

LA IMAGEN DE LA VIRGEN DE VALVANERA.

Aproximación a su Iconografía

A. González Blanco
E. Calatayud Fernández

I. EL ESTUDIO DE LA IMAGEN DE VALVANERA Y LOS PROBLEMAS ICONOGRAFICOS

Para cualquier riojano que pretenda adentrarse siquiera sea ligeramente en el conocimiento de los avatares de la historia y de cómo se hace esta, quizá no haya camino más sabroso y más “ejemplar” que es el estudio de tema valvaneriano.

Si se leen sucesivamente las diversas historias que sobre Valvanera existen¹ y se atiende a las lentas variaciones de los planteamientos se va descu-

1. La bibliografía valvaneriana ha sido recogida con bastante meticulosidad por el P. Alejandro Pérez Alonso, en su libro *Historia de la Real Abadía de Nuestra Señora de Valvanera en La Rioja*, Logroño 1971. De su lista de títulos entresacamos las siguientes:
 - La historia que se escribió en el siglo XIII en lengua vulgar y materna, en verso, probablemente por Gonzalo de Berceo
 - La *Historia Latina* que no es sino una traducción al latín de la anterior, hecha por el abad de Valvanera D. Domingo Castroviejo en el año 1419
 - *Compendio de la Historia de Nuestra Señora de Valvanera*, escrito en latín en el año 1529 por el P. Andrés de Arenzana
 - *Historia de la antiquísima imagen de Nuestra Señora de Valvanera*, dedicada a la cristianísima reina doña Margarita de Austria por su criado el capitán don Francisco de Ariz de Valderas, Alcalá de Henares 1608
 - *Crónica General de la Orden de S. Benito*, por el P. Maestro Fray Antonio de Yepes. Tomo I, centuria 1ª, año 574, fol 284 y siguientes. Hirache 1606
 - *Historia del Santuario de Nuestra Señora de Valvanera*, por el P. Maestro Fr. Gregorio Bravo de Sotomayor, Logroño 1610
 - *Compendio Historial de España*, de D. Esteban de Garibay y Zamalloa, Barcelona 1628. Interesa especialmente el libro VIII, cap. XXI, pp 273ss
 - *Historia de la Imagen Sagrada de María Santísima de Valvanera*, por el Ilmo Sr. Fray Diego de Sylva y Pacheco, General que fue de la Congregación Benedictina de Valladolid y obispo de Guadix y Astorga. Impresa en Madrid en 1665. Reimpresa en 1679 (aunque

briendo cómo hasta fines del siglo XIX o incluso comienzos del siglo XX² dominaban el campo las viejas invenciones de los autores de los falsos cro-

la autoría real de la obra parece haber sido del P. Mauro de Olavarrieta, abad del monasterio cuatro veces entre los años 1629 y 1661).

– *Historia del Santuario de Santa María de Valvanera*, por D. Antonio de Nobis (Lupian Zapata), publicado en 1667

– *Población eclesiástica de España*, del P. Maestro Fr. Gregorio de Argaiz, Madrid 1667s. Junto con esta obra conviene recordar las otras dos del mismo autor *Soledad laureada*, Madrid 1675 y *La Perla de Cataluña*, Madrid 1677.

– *Antigüedades de España*, del P. Maestro Fr. Juan de Arévalo, Madrid 1704

– *Compendio Histórico de las milagrosas Imágenes de María Santísima que se veneran en los más célebres Santuarios de España*, del Rvdsmo. R. Juan de Villafané, Madrid 1740

– *Historia del Venerable y Antiquísimo Santuario de Nuestra Señora de Valvanera*, por el P. Fr. Benito Rubio, Logroño 1761. Reimpreso en 1798

– *Vida de la Virgen María con la historia de su culto en España* por D. Vicente de La Fuente

– *Valvanera. Historia del Santuario y Monasterio de este nombre en La Rioja*, por D. Hipólito Casas y Gomez de Andino, Zaragoza 1886

– *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e Historia. Navarra y Logroño*, por D. Pedro de Madrazo, vol. III, Barcelona 1886, pp 685-693

– *Monografía de La Rioja y Nuestra Señora de Valvanera*, por D. Carlos Albors y Albors, Valencia 1894. Reimpreso en 1895

– *Valvanera. Breve Historia de este Monasterio*, por el monje del Santuario R.P. Agustín Urcey Prado, Logroño 1906

– *Valvanera. Imagen y Santuario*. Estudio histórico por el Ilmo. y Revdmo P. Fr. Toribio Minguella y Arnedo, Madrid 1919

– *Historia de Valvanera*, por el Rvdsmo P. D. Agustín Urcey Prado abad dimisionario del Monasterio, Logroño 1932.

