el cargo de baile general de Aragón, era el encargado desde 1306 de la construcción del palacio de Ejea de los Caballeros. La cesión de la zuda turiasonense se realizó en pago por las deudas contraídas por el monarca con él.⁹⁶ La existencia en Ejea de una talla de la Virgen con el Niño de la misma época, de características similares que remiten a otra

de las variantes del tipo burgalés, y que Buesa Conde relaciona ya con el patrocinio del entorno del monarca,⁹⁷ evidencia que el entorno cortesano de Jaime II estaba familiarizado con estas obras, y que algún miembro de la nobleza cercana a él pudo ser el patrocinador de la titular de la seo de Tarazona. Desgraciadamente no podemos señalar al responsable directo de una pieza tan destacada pero no cabe duda de que su patrocinio se realizó desde altas esferas, ya fuera un miembro de la realeza, de la iglesia turiasonense o de la nobleza local.

Por último, nos preguntamos si la escultura fue encargada a un taller navarro, probablemente el mismo que realizó de las vírgenes de Olite y Ulibarri Viña, y fue trasladada desde el lugar en el que estaría instalado dicho obrador, o si fue reclamada la presencia de su autor en Tarazona para que realizara el trabajo en la misma ciudad. Las dos opciones son válidas y las dos explican además la propagación del modelo. Si tenemos en cuenta que su destino era presidir una catedral en la que se estaba desarrollando una gran actividad artística, no sería extraño que el imaginero llegara estimulado por la importancia del encargo y la posibilidad de ampliar su mercado.

VIRGEN CON EL NIÑO DE YÉQUEDA

La imagen de Nuestra Señora de Yéqueda⁹⁸ (Huesca), desaparecida durante la Guerra Civil, se conoce gracias a fo-

94. Fray Gregorio DE ARGAIZ, *La soledad laureada por San Benito y sus hijos en las Iglesias de España y teatro monástico de la Santa Iglesia, ciudad y obispado de Tarazona*, Madrid, Antonio de Zafra, 1675, p. 277.

95. *Ibidem*, p. 276.

96. José Carlos ESCRIBANO SÁNCHEZ, *El Palacio Real de Ejea de los Caballeros*, Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios de las Cinco Villas de la Institución «Fernando el Católico», 1999, p. 46.

97. Domingo J. BUESA CONDE, *La Virgen en el Reino de Aragón...*, ob. cit., pp. 125-130.

98. Yéqueda es lugar del término municipal de Igríes, a escasos kilómetros de la ciudad de Huesca.

tografías anteriores a su pérdida⁹⁹ [fig. 19]. Se conservaba en buen estado a pesar de tener algunos desperfectos que afectaban a la base de la talla. Aunque no se pueden distinguir los matices de su policromía, podemos comprobar que la túnica y el manto estaban decorados con detalles florales aplicados en época contemporánea. A pesar de que los rostros, especialmente el de Ella, mostraban ciertos retoques, todavía mantenían el semblante propio de la estética gótica. Se podían distinguir los elementos del tipo, como los fiadores de los mantos, el broche del vestido de la Virgen, tallados con maestría, así como la corona original de María en la que se imitaban incrustaciones de pedrería.

En cuanto a las noticias referentes a la talla, no encontramos ninguna mención anterior a Ricardo del Arco, que le daba una cronología del siglo XIII.¹⁰⁰ Sánchez Pérez se refiere a una tradición, según la cual un noble francés, señor de Yéqueda:

...cayó gravemente enfermo y ofreció a la Madre de Dios trasladar a Yéqueda una gran imagen que se veneraba en Francia si le devolvía la salud. Apenas terminó de hacer su ofrecimiento comenzó a sentir una notable mejoría y quedó curado casi repentinamente. El noble caballero cumplió el voto y trajo la efigie para que fuese venerada por los pobladores de su señorío.¹⁰¹

99. Institut Amatller d'Art Hispanic de Barcelona. Arxiu Mas. Cliché n° C-19751 y C-19752.

100. Ricardo DEL ARCO Y GARAY, *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, Madrid, Instituto «Diego Velázquez» del C.S.I.C., 1942, p. 164, fig. 303.

101. José Augusto SÁNCHEZ PÉREZ, *El culto mariano en España*, Madrid, 1943, p. 453, láms. 212 y 213.



19. *Virgen con el Niño, desaparecida durante la Guerra Civil. Yéqueda* Foto © 2019 Institut Amatller d'Art Hispànic, Mas C-19751 (1917).

A pesar de que el autor no cita el origen de la fuente de la que ha tomado este relato, lo más interesante es la alusión al origen foráneo de la escultura. A pesar de que la idea de la procedencia del país vecino de esta tipología ha sido rechazada al demostrarse que surgió en territorio español, su evidente relación

con las formas del gótico francés explica que ésta y otras obras fueran tenidas como de aquella procedencia.

La talla de Yéqueda se puede incluir dentro del segundo grupo de imágenes, del tipo en sentido estricto, en función de la postura del Niño, el cual se define por la disposición del Niño, que no llega a apoyar los pies sobre el regazo de María, sino que los deja colgados, y de la disposición del extremo del derecho del manto de la Virgen que se cruza por encima del regazo dejando visible parte del vestido.

Según Fernández-Ladreda, las tallas más antiguas de este grupo presentan unos pliegues más angulosos, lo que las pone en contacto con el grupo primero, por lo que sitúa su cronología en el primer tercio del siglo XIV, e incluso alguna de ellas se puede retrasar a finales del XIII. Pero lo habitual en ellas son unas formas más suavizadas, en consonancia con un estilo ligeramente más avanzado, por lo que se han de situar ya en las primeras décadas del siglo XIV.¹⁰² La Virgen de Yéqueda se encuentra en una fase evolucionada de este grupo, ya que a pesar de que se mantiene los pliegues ondulantes y angulosos en el tocado, el manto presenta unos volúmenes más redondeados. La talla oscense muestra un gran paralelismo con las de Santa María del Olmo de Azagra y la de Nuestra Señora de la O, en la parroquia de San Pedro de la Rúa de Estella.¹⁰³ Además de los paralelismos en el esquema compositivo y tratamiento del plegado, en ellas observamos un pequeño detalle, aunque no por ello hay que dejarlo de lado, en la forma de representar los cordones del

fiador del manto de María: el superior cae por encima de los dos inferiores, lo que revela un interés por proporcionar un mayor naturalismo al elemento.

En base a su notable parecido, para Fernández-Ladreda la imagen de Yéqueda salió del mismo taller que la de Azagra, así como la Virgen con el Niño de Bolívar (Álava).¹⁰⁴ Al mismo se puede atribuir las vírgenes de Ejea de los Caballeros, Uncastillo y Villarroya de la Sierra, ya que todas ellas muestran estrechas similitudes. Si las figuras de la Virgen muestran notables paralelismos, se puede comprobar cómo la figura del Niño en todas ellas presenta un mismo diseño. De este modo, se amplía la difusión de la producción de los artífices de estas imágenes. Pero, además, teniendo en cuenta que los ejemplares que forman este «subgrupo» crecen en número conforme nos adentramos en territorio aragonés, planteamos la razonable hipótesis de la instalación más o menos estable de imagineros procedentes del área vasco-navarra en alguna localidad zaragozana u oscense atraídos por la gran demanda de obras de este tipo.

