

Imaginería mariana europea en las colecciones públicas de Buenos Aires.

Las tallas de la Virgen y el Niño entre los siglos XII y XVI

Autor:

Montemurro, María Laura

Tutor:

Madero, Marta

2015

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes.

Posgrado

Imaginería mariana europea en las colecciones públicas de Buenos Aires.

Las tallas de la Virgen y el Niño entre los siglos XII y XVI.

Índice

Introducción.....	4
Estado de la Cuestión.....	10
Metodología.....	16
Capítulo 1. Coleccionismo y coleccionistas: contextualización de la procedencia de las obras.....	18
Colecciones y coleccionistas, 19 – La primera generación. Coleccionismo y consumo artístico, 23 – Enrique Rodríguez Larreta Maza Oribe, 26 – Los sueño hispanos de la colección Larreta, 28 - Adquisición de obras, 33 – Matías Errázuriz Ortúzar, 35 –	

Adquisición de obras, 42 – Consideraciones sobre el periodo, 43 – El estudio de la Edad Media en la Argentina y en el exterior, 44 - El estilo neo medieval, 48 – La segunda generación de coleccionistas, 50 – La colección Di Tella, 51 – Paula De Koenigsberg, 56 – Atilio y Jorge Larco, 58 – Juan Carlos Ahumada Seré, 60 – Del espacio privado al público. La fundación de los museos de Arte Español y de Arte Decorativo, 61 – Ingreso de la colección Di Tella al MNBA, 65.

Capítulo 2. Estudio estilístico e iconográfico..... 67

Iconografía. La Virgen y el Niño, 67 – Imágenes exentas de la Virgen en majestad en el románico francés, 72 – Virgen y Niño. Segunda mitad del siglo XII. MNBA. Cat. N° 1, 72 – Vestimenta, 76. La función de relicario, 87 – La tipología en el gótico español, 90 – Virgen y Niño. Siglo XIII. MNAD. Cat. N° 6, 89 – Virgen y Niño. Álava. Primer tercio del siglo XIV. MNBA. Cat. N° 2, 90 – Virgen y Niño. Segundo tercio del siglo XIV. MNBA. Cat. N° 3, 97 – Virgen y Niño. Castilla. Principios del siglo XIV. Museo de Arte Español Enrique Larreta. Cat. N° 4, 100 – Virgen y Niño. Cataluña. Tercer tercio del siglo XIV. Museo de Arte Español de Enrique Larreta. Cat. N° 5, 103 – Siglo XVI en España, 105 – Virgen y Niño. España. Principios del siglo XVI. Cat. N° 8, 105 – Siglos XV y XVI en Alemania, Austria y Flandes, 108 – Virgen y Niño. Kalkar. Siglo XV. MNAD. Cat N 7, 108 – Virgen y Niño. Austria. Ca. 1400. Casa Museo Quinquela Martin. Cat. N° 10, 115.

Capítulo 3. Materiales, técnica y el significado de la materia.....117

La recuperación de la escultura monumental, 117 – Materiales y técnicas, 123 – El dorado a la hoja, 134 – La pintura sobre dorado, 135 – El revestimiento en plata, 137 – Materialidad, 139 – El aspecto simbólico de los materiales, 140 – El color, 147 - El uso de oro y gemas, 158.

Capítulo 4. Las obras en contexto: materialidad y contenido.....160

La virgen auvernesa, 163 – Una escultura de transición, 176 – Las eculturas del siglo XIV, 178 – Imágenes erguidas, 191 – Cambios en la espiritualidad hacia fines de la Edad Media, 192 – La prefiguración de la Pasión en el Cristo Niño, 196.

Conclusiones.....201

Imágenes

Capítulo 1.....	208
Capitulo 2.....	212
Capítulo 3.....	243
Bibliografía.....	248
Catálogo.....	266
Agradecimientos.....	284

Introducción

En el transcurso del siglo XIX el estudio del arte medieval entró con pleno derecho a formar parte de la disciplina de la Historia del Arte. Dejando definitivamente de lado esquemas evolutivos que situaban el arte medieval en una fase de decadencia o aquellos que lo rescataban como expresión de la identidad nacional, comenzaron a prevalecer otros enfoques que sirvieron de puente a los estudios del siglo XX. Éstos se alternaron entre los que buscaban estudiar el cambio de las formas artísticas a partir de la consideración de la autonomía de la obra de arte y los que buscaban explicarlo a través del contexto cultural. En conjunto con las perspectivas que fueron prevaleciendo en la Historia del Arte, los primeros fueron siendo superados por los segundos, especialmente gracias a los aportes de académicos como Aby Warburg y Erwin Panofsky¹ Las preocupaciones tradicionales de la disciplina tales como el análisis formal y el establecimiento de atribuciones fueron dando paso a otros interrogantes relacionados con la función del objeto artístico en la sociedad, su recepción y circulación abriendo así un campo fértil a las investigaciones.