A esta lista-extracto de la bibliografía de D. Alejandro Pérez, habría que añadir:

– *Leyendas y tradiciones de todos los países sobre la Santísima Virgen*, recogidos y ordenados por una sociedad religiosa, publicadas en Madrid en 1869.

– *Advocaciones de la Virgen y sus imágenes más veneradas*, de Julian Castellano y Velasco, tomo III.

– *Arqueología y Bellas Artes*, del P. Naval, Madrid 1903, Hay 2.^a ed. en 1922, pero en nuestro tema es más resumida y peor.

– *Valvanera. Manual Histórico del Santuario. Monasterio desde sus más remotos tiempos hasta nuestros días*, por M. Ruiz, monje benedictino, Logroño 1931

– “La imagen de N.^a S.^a de Valvanera”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* LIII, 1935, 292-299

– *Valvanera. Historia y Devoción*. por el P. D. Casiano Martínez s.l., 1974

Y otras obras sobre los falsos cronicones como la de José Godoy Alcantara, *Historia crítica de los falsos cronicones*, Madrid 1868. El trabajo de A. Yelo Templado, “La Rioja en los falsos cronicones”, I Coloquio de Historia de la Rioja, *Cuadernos de Investigación. Historia*, X, 1, Logroño 1984, 287-294 no se ocupó de este asunto, pero bien valdría la pena volver sobre el tema y trazar la evolución de la historiografía al respecto.

2. La misma obra de D. Alejandro Pérez Alonso, *Historia de la Real Abadía de N.^a S.^a de Valvanera en La Rioja*, Logroño 1971, tras la enumeración bibliográfica dedica un capítulo a dar un juicio de tal serie de títulos y en la p. 23 afirma que de toda la serie las obras maestras son las de Minguella y Urcey Prado ya ambas del siglo XX. La afirmación es matizable, pero el hecho de que Urcey Prado dedique muchas paginas de su larga historia de 1932 a refutar los falsos cronicones muestra hasta qué punto en esas fechas todavía las categorías históricas no se habían librado de las viejas cargas.

nicones, los cuales con la afirmación de que la imagen fue obra del siglo I, ya de manos de ángeles según unos, ya obra de S. Lucas según otros, impedían cualquier posibilidad de una contemplación artística de la imagen³.

Fue el comienzo de la desacralización del arte a finales del siglo XIX el que dió o abrió el camino para ir acercándose al estudio estilístico de nuestra imagen. Casas la describe con conceptos históricos mirando su vestimenta como si perteneciera a una época determinada⁴, Madrazo subraya ciertas frases de Casas y ya habla de estilo visigodo o bizantino⁵, Albors acepta el planteamiento y lo enriquece citando el trabajo de Ponte y Fuentes⁶, Naval ya habla de “enigma arqueológico”⁷. Lafuente se atreve a hablar