NUESTRA SEÑORA DE LA CORONA DE EJEA DE LOS CABALLEROS

La imagen de Nuestra Señora de la Corona es la titular de la iglesia parroquial de Santa María de Ejea de los Caballeros [figs. 20-24]. Se trata de una talla en madera de haya (129 centímetros de altura) que preside el retablo mayor realizado en la primera mitad del siglo XVIII.¹⁰⁵

102. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., p. 176-177.

103. *Ibidem*, pp. 168-184.

104. *Ibidem*, p. 178.

105. José Felipe FERRER RACA, *Idea de Exea. Compendio histórico de la muy noble y leal Villa de*



20. Retablo mayor. Parroquia de Santa María de la Corona de Ejea de los Caballeros.
Foto Jesús Criado.



21. Santa María de la Corona. Parroquia de Santa María de la Corona de Ejea de los Caballeros. Foto Jesús Criado.

Ejea de los Caballeros, Pamplona, Imprenta de Benito Cosculluela, 1790 (edición facsímil Ejea de los Caballeros, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 1985), p. 104; Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental...*, ob. cit., pp. 550-551; Domingo J. BUESA CONDE, *La Virgen en el Reino de Aragón...*, ob. cit., pp. 111 y 125-130; y Domingo J. BUESA CONDE, «Nuestra Señora de la Corona», en *Speculum...*, pp. 148-149; y José Antonio ALMERÍA, «Ejea de los Caballeros», en Carmen Rábanos Faci (dir.), *El patrimonio artístico de la Comarca...*, pp. 117 y 118.

El llamado *Libro de Luminería* conservado en el archivo parroquial ofrece una interesante información en torno a la realización del mueble barroco.¹⁰⁶ En 1726 se realizó un pago de clavos para asegurar las armas del retablo, lo que significa que ya estaría completado el trabajo de mazonería y escultura. En 1730 se pagan 36 libras al dorador Juan de Rospiñón. En 1733 se adquieren cola y clavos para asentar y clavar «las piezas que faltaban del retablo», es decir, ya se habría completado la policromía y dorado del conjunto. Ese mismo año se paga a un tal Esporrin «por clavar las piezas del retablo [...] del transparente y monumento para colgar las lámparas». También en 1733 se compran «cuatro varas y media de tafetán encarnado para el transparente». Por lo tanto, la máquina se concibió como un telón de fondo en el que se desarrollaba la liturgia, con marcado tono escenográfico propio del barroco, en torno a la imagen de la Virgen. La parte central del cuerpo del retablo, donde se halla expuesta la titular bajo un baldaquino, estaba abierta en su parte posterior, para posibilitar el acceso hasta ella pasando por detrás del mueble y proceder a su veneración.

La Virgen con el Niño gótica se remodeló para adaptar su aspecto a la estética barroca del retablo. Fue posiblemente entonces cuando se suprimió el pedestal sobre el que se apoyaría en origen. Del mismo modo, se eliminó la corona primitiva de María que estaría tallada en el mismo bloque de madera para sustituirla por una de orfebrería. Aunque origi-

106. Eva ARDAIZ IRIARTE e Itxaso SÁNCHEZ URRRA (dirección técnica), *Memoria final de la conservación y restauración del retablo de Santa María de la Corona de la parroquia de Santa María de Ejea de los Caballeros (Zaragoza)*, 2009, (inédita).



22. Santa María de la Corona. Vista lateral. Parroquia de Santa María de la Corona de Ejea de los Caballeros. Foto Jesús Criado.



23. Santa María de la Corona. Vista lateral. Parroquia de Santa María de la Corona de Ejea de los Caballeros. Foto Jesús Criado.

nalmente no lucía este atributo, el Niño también fue coronado. Es probable que el encargado de aplicar su nueva policromía fuese el citado Juan de Rospión y que realizara dicho trabajo entre 1730 y 1733. Entonces se renovaron sus carnaciones y se decoró la superficie de sus vestiduras con pan de oro, esgrafiados y estofados que imitan los motivos florales y vegetales de los estampados de los tejidos de la época [fig. 24]. Estos motivos cubren también el dorso de la imagen,

ya que se habilitó para ser vista en todo su volumen.

El retablo y la Virgen con el Niño fueron restaurados en 2009 por la Diputación de Zaragoza, por la empresa ARTRES Restauración bajo la dirección técnica de Eva Ardaiz Iriarte e Itxaso Sánchez Urrea.

En su indumentaria se encuentran todos los elementos que definen al tipo.



24. Santa María de la Corona. Detalle de la policromía. Parroquia de Santa María de la Corona de Ejea de los Caballeros. Foto Jesús Criado.

Destaca el cuidado de ciertos detalles, como el broche redondo adornado con detalles geométricos con el que se abrocha el cuello de la túnica de la Virgen, y la presencia de las tres cuerdas del fiador del manto por encima del hombro. Respecto al estilo, la figura tiene un canon esbelto, los rostros ovalados y alargados muestran una gran belleza, y los pliegues, que en las imágenes más antiguas del tipo son angulosos, muestran la tendencia hacia la representación de formas suavizadas, propias ya de su estilo plenamente gótico.

La zona más elevada de Ejea de los Caballeros, la conocida como colina de la Corona, ha sido aprovechada siempre por su valor estratégico para levantar

murallas y torres defensivas por sus habitantes. En época islámica allí se hallaba la zuda y probablemente la mezquita mayor. Sobre el solar ocupado por esta se levantaría la iglesia románica de Santa María, consagrada en 1174 por el obispo de Zaragoza Pedro Torroja. Jaime II visitó en varias ocasiones la villa y mandó construir un palacio en aquel entorno, aprovechando las dependencias del castillo preexistente. La fábrica se prolongaría desde 1306 hasta 1320, siendo el administrador de las obras en un principio el noble Esteban de Roda, a quien ya hemos hecho referencia.¹⁰⁷ Buesa Conde señala que la Virgen con el Niño sería entregada a su templo en el periodo en el que se levantó la residencia real y apunta que su donación pudo obedecer al impulso del mecenazgo regio en la villa.¹⁰⁸ No sería extraño teniendo en cuenta que la residencia real se edificó en el mismo entorno en el que se levanta la iglesia de Santa María.

VIRGEN CON EL NIÑO DE UNCASTILLO

La imagen la titular de Santa María de Uncastillo¹⁰⁹ se ha conservado en buen estado, si bien su aspecto primitivo fue

107. José Carlos ESCRIBANO SÁNCHEZ, *El Palacio Real...*, ob. cit.

108. Domingo J. BUESA CONDE, *La Virgen en el Reino de Aragón...*, ob. cit., pp. 111 y 125-130; y Domingo J. BUESA CONDE, «Nuestra Señora de la Corona», en *Speculum...*, pp. 148-149.

109. Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental...*, ob. cit., p. 711; Francisco MORENO CHICHARRO, *Historia y arte de Uncastillo*, Madrid, 1977, p. 26; Domingo J. BUESA CONDE, *La Virgen en el Reino de Aragón...*, ob. cit., p. 112; Concepción LOMBA SERRANO, «Uncastillo», en Carmen Rábanos Faci (dir.), *El patrimonio artístico de la Comarca...*, p. 384.

modificado en una reforma realizada en el siglo XVII [fig. 25]. El tamaño de la imagen (124 x 47 x 39 centímetros), es similar al de las imágenes de Ejea de los Caballeros, Tarazona o Sos del Rey Católico, todas ellas concebidas para ocupar un lugar destacado.

La imagen presidió el altar mayor desde el siglo XIV hasta el siglo XVII, cuando se instaló en este espacio el retablo dedicado a Nuestra Señora de la Asunción. Los lienzos que componen este mueble fueron encargados al pintor Jusepe Martínez y la mazonería fue realizada por Juan Fernández. El conjunto estaba terminado y montado en 1649.¹¹⁰ El dorado la máquina no se aplicó hasta 1667 y 1668, haciéndose cargo de esta labor Francisco Navarro, natural de Borja.¹¹¹ Una década después, en 1679 él mismo doró la imagen gótica.¹¹² Desconocemos cuál sería la ubicación de ésta durante el siglo XVII y buena parte del XVIII, probablemente a un lado del retablo. La Virgen se colocó sobre el sagrario dieciochesco que sustituyó al realizado por Jusepe Martínez y Juan Fernández. En 1998 el retablo fue desmontado para llevar a cabo su restauración, trasladándose posteriormente a la iglesia de San Juan, en la misma localidad de Uncastillo, donde se encuentra



25. *Virgen con el Niño. Parroquia de Santa María de Uncastillo. Foto G. Freihalter.*

en la actualidad. La imagen gótica de la Virgen con el Niño permanece en la iglesia de Santa María, cuyo altar mayor preside como imagen exenta sobre un pedestal pétreo.

Al dorarla en el siglo XVII Francisco Navarro transformó algunos elementos originales de la talla, modificando de forma especial la parte delantera del cuerpo y la cabeza de la Virgen. El hecho de que el manto del Niño lleve fiador es el indicio más evidente de que el de María también tendría este com-

110. FRANCISCO MORENO CHICHARRO, *Historia y arte de Uncastillo...*, ob. cit., p. 26; VICENTE GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades «Camón Aznar», 1981, pp. 69-72; M^a ELENA MANRIQUE ARA, *Jusepe Martínez y el Retablo Mayor de Santa María de Uncastillo. Estudio histórico-artístico y de su restauración*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, 2002.

111. M^a ELENA MANRIQUE ARA, *Jusepe Martínez...*, ob. cit., p. 39.

112. *Ibidem*, p. 44.

plemento en origen, además del característico broche circular. La notable diferencia en cuanto al tratamiento de la superficie de la túnica de la Virgen, completamente lisa en la parte superior, en contraste con los pliegues que se forman en la zona inferior, también revela la alteración de esta zona de la talla. Además, el escote del vestido no es habitual en la moda de principios del siglo XIV, del mismo modo que el talle del vestido de María está por encima de lo que es habitual en este tipo, señal de que fue transformada. Las carnaciones de ambos rostros fueron igualmente remodeladas, cambiando en buena medida el semblante característico. Respecto a la corona de María, parece que también fue rehecha, e incluso es posible que la que luce el Niño fuera realizada al recomponer la de su Madre, ya que como hemos indicado, este atributo no es habitual en él.

Como ya se ha indicado, se puede atribuir al mismo taller que las imágenes de Yéqueda y Ejea de los Caballeros, y fecharse en torno a las primeras décadas del siglo XIV. Los vínculos de Uncastillo con la diócesis de Pamplona, a la cual perteneció la villa zaragozana hasta el año 1785, podrían explicar tanto el encargo de la obra a un taller navarro como la presencia de imagineros de aquella procedencia en la población, donde el desarrollo de la actividad artística fue constante a lo largo de los siglos medievales.

VIRGEN CON EL NIÑO DE VILLARROYA DE LA SIERRA

En el archivo fotográfico Mas de Barcelona se conserva una fotografía tomada en 1930 de una Virgen con el Niño que se conservaba en Villarroya de la

Sierra¹¹³ [fig. 26]. Sánchez Pérez la cita bajo la advocación de Nuestra Señora de la Sierra, cuya ermita se localiza en las afueras de aquella población de la provincia de Zaragoza.¹¹⁴ Sin embargo, la talla de dicha fotografía no se corresponde con la titular de aquel santuario, ya que esta es una imagen de vestir, de época postmedieval, en la que sólo están talladas las cabezas de María y del Niño Jesús, así como las manos de la Virgen.¹¹⁵ No queda constancia en dicha localidad de la existencia de esta imagen gótica. También es posible que proceda de algún otro lugar del entorno y que se produjera cierto error al realizar la ficha del citado cliché fotográfico; en cualquier caso, la imagen desapareció.¹¹⁶

A partir de dicha fotografía podemos comprobar que presentaba un buen estado de conservación a pesar de mostrar unos desperfectos notables, especialmente en su parte inferior, a lo que se unía una gran brecha que atravesaba verticalmente toda la parte inferior de la pieza. La talla había sido objeto de una remodelación en la que probablemente se eliminó el broche circular de la túnica de la Virgen. Mostraba la superficie muy homogénea por lo que es posible que estuviese dorada.

113. Institut Amatller d'Art Hispanic de Barcelona. Arxiu Mas. Cliché n° C-58.850.

114. José Augusto SÁNCHEZ PÉREZ, *El culto mariano en España...*, ob. cit., p. 390, lám. 14.

115. Ángel MILLÁN ESTEBAN, *El santuario de la Virgen de la Sierra. Encuentro con un milenio de historia*, Zaragoza, 1993, pp. 46-47.

116. Samuel GARCÍA LASHERAS, «La imaginaria medieval mariana en los valles de los ríos Manubles y Ribota en el contexto de la Guerra de los Dos Pedros», en *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos. Actas*, t. II, *Arte. Ciencias de la Tierra y de la sociedad*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución «Fernando el Católico», 2016, pp. 893-908.

