

**TERCER CONGRESO GENERAL DE HISTORIA DE NAVARRA**  
**NAFARROAKO KONDAIRAREN HIRUGARREN BATZARRE OROKORRA**

Pamplona, 20-23 septiembre de 1994



**Área II. CORRIENTES ARTÍSTICAS**

Ponencia I. EL ARTE GÓTICO EN NAVARRA EN EL PANORAMA EUROPEO. REFLEXIONES  
SOBRE LA RECEPCIÓN Y ASIMILACIÓN DE FÓRMULAS NOVEDOSAS.

**UN GRUPO DE IMÁGENES DE LA VIRGEN CON EL  
NIÑO EN LA CORONA DE ARAGÓN Y REINO DE  
NAVARRA: RELACIONES TIPOLÓGICAS Y  
ESTILÍSTICAS**

**MARTA CRISPÍ CANTÓN**

## 1<sup>1</sup>. INTRODUCCIÓN

La publicación en los últimos años de catálogos de museos y exposiciones de arte medieval ha permitido un conocimiento más profundo de lo que fue la escultura medieval. Por lo que respecta a la imaginería gótica, se han realizado estudios puntuales que han llevado a establecer nuevas relaciones estilísticas e iconográficas entre esculturas descubriendo la identidad de nuevos artistas o bien delimitando el estudio y modo de hacer de algunos obradores. Este es precisamente el punto de partida del estudio que presentamos: un grupo de imágenes de la Virgen con el Niño ubicadas en distintos puntos de la Corona de Aragón y del Reino de Navarra y que parecen relacionarse entre sí ya sea estilística o iconográficamente. A este grupo inicial de esculturas: la Virgen del tímpano de la puerta occidental de la Catedral de Huesca ([fig. 1](#)), la Virgen Blanca de la iglesia de St. Pedro el Viejo ([fig. 5](#)) de la misma localidad, la Virgen de Chiprana (Zaragoza), una imagen conservada en el Museo Frederic Marés de Barcelona (MFMB) ([fig. 6](#)), la Virgen Anunciata ([fig. 8](#)) y el arcángel St. Gabriel ([fig. 7](#)) que flanquean la Puerta Preciosa de la Catedral de Pamplona hay que añadir otras imágenes hasta ahora poco tratadas en la bibliografía artística: la Virgen que preside la Sala Capitular del monasterio de Pedralbes ([fig. 2](#)), una imagen conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC) ([fig. 3](#)) y la pequeña estatuilla de la Virgen con el Niño del sepulcro del obispo don Miguel Sánchiz de Asiáin en el claustro de la Catedral de Pamplona ([fig. 4](#)).

Las referencias que sobre estas piezas encontramos en la bibliografía se limitan a breves estudios de las obras a excepción del artículo publicado por M<sup>a</sup> Carmen Lacarra sobre la Virgen de Chiprana. La concisión de estos trabajos ha permitido tan sólo sugerir distintas relaciones, en ocasiones un poco confusas que ahora pretendemos desarrollar y esclarecer.

<sup>1</sup> *La presente comunicación se inscribe dentro de la tesis doctoral que estoy preparando: Iconografía de la Virgen con el Niño en Cataluña en el S. XIV (imaginería). Deseo mostrar mi agradecimiento a todas aquellas personas que me han facilitado la investigación, en concreto a la Dra. Fernández-Ladreda y a la Dra. Español, cuyos consejos me han orientado en el estudio y han permitido la redacción final del trabajo. Asimismo quiero mostrar mi gratitud al Museo Marés, al Museo Diocesano de Barcelona y al Museo Nacional de Arte de Cataluña que me han proporcionado toda la información existente acerca de las esculturas que conservan.*

Como decíamos, el estudio monográfico más completo es el dedicado a la Virgen de la iglesia parroquial de St. Juan Bautista de Chiprana (Zaragoza)<sup>2</sup>, en él se relaciona esta escultura con la Virgen Blanca de St. Pedro el Viejo y más en concreto se habla de comunidad de taller con la imagen que preside el tímpano de la Catedral oscense. Conocemos pocos datos sobre la construcción de dicha puerta, sin embargo la documentación nos ofrece el nombre de un maestro de obras: Guillermo Inglés, que percibe distintas cantidades a cuenta de su actividad en la Catedral alrededor de 1338, esta fecha coincide además con los años en que debió terminarse la puerta occidental y por tanto el tímpano; la opinión más común es que cabe atribuir al mencionado Guillermo Inglés la obra de la puerta<sup>3</sup>. Otro dato interesante nos lo proporcionan J. Uranga y F. Iñiguez quienes relacionan el tímpano oscense con la Virgen de la Anunciación de la Puerta Preciosa<sup>4</sup>. M<sup>a</sup> Carmen Lacarra concluye su trabajo sugiriendo la actividad de un maestro itinerante, quizá Guillermo Inglés, de origen ultramontano y que trabajaría en Pamplona, en Huesca y posiblemente en Chiprana<sup>5</sup>.

Josep Bracons realiza el estudio de una imagen de la Virgen conservada en el MFMB<sup>6</sup> y que relaciona con una imagen mariana procedente de Areny (Huesca) conservada en el MNAC<sup>7</sup> y la ya citada Virgen del tímpano de la Catedral oscense<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> Carmen, «Relaciones artísticas entre Navarra y Aragón en el s. XIV: Nuestra Señora de la Consolación de Chiprana (Zaragoza)» en *Príncipe de Viana*, 1990, LI, pgs. 23-42.

<sup>3</sup> *Op. cit.* notas 17 y 18, pgs. 28-29, ver para este punto el apartado 3.

<sup>4</sup> Señalan una doble relación entre la Catedral de Huesca y la de Pamplona, por una parte el dosel que cubre la Virgen del tímpano oscense es muy semejante al que descubrimos en la Puerta de la Virgen del Amparo (comunica la catedral con el claustro), y por otra se pueden estrechar los vínculos iconográficos entre ambas Vírgenes: «la Virgen del tímpano de Huesca, con Niño y Corona, tiene idéntica túnica, pliegues y manto que la Virgen de la Anunciación de la Puerta Preciosa de Pamplona, sin corona ni tampoco niño, como es natural» (IÑIGUEZ, José E. y IÑIGUEZ ALMENCH, Francisco: *Arte Medieval Navarro*, vol. V, Pamplona, 1973, pgs. 9-10).