Por nuestra parte, sin poder ni querer dejar de lado el uso de las metodologías tradicionales (el análisis iconográfico y estilístico, el método comparativo, el establecimiento de atribuciones...), las cuales sin duda constituyen la base sobre la cual aplicar las nuevas perspectivas teóricas, las preguntas que nos planteamos surgen de una

¹ El método establecido por Warburg, donde todas las ramas del saber son aplicadas en la interpretación del objeto artístico, fue perfeccionado por Panofsky. Su tercer nivel de análisis, el iconológico, busca profundizar en el significado último de la obra de arte, generalmente desconocido por el mismo artista y determinado en cambio por los principios subyacentes en la conformación de un periodo, clase social o pensamiento teológico.

mirada contemporánea. La misma obra artística puede hoy hablarnos de una manera muy diferente a como lo hacía décadas atrás. Por ende, las preguntas que surgen son otras y otros los enfoques teóricos que deben aplicarse para darles respuesta.

Cabe preguntarse cual es el motivo que impulsa la elección de nuestro objeto de estudio. ¿Por qué optamos por el análisis de piezas artísticas que parecen hallarse tan distanciadas culturalmente de nosotros? Mientras que el estudio del arte latinoamericano y argentino ha avanzado significativamente en los últimos años aportando investigaciones útiles a la reconstrucción de nuestra identidad nacional, el estudio del arte medieval ha quedado relegado sin considerar que también él tiene relación con nuestra historia. Rescatar, conocer y valorar las obras medievales de nuestros museos contribuye igualmente al conocimiento y construcción de nuestra historia e identidad. Por un lado porque responden a los intereses cosmopolitas que alguna vez caracterizaron a nuestro país, especialmente durante el periodo en el que gran parte de estas obras ingresaron a nuestro territorio. Éstas, además, forman parte de la historia cultural de muchos de nuestros antepasados y sobre todo, son bienes que al formar parte de las colecciones públicas nos pertenecen como nación.

Las obras de las que nos ocuparemos en esta tesis pueden calificarse de marginales y esporádicas respecto a las tendencias que predominaron entre nuestros coleccionistas y seguramente, por esta misma razón, escaparon a la mirada de aquellos que se han encargado en los últimos años de estudiar las tendencias del coleccionismo en Argentina. El conocimiento que se tiene de ellas se limita muchas veces a la escasísima información dada por el donante u obtenida en el momento de la adquisición y que nunca o muy pocas veces fue confirmada y desarrollada por una investigación académica, a excepción de la llevada a cabo por Francisco Corti con la catalogación de la obra medieval española en Argentina².

El escaso interés que han suscitado estas obras no es de extrañar si se tienen en cuenta las dificultades que implica su estudio. Las obras están aisladas de su contexto, por lo general son anónimas y las atribuciones muchas veces requieren ser revisadas. Consideramos que el conocimiento de estas piezas, que integran nuestro patrimonio artístico nacional, es indispensable para su justa apreciación, valoración y uso para el

² Corti, Francisco. *Arte medieval español en la Argentina: catálogo descriptivo y razonado de obras de colecciones públicas y privadas*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994.

avance del estudio del arte medieval en nuestro país. A este respecto vale la pena recordar que países vecinos con una historia inmigratoria semejante a la nuestra trabajan activamente sobre el estudio del patrimonio artístico medieval que se encuentra en su territorio.³

Respondiendo a estos intereses, nuestro trabajo se propone desarrollar el conocimiento sobre las piezas de arte medieval conservadas en colecciones públicas de la ciudad de Buenos Aires. Con el fin de proceder con una metodología ordenada consideramos definir nuestro objeto de estudio procediendo a la delimitación de un conjunto cerrado de obras. Los criterios para su conformación fueron dados en primer lugar por la iconografía de la Virgen y el Niño seguido por el grado de calidad e interés científico de las piezas a disposición. Finalmente, optamos por dedicarnos exclusivamente al estudio de las tallas en madera con el fin de homogeneizar nuestro corpus desde el punto de vista de la técnica.