Su parecido con las vírgenes de Yéqueda y Ejea era notable, incluso en detalles como la representación del extremo del ceñidor del vestido de María cayendo por debajo del manto. Al igual que las anteriores se puede vincular al grupo segundo del tipo, a partir de la disposición de la figura del Niño, del gesto de María, así como del estilo de los pliegues. En ella predominaban las formas redondeadas y suaves, algo especialmente visible en el velo, donde ya no se formaban pliegues en zigzag, sino que se adoptaba un vuelo que describe un movimiento sinuoso, o en los fiadores de los mantos cuyo vértice presentaba una forma más redondeada. Se trata del ejemplar más alejado hacia el sur en territorio aragonés, lo que revela la gran difusión del modelo y de la actividad del taller con el que vinculamos estas obras.

NUESTRA SEÑORA LA BLANCA DE BERBEGAL

La talla de Nuestra Señora la Blanca o Virgen Blanca de Berbegal es una de las piezas que mayor atención ha recibido por parte de los estudiosos de la imaginería mariana aragonesa, elogiándose desde antiguo su gran calidad artística.¹¹⁷

117. Roque Alberto FACI, *Aragón, Reyno de Christo y Dote de María Santísima*, vol. II, Zaragoza, Francisco Moreno, 1750, Edición facsímil, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1979, pp. 152-153; Ricardo DEL ARCO Y GARAY, *Catálogo monumental...*, ob. cit., p. 212, fig. 470; Richard H. RANDALL, «A Spanish Virgin and Child...», ob. cit., pp. 137-143; José Augusto SÁNCHEZ PÉREZ, *El culto mariano en España...*, ob. cit., p. 82, lám. 106; Agustín DURÁN Y SANPERE y Juan AINAUD DE LASARTE, *Escultura gótica*, en *Ars Hispaniae*, vol. VIII, Madrid, 1956, p. 272; Miguel CAVERO BLECUA, *La Villa de Berbegal y su Colegiata de Santa María la Blanca*, Barbastro, 1967; Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medie-*



26. *Virgen con el Niño, desaparecida. Villarroya de la Sierra. Foto © 2019 Institut Amatller d'Art Hispànic, Mas C-58850 (1930).*

val mariana..., ob. cit., p. 336; Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Algunas reflexiones...», ob. cit., p. 626; y R Steven JANKE, «Escultura gótica en el Alto Aragón...», p. 167-168; Damián PEÑART Y PEÑART, *La devoción a la Virgen en el Altoaragón*, Huesca, 1998, p. 57; M^a José NAVARRO BOMETÓN, *Nueve siglos frente al cierzo: la iglesia de Santa María la Blanca de Berbegal*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Ayuntamiento de Berbegal, 2008, pp. 156-159.



27. *Nuestra Señora la Blanca, desaparecida. Berbegal. Foto © 2019 Institut Amatller d'Art Hispànic, Mas C-18789 (1917).*

La conocemos gracias a varias fotografías tomadas en 1917 por Adolfo Mas antes de su desaparición¹¹⁸ [fig. 27].

118. Se trata de una de las escasas ocasiones en las que el fotógrafo tomó cuatro instantáneas de una misma obra de arte: Institut Amatller d'Art Hispànic de Barcelona. Arxiu Mas. Cliché n° C-18789 a 18792.

En torno a su pérdida existe la incertidumbre de si fue destruida en un incendio causado en el templo en 1936 o si había sido sustraída con anterioridad. Navarro Bometón indica que, según el testimonio de algunos vecinos de la localidad, en 1929 la talla se trasladó a Barcelona con motivo de la celebración de la Exposición Internacional; sin embargo, no ha quedado constancia de que figurase entre las piezas que formaron parte de dicha muestra. De este modo, existe la sospecha de que su desaparición se produjo en torno a aquellas fechas y que los autores del posible hurto, sirviéndose de sus contactos y aprovechándose del desconocimiento de los responsables de su custodia, pudieron utilizar como pretexto que iba a formar parte de dicha exposición.¹¹⁹

En 1750 el padre Faci¹²⁰ realizó una detallada descripción de la imagen, aunque algunos datos que ofrece no se pueden corroborar, como los referentes a la policromía. Es interesante que en el siglo XVIII llamaran la atención del carmelita los elementos que definen al tipo en el que la incluimos, lo que revela una acertada apreciación artística de la pieza, sumada a la valoración devocional. Según él era una talla en madera de «cinco palmos y dos dedos» de alta; es decir, de poco más de un metro. María, en posición frontal, estaba sentada en una silla y apoyaba los pies en un escabel. Toda la escultura descansaba sobre un gran pedestal escalonado. Ella vestía una túnica azul, cerrada hasta el cuello y ajustada por un broche, «a modo de una pequeña

119. M^a José NAVARRO BOMETÓN, *Nueve siglos frente al cierzo...*, ob. cit., pp. 156-159.

120. Roque Alberto FACI, *Aragon, Reyno de Christo...*, ob. cit., pp. 152-153.

Joya». También destacaba la gran corona que lucía sobre el velo de color blanco. Calzaba unos chapines cuyas punteras asomaban bajo su vestido. El manto era dorado con forro azul, y de él salían los brazos. Con la mano derecha mostraba un atributo, que era un fruto, probablemente una manzana, mientras que apoyaba la izquierda sobre el hombro del Niño. Este bendecía con su diestra y llevaba el Orbe Celestial en la izquierda. El padre Faci también fijó su atención en la disposición de los pies de Jesús: el derecho reposado en la pierna derecha de María mientras dejaba el otro pendiente.

Poco más habría que añadir para completar la descripción de la imagen, salvo la presencia del fiador de los mantos y la característica disposición de esta prenda, en especial la de la Virgen, cuyo extremo derecho cubría el regazo cruzándose hacia el lado izquierdo, mientras que del extremo izquierdo quedaba colgado por encima de la correspondiente pierna.

El estado de conservación no era aparentemente malo, si bien mostraría los desperfectos habituales en una pieza de su antigüedad. No se pueden apreciar en las fotografías conservadas los matices de la policromía que señaló el padre Faci. Éste señala que «su color es moreno, como el de otras Antiguas», hecho que puede tener su explicación por la acumulación de suciedad y el ennegrecimiento de la superficie por efecto del humo de las velas y las lámparas de aceite, ya que en las fotografías en blanco y negro se puede apreciar cierta uniformidad en el color de toda la superficie de la imagen. Tampoco podemos confirmar si mostraba algún tipo de repinte, si bien se aprecia algún retoque, especialmente en el rostro de María.

El canon de la talla era esbelto. Las facciones de la Virgen y del Niño tenían los rasgos idealizados de acuerdo con la estética gótica, mostrando una expresión serena de gran belleza. Se puede incluir dentro del segundo grupo de la clasificación establecida por Fernández-Ladreda, tanto por la postura del Niño como por la forma ligeramente redondeada del fiador de los mantos. En cuanto al plegado de los ropajes, a excepción del velo de María, en el que se generaban unos pliegues zigzagueantes, no adoptaba unas formas excesivamente angulosas, sino más bien redondeadas, sobre todo en las zonas del manto que quedaban ceñidas a las piernas y a las rodillas, donde mostraba la superficie lisa. La disposición de los mantos sobre las piernas todavía recuerda a la de las imágenes del primer grupo, pero que también se observa en otras del segundo, como en la Virgen de Puente la Reina.¹²¹ El tratamiento dulcificado del plegado revela la evolución del estilo. Además, el Niño mostraba como atributo el Orbe Celeste, elemento que como hemos indicado también es indicativo de una fecha más avanzada.