3. Cuanto más sacral se considera un objeto más difícil resulta acercarse al mismo con categorías racionales. Es imprescindible una cierta secularización del objeto de estudio si se pretende mirarlo como algo a centrar en su lugar y su época determinadas.
4. Pérez Alonso (p. 22) afirma que los historiadores del siglo XIX, como Casas, Albors y Garrán se limitaron, en general, a estudiar a los anteriores; pero hay algo muy nuevo en ellos y que va mucho más allá de la pura documentación. Es el espíritu con el que se acercan al tema. Casas en concreto es hombre de su tiempo y la imagen de Valvanera es para él una imagen en cuya forma y detalles se detiene con minuciosidad, como hasta él no había hecho ningún estudioso.
5. Madrazo no estuvo en Valvanera. Leyó la obra de Casas y la cita subrayandola precisamente en los rasgos que pueden servirle para tipificar la imagen y muy en particular los detalles del vestido: “Desprovista antiguamente de postizas galas y telas, descubría los detalles todos de su primorosa escultura. Véase en ésta, primeramente, una túnica que parte de los hombros y llega hasta casi los pies, cuyas puntas quedan al descubierto. Debajo de la túnica se encuentra un vestido interior que descansa en la peana de la imagen. *La túnica tiene mangas muy anchas, y le cuelgan tanto que alcanzan lo largo de la misma. Lleva exteriormente un manto, que aprisiona su esbelto cuello con un broche en forma de rosa. Numerosos botones (que tales parecen) tallados en la madera, recorren los bordes del manto, túnica y mangas, y sirven de vistoso adorno, a semejanza de engastadas piedras*”. Madrazo con sus subrayados advierte la voluntad de Casas de mostrarnos la procedencia bizantina de la imagen
6. C. Albors y Albors, op. cit., p. 103: “Nos hace creer es esa imagen del tiempo de los imperiales, como dice el docto académico D. Javier Ponte y Fuentes, en la página 5 de la introducción a la Memoria sobre indumentaria, premiada en el certamen de Lérida del año 1893: “el arte decae visiblemente conforme avanza la época imperial, pierde su carácter de semejanza la representación de efectos en la figura humana, mientras cópianse con el mayor esmero y la más mínima prolijidad los atavíos, las armas, los accesorios y atributos del personaje, dando más importancia a la suntuaria que al parecido de aquél en su acción y fisonomía aproximada, achaque no estirpado de las artes desde entonces”. Albors por lo demás habla de un modo que resulta difícil saber si tiene ideas claras sobre lo bizantino, lo visigodo y en general las distintas etapas históricas.
7. La expresión es Urcey Prado (1932, p. 119): “A pesar de todos sus retoques nuestra imagen es todavía un verdadero enigma arqueológico. La violenta posición del niño vuelto hacia la derecha de la cintura para arriba, el manto ajustado al cuello, y los primorosos dibujos de pedrería que adornan la túnica y toca o rostrillo, le dan, como dice el sabio P. Naval, una forma excepcional que apenas permite incluirla en grupo alguno. Sin embargo el mismo padre con la mayor parte de los arqueólogos, la dan por del siglo XI, en el que incluyen todas las imágenes más antiguas de María, existentes hoy en España. Forman todas ellas

de fechas que enmarcarían la imagen⁸.

A partir de tales preámbulos se esperaría que los estudios hubieran avanzado un gran trecho, como ha ocurrido en otros campos, pero no ha sido así. La imagen de Valvanera es un “apax” en la iconografía mariana, un “apax” absolutamente desconocido en los libros de gran tirada y de amplio alcance editorial y sólo se han ocupado del tema autores locales, los cuales alegando, con justa razón, el problema de las, sin duda, numerosas restauraciones de la imagen a lo largo de los siglos han optado al final por quedarse en una prudente inclusión de nuestra imagen dentro del grupo de las vírgenes románicas⁹.

el llamado *tipo hierático* o de imitación bizantina. Ninguna otra imagen de la Virgen de cuantas hoy se conservan en nuestra patria, representa mayor antigüedad que la nuestra de Valvanera”

8. “Ningún artista ni arqueólogo admitiría la talla y los adornos de su traje como obra del siglo VII”. Citado por Urcey Prado (1932, p. 117), No podemos precisar más el pensamiento de Lafuente.
9. La razón parece ser la que Urcey Prado indica en el texto citado en la nota 7: todas las imágenes hispanas de la Virgen se dan como mucho, en lo que a antigüedad se refiere, como del siglo XI. El P. Casiano recoge el hecho: “Hoy todos la toman por románica” (*Valvanera. Historia y Devoción*, 1974, p. 8). Pero es el caso que los conceptos artísticos y sobre todo la periodización de los mismos es una obra difícil y laboriosa. No podía Albors, como hemos indicado en la nota 6 distinguir muy bien el arte visigodo y el arte bizantino, como ninguno de su generación. Fue precisamente aquella generación la que comienza a distinguir en este campo. Como puede verse en la obra de A. Fernández Guerra, E. de Hinojosa y J. de Dios de la Rada y Delgado, *Historia de España desde la invasión de los pueblos germánicos hasta la ruina de la monarquía visigoda*, Madrid, 2 vols. 1891 y 1892, que constituyen el tomo segundo de la *Historia General de España* dirigido por A. Cánovas del Castillo. En esta obra, todavía recientes los descubrimientos de Guarrazar, se estudian desde el punto de vista artístico y los conceptos de arte visigodo y bizantino están aún muy confusos. Todavía en el primer tercio de nuestra centuria el problema no está claro como puede comprobarse leyendo el trabajo de H. Schlunk, “Relaciones entre la península Ibérica y Bizancio durante la época visigótica”, *Archivo Español de Arqueología* XVIII, 58, 1945, 177-204