Explicitación del problema

A partir del siglo XII las esculturas en bulto de la Virgen se hacen cada vez más frecuentes. El culto a María crece así como las variantes iconográficas que la representan. Testimonio de esto son las tallas de la Virgen y el Niño que se guardan en las colecciones públicas de nuestro país, cuya prevalencia sobre la representación de otras figuras sacras del mismo periodo es notable. Este fenómeno nos obliga a detenernos en este grupo de esculturas constituido por tallas en madera que datan entre los siglos XII y XVI procedentes de distintas regiones de Europa Occidental, aunque con un marcado predominio de España.

Esta circunstancia nos provee una situación propicia para responder una serie de interrogantes que se nos abre ante esta tipología y la continuidad de la que ha gozado hasta inicios de la época moderna, donde ponemos fin a la cronología abarcada en este estudio. Estos interrogantes se centran en la adaptación de la tipología a distintos periodos y contextos culturales, representados en nuestro corpus por las diversas dataciones y procedencias de las obras.

³ Uno de los casos más emblemáticos es Brasil, donde el desarrollo de los estudios medievales es impulsado mediante publicaciones especializadas, congresos internacionales y el funcionamiento de la Associação Brasileira de Estudos Medievais.

El estado en el que encontramos la gran mayoría de las obras a estudiar implica una casi completa descontextualización de las mismas. No sólo carecemos de datos certeros acerca de su procedencia y datación sino que incluso su historia reciente es muchas veces dudosa o muy incompleta. Tampoco se ha efectuado sobre las mismas estudios técnicos que provean información precisa respecto a posibles restauraciones, características de la policromía y madera utilizada. Sin embargo, estas circunstancias han resultado disparadoras para nuestra propuesta teórica. Desde hace algunos años, un enfoque teórico centrado en el concepto de materialidad ha captado notablemente el interés de los académicos en el ámbito tanto internacional como nacional. Entendemos este concepto como una perspectiva centrada en el estudio de los materiales empleados, sus propiedades, cualidades estéticas y características simbólicas así como sobre la técnica. Si bien este enfoque no exige ser aplicado en un estilo artístico o periodo en particular, creemos que resulta especialmente adecuado para abordar el estudio del objeto estético en la Edad Media. Los aspectos concernientes a la materialidad resultan fundamentales en la obra medieval, actuando como condicionantes en su recepción y en la eficacia de su función como objeto cultural.

Al estudiar las tallas de nuestro corpus a partir de la perspectiva de la materialidad debemos considerar igualmente las narrativas sobre la corporalidad que se abren a partir de la representación del cuerpo. Partimos del concepto de *corpus* manejado por Caroline Bynum, integrado en el concepto de materialidad y una de cuyas acepciones es la figura humana. Planteamos este concepto en tanto todo producto de la cultura es una práctica discursiva de carácter ideológico. Por lo tanto consideramos que toda representación artística del cuerpo, incluso la que podemos creer más cercana a la realidad, es una construcción ya que siempre es una interpretación del modelo natural. Como veremos en el desarrollo de este trabajo, estas líneas teóricas resultan particularmente pertinentes al abordar el estudio de imágenes tridimensionales. Desde la Tardía Antigüedad hasta el fin de la Alta Edad Media, la escultura exenta cayó en desuso. Su recuperación hacia el siglo X es un fenómeno que se ve acompañado por el surgimiento y la difusión de las tallas en madera de la Virgen y el Niño. La imagen en bulto opera frente al espectador de una manera distinta a como lo hace una imagen bidimensional. Ésta ocupa, al igual que el cuerpo del espectador, un lugar en el espacio y es, frente a él, “otro” cuerpo.

A partir de estos enfoques nos formulamos las siguientes preguntas: ¿Cómo inciden las características materiales y el carácter de tridimensionalidad en la función devocional de la imagen? ¿Qué relación se establece entre el cuerpo del espectador y el cuerpo de la imagen y cómo actúa en la eficacia de la talla como imagen de culto? ¿Cómo ha respondido esta tipología a los diversos contextos filosófico-teológicos y culturales representados por las esculturas de nuestro corpus?