<sup>5</sup> LACARRA, *op. cit.*, pg. 31.

<sup>6</sup> Núm. de inventario 47.

<sup>7</sup> Esta escultura perteneció a la Colección Plandiura antes de ingresar en el MNAC. Está realizada en piedra y conserva parte de su policromía originaria (DURAN I SANPERE, Agustí: «Noves adquisicions del Museu de la Ciutadella. La Verge d'Areny [Osca]» en *Butlletí del Museu d'Art de Barcelona*, 1931, I, pgs. 131-132).

<sup>8</sup> BRACONS I CLAPES, Josep: «Mare De Déu» a *Catàleg d'escultura i pintura medievals. Fons del Museu Frederic Marés. Barcelona 1991*, núm. 132, pg. 195.

Más recientemente Francesca Español tomando como punto de partida la Virgen Blanca de St. Pedro el Viejo señala paralelismos iconográficos con la Virgen del Areny, la Virgen del Amparo (Catedral de Pamplona) y la imagen del MFMB mencionada anteriormente, a nivel estilístico sin embargo los vínculos pueden establecerse con la imagen de la Catedral oscense, la Virgen del MFMB<sup>9</sup> y la imagen que preside la sala capitular de Pedralbes.

La ubicación geográfica de estas esculturas aparentemente relacionadas entre si nos enlaza tres zonas distintas: Pamplona, Huesca-Zaragoza, Barcelona (o mejor Cataluña teniendo en cuenta que hay que sospechar un origen catalán de las imágenes conservadas en el MFMB y el MNAC) de ahí que podamos apoyar la tesis de M.<sup>a</sup> Carmen Lacarra de un taller que se traslada de un lugar a otro según los encargos que recibe. Las menciones que se han hecho sobre estas esculturas en la bibliografía mezclan un doble nivel que nosotros pretendemos distinguir: lo estilístico y lo iconográfico; si bien iconográficamente es evidente que existen dos tipologías distintas que los artistas siguen con fidelidad, más difícil de solucionar es la cuestión estilística. Contamos con pocos datos acerca de la autoría y la cronología de las piezas, y por otra parte las esculturas presentan entre sí indudables vínculos estilísticos pero también diferencias que nos llevan a ser prudentes a la hora de emplear términos como los de artista o taller. Partiendo de las hipótesis apuntadas intentaremos profundizar en el estudio de estas esculturas.

## 2. DESCRIPCIÓN Y TIPOLOGÍA DE LAS IMÁGENES

De acuerdo con la iconografía que presentan las imágenes nos es posible reunir las esculturas en dos grupos claramente diferenciados. El primero de ellos lo formarían las Vírgenes del monasterio de Pedralbes<sup>10</sup> ([fig. 2](#)), la imagen conservada en el MNAC<sup>11</sup> ([fig. 3](#)), la Virgen del tímpano de la Catedral de Huesca ([fig. 1](#)) y finalmente la

<sup>9</sup> ESPAÑOL I BERTRÁN, Francesca: «Virgen Blanca» en Signos. Arte y cultura en el Alto Aragón Meidal. Huesca-Jaca 1993, pg. 103.

<sup>10</sup> Esta imagen recibe actualmente la advocación de Virgen de los Desamparados.

<sup>11</sup> MNAC núm. de inventario 14.254. Tiene procedencia desconocida. Está recortada por la parte inferior y mide 97 42 28. Realizada en piedra calcarea, conserva su policromía y dorado.

estatuilla del sepulcro de don Miguel Sánchez de Asiáin<sup>12</sup> ([fig. 4](#)), la característica más particular que las define es el uso de tres prendas en el atuendo de la Virgen<sup>13</sup>: velo largo, manto y túnica que forman en la parte delantera una especie de zig-zag, rasgo por otra parte sumamente original en la estatuaria mariana del s. XIV y más en concreto en el ámbito navarro y catalano-aragonés. El segundo grupo lo componen las imágenes de St. Pedro el Viejo<sup>14</sup> ([fig. 5](#)), la escultura del MFMB<sup>15</sup> ([fig. 6](#)), la Virgen de Chiprana<sup>16</sup> y cabría añadir el arcángel St. Gabriel ([fig. 7](#)) y la Virgen de la Anunciación ([fig. 8](#)) de la Puerta Preciosa de Pamplona. Como en el caso anterior es el atuendo el que nos da la clave para interpretar el grupo, el manto cae desde el hombro derecho de María se cruza en diagonal por debajo de la cintura formando una serie de pliegues curvos; esta fórmula, si bien es más corriente, tiene como particularidad que descubre en la parte superior el embozo del manto.

Una vez determinados los dos grupos de esculturas podemos ya pasar a un estudio detenido de ellos.

## 2.1. Las Vírgenes de Pedralbes, MNAC, Huesca y sepulcro episcopal

### a) Descripción:

<sup>12</sup> Esta imagen recibe ahora la advocación de «Virgen de los Milagros». Su estado de conservación es deficiente lo que es muy difícil apreciar su estilo; ha perdido la cabeza del Niño y la mano derecha de la Virgen.

<sup>13</sup> La moda ha sido siempre, con ciertas precauciones, un instrumento útil para fechar las imágenes; uno de los estudios más completos al respecto es el de Carmen BERNIS: «La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación» en Archivo Español de Arte. XLIII, 1970, pgs. 193-218. Por otra parte la forma que adopta el manto de la Virgen ha servido también a algunos historiadores para no sólo fechar estas esculturas sino también determinar el estilo de algunos talleres: KOEHLIN, Raymond: «Essai de classement chronologique d'après la forme de leur manteau, des Vierges du XIV siècle debout, portant l'Enfant» en Congrès d'Historie de l'Art. París 1924, III, pgs. 490-496.

<sup>14</sup> Tal como F. Español afirma, esta imagen parece proceder de la iglesia parroquial de St. Pedro el Viejo. Goza de un excelente estado de conservación. Está realizada en piedra y mide 135 48 48.