Si la comparamos con imágenes navarras habría que situarla en una fase avanzada del segundo grupo, representada por las vírgenes de Artajona y de San Pedro de la Rúa de Estella.¹²² También muestra un gran parecido con el grupo anterior encabezado por la Virgen de Yéqueda, por lo que es posible que también fuese realizada por un imaginero itinerante de origen navarro activo temporalmente en territorio ara-

121. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., p. 172.

122. *Ibidem*, p. 175.

gonés, tal vez del mismo taller, aunque en la realización de esta obra introdujo algunas variantes y mostró un estilo algo más suavizado. Por lo tanto, la cronología de la talla oscense hay que situarla en fechas más avanzadas del siglo XIV.

Siguiendo a Navarro Bometón, su realización puede situarse en un periodo de pujanza económica de la villa favorecido por el privilegio de celebrar ferias y mercados concedido por Jaime II en 1312. Ese mismo año el rey donó parte de la pecha ordinaria de Berbegal y el derecho de cenas al monasterio de Santa María de Sijena en concepto de dote para su hija, Blanca de Aragón y Anjou, quien ingresó en 1304 con apenas cuatro años de edad y alcanzaría el priorato en 1321. En 1325 el monarca concedió el monedaje de la villa al cenobio, que se había endeudado por los gastos de las dueñas.¹²³

Santa María de Sijena se benefició de la generosidad del monarca.¹²⁴ Así, financió la construcción de un nuevo dormitorio y aumentaron sus arcas con los tributos de los judíos de Huesca y las rentas de Gelsa y Berbegal. Durante el priorato de la infanta (1321-1347) se vivieron momentos de prosperidad gracias a las donaciones reales, especialmente hasta la muerte de Jaime II, ya que la deficiente gestión de la priora y de sus administradores provocará una crisis en el convento.¹²⁵ En los momentos más propicios, localidades como Ber-

begal se vieron igualmente favorecidas con el enriquecimiento de su patrimonio artístico. Por lo tanto, no sería extraño que la presencia de una imagen de la calidad de la desaparecida Virgen con el Niño esté relacionada con el impulso del patrocinio promovido por la familia real y las familias de la nobleza presentes en el cenobio y con intereses en su entorno.

La cronología de la obra, teniendo en cuenta su estilo avanzado, se puede situar por lo tanto a principios de la década de 1320, periodo en el que el iban de la mano el estímulo de las inversiones artísticas y el apogeo de la espiritualidad mariana.

VIRGEN DEL PERDÓN DE SOS DEL REY CATÓLICO

La cripta de Nuestra Señora el Perdón de la iglesia parroquial de San Salvador, o San Esteban, de Sos del Rey Católico, está presidida por una imagen de la Virgen con el Niño¹²⁶ [fig. 28] que responde a las características del tipo

LXVI-LXXXIII; y M^a Carmen LACARRA DUCAY, «El manuscrito...», pp. LXXXIII-CXX, esp. p. XCIV.

126. Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental...*, ob. cit., p. 634, fig. 1622; Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., p. 146; Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Algunas reflexiones...», ob. cit., p. 626; R STEVEN JANKE, «Escultura gótica en el Alto Aragón...», ob. cit., pp. 167-168; Domingo J. BUESA CONDE, *La Virgen en el Reino de Aragón...*, ob. cit., pp. 113 y 126; Concepción LOMBA SERRANO, «Sos del Rey Católico», en Carmen Rábanos Faci (dir.), *El patrimonio artístico de la Comarca...*, pp. 355 y 357; Máximo GARCÉS ABADÍA y Fernando FERNÁNDEZ, *Sos del Rey Católico. Iglesia Parroquial de San Esteban*, León, Edilesa, 2001, pp. 23-25; y M^a Carmen LACARRA DUCAY, *Las pinturas murales góticas en las iglesias de Sos del Rey Católico*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2016, p. 87.

123. M^a José NAVARRO BOMETÓN, *Nueve siglos frente al cierzo...*, ob. cit., p. 156.

124. Carmen BERLABÉ, «Fundación y patronato...», ob. cit.; e Ingrid S. GRÚAS LALANA, *Blanca de Aragón y Anjou...*, ob. cit.

125. Juan F. UTRILLA UTRILLA, «El Real Monasterio de Sijena...», pp. XLIII-LXXXII, esp. pp.

burgalés. Tiene unas medidas considerables (123 x 55 x 27 centímetros) y su estado de conservación es aceptable, aunque muestra algunos desperfectos que afectan principalmente a la policromía. Así, debajo de las escoriaciones del dorado que luce actualmente se pueden apreciar restos de una capa inferior de policromía, quizás un dorado anterior. A pesar de que se eliminó la corona de la Virgen el resto de los elementos se han mantenido inalterados.

En ella nos encontramos con una variante interesante ya que las figuras de la Virgen y del Niño han sido talladas en dos piezas independientes, como las *Sedes Sapientiae* románicas, y que entre ambas no existe comunicación por medio del contacto de María a través de su mano izquierda, ya que no llega a tocar a su Hijo.

Por otra parte, la imagen de la Virgen del Perdón se caracteriza por la suavidad de sus formas, apreciable de forma especial en el tratamiento del plegado. Del mismo modo, podemos apreciar cómo el ángulo que se forma en el fiador del manto de María es redondeado, mientras que el de su Hijo es prácticamente horizontal, lo que revela una fase avanzada.

Un tratamiento similar del plegado y la misma disposición de las figuras lo encontramos en la imagen navarra de Nuestra Señora del Puy de Estella, incluida dentro del grupo tercero del tipo, caracterizado además de por la disposición del Niño, totalmente frontal, con los pies colgando, así como por la sencillez de los pliegues y la suavidad de las formas. Otro aspecto que pone en contacto ambas piezas es el hecho de que la escultura estellesa esté recubierta por placas de plata y que la de Sos del



28. *Virgen del Perdón*. Parroquia de San Esteban de Sos del Rey Católico. Foto Samuel García Lasheras.

Rey Católico muestra buena parte de su superficie dorada. Aunque es probable que no se trate de su dorado original, cabe suponer que este se aplicara teniendo en cuenta su aspecto anterior.¹²⁷ Como ya se ha advertido, muchas piezas

127. Curiosamente algunas partes de la cubierta de plata de la Virgen del Puy de Estella fueron cuidadosamente sustituidas en el siglo XIX por otras nuevas, teniendo en cuenta respetuosamente su aspecto primitivo (Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., p. 185).

de este tipo, como otras de la misma época, presentan dorados y corladuras imitando la calidad cromática de las obras que les sirvieron de modelo, las cuales contaban con cubiertas metálicas. Así, podemos señalar ésta característica como un indicio más de que el autor de la talla aragonesa tomo como modelo la navarra. Esta puede datarse, según Fernández-Ladreda, a principios del siglo XIV, antes de 1323, fecha en la que la basílica dejó de depender de la cofradía llamada de los Sesenta o de Santiago, dando comienzo a un patronato real.¹²⁸ Es posible que la talla de Sos del Rey Católico sea derivada de la navarra y, por lo tanto, de cronología posterior, ya en el segundo cuarto del siglo XIV.