Pero además, para contestar estas preguntas y cumplir con uno de los objetivos principales de esta tesis: contribuir al conocimiento del patrimonio medieval existente en las colecciones públicas del territorio argentino, es necesario enfrentar un problema inherente al corpus de imágenes que consiste en la escasa documentación sobre las piezas que lo componen. Este hecho nos obliga a dilucidar, en primer lugar, las cuestiones básicas relacionadas con la atribución y catalogación de las obras cuando estas faltasen o fuesen erróneas así como, cuando sea posible, la contextualización de su adquisición: ¿cómo y por qué llegaron estas obras a nuestros museos?

En síntesis, nuestro trabajo se organiza en torno a tres ejes. El primero lo conforma el estudio de la procedencia e historia reciente de las obras de nuestro corpus. Para ello partimos de las problemáticas y metodologías propuestas en trabajos que han guiado el curso del estudio sobre patrimonio y coleccionismo citados en el apartado “Estado de la Cuestión”. Para este primer eje hemos propuesto la siguiente hipótesis:

-En la adquisición de imágenes marianas medievales y temprano modernas dentro del contexto del coleccionismo privado de las primeras dos décadas del siglo XX, intervendrían factores de índole ideológico junto con resabios del carácter cultural primigenio de las mismas. En cambio, en la segunda mitad del mismo siglo, la adquisición de estas imágenes obedecería, en primer lugar, a factores de índole estético-artístico y económico. Esta primera hipótesis será tratada en el primer capítulo de esta tesis.

Considerando el riesgo que implica el desconocimiento del patrimonio, del cual el expolio del arte es una de las más lamentables consecuencias, este proyecto pretende contribuir al conocimiento de las tallas marianas medievales y temprano-modernas en nuestros museos, colaborando con su catalogación y atribución, siendo éste el segundo eje en torno al cual se desarrolla nuestro trabajo. Cada una de las obras del corpus a trabajar, diez tallas en total, implica una o más hipótesis referentes a su procedencia o atribución. Este eje será tratado esencialmente en el capítulo dos.

El tercer eje de nuestro trabajo plantea abordar, a partir de las imágenes propuestas, un estudio que signifique un aporte al actual estado de la cuestión sobre esta tipología. Para ello nos centramos en las problemáticas que desde las últimas décadas se vienen planteando en el campo de los estudios medievales en torno a los conceptos de materialidad y corporalidad ya explicitados. La hipótesis que corresponde a la tercera fase de nuestro trabajo es la siguiente:

-El estudio de las imágenes propuestas desde la perspectiva de su materialidad y representación del cuerpo mariano contribuiría en la comprensión de la funcionalidad de la tipología y su adaptabilidad a distintos ámbitos geográficos y temporales en los que ha resultado idónea en la satisfacción de necesidades culturales. Estas perspectivas serán abordadas en los capítulos tres y cuatro de nuestra tesis.

Estado de la cuestión

Dado que reseñar la totalidad de los estudios que trabajan las perspectivas teóricas aquí planteadas sería una tarea inabordable, procederemos a una selección de aquellas que encontramos más pertinentes y cercanas a nuestro enfoque.

Entre los trabajos que han sentado un importante antecedente para nosotros en términos de estudio del coleccionismo, consumo cultural y patrimonio artístico en Argentina destacamos los trabajos de Laura Malossetti Costa, *Los Primeros Modernos. Arte y Sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001), María Isabel Baldasarre. *Los Dueños del Arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, (Buenos Aires, Edhasa, 2006) y Talía Bermejo, *Arte y coleccionismo en la Argentina (1930-1960). Procesos de construcción de nuevos valores culturales, sociales y simbólicos*, (Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008). Destacamos igualmente los libros de Marcelo Pacheco dedicados al estudio del coleccionismo en Argentina desde la época del Virreinato a la primera mitad del siglo XX: *Coleccionismo Artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Bicentenario*, (Buenos Aires, Ed. Del Autor, 2011) y *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942* (Buenos Aires, El Ateneo, 2013). En el campo de la colección de arte antiguo consideramos de suma importancia los distintos trabajos del historiador franco-polaco Krzysztof Pomian, quien ha planteado diversas problemáticas afines con nuestras investigaciones, en particular la transición de colecciones privadas a colecciones públicas. Entre sus trabajos cabe destacar *Des saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIIIe-XXe siècle* (Paris, Éditions Gallimard, 2003) y, en colaboración con Annie-France Laurens (éds.), *L'Anticomanie. La collection des antiquités au XVIIIe siècle*, (Paris, Éditions du Seuil, 1998). También consideramos significativos los aportes realizados en el campo del coleccionismo público y privado de arte medieval por Flaminia Gennari-Santori en "Medieval art for America: The arrival of the J. Pierpont Morgan collection at the Metropolitan Museum of Art", (en *J. Hist Collections* N° 22, 2010, pp. 81-98).