Algo parecido ocurre con los conceptos de arte prerrománico, arte mozárabe y arte bizantino. En general las obras que se pueden atribuir a estos siglos altomedievales se agrupan del mejor modo posible, pero sin que aún se hayan podido crear unas categorías artísticas. Los mismos nombres son meramente indicativos de clasificación geográfico-cronológica. Y para que se pueda avanzar todavía hoy es necesario que se trabaje mucho en la recuperación y clasificación del material a considerar. Y precisamente estos son los trabajos que hoy se estilan como p.e. son S. de Silva y Verástegui, *Iconografía del Siglo X en el Reino de Pamplona-Najera*, Pamplona 1984; X. Barral y Altet, *L'art pre-romanic a Catalunya, Segles IX-X*, Barcelona 1981. Cuando se presenta una monografía, como la de J. Fontaine, *El Mozárabe*, Madrid 1978 se hace preciso explicar el título y las razones de esta forma de hacer la clasificación. De un modo general se puede afirmar que en estos siglos altomedievales carecen aún de puntos de referencia que permiten y fuercen una exposición tipológico-cronológica, lo mismo que faltan todavía estudios definitivos de los problemas de relación entre las diversas piezas u obras de arte.

Volviendo a nuestro punto de origen, la datación y clasificación de la imagen de la Virgen

II. NUESTRO ESTUDIO Y LA DELIMITACION DE SU COMETIDO

Comenzaremos centrandolo el problema para atender a la razón más fuerte de la originalidad de la imagen que es la postura forzada del niño. Vamos a estudiar sobre todo este dato y sus posibles fuentes de inspiración iconográfica y en función de nuestro planteamiento indicaremos los caminos por los que creemos se debe avanzar para llegar a una correcta interpretación de la imagen en un futuro.

III. LA POSTURA DEL NIÑO EN EL GRUPO ESCULTORICO DE LA VIRGEN DE VALVANERA

Todos los tratadistas la describen igual y no puede ser de otro modo ya que por su realidad llama poderosamente la atención y no hay opción a interpretaciones: "El niño es de la misma escultura que la Madre y con marcada violencia, de la cintura arriba está vuelto hacia la parte del Evangelio. Su actitud es la de bendecir al pueblo con la mano derecha, y en la izquierda tiene un libro con una *inscripción moderna* que recuerda el sacrilegio que según nos refiere el P. Rubio, le obligó a volver y retirar su divino rostro; pues antiguamente miraba al pueblo con pequeña inclinación al lado de la epístola"¹⁰. "La postura inverosímil y forzada que tiene, mirando al lado derecho, ha dado origen a la tradición de que volviera la cabeza por no ver un sacrilegio que se cometía en el lado de la epístola..."¹¹. Pero es chocante que los tratadistas no hayan detenido su estudio en ponderar este detalle que es lo que hace a nuestra imagen propia y única dentro del coro de imágenes marianas españolas y universales.

IV. LA POSTURA DEL NIÑO, UNA POSTURA TEOLOGICA

El pueblo y sus *mitopoiumentoi* al ver al Niño con los pies mirando hacia la izquierda y desde la cintura para arriba mirando hacia la derecha imaginaron una historia rocambolesca que explicara lo que no podían comprender artísticamente. Sobre todo si los ángeles o S. Lucas eran los que habían tallado la imagen, esta debió haber sido perfecta y la violencia que actualmente presenta sólo podía ser efecto de un milagro¹² y la razón de tal mila-

de Valvanera está sin hacer y todo cuanto se ha dicho hasta ahora ha sido en función de principios ajenos a la imagen y siempre discutibles en el estado actual de la ciencia.