Por otra parte, hay que tener en cuenta la decoración pictórica mural de los muros de los ábsides de la cripta de Nuestra Señora del Perdón.¹²⁹ En la capilla mayor, consagrada a la titular, se representan temas de la vida de María, desde la Anunciación del arcángel san Gabriel hasta la Coronación. Dicho ciclo está presidido por la imagen de bulto redondo, concebida como Trono de la Sabiduría, cuyo simbolismo está determinado por la devoción a María como Madre de Dios, siendo venerada como intercesora. La escultura se halla expuesta sobre la mesa de altar, procedente de la capilla lateral dedicada a

San Pedro,¹³⁰ pero es probable que en origen se apoyara en una mesa similar del mismo modo que podemos observar en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso X. Por lo tanto, las pinturas y la escultura forman parte de un programa unitario, si bien casi todos los autores dan una datación a la talla del siglo XIII. La decoración pictórica pudo ser encargada por los dos donantes representados en los muros de las pilastras de la capilla, un hombre y una mujer, llamada tal vez doña Sancha, cuyos retratos idealizados en actitud orante están mirando hacia el ábside.¹³¹

El autor de estas pinturas, al que se ha denominado Maestro de Sos, está relacionado con los muralistas que decoraron el claustro y el refectorio de la catedral de Pamplona, pinturas conservadas en la actualidad en el Museo de Navarra y realizadas antes de 1340. La cronología de estas últimas puede tomarse como fecha *ante quem* para la realización de nuestra imagen de bulto redondo ya que, como hemos indicado, ambas realizaciones, tanto la decoración pictórica como la obra de imaginería, debieron realizarse de forma más o menos simultánea. De esta manera podemos situar la datación de la Virgen del Perdón ente los años 1323, fecha en la que se supone que ya estaría realizada la Virgen de Estella, que fue tomada como modelo, y 1340, fecha en la que estaría terminada la decoración pictórica de la capilla.

128. *Ibidem*, pp. 184-193.

129. Francisco ABBAD RÍOS, «Las pinturas de la iglesia de San Esteban en Sos», *Archivo Español de Arte*, 173 (Madrid, 1971), pp. 17-47; M^a Carmen LACARRA DUCAY, «Las pinturas murales en las iglesias de Sos del Rey Católico», en *Arte religioso en Sos del Rey Católico*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1978, pp. 47-58; M^a Carmen LACARRA DUCAY, *Las pinturas murales...*, ob. cit.

130. M^a Carmen LACARRA DUCAY, *Las pinturas murales...*, ob. cit., pp. 148-151.

131. *Ibidem*, pp. 147-148.

NUESTRA SEÑORA DEL CAPÍTULO DE TRASOBARES

En el templo parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Trasobares, que es la antigua iglesia del Real Monasterio de Santa María perteneciente a la rama femenina de la orden cisterciense, se conserva la imagen de Nuestra Señora del Capítulo¹³² [figs. 29-31].

Los orígenes del cenobio son oscuros. En lo que sí hay unanimidad es en aceptar que la comunidad se formó hacia 1152 con monjas procedentes de Santa María de Tulebras, encabezadas por una abadesa de nombre Toda, pero no se tiene certeza absoluta de cuál fue el periplo de este primer grupo. La definitiva instalación se produciría en torno a 1188, cuando su abadesa obtuvo de Alfonso II la donación del lugar de Trasobares, sus tierras de cultivo y términos, para edificar el monasterio. Dos años más tarde la abadesa otorgaba a los habitantes su primera carta puebla.¹³³ Los relatos conservados sobre el origen de esta imagen adelantan su antigüedad hasta el siglo XI, datación que no se corresponde con su adscripción estilística, dentro ya del gótico pleno.

La talla fue robada en marzo de 1975. Transcurridos veintidós años se recupe-

ró tras pagar a sus entonces propietarios la cantidad de dos millones de pesetas (12.000 €), volviendo al pueblo en septiembre de 1997.¹³⁴ Actualmente presenta un buen estado de conservación, aunque hay que lamentar la pérdida del pedestal en el que estaban representados los escudos de Castilla y León, fácilmente eliminados por los autores del hurto al estar realizados en tablas independientes del resto del bloque en el que está tallada la imagen, probablemente con la intención de que no fuese identificada la pieza.

La imagen (67 x 28 centímetros) es la más pequeña del conjunto de imágenes aragonesas relacionadas con el tipo burgalés. La desproporción de la figura de la Virgen María, cuya cabeza es de gran tamaño en relación con el resto del cuerpo, dota a la pieza de un aspecto tosco y arcaizante. Su estilo es evidentemente más popular que el de las obras anteriores. En ella se produce una mayor simplificación de las líneas básicas del esquema compositivo de las tallas del tipo. La figura del Niño muestra una frontalidad absoluta, dejando los pies colgados. Al igual que indicábamos al analizar la Virgen de Tarazona, el hecho de que Jesús vista tan solo una holgada túnica y lleve como atributo el *Globus Mundi* se ha de interpretar como señal de una cronología más avanzada. Un aspecto interesante que merece la pena destacar es su policromía, especialmente el tipo de estampado de la túnica

132. Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental...*, ob. cit., p. 327, fig. 913; José Augusto SÁNCHEZ PÉREZ, *El culto mariano en España...*, ob. cit., pp. 112-113; Miquel BALLBÈ I BOADA, *Las Virgenes negras y morenas en España*, segundo volumen, Tarrasa, 1991, pp. 244-248; y Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, «Algunas reflexiones...», ob. cit., p. 628.

133. Sobre los orígenes ver: Joaquín JIMÉNEZ SENA y Sira CARRASQUER PEDRÓS, *Real Monasterio Cisterciense de Santa María de la Piedad de Trasobares*, Zaragoza 2011.

134. Sobre las circunstancias del robo y su posterior recuperación: Miguel Ángel PÉREZ GIL, *El Habla, Historia y Costumbres de Oseja y Trasobares*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1995, pp. 162 y 168-172; y Joaquín JIMÉNEZ SENA y Sira CARRASQUER PEDRÓS, *Real Monasterio...*, ob. cit., pp. 50-54.



29. N^o S^a del Capítulo. Parroquia de la Asunción de Trasobares. Foto Luis Manuel García Vicén.

de María, ya que está decorada con las características bandas horizontales, alternadas con motivos geométricos romboidales y cuadrados, habitual en otras piezas de imaginería del siglo XIV. Por otra parte, la corladura aplicada en el manto de la Virgen y la túnica del Niño trataría de imitar la calidad cromática de las imágenes cubiertas con placas de plata.