Además de los mencionados, otros trabajos realizados en el ámbito nacional deben ser destacados como importantes antecedentes para nuestra investigación: la serie de catálogos efectuados en el Museo Nacional de Bellas Artes consagrados a pintura y escultura europea en el patrimonio del museo. Estos consisten en: Angel M. Navarro; Pablo de Monte; María Teresa Ortiz Naretto. *Dibujos italianos (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*; Angel M. Navarro. *Pintura flamenca y holandesa (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, 1994; Angel M. Navarro. *Los maestros flamencos y holandeses (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, AAMNBA, 2001; Angel M. Navarro. *Pintura alemana e inglesa (siglos XVI al XVIII) en el*

Museo Nacional de Bellas Artes, 2204; Adriana Van Deurs y Marcelo Renard. *La escultura italiana en el Museo Nacional de Bellas Artes*, AAMNBA, 2001 y Cristina Serventi. *Pintura española (siglos XVI al XVIII) en el Museo Nacional de Bellas Artes*, AAMNBA, 2003

En lo que concierne al estudio de las obras medievales en colecciones públicas en Argentina, debemos mencionar el catálogo de Francisco Corti ya citado: *Arte Medieval Español en la Argentina...* así como el trabajo del mismo autor sobre el retablo de Santa Ana en el Museo de Arte Español Enrique Larreta (Serie monográfica, n° 1, Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras), y también su propia tesis doctoral: *Officium Parvum Gothicum: Libro de horas de Guillaume de Montbler* (Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2008). Fuera de estos trabajos no conocemos ningún estudio académico que se haya ocupado de las piezas medievales guardadas en nuestros museos.

Al catálogo realizado por Francisco Corti sumamos en el ámbito internacional los trabajos de Ilene Forsyth, *The Throne of Wisdom: Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France* (Princeton, Princeton UP, 1972) así como el de Clara Fernandez Ladrera, *Imaginería medieval mariana*, (Pamplona, Departamento de Presidencia e Interior, 1988). En el primero de estos, la autora se ocupa principalmente de dilucidar los aspectos relacionados con las funciones de este tipo de escultura, especialmente en sus aspectos culturales, logrando demostrar que tanto la forma como el estilo responden a exigencias simbólicas y funcionales. El segundo consiste en un exhaustivo estudio estilístico iconográfico y técnico de las tallas románicas y medievales de la Virgen y el Niño originarias de Navarra. Destacamos también la tesis doctoral de Nadia Bertonio Cren, dedicada a la escultura en madera de los siglos XI y XII en Borgoña: *La sculpture sur bois polychrome des XIe et XIIe siècles en Bourgogne*, (Tesis doctoral, ARTeHIS, Université de Bourgogne)

Muchos artículos se han centrado en el estudio iconográfico de obras como las que competen a nuestra tesis. Nombraremos sólo aquellos que nos resultan particularmente útiles como el de Víctor Lasareff: “Studies in the iconography of the Virgin” (*The Art Bulletin*, Vol. 20, No. 1 (Mar., 1938), pp. 26-65) donde el autor analiza la génesis histórica de algunos tipos iconográficos de la Virgen y su relación con el arte bizantino e italiano del siglo XIII. Un artículo modélico en lo que respecta a la tarea de atribución es el de William Forsyth: *The Virgin and Child in French Fourteenth Century Sculpture A Method of Classification* (*The Art Bulletin*, Vol. 39, No. 3 (Sep., 1957), pp. 171-182). Sólo de manera

general mencionaremos los artículos del Metropolitan Museum of Art⁴ que se detienen en el análisis de esculturas marianas procedentes de la colección del Museo, pero que sin duda son muy valiosos a la hora de atribuir nuestros propios ejemplares.