<sup>15</sup> Trabajada en piedra calcarea presenta restos de policromía. Mide 116 38 29 cm (BRACONS, op. cit., pg. 195).

<sup>16</sup> Esta imagen de la Virgen fue encontrada hace pocos años en una alcantarilla adosada a la ermita, resta sólo parte del torso y la cabeza. Está trabajada en piedra arenisca y mide 85 87 cm. Ha recibido el título de Nuestra Señora de la Consolación (LACARRA DUCAY, op. cit. pg. 23).

Las tres imágenes nos presentan a la Virgen erguida sosteniendo al Niño con el brazo izquierdo siguiendo así la tipología mariana más común en el s. XIV. María se encuentra en actitud frontal tan sólo rota por la inclinación de su cabeza. Más particular es la postura del Niño de perfil o de tres cuartos -es el caso de la imagen del MNAC-, cruzando las piernas, Jesús y María ladean sus cabezas con la intención de establecer un atisbo de comunicación entre ambos.

Una corona de tipo más bien alto ciñe el velo de María. La fisonomía de la cara de la Virgen es ciertamente muy parecida, en todos los casos se trata de rostros de perfil ovalado con unas altas y finas cejas que dan lugar a unos amplios párpados, los ojos son almendrados. Quizá uno de los rasgos más sorprendentes es la sonrisa que esbozan los labios de la Virgen y que descubrimos con poca frecuencia en la estatuaria mariana hispánica de este siglo. Anteriormente hacíamos alusión al atuendo de la Virgen señalando la originalidad del uso de las tres prendas y de su tratamiento de zig-zag, en la imagen conservada en el MNAC hemos podido constatar la presencia de este velo largo, el manto y la túnica que aparecen también en la escultura oscense<sup>17</sup>. Quizás la rareza de este velo ha llevado a confundirlo a veces con el manto identificando las dos prendas en una sola, este es el caso de la Virgen de Pedralbes en la que la policromía posterior ha identificado las dos prendas.

Los avatares del tiempo han hecho que muchas de las imágenes quedaran mutiladas, es el caso de la Virgen del tímpano de la Catedral de Huesca y la del sepulcro episcopal de Pamplona. La pérdida de algunos de sus miembros dificulta el análisis de dichas piezas sin embargo en las dos que se mantienen íntegras descubrimos como el gesto del brazo derecho de la Madre es idéntico, en ambas la Virgen retrasa en brazo para mantener después el antebrazo en posición horizontal y sostener con la mano inclinada hacia abajo, un tallo que antiguamente debía estar florido. En la imagen oscense podemos adivinar el mismo gesto aunque falte la mano.

Si pasamos ahora a describir al Niño veremos que tiene un tamaño considerable, su anatomía puede corresponder a un chico de dos o tres años. Jesús agarra con las manos un pequeño pájaro que le picotea los dedos, este motivo se ha interpretado

<sup>17</sup> En su estudio sobre imaginería mariana navarra Clara FERNÁNDEZ-LADREDA se hace eco de esta particularidad citando expresamente la Virgen oscense (Imaginería medieval navarra. Pamplona, 1988, pg. 296, nota 111).

normalmente como una prefiguración de la Pasión<sup>18</sup>. La estatuilla de Pamplona se aparta en este caso de las demás que el Niño parece sostener un libro cerrado. Poco común es el uso del manto de la Madre para cubrir la desnudez del Niño; si ya venía siendo normal desde la segunda mitad del s. XIII que Jesús cubriera tan sólo la parte inferior de su cuerpo, rasgo que se generalizará durante la siguiente centuria, es un detalle más original que se emplee uno de los extremos del largo velo de la Madre para tapar sus miembros.

A partir de la descripción que hemos realizado queda ya patente la estrecha vinculación que existe entre estas cuatro imágenes cuya tipología queda definida por la postura del Niño y el uso de tres prendas como atuendo de María, sin embargo estas semejanzas rebasan el nivel propiamente tipológico para introducirse ya en lo estilístico. La fisonomía de los rostros, el tratamiento de los ropajes y el modo de resolver determinados detalles del vestido de la Virgen nos conducen a pensar que nos hallamos ante unos artistas de formación muy semejante. En esta línea debemos constatar como detalles significativos de este tratamiento común la cenefa rizada que bordea el manto de la Virgen del MNAC y que hallamos también en la imagen del tímpano de la catedral oscense. Esta aparece muy contadas veces como reborde de mantos y ropajes femeninos y siempre en esculturas de origen italiano<sup>19</sup>. Una analogía parecida puede establecerse entre la imagen de Pedralbes, la conservada en el MNAC, la del sepulcro navarro y seguramente la Virgen oscense aunque el mal estado de la piedra no permite tener seguridad en este punto, todas dejan salir por debajo del manto el extremo de un largo cinturón que debió ceñir la túnica de María;

<sup>18</sup> A menudo el pajarillo que Jesús tiene entre sus manos es un jilguero. Una leyenda explica como un pájaro de este género cogió una espina de la corona de Cristo en su camino hacia el Clavario, la espina, llena de sangre, manchó su plumaje y a partir de ese momento apareció alguna nota roja entre las plumas de los jilgueros (FRIEDMANN, Herbert: *The symbolic godfinch*, Washington 1946, pg. 9). Por otra parte en muchas de las imágenes marianas el pajarillo picotea los dedos del Niño haciendo que se derrame alguna gota de sangre, la imagen es en estos casos una prefiguración de la Pasión (ver para esta interpretación BARÓN, François: *Vierge à l'enfant a Trésors sacrés, trésors cachés. Patrimoine des églises de Seine-et-Marne. París 1988, pg. 172*). Para más información, y otras interpretaciones: TRENS, Manuel: *Maria. Iconografía de la Virgen en el arte español. Madrid 1942, pgs. 545-555* y SHORR, Dorothy: *The Christ Child in devotional images. New York 1954, cap. V, pgs. 172-185*.