10. A. Urcey Prado, *Valvanera. Breve historia de este monasterio*, Logroño 1906, p. 27

11. A. Tejada, "La imagen de N.^a S.^a de Valvanera", *Bol. Soc. Esp. Exc.* LIII, 1935, 297

12. La propensión a buscar milagros legendarios no se da sólo en el caso que comentamos. Baste recordar la poesía de José Zorrilla "A buen Juez, mejor testigo", en relación con el Cristo de la Vega de Toledo, o en Calahorra la leyenda del Cristo de la Pelota (Cfr. L. Iruvedra y E. Rubio, *Leyendas y tradiciones de La Rioja*, Logroño 1949, pp 23ss.)

gro el apartar la vista de algo nefando. Lamentablemente no es este el momento de seguir la pista a la leyenda y describir su crecimiento y forja.

Pero quienes tal imaginaron no atendieron a un dato importante y es que el Niño está haciendo algo muy majestuoso precisamente en ese su mirar hacia la derecha de su Madre. No está apartando la mirada de algo que acaezca a la izquierda sino tratando de enseñar algo y muy en concreto está tratando de mostrar el contenido del libro que abre con su mano izquierda, a los eventuales oyentes o videntes, que sin duda son el pueblo cristiano.

Pero antes de seguir conviene que nos detengamos un momento a puntualizar un dato que suele presentarse falsamente. Es el hecho de si el Niño está bendiciendo o si su postura puede entenderse de otro modo. Generalmente los autores han entendido que la posición de la mano derecha de la imagen del Niño era de bendición y así lo hemos recogido en algunas de las citas que hemos ofrecido más arriba. Nuestra afirmación de que el Niño está enseñando tiene que aclarar el dato de la significación de la mano derecha del Niño. Si no fuera por la existencia del libro *abierto* en la otra mano, la posición de la derecha del Niño podría interpretarse como de bendición, pero se da el caso de que es sumamente frecuente en las miniaturas del siglo X el presentar las figuras de los personajes con libro con la mano derecha ciertamente que no levantada, pero sí con los dos dedos estirados, como nuestro Niño, y apuntando o sujetando con ellos el libro. Así en el Beato Morgan, en el libro de las Homilias de la Academia de la Historia, en las Homilias de San Millan y en el Beato de la Academia de la Historia¹³; en la Biblia de Burgos, en el códice de la Academia de la Historia de los Moralia in Job, en la Concesión del Museo Episcopal de Vich, en la Biblia de la Universidad de Valencia y en el misal de los Templarios¹⁴. En estos ejemplos, aunque en algunos sea posible que se trate de postura de bendición, en otros parece evidente que la imagen está en actitud de enseñar.

El problema fundamental está en mostrar por qué tal “lección” no la da el Niño en postura normal y sentado en el regazo materno como sería de esperar. La razón no puede ser más que una: la lección versa sobre la enseñanza del Antiguo Testamento y muy en concreto sobre las profecias mesiánicas de este libro y precisamente para que tal dato quedase bien claro, postura normal del Niño, que sentado sobre la pierna derecha de la Madre debiera mirar hacia la izquierda tal y como indican las piernas y la parte baja del torso, se ha distorsionado y se ha compuesto girada 180.º de cintura para

13. Cfr. S. de Silva y Verástegui, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Najera*, Pamplona 1984, p. 182.202, 219, 315.

14. F. Delclaux, *Imágenes de la Virgen en los códices medievales de España*, Madrid 1973, pp.75, 77, 189, 366, 369, 380. Atiéndase además a lo que luego diremos de la imagen de la Virgen Hodegetria.

arriba. Y para que no hubiera duda de tal significación se le ha colocado el libro en la mano izquierda.

V. EL PROBLEMA DEL ANTIGUO TESTAMENTO EN LA VIDA DE LA IGLESIA

Hay todo un tema de la investigación que está aún en vías de estudio pero que es clave para la comprensión de la cultura tardoantigua. Es el del valor doctrinal del Antiguo Testamento. Se sabe que entre los siglos VI-VIII adquiere un papel decisivo en la configuración de la legislación de la Iglesia¹⁵, pero ya desde el siglo IV hay una fuerte controversia doctrinal entre cristianos y judíos cuyo epicentro es justamente el valor y la interpretación del A.T. y principalmente el valor y significado de las profecías mesiánicas. No es este el lugar de exponer el tema con pormenores y ni siquiera de esbozarlo, pero se puede afirmar que toda la cultura del mundo tardoantiguo y altomedieval se forja sobre unas concepciones de lo divino que tienen mucho que ver con las ideas del Antiguo Testamento y que tal construcción no se da sin contacto e influjo de esta parte de la Biblia. Todos los avatares de la polémica antijudía de los cristianos en el mundo antiguo y todos los problemas judíos de la España visigoda se formulan con base a la discusión sobre el valor y sentido del Antiguo Testamento.