Muchos trabajos se dedican a estudiar la figura de María en la Edad Media, por lo que sólo mencionaremos aquellos que consideramos más útiles y cercanos a nuestros planteos. Entre estos se encuentran dos trabajos de Miri Rubin: *Emotion and Devotion. The Meaning of Mary in Medieval Religious Cultures* (Budapest, Central European University Press, 2009) y *Mother of God. A History of the Virgin Mary*, (Yale University Press, 2009). El primero de estos se centra en las manifestaciones del culto mariano desde el cristianismo temprano hasta el 1600, lo cual resulta útil para atender a los cambios que a lo largo de la Edad Media se han suscitado en torno a la imagen y culto de la Virgen. El segundo nos resulta pertinente en tanto recoge fuentes que reconstruyen la figura mariana en diferentes regiones de Europa para centrarse luego en el lugar de la sensibilidad y emotividad en la experiencia devocional en torno a la figura de María durante la tardía Edad Media. También debemos mencionar la serie de obras reunidas por Dominique Iogna Prat, Eric Palazzo y Daniel Russo bajo el título: *Marie, le culte de la Vierge dans la Société Médiévale* (Paris, Beauchesne, 1996) donde cada uno de los autores participantes contribuye a la reconstrucción de distintos aspectos de la figura mariana, así como también los trabajos de Daniel Russo sobre la iconografía de la Virgen entre los que destacamos *Marie, Vierge à l'Enfant et Mère de Dieu. Formation et développement de l'iconographie mariale en Occident, du III^e siècle au milieu du XIII^e siècle* (Paris, Université Paris-Sorbonne Paris IV).

Dentro de los enfoques teóricos planteados en torno a la materialidad destacamos los trabajos de Jérôme Baschet, *L'iconographie médiévale*, (Paris, Éditions Gallimard, 2008), Herbert Kessler, *Seeing Medieval Art*, (Toronto, University of Toronto Press, 2004) y Caroline Walker Bynum, *Christian Materiality An Essay on Religion in Late Medieval Europe* (New York, Zone Books, 2011). Estos y otros autores han ido definiendo una línea de trabajo que aborda el estudio de la obra de arte medieval desde su carácter de objeto. El fin de las consideraciones mencionadas anteriormente en torno al binomio materialidad-corporalidad es analizar su posible agencia en los modos de recepción y funcionalidad de las imágenes propuestas A este fin, los trabajos de Hans Belting, *Bild und Kult. Eine*

⁴ Se trata de los artículos de William Forsyth y Richard H. Randall Junior que se encuentran mencionados en la bibliografía.

Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst, Munich, (Oscar Beck, 1990), y *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. (Munich, Wilhelm Fink, 2001) resultan una buena base para nuestros propios estudios.

Debemos mencionar igualmente algunos trabajos centrados en la temática del cuerpo en la Edad Media. Mientras que Peter Brown⁵ lo consideró principalmente en tanto *locus sexual*, Caroline Walker Bynum en *Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, (New York, Columbia University Press, 1995) revisa los conceptos sobre el cuerpo a partir de las metáforas usadas respecto al mismo en los debates sobre la resurrección de los muertos. La serie de ensayos reunidos por Peter Biller en *Medieval Theology and the Natural Body* (York, Boydell and Brewer Ltd, 1997) tratan distintos aspectos relacionados con las concepciones teológicas sobre el cuerpo incluyendo el pensamiento de algunos influyentes personajes como Abelardo. Igualmente pertinente a nuestro estudio es el libro editado por Sara Kay y Miri Rubin: *Framing Medieval Bodies* (Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 1996) el cual reúne una serie de artículos que estudian el cuerpo desde diferentes perspectivas, incluyendo un análisis de Michael Camille centrado en el arte de la tardía Edad Media.

No podemos dejar de mencionar trabajos de Jean Claude Schmitt como *La raison de gestes dans l'Occident médiéval* (Paris, 1990), donde explora la cultura del cuerpo en función de su expresividad a partir de una diversa serie de fuentes y, siendo aún más pertinente para nuestro estudio, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, (Paris, Gallimard, 2009).