La sencillez de la obra, la simplificación de sus formas y la eliminación de alguno de los elementos característicos de la tipología dificultan la búsqueda de sus posibles modelos. Respecto a los paralelismos con la imaginería navarra, responde a un tratamiento similar al de la talla de Arzo.¹³⁵

En este caso, podemos retomar una hipótesis planteada por Fernández-Ladreda que ilustra de forma ejemplar cómo pudo ser una de las vías a través de las cuales se produjo la difusión de este tipo. Según esta profesora, la primitiva titular del monasterio de La Oliva pudo servir de modelo para otras piezas conservadas en lugares vinculados en cierta medida con la institución, si bien esta teoría es imposible de demostrar ya que aquella imagen desapareció, no es inverosímil. Las tallas que según ella pudieron estar inspiradas en aquella obra son la Virgen con el Niño conservada en la parroquia de Mélida, localidad situada en las inmediaciones de la abadía,¹³⁶ y la titular del monasterio de Tulebras que, como aquel, estaba consagrado a la Orden Cisterciense.¹³⁷



30. N^o S^a del Capítulo, antes de ser robada en 1975. Parroquia de la Asunción de Trasobares. Foto © 2019 Institut Amatller d'Art Hispànic, Mas C-97369.

Este razonamiento puede extenderse también a la Virgen de Trasobares, cuyas fundadoras procedían, como he indicado, de Tulebras, por lo que existía una estrecha vinculación entre ambas comunidades. Por lo tanto, la propagación

135. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., p. 183.

136. *Ibidem*, pp. 192-193.

137. *Ibidem*, pp. 204-208.



31. Nº Sª del Capítulo, antes de ser robada en 1975. Detalles heráldicos con castillos y leones en su primitivo pedestal. Parroquia de la Asunción de Trasobares. Foto © 2019 Institut Amatller d'Art Hispànic, Mas C-97369.

de los modelos artísticos tendría como línea conductora la relación de las obras con una orden religiosa, en este caso el Císter. A pesar de su estilo más popular y que cada una de estas piezas tiene sus propias particularidades, es innegable que las tres obedecen a una misma corriente estética y sus autores copiaron unos modelos semejantes. En cualquier caso, representan la pervivencia del tipo en fechas avanzadas del siglo XIV, y en estos ejemplos las vías de propagación no pueden ser más ilustrativas.

La presencia de los blasones de la monarquía castellano-leonesa pintados en el pedestal de la talla de Trasobares puede obedecer a un origen castellano de la imagen [figs. 30 y 31], pero surge la duda de si apuntan tanto al origen de su promotor como al del taller en el que fue realizada. No hemos hallado información que nos permita señalar a su posible donante.

La documentación cursada por los reyes en los siglos XIII y XIV ofrece testimonios de un trato propicio con Santa

María de Trasobares. Nada más subir al trono, en 1291 Jaime II otorgó privilegios al monasterio, confirmando las concesiones de sus antecesores.¹³⁸ En 1300 él mismo acogió bajo su protección a su abadesa Toda Rodríguez, al cenobio, a sus hombres y a sus bienes,¹³⁹ y en 1320 recordaba la exención de ciertos tributos que disfrutaban las monjas.¹⁴⁰ Sus sucesores, Alfonso IV y Pedro IV, renovaron en 1328 y en 1336 respectivamente, dichas exenciones.¹⁴¹ Éste último tomó bajo su protección y custodia a la abadesa, comunidad y sus posesiones en 1339, ante los abusos de los señores del entorno.¹⁴² Por lo tanto, es evidente que la monarquía aragonesa favoreció al monasterio.

138. Joaquín JIMÉNEZ SENA y Sira CARRASQUER PEDRÓS, *Real Monasterio...*, ob. cit., pp. 124-125 y 736-738, doc. 18.

139. *Ibidem*, pp. 739-740, doc. 11.

140. *Ibidem*, pp. 740-741, doc. 12.

141. *Ibidem*, pp. 118, doc. 9 y pp. 743-744, doc. 15.

142. *Ibidem*, pp. 124 y 742-743, doc. 14.

En estas fechas se puede situar la cronología de la Virgen del Capítulo, pero lo cierto es que la presencia de las armas de Castilla y León en el pedestal de la talla apunta a una relación de su patrocinador con la corona castellanoleonese, lo que puede resultar contradictorio. Durante este periodo las tensiones entre ambos reinos fueron constantes y llevaron a duros enfrentamientos que alcanzaron su punto máximo de violencia en la Guerra de los Dos Pedros. En 1357, ante la amenaza de la invasión castellana, el Ceremonioso ordenó la evacuación y destrucción de Trasobares y Calcena, orden que probablemente se cumpliría, llevando a las monjas a Aguarrón mientras los vecinos se refugiaban en Tierga.¹⁴³ Se desconoce cuál sería el impacto de aquella cruenta guerra en el cenobio, pero a juzgar por lo sucedido en el resto del territorio aragonés debió suponer su absoluta ruina. Una vez superado el conflicto, en 1367 y 1370, Pedro IV volvió a confirmar los derechos y privilegios de la comunidad.¹⁴⁴ El rey reconocía los grandes servicios y acciones realizados por la abadesa y los pueblos de su señorío durante este dramático periodo.

En este contexto hostil, la presencia de dichas armas podría despertar cierta animadversión, por lo que la justificación de su representación es difícil de explicar. En primer lugar, cabe la posibilidad de que se trate de elementos pintados con posterioridad, pero la presencia

143. Jerónimo ZURITA, *Anales de la Corona de Aragón*, edición de Ángel Canellas López, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1978, vol. IV, libro IX, p. 314.

144. Joaquín JIMÉNEZ SENA y Sira CARRASQUER PEDRÓS, *Real Monasterio...*, ob. cit., pp. 124-125 y 738-739, doc. 10 y pp. 745-746, doc. 16.

de motivos semejantes en otras piezas de la misma época nos lleva a rechazar esta opción. Por otra parte, si tenemos en cuenta que su modelo pudo ser una obra castellana no sería extraño que se reprodujeran como un detalle propio de la imagen. Tampoco hay que olvidar que en la lucha el principal aliado de Pedro IV fue Fernando de Trastámara y que cuando éste alcanzó el trono mostró su agradecimiento a la encomienda de la Orden del Santo Sepulcro de Tobed por su apoyo durante la contienda entregando tres retablos a la iglesia de Santa María. En la clave de la bóveda del primer tramo de la nave de este edificio está representada la Virgen con el Niño flanqueada por los escudos de Castilla y León junto a los de la Orden Hirosimitana, lo que se debe interpretar como una muestra de la relación de la corona con la construcción de aquel templo.¹⁴⁵ De este modo, cabe preguntarse si los promotores de la Virgen de Trasobares estuvieron motivados por razones de naturaleza similar.