<sup>19</sup> Este ribete rizado es más común en la estatua italiana y de hecho lo hallamos en un buen número de esculturas góticas, entre ellas: la *Madonna con el Niño* de Giovanni Pisano hoy en el Museo dell'Opera del Duomo de Pisa, la pequeña *Virgen de marfil* del mismo escultor, la *Virgen con el Niño* de la Catedral de Cremona de Marco Romano, la *Virgen del Palacio comunal de Piombino* de Ciolo e Marco da Siena, etc...

este complemento si bien más común en la estatuaria mariana, es parecido y parece estar ornado con pequeños círculos.

### *b) Relaciones de la tipología*

Ya hemos insistido en repetidas ocasiones en la originalidad de la indumentaria de la Virgen: particularmente el velo largo, su uso para cubrir la desnudez del Niño, y el juego del velo-manto formando un zig-zag. Sólo hemos hallado un paralelo directo a esta última característica, se trata de una imagen de la Virgen de origen desconocido conservada hoy en el Museo Diocesano de Barcelona<sup>20</sup>; en ella descubrimos un mismo sistema compositivo y una postura semejante del cuerpo del Niño, sin embargo existen otros rasgos que la diferencian de las demás esculturas: la Virgen mantiene la mirada frontal, su cuerpo forma un *hanchement* más pronunciado, el Niño no se cubre ya con los vestidos de su madre, etc... Esto nos hace sospechar que si bien parte de un prototipo común su estilo no deriva de un mismo taller.

Por lo que respecta al uso del velo largo de la Virgen para cubrir la desnudez del Niño, Clara Fernández-Ladreda menciona dos esculturas en la provincia de Pamplona: la Virgen del Amparo en el claustro de la Catedral y la de Huarte de origen francés, a las que añade la Virgen del parteluz de la Catedral de Vitoria y la de la colegiata de Laguardia<sup>21</sup>. En Francia se conservan algunas esculturas que presentan esta misma tipología: la Virgen de Mainneville, la de Jeanne d'Evreux y la de Lisors. Aunque no se trate de una Virgen con el Niño es curioso descubrir como la Virgen de la Anunciación de la Puerta Preciosa presenta también un velo largo junto con el manto y la túnica.

Otro rasgo que merece nuestra atención es la postura ladeada del Niño, se relaciona con la búsqueda de comunicación entre Madre e Hijo que se percibe en la estatutaria francesa desde el s. XIII y que se materializa de diversas maneras: una caricia que el Niño hace a la Virgen el ofrecimiento de algún atributo o como es el caso que tratamos con un intercambio de miradas. Esta actitud no es más que la plasmación de una evolución latente en la escultura gótica desde el s. XIII y que es la tendencia

<sup>20</sup> Núm. de inventario 1723. Es una escultura de gran belleza. Trabajada en piedra, conserva restos de policromía, los ojos tienen incisiones de pedrería. Mide 124 40 33. Se ha perdido el brazo derecho de la Virgen, y el torso del Niño.

<sup>21</sup> FERNÁNDEZ-LADREDA, *op. cit.*, pgs. 296-297.



hacia la humanización de las figuras, para ello los artistas crearán nuevas actitudes más humanas, más emotivas y que tienden precisamente a mostrar a María como madre. Un ejemplo de esto lo tenemos en este grupo de Vírgenes en las que Jesús inclina suavemente el rostro buscando a su Madre, este gesto implica a menudo que el Niño tome una determinada postura para que el movimiento no resulte excesivamente forzado. En las realizaciones que estudiamos el Niño se halla de perfil con el torso levemente girado hacia su madre, a pesar de que esta postura no es la más común en la estatutaria mariana francesa podríamos citar de nuevo algunos ejemplos: la Virgen de Mainneville<sup>22</sup>, la de Saint Gervais de Gisors<sup>23</sup>, la de Vermeil (Louvre)<sup>24</sup>, la de Chateauneuf<sup>25</sup>, etc....

## **2.2. La Virgen Blanca de St. Pedro el Viejo de Huesca, la Virgen de Chiprana, la imagen mariana del MFMB, y la Anunciación de la Puerta Preciosa de la Catedral de Pamplona**

Relacionadas con las anteriores pero con notables diferencias debemos mencionar este nuevo grupo de esculturas que nos permiten a una misma área geográfica: Pamplona, Huesca-Zaragoza y Cataluña.

El tipo es fundamentalmente el mismo: Virgen erguida con el Niño en brazos, en los dos casos en que Jesús se conserva éste se halla de perfil y con la cabeza ladeada siguiendo la misma tónica que el grupo anterior. Por lo que respecta a la indumentaria, María viste velo corto que cae hasta las espaldas, manto abierto que cubre el hombro derecho de la Virgen y que se repliega después bajo la cintura cogiéndose en el brazo derecho y permitiendo ver el reverso del manto. La túnica queda ajustada en la cintura con una correa ornada con pequeños motivos circulares y formando una serie de pliegues verticales. El Niño, al contrario que en el grupo anterior, va vestido con una túnica ancha y larga que deja al descubierto tan sólo el extremo de los dedos del pie. En la Virgen oscense Madre e Hijo parecen jugar con

<sup>22</sup> LEFRANÇOIS-PILLION, M<sup>o</sup> L. «Les statues de la Vierge à l'Enfant dans la sculpture française du XIV siècle» a Gazette des Beaux-Arts, 1935, vol. XIV, fig. 9, pg. 134.

<sup>23</sup> *Ibid.* fig. 11.

<sup>24</sup> *Ibid.* fig. 23 y Les Fastes du gothique. Le siècle de Charles V. Exposition. París 1981-92, núm. 186.

<sup>25</sup> FORSYTH, W.H.: «The Virgin and Child in French fourteenth century sculpture. A method of classification» a The Art Bulletin. XXXIX, fig. 12, pgs. 232-233.

un pajarito que picotea los dedos del niño; es muy posible que la imagen del MFMB hiciera un gesto parecido tal y como se adivina por la posición del brazo de la Virgen, desconocemos sin embargo que sucedía en la escultura de Chiprana.