Pero hay más: no es solo a nivel de ideología. También el arte se nutre de las narraciones y hechos veterotestamentarios. En la iconografía antigua ya aparece el tema. En la catacumba de Priscila hay una escena que ha sido interpretada muy diversamente, pero que actualmente ya se ha llegado a un acuerdo mayoritario en admitir que se trata de la Virgen con el Niño y al lado del grupo, de pie el profeta Balaam que apunta hacia la estrella¹⁶. Está en actitud de pronunciar la profecía que se nos cuenta en el libro de los Números 24, 17:

“Saldrá ESTRELLA de Jacob
y se levantará cetro de Israel
y herirá las sienes de Moab
y destruirá a todos los hijos de Set

En esta representación catacumbal la postura del Niño es también forzada, sentado en el seno de la Virgen, pero más bien sobre la pierna derecha de la misma, vuelve con violencia la cabeza para mirar a la estrella a la que

15. R. Kottje, *Studien zum Einfluss des Alten Testaments auf Recht und Liturgie des frühen Mittelalters*, Bonn 1964. El libro se refiere sobre todo a los siglos VI-VIII.
16. Pierre de Bourget, *La pintura cristiana primitiva*, Milano 1965, p. 23: “María si trova accanto a un personaggio in piedi che leva le braccia verso una stella, e che per lungo tempo si è ritenuto fosse Issaia, ma che ora è definitivamente identificato con Balaam”.

apunta el profeta con su dedo. Tendríamos el precedente de la concepción que vuelve a aparecer en la imagen de Valvanera, que entronca así con toda una forma de pensar y de expresar típica de los siglos anteriores al románico.

VI. LA IDEOLOGIA TEOLOGICA Y LA PRIMITIVA ICONOGRAFIA CRISTIANA

La primera iconografía cristiana es didáctica. Lo que más se emplea ya desde el siglo III son símbolos de la Iglesia, como el arca, la paloma etc.

Más tarde surge la iconografía narrativa con intención también teológica. Los relatos del evangelio que aparecen pintados en las catacumbas tienen valor didáctico y quieren destacar determinados aspectos de la doctrina cristiana referentes a la inmortalidad, a la resurrección o a la cristología.

Cuando al avanzar el tiempo la narrativa va adquiriendo mayor dimensión, es característico de todo el arte cristiano primitivo el seguir siendo en gran medida simbólico y amigo de cargar las representaciones de fuerza ideológica: o aparece Jesús de mayor tamaño para indicar su mayor dignidad (siguiendo en esto las huellas del arte pagano contemporáneo que también empleaba tales tipos de expresividad), o lleva la *virga virtutis* como taumaturgo, o el conjunto del ciclo va cargado de ideología como en el caso de San Apolinar Nuevo de Ravenna el grupo de mosaicos que narran los milagros de Cristo. En perfecta sincronía con el arte pagano de estos siglos, el arte cristiano no es "naturalista". Y el arte bizantino nacido en este ambiente y tradición, no lo será nunca.

El arte occidental llega a un punto formal distinto con la implantación del románico pleno en el que los personajes sagrados y muy en particular el Pantocrator, pero incluso la Virgen y los Santos se han convertido en objetos de culto y han salido del tiempo haciéndose así también simbólicos, pero de otra manera. Ya no se trata de enseñar verdades concretas sino de hacer presente la Gloria Celestial.

Si esta línea evolutiva es verdadera, aunque solo sea a grandes rasgos, y si, como hemos indicado, la imagen de la Virgen de Valvanera es polémica y pretende recordar a los creyentes y a los no creyentes, que el mismo Cristo dice que "ya el Antiguo Testamento habló de mí", tal concepción teórica y tal realización artística no encaja en los cuadros del románico y sí en cambio en los siglos previos. En este sentido hay que calificarla de PRERROMANICA.