NUESTRA SEÑORA DEL ARCO DE MIANOS

La imagen de Nuestra Señora del Arco de Mianos ha estado expuesta en un altar instalado en una pequeña capilla exterior del templo parroquial, adosada al muro del presbiterio,¹⁴⁶ debajo

145. Katharina PIEPER, «La Virgen de Tobed. Observaciones sobre la datación de la iglesia», en *III Jornadas de Estudio La Orden del Santo Sepulcro*, Zaragoza, Centro de Estudios de La Orden del Santo Sepulcro, pp. 287-297.

146. Rafael LEANTE GARCÍA, *Culto de María en la Diócesis de Jaca, Lérida*, Imprenta mariana, 1889, edición facsímil Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1997, pp. 457-458.



32. N^o S^a del Arco. Parroquia de Mianos.
Foto Samuel García Lasheras.

de un arco que la cobija, pero actualmente se custodia para su mayor seguridad y conservación en el ayuntamiento de la población¹⁴⁷ [fig. 32].

147. En el catálogo monumental de Zaragoza de Abbad Ríos se hace referencia a varias imágenes conservadas en Luesia entre las cuales se encontraba una que en realidad se corres-

ponde con la de Nuestra Señora del Arco de Mianos (Francisco ABBAD RÍOS, *Catálogo monumental...*, ob. cit., p. 678, fig. 1689). Esta se debe de identificar con la talla que el mismo autor localizó en la capilla de la Virgen del Arco de la iglesia de Mianos (*ibidem*, pp. 685-686).

La talla (107 x 40 x 24 centímetros) es de proporciones esbeltas lo que dota de cierta elegancia a las figuras, especialmente a la de María. Los retoques y repintes han modificado su aspecto original, incrementando la sensación de mayor tosquedad. Se modificaron las carnaciones, si bien la fisonomía de sus rostros es característica del gótico. La policromía es sencilla, cubriéndose buena parte de su superficie con corladura de plata, imitando las cubiertas metálicas de ciertas imágenes.

Esta obra representa una variante popular de la tipología, alejada de la calidad artística de las piezas anteriores. Su artífice se inspiró en un modelo del tipo ya que, a excepción del fiador del manto del Niño, no falta ninguno de los elementos que lo definen. Su estilo la acerca a obras más sencillas, como la desaparecida Virgen con el Niño de Barga.¹⁴⁸

La simplificación de los detalles del plegado y las formas redondeadas son rasgos que indican una cronología avanzada, posiblemente de mediados del siglo XIV.

NUESTRA SEÑORA DE LA MISERICORDIA DE BORJA

La titular del santuario de Nuestra Señora de Misericordia, a ocho kilómetros de Borja, procede de la antigua colegia-

148. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, *Imaginería medieval...*, ob. cit., p. 208.

ta de Santa María de esta villa zaragozana [fig. 33]. Según las constituciones de Borja de 1369, esta era la única parroquia de la población, erigida bajo la advocación de la Asunción de Nuestra Señora por Gastón de Bearn.¹⁴⁹

La imagen fue hallada en 1465, cuando se estaban realizando las obras para levantar los cimientos del claustro de la colegial. En su peana constaba la inscripción *MATER MISERICORDIE* que da nombre a la advocación bajo la que recibe culto. La talla permaneció en este templo desde entonces hasta la primera mitad del XVI, pues en 1539 se solicitó permiso al Obispado de Tarazona para reedificar la primitiva ermita de Santa Eulalia y trasladar a ella la talla de la Virgen. Ante la gran devoción despertada hacia ella, se promovió la fundación de la cofradía de Nuestra Señora de Misericordia, que tuvo lugar el 7 de diciembre de 1543. Por fin, el 24 de diciembre de 1546, don García de Artieda, vicario general del cardenal don Hércules Gonzaga, a la sazón obispo de la sede turiasonense, concedía la autorización para llevar la escultura a su nueva ubicación, hecho que se produjo el año siguiente.¹⁵⁰

Probablemente fue la titular de Santa María, si bien se desconoce cuándo se retiró del culto, pero es posible que esto sucediera en una fecha no muy lejana a su realización, en el primer cuarto del



33. N^a S^a de Misericordia. Santuario de Misericordia de Borja. Foto Centro de Estudios Borjanos.

siglo XIV, ya que al ser descubierta, un siglo y medio después, ya se había perdido su recuerdo. Como hemos visto al estudiar la Virgen de Tarazona, esta presidió la catedral durante poco más de un siglo, pero al ser sustituida no se prescindió de ella, sino que trasladó a una capilla de la girola y, a pesar de que se cambió su advocación, se mantuvo como objeto de devoción. No podemos saber el motivo por el que fue ocultada la imagen de Borja, pero este no sería estético, por lo que es posible que sufriera algún daño considerable para que se tomase esta decisión. Las circunstancias

149. José Carlos ESCRIBANO SÁNCHEZ y Manuel JIMÉNEZ APERTE, «Iglesias medievales de la Comarca de Borja. I. Borja», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, VII-VIII (Borja, 1981), pp. 111-231, esp. p. 117.

150. Elisardo PARDOS BAULUZ, *El Santuario de Misericordia y Hospital de Sancti Spiritus de Borja*, Soria, 1978, pp. 40-44.

en las que permaneció hasta el hallazgo no beneficiaron su conservación.

Al recuperarla para el culto se realizaría una rehabilitación de la imagen y ésta no sería la única a lo largo de los siglos. Se conserva una fotografía de la primera mitad del siglo pasado en la que se aprecia que con anterioridad se había rehecho algunas partes que evidentemente no son originales, como el rostro y el brazo derecho de la Virgen, y los brazos y la cabeza del Niño.¹⁵¹ También se reinterpretaron zonas como el velo y el manto de María, probablemente aplicando telas encoladas. En dicha fotografía se distinguen repintes con motivos florales de gusto barroco. Si su aspecto primitivo no estaba poco alterado, en una nueva intervención se aplicaron de forma desacertada sobre su superficie

varias capas de repintes, empleando una policromía y un dorado que suavizaron notablemente la superficie.

Aunque es precipitado establecer comparaciones con otras obras, las formas originales que subyacen bajo los retoques y añadidos, permiten apreciar su relación con los modelos navarros. La disposición de las prendas, en las zonas que se mantienen los volúmenes originales, y la presencia de elementos como los fiadores de los mantos de María y Jesús, así como el broche que luce ella en su vestido, son características que describen el tipo. A partir de la postura del Niño, que apoya los pies sobre la pierna derecha de la Virgen, se podría vincular al grupo primero, pudiéndose situar su cronología en el primer cuarto del siglo XIV.

151. Pedro Luís HERNANDO SEBASTIÁN, «Estudio de la escultura medieval en Aragón: las imágenes de la Virgen con el Niño en el antiguo Partido Judicial de Borja», *Cuadernos de Estudios Borjanos*, LIV (Borja, 2011), pp. 261-276.