A pesar de que no se trata de imágenes de la Virgen con el Niño, no podemos dejar de señalar el gran parecido que existe entre estas esculturas y las que flanquean la Puerta Preciosa<sup>26</sup>. Por lo que respecta a la indumentaria la figura del arcángel St. Gabriel sirve de contrapunto a las imágenes marianas, en él descubrimos un manto que en la zona del hombro está tratado de manera muy plana mientras después se repliega y deja ver su reverso como en las esculturas marianas. También el tratamiento de los ropajes constituye un paralelo a las ya mencionadas imágenes, unos voluminosos pliegues curvos que cruzan en diagonal la parte delantera del manto se hallan en todas las esculturas, incluso en la Virgen de la Anunciación cuyo atuendo es distinto. Precisamente esta última escultura nos aporta un detalle sumamente revelador de un estilo común: es el modo particular de realizar los pliegues laterales del manto en el costado derecho de la Virgen y que denota un gran parecido con la Virgen de St. Pedro el Viejo y la del MFMB. Otro rasgo peculiar del estilo del artista es la manera de terminar algunos pliegues verticales en una especie de bucle rizado que descubrimos en la imagen oscense, en la del Museo Marés y en la Virgen de la Anunciación.

#### *a) Origen y relaciones de esta tipología*

Desgraciadamente la pérdida de algunas partes de estas esculturas no nos permiten conocer su estado original. Tan sólo conocemos la iconografía inicial de la Virgen Blanca de Huesca caracterizada por la presentación que la Virgen hace a su Hijo de un pajarillo o en otros casos de un fruto o una flor<sup>27</sup>. Esta tipología cuyo origen arranca de los marfiles franceses del s. XIII tiene unos de sus ejemplos más

<sup>26</sup> Esta puerta está situada en la crujía meridional del claustro y da entrada al dormitorio de los canónigos. El conjunto está formado por un rico tímpano dividido en cuatro pisos que narra los últimos episodios de la vida de la Virgen y culmina con su Coronación. Flanqueando la puerta se hallan las dos figuras de la Anunciación a las que aquí hacemos mención (VÁZQUEZ DE PARGA, L.: «La Dormición de la Virgen en la catedral de Pamplona» en Príncipe de Viana, 1946, pgs. 243-258.)

<sup>27</sup> ESPAÑOL, *op. cit.*

paradigmáticos en la famosa estatuilla procedente del Tesoro de la Sainte Chapelle<sup>28</sup>, el modelo pasará después a la escultura y lo veremos en gran número de Vírgenes góticas.

Otro de los rasgos definidores del grupo es la forma del velo-manto que cae verticalmente desde el hombro derecho y se cruza bajo la cintura replegándose en la mano izquierda de María. El uso de esta fórmula nos conduce nuevamente a la estatuaria francesa ya que si bien hay precedentes anteriores en pequeñas tallas de marfil<sup>29</sup> las primeras formulaciones en escultura las tenemos en la Virgen que ocupa el parteluz de la puerta norte de Notre Dame de París, a partir de ese momento el modelo se difundirá con éxito y lo volveremos a localizar en la Virgen de la puerta sur de la Catedral de Amiens y en numerosas esculturas del s. XIV tanto en Francia como en la Corona de Aragón<sup>30</sup>. A pesar de que, como hemos visto, se trata de una tipología conocida, descubrimos en las imágenes catalano-aragonesas la utilización de una variante particular que se hace evidente en la disposición del velo, en el modo particular de tratar el manto y los pliegues laterales y más en concreto en el hecho de que, en cada una de las esculturas, queda al descubierto una parte del embozo del manto. Siguiendo este mismo modelo no es posible añadir a este grupo dos esculturas más: una imagen procedente de la iglesia de St. Francesc de Valls (Tarragona) de calidad inferior<sup>31</sup> y la Virgen de Cornudella<sup>32</sup>. Esta última escultura merece nuestra atención puesto que sigue estrictamente los rasgos iconográficos que

<sup>28</sup> Esta pequeña pieza se conserva en el Louvre y parece que fue realizada entre 1250-1270 (GABORIT CHOPIN, Danielle: «La Vierge à l'Enfant d'ivoire de la Sainte Chapelle» a Bulletin Monumental, 1972, III, pgs. 213-224). Otro ejemplo significativo es la Virgen del relicario de St. Romain conservada actualmente en el Taft Museum de Cincinnati (GABORIT CHOPIN, D.: «Vierge à l'Enfant et deux anges portant des chadeliers (reliquaire de Saint Romain)» a Le trésor de Saint-Denis, Musée du Louvre 1991, núm. 45-46, pgs. 232-237).

<sup>29</sup> Para este punto es interesante el estudio de W.H. MONROE: «A french gothic ivory of the Virgin and Child» a Museum Studies. The Art Institute of Chicago, 1978, núm. 9, pgs. 6-29.

<sup>30</sup> Podemos apreciar la misma disposición del manto en un buen número de esculturas marianas: la Virgen del Retablo de Anglesola (hoy en el Museum of Fine Arts de Boston), una Virgen con el Niño del Museo Nacional Arqueológico de Tarragona (núm. de inventario 3.029, para esta imagen ver: CADAVALCH, Cristina: «Mare de Déu amb l'Infant» en Pallium, Tarragona 1992, núm. 66).

<sup>31</sup> Se conserva actualmente en el Museo Diocesano, núm. de inventario 2.984 (ESPAÑOL I BERTRÁN, F.: «Mare de Déu de St. Francesc de Valls» en Pallium, Tarragona, 1992, núm. 66).

<sup>32</sup> Recibe la advocación de Mare de Déu del Patrocini. (BLASI VALLESPINOSA, F.: Santuaris marians de la diocesi de Tarragona, Revista del Centre de Lectura. Reus 1933, apéndice).

definen las imágenes que estamos estudiando y de hecho demuestra la circulación y el uso de unas tipologías por parte de artistas y talleres distintos; su factura es algo inferior y su estilo se aleja de las anteriores esculturas.

### 3. HISTORIOGRAFÍA

No se ha conservado documentación de las esculturas que hasta ahora hemos tratado y por lo tanto desconocemos el momento en que fueron encargadas y ejecutadas, tan sólo contamos con la posibilidad de establecer con cierta seguridad la cronología de la imagen de la Catedral de Huesca a partir de los datos que conservamos de la ejecución de la portada y la del sepulcro episcopal de la Catedral de Pamplona.