VII. LA IMAGEN DE VALVANERA, UNA VIRGEN HODIGITRIA O VIRGEN CONDUCTORA

Este tipo de imagen deriva de un icono también atribuido a S. Lucas que era venerado en una iglesia de Constantinopla, donde se reunían los

hodeges o guías de viajeros y tuvo una extraordinaria fortuna en occidente, ya que de él derivan la mayor parte de las imágenes góticas. Pero a la vez la Virgen conductora lo es porque ella misma señala el camino que es su Hijo al que presenta. Y en el caso de la Virgen de Valvanera el mismo Hijo también está indicando el camino que es El mismo, tal y como fue presentado ya en el Antiguo Testamento. Esta diléctica doble la sitúa muy pronto en la temática, cuando aún el tema no se ha standarizado sino que se encuentra en plena potencia creadora de tipología.

La imagen tuvo originariamente algo en la mano izquierda. A juzgar por paralelos de imágenes posteriores a ella y dentro de este mismo mundo de intencionalidad significativa podemos pensar que en su mano debió tener el lirio con las tres flores para indicar su virginidad antes del parto, en el parto y después del parto¹⁷. Tal triple flor aparece en imágenes del siglo XII y aun posteriores, pero la tipología deriva probablemente de un arquetipo común o por lo menos de una teología común.

VIII. REFLEXIONES SOBRE LA CRONOLOGIA DE LA IMAGEN

El problema judío en España alcanzó gran tensión en los últimos siglos del reino de Toledo y sobre todo en la segunda mitad del siglo VII¹⁸. Se ha dicho que muy probablemente los judíos abrieron la puerta a los bizantinos primero¹⁹ y más tarde a los árabes²⁰. La entrada de estos debió suponer un recrudescimiento de la teología cristológica. Siendo nuestra imagen algo único dentro del arte cristiano resulta difícil tratar de definir un ambiente que pudiera haber dado origen a la tipología pues nos faltan elementos que poder comparar y con los que poder hacer inducción. Y sería prodigio hallar un texto perdido en la literatura de la época que nos aclarase el problema. De momento hemos de contentarnos con decir que en los siglos VII-IX se dan las condiciones ideológicas óptimas para que un artista que pretenda expresar los problemas de su época pudiera haber tallado nuestra imagen.

Pero hay más. Valvanera estuvo viva como centro de producción industrial en el siglo VIII. Se ha comprobado por análisis de Carbono-14 que hacia el 710 se producía hierro en el valle de las venas²¹. Este descubrimiento

17. F. Delclaux, op. cit. pp 74-75, 76-77, 188-189, 380

18. L. García Iglesias, *Los judios en la España Antigua*, Madrid 1978

19. L. García Moreno, "Colonias de comerciantes orientales en la Península Ibérica ss V/VII", *Habis* 3, 1972, 127-154

20. L. García Moreno, *Historia de España*, dirigida por Tuñón de Lara, vol. II, *Romanismo y Germanismo. El despertar de los pueblos hispánicos*, Barcelona 1981

21. A. Madroñero de la Cal y otros, "Interpretación inicial de los restos de una estación siderúrgica aparecidos en torno del santuario de N.ª S.ª de Valvanera, La Rioja", *Técnica metalúrgica*, septiembre-octubre 1985 (en prensa)

es clave en el problema que tratamos y nos ofrece una nueva dimensión desde la que enfocar los términos del mismo.

Si es precisamente en la segunda mitad del siglo VII cuando el arte bizantino influye más en el arte visigótico²² y cuando más monumentos bizantinos aparecen en nuestra piel de toro, se puede muy bien pensar que es en estos últimos años del reino visigodo cuando acuden a España una élite de artistas bizantinos que seguramente crearon escuela nacional. Que de tal escuela haya podido salir nuestra imagen entre los siglos VIII-IX o X es lo más probable y que haya podido ser importada al calor de las exportaciones del hierro producido en el valle es también muy posible, pero de cualquier modo el prerrománico de la imagen queda firme por razones artísticas y económicas.

22. H. Schlunk, *op. cit.*



Fig. 1.
Imagen de la Virgen de Valvanera, restaurada y sin aditamentos de ninguna especie,
tal como actualmente puede contemplarse en el santuario



Fig. 2.
Dibujo-copia de la pintura de la catacumba de Priscilla con la escena de Balaam y la Virgen con el Niño en un lateral



Fig. 3.
Dibujo-calco de la escena de Balaam con la Virgen y el Niño de la catatumba de Priscilla