La **Virgen de la Catedral oscense**<sup>33</sup> que ocupa el puesto central del tímpano bajo un rico dosel, presenta una cronología dudosa pues la escultura de la puerta fue ejecutada en distintas etapas iniciándose sus trabajos en 1294. Una segunda campaña se fecha en 1328 y finalmente la tercera en 1338<sup>34</sup>, es en estos años cuando el escultor Guillermo Inglés está documentado en la obra de la Seo<sup>35</sup>. M<sup>a</sup> Carmen Lacarra reafirma tesis sugeridas con anterioridad que relacionan estilísticamente la imagen oscense con la Virgen y el ángel de la Anunciación de la Puerta Preciosa del claustro de la Catedral de Pamplona<sup>36</sup>. Si nos basamos en estas relaciones deberíamos tomar como punto de referencia la fecha de ca 1328-38 para la ejecución del tímpano oscense y por lo tanto de la Virgen ya que no se aprecian

<sup>33</sup> Los estudios realizados que tratan sobre esta imagen se incluyen en obras de carácter general y son: ARCO Y GARAY, R. del: Catálogo Monumental de España, Huesca. Madrid 1942, pgs. 101, 103-104 y fig. 23, 38 y 30 y DURÁN SANPERE, A. Y AINAUD DE LASARTE: Escultura gótica, en *Ars Hispaniae*. Madrid 1956, vol. III, pgs. 275-276, en la misma colección TORRES BALBAS, Leopoldo: Arquitectura gótica. Vol. VII, pgs. 218-221; DURÁN GUDIOL, A.: Historia de la Catedral de Huesca. Huesca 1991, pg. 81 y YARZA LUACES, J.: La Edad Media. Madrid, 1984, pgs. 318-319. Más recientemente M<sup>a</sup> Carmen Lacarra ha tratado brevemente sobre esta imagen en su artículo sobre la Virgen de Chiprana (LACARRA DUCAY, M<sup>a</sup> C., op. cit., pgs. 28-29).

<sup>34</sup> Momento en el que se trabaja «en el abovedamiento de las naves laterales; en el muro y puerta del brazo meridional del crucero; y en la portada mayor» según afirma A. DURÁN GUDIOL (Catedral de Huesca en *Las Catedrales de Aragón*, Zaragoza 1987).

<sup>35</sup> LACARRA DUCAY, op. cit. pg. 28 y especialmente nota 18.

<sup>36</sup> ver nota anterior.

diferencias estilísticas entre esta imagen y las demás esculturas de la portada. Poseemos una mayor certeza en la cronología de la **Virgencialla del sepulcro de don Miguel Sánchez de Asiáin**. Su sepultura se halla ubicada en el claustro catedralicio junto a la Puerta Preciosa<sup>37</sup>. Consta como este prelado dispuso que su sepultura fuera colocada en el claustro pero en cambio no conservamos documentos que acrediten la construcción de este durante su episcopado (1357-64)<sup>38</sup>, por este motivo las hipótesis acerca de la fecha de construcción del mismo oscilan entre 1360-70<sup>39</sup>.

Un poco más problemática es la cronología atribuida a la **Virgen del monasterio de Pedralbes**<sup>40</sup>. Con relación a su ubicación actual, la Sala capitular, se ha creído que se trataba de la imagen de la Virgen policromada en 1420 por Pere Ça Clusa i Guillem, momento en el que se termina esta estancia<sup>41</sup>. La existencia en el monasterio de dos imágenes más de la Virgen hace difícil la datación segura de estas esculturas, sin embargo sabemos que al menos una de estas imágenes existía ya en 1375 puesto que la abadesa Sor Sibila de Caixans ordena la ejecución de un inventario de los bienes del monasterio y entre las posesiones se nombra una Virgen con el Niño<sup>42</sup>. El

<sup>37</sup> José GOÑI GAZTAMBIDE en su libro sobre los obispos navarros describe la sepultura: «Su tumba se conserva bajo un arcosolio de estilo gótico. Su estatua de piedra lo representa revestido con las insignias pontificales. Está circundada por una ringlers de figuras de monjes, monjas y canónigos decapitados y mutilados. Las paredes están decoradas con pinturas...» (Historia de los obispos de Pamplona, Pamplona, 1979, vol. II, pgs. 225-226). URANGA E IÑIGUEZ se hacen eco de la existencia de la Virgen: «conservada el yacente, además de una menuda y delicada Virgencita y el conjunto arquitectónico, bien trazado...» (op. cit., pg. 22).

<sup>38</sup> GOÑI GAZTAMBIDE, op. cit. pg. 225.

<sup>39</sup> De este parecer es M<sup>a</sup> Carmen Lacarra quien sitúa precisamente la tumba entre los últimos años del episcopado de don Miguel y los primeros de Bernat de Folcaut (1364-64). Por otra parte las pinturas murales del sepulcro de tendencia italianizante y cercanas a otras realizaciones avignonesas concordarían con esta cronología (LACARRA DUCAY, M.C.: Aportación al estudio de la pintura mural gótica en Navarra. Pamplona 1974, pgs. 308 y ss.)

<sup>40</sup> La sala capitular fue finalizada entre 1415-1419. Para esta imagen ver: AINAUD, J. GUDIOL, J. y VERRIE, F.P.: Catálogo monumental de España. La ciudad de Barcelona. CSIC. Madrid 1947, pgs. 137-138 (vol. 1) y fig. 786 (vol. 2) y ESCUDERO I RIBOT, M.A., El monestir de Pedralbes. Barcelona 1991.

<sup>41</sup> Ibid pg. 76.

<sup>42</sup> «Item unes vestidures de vallut blau sembrades dobles d'argent per a la ymage de madona senta Maria e de son fill» (ANZIZU, Sor Eulàlia: Fulles històriques del real Monestir de St. Maria de Pedralbes. Barcelona, 1897, pg. 78).

estilo y la tipología de la Virgen de Pedralbes nos hacen dudar de su atribución al s. XV ya que concuerda con las imágenes ya descritas pertenecientes, al menos la oscense y la navarra al s. XIV. Es posible que la imagen fuera ejecutada con anterioridad para presidir alguna de las capillas del claustro acabadas a mediados y finales del s. XIV y que fuera policromada con posterioridad otorgándole una nueva ubicación.

Por lo que respecta a las otras imágenes Francesca Español fundamentándose en las ya citadas relaciones estilísticas y tipológicas ha datado la Virgen Blanca de St. Pedro el Viejo entre 1330-50<sup>43</sup>, la misma postura adopta J. Bracons para la imagen de MFMB<sup>44</sup>.

#### 4. CONCLUSIONES

A partir de los datos que hemos reunido podemos concluir que nos hallamos ante dos tipologías distintas de imágenes de la Virgen; quizás es este uno de los casos más paradigmáticos del uso de prototipos por parte de un único taller ya que, especialmente en el primer grupo, se trata de esculturas prácticamente idénticas. Desconocemos quienes eran sus artífices y cuál era su formación a pesar de que algunos historiadores han pretendido ver un aire francés o al menos nórdico a su estilo<sup>45</sup>; por el momento no hemos encontrado ninguna obra en ámbito francés que pueda servir de paralelo a las imágenes de Pedralbes, Huesca, MNAC y Pamplona. Caso distinto es el de la escultura del segundo grupo, su tipología conecta directamente con las pequeñas estatuillas de marfil a las que ya hemos hecho alusión<sup>46</sup>, en muchas de estas obras la Virgen presenta una disposición de manto

<sup>43</sup> ESPAÑOL Y BERTRAN 1993, *op. cit.*

<sup>44</sup> BRACONS I CLAPES, *op. cit.*

<sup>45</sup> LACARRA DUCAY 1990, *pgs.* 30-31.

<sup>46</sup> *El estudio más completo existente sobre la eboraria medieval es el del Raymond KOEHLIN: Les ivoires gothiques français. París 1924, tres volúmenes, sin embargo algunos de sus presupuestos han sido revisados posteriormente: GRODECKI, L.: Ivoires français. París 1947. GABORIT-CHOPIN, DANIELLE: Ivoires du Moyen-Age. Friburg 1978. Por lo que respecta a la influencia del marfil en la escultura gótica es interesante el estudio de LITTLE, C.: «Ivoires et art gothique» a Revue de l'art, 46, 1979, pgs. 58-67.*

parecida<sup>47</sup>, lo mismo sucede con el atributo que María ofrece a Jesús y con la mirada que se dirigen Madre e Hijo, por lo que es posible que su autor se inspirase en alguno de estos marfiles<sup>48</sup> cuya producción estaba muy extendida y que dado su tamaño eran fácilmente trasladables de un lugar a otro. Existe aún otro rasgo, en esta ocasión estilístico, que apunta hacia este tipo de realizaciones, es el tipo de cabeza redonda con unos rasgos faciales pequeños y muy marcados que descubrimos en la Virgen del tímpano de la Catedral oscense, su fisonomía se acerca a los marfiles franceses del s. XIV<sup>49</sup> cuya evolución ya describió Koechlin<sup>50</sup>.

En cuanto a la cronología tan sólo contamos con dos fechas que nos sirven de pauta, la de la portada de la Catedral de Huesca, aproximadamente 1338, y la del sepulcro de don Miguel Sánchez de Asiáin, entre 1360-70, teniendo en cuenta además que la Virgencilla del sepulcro navarro es de menor calidad artística que las demás y que podría suponer la pervivencia de unas fórmulas ya desfasadas o al menos superadas y por tanto el punto final de la actividad de un maestro o taller. Por lo que respecta al modelo, la estatuilla se acerca a las anteriores imágenes y lo mismo sucede con algunos rasgos estilísticos: tipo de cara redondeada, volumen del cuerpo del Niño, composición de los pliegues, etc... Estos nos lleva a sugerir que su artista pudo copiar una escultura anterior radicaba en el mismo Pamplona, probablemente una Virgen a la que el obispo tuviera especial devoción o que incluso él mismo encargara antes o durante su episcopado. A pesar de la prudencia con que hay que hablar de cronología podemos situar la difusión de estas tipologías entre 1335/38 y 1360/70.

Por lo que respecta al ámbito geográfico, ambos grupos iconográficos nos remiten a una misma área: Pamplona, Huesca-Zaragoza, Barcelona (Cataluña) y por lo tanto a dos reinos distintos: la corona de Aragón y el Reino de Navarra. No tenemos certeza de cuál debió ser la vía de divulgación de estos modelos, sin embargo la presencia de

<sup>47</sup> *Insistimos en que el esquema dispositivo del manto es uno de los más corrientes en la imaginería mariana gótica.*

<sup>48</sup> *Nos sirven de ejemplo una Virgen conservada en la coll. Benoit Oppenheim de Berlín (KOECHLIN 1924, pl. XXVI, núm. 75), otra estatuilla de la col. Heugel en París (ibid, pl. XXXII, núm. 105) y una Virgen del tesoro de la Catedral de Toledo (ibid, pl. XXX, núm. 107) entre otras.*

<sup>49</sup> *Este parecido nos fue sugerido por la Dra. Español.*

<sup>50</sup> *«l'on en arrivera au plein XIV siècle au visage rond avec un menton en galoche et des traits tout menus qui s'écartent extrêmement de l'idéal aristocratique du debout» (KOECHLIN, op. cit. pg. 97 y también pg. 234).*

esculturas que siguen el mismo prototipo en el claustro de la Catedral de Pamplona nos hace sospechar que es precisamente allí donde podemos localizar su punto de partida.

El claustro navarro<sup>51</sup> iniciado a finales del s. XIII y continuado la siguiente centuria supone la consolidación de las formas góticas en Navarra y se adelanta temporalmente a otras edificaciones catedralicias de la Corona de Aragón donde el gótico llega más retardatariamente. Esta prioridad temporal pudo ser propiciada por la llegada de artistas de origen nórdico: francés, inglés o de otra procedencia que introducirían el nuevo lenguaje en la escultura del claustro<sup>52</sup>, este hecho viene además corroborado por algunos de los nombres que la documentación nos aporta como: Jacques Perut o Juan de Alemania. Por otra parte la riqueza escultórica del claustro denota, como ya se ha señalado repetidamente, la intervención de distintos artistas que si bien presentan evidentes diferencias muestran también ciertas analogías que nos hacen sospechar la existencia de un cierto ambiente artístico común o al menos de unas influencias que debieran ejercerse entre sí. Partiendo de las similitudes que ya hemos señalado entre las imágenes marianas y algunas de las realizaciones del claustro pensamos que es allí donde se pudieron forjar las dos tipologías marianas que hemos estudiado, y que desde Pamplona irradiarían a otros puntos como Huesca, Barcelona u otras localidades de la Corona de Aragón quizás por artistas vinculados al mismo claustro. En este sentido no deja de ser significativo que una de las dos imágenes marianas oscenses pertenezca a la Catedral y además presida su fachada; su cronología, alrededor de 1338, conecta con las realizaciones del claustro navarro, y este hecho unido a las ya reiteradas relaciones estilísticas nos permite apoyar la tesis de M<sup>a</sup> Carmen Lacarra que sugería la intervención de un artista vinculado también a Pamplona<sup>53</sup>.

<sup>51</sup> Los estudios más completos sobre el claustro de Pamplona son: DURÁN I SAMPERE, A Y AINAUD DE LASARTE, J., *op. cit.* pgs. 143-147, TORRES BALBAS, L., *op. cit.*, pg. 237, YARZA, *op. cit.* pgs. 320-322 y URANGA E IÑIGUEZ, *op. cit.* y recientemente: MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene: «Algunos temas profanos en el claustro de la Catedral de Pamplona» en *Príncipe de Viana*, 197, 1992, pgs. 517-562.

<sup>52</sup> El origen nórdico de muchos de estos artistas que debieron llegar a Pamplona desde principios del S. XIV pueden explicarse por motivos de muy variada índole: los estrechos vínculos de la monarquía navarra con la francesa (para este punto ver: MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier: «Arte y Monarquía en Navarra 1328-1425», Pamplona 1987, pgs. 16-26), la proximidad de ambos reinos, las posesiones inglesas en el oeste francés, los enfrentamientos entre Francia e Inglaterra, etc...

<sup>53</sup> LACARRA 1990, *op. cit.* pg. 31.



## ILUSTRACIONES.



*Fig. 1. Virgen que preside la fachada principal de la Catedral de Huesca.*



*Fig. 2. Virgen de los Desamparados. Sala capitular del monasterio de Pedralbes de Barcelona.*



*Fig. 3. Virgen conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (MNAC).  
Procedencia desconocida.*



*Fig. 4. Virgen de los Milagros. Sepulcro de don Miguel Sánchez de Asiáin en el claustro de la Catedral de Pamplona.*



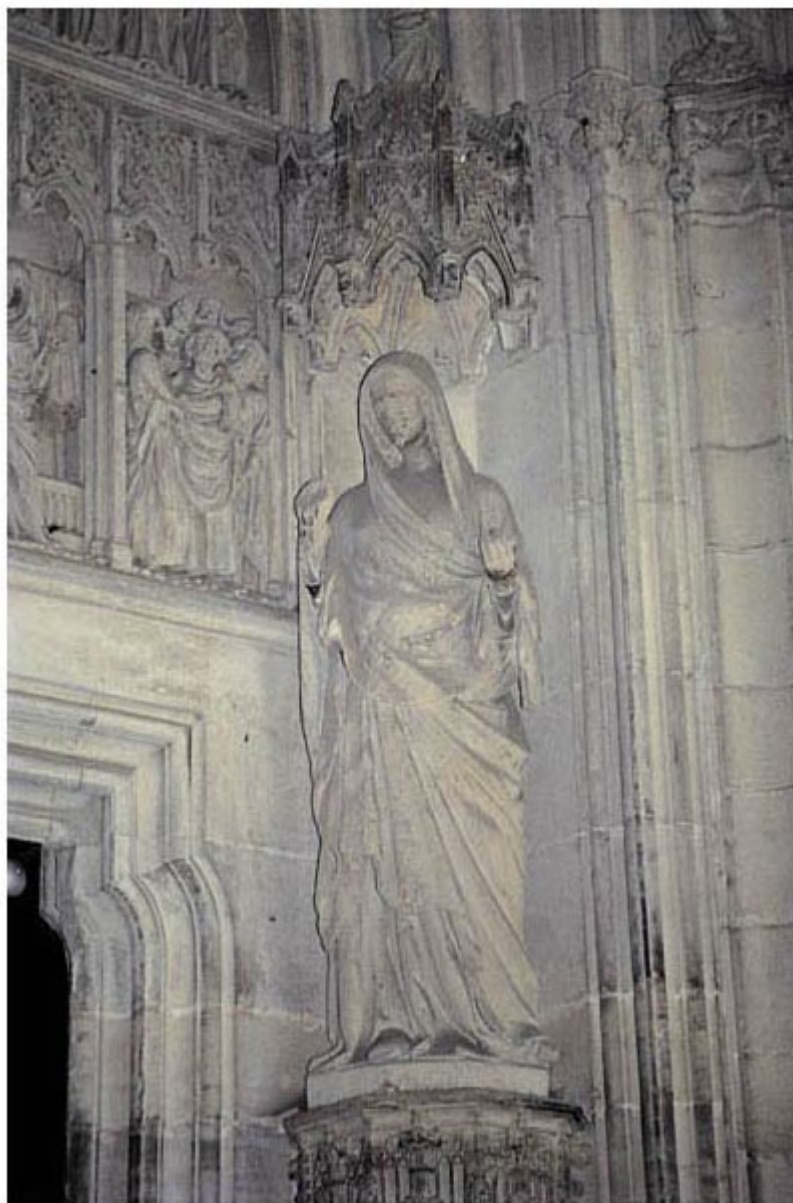
*Fig. 5. Virgen Blanca. Iglesia de St. Pedro el Viejo en Huesca.*



*Fig. 6. Virgen conservada en el Museo Frederic Marés de Barcelona. Procedencia desconocida.*



*Fig. 7. Arcángel St. Gabriel. Puerta Preciosa, claustro de la Catedral de Pamplona.*



*Fig. 8. Virgen de la Anunciación. Puerta Preciosa, claustro de la Catedral de Pamplona.*