Debemos nombrar, por último, algunos estudios centrados en la psicología de la visión que han resultado fundamentales en el planteo de algunas de nuestras problemáticas en torno a la corporalidad y materialidad de las imágenes. En primer lugar, el libro de Michael Camille, *Glorious Arts Glorious Visions*, (New York, Abrahams, 1996). En este trabajo el autor se ocupa de indagar los diferentes niveles de visión y su acción sobre la imagen gótica, declarando que en la tardía Edad Media tiene lugar un cambio en la forma de mirar, de la que el arte es testimonio. Otros trabajos que relacionan temas concernientes a la visión y al arte son los de Madelein Caviness: "The Simple Perception of Matter and the Representation of Narrative, 1180-1280" (en *Gesta*, Vol. 30, No. 1, 1991, pp. 48-64), y "Images of Divine Order and the Third Mode of Seeing" (en *Gesta*, Vol. 22, No. 2, 1983,

⁵ Brown, Peter. *El Cuerpo y La Sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Barcelona, Muchnik Editores S.A, 1993 (1988).

pp. 99-120). Mientras que en el primero la autora se ocupa de ahondar sobre la supuesta repercusión de la nueva actitud hacia la óptica y la visión en las escenas narrativas, en el segundo se centra en demostrar la existencia de una estructura abstracta en la base de la representación de imágenes sagradas, en relación con el tercer modo de mirar desarrollado por Hugo de Saint Victor. Carolly Erickson trabaja el tema de la visión en *The Medieval Vision. Essays on History and Perception* (New York, Oxford University Press, 1976) partiendo de un concepto de visión que trasciende la percepción sensible para comprender la percepción del mundo trascendental, posición que nosotros compartimos ya que se diferencia de aquellas otras posturas que entienden la visión medieval como “primitiva” o “neurótica”⁶. También Suzanna Biernoff en *Sight and Embodiment* (Nueva York, Palgrave Macmillan, 2002) resulta especialmente pertinente al profundizar sobre la complejidad de la visión y la visualidad en la Edad Media considerando por un lado la relación con el cuerpo y la mirada sensible o, para usar términos de la autora “el ojo carnal”, y por el otro la abstracción de la materia sensible en su conceptualización teórica en los tratados medievales sobre óptica. Mencionaremos también los trabajos de Cinthia Hahn: “Vision” (en Conrad Rudolph (ed), *A Companion to Medieval Art*, Blackwell, 2006, 44-64) donde realiza un valioso repaso de los trabajos académicos más relevantes sobre el tema en el campo del arte así como “Visio Dei: Changes in Medieval Visuality” (en: *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge Studies in New Art History and Criticism, Robert Nelson ed., Cambridge University Press, 2000, 169-196).

⁶ Tales son las interpretaciones de Lucien Febvre en *The Problem of Unbelief in the Sixteenth Century: The Religion of Rabelais* (trad. por Beatrice Gottlieb), Cambridge, Harvard University Press, 1982 y de Ernst H. Gombrich, en “Achievement in Mediaeval Art”, (trad. M. Podro, 1ºed. de 1937), en *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art*, Phaidon, 1963, cit. por Biernoff, Suzanna, *op. cit.*

Metodología

La metodología aplicada en el desarrollo de este trabajo abarca distintos aspectos. En primer lugar se procedió al relevamiento de obras. El mismo consistió en un trabajo de campo indispensable para lograr una primera aproximación al corpus estudiado. Se trabajó *in situ* en los museos de la ciudad de Buenos Aires donde decidimos centrar nuestro estudio. En esta primera fase se definió la tipología y cronología abarcadas en esta tesis, conformando así el corpus de obras que constituiría nuestro objeto de estudio. Posteriormente se procedió al fichaje técnico de las obras. En el mismo se incluyó la documentación fotográfica así como el registro de las características técnicas tales como medición, estudio de las técnicas de ejecución, estado de conservación, etc. Finalmente se procedió a la descripción detallada de cada una.

Un segundo aspecto consistió en la Investigación documental. Para ello se consultaron diversos archivos donde se relevaron documentos inéditos y éditos concernientes a las obras. Se priorizó los reservorios documentales de los mismo museos que albergan las tallas estudiadas así como, cuando fue posible, aquellos conteniendo información sobre antiguos propietarios. En un segundo paso se procedió al relevamiento de información publicada en la prensa escrita histórica con el fin de reconstruir el contexto de adquisición de las obras por parte de sus antiguos propietarios así como su pasaje al ámbito público. En este sentido nos fue de utilidad registrar pautas y hábitos de consumo cultural y artístico, la apertura de instituciones museísticas y el interés en torno a ellas así como el grado de atracción generado por el periodo comprendido en nuestro trabajo y la

temática representada por las esculturas estudiadas. Por último, en los casos en que fue posible hacerlo, se contactó personalmente a descendientes de los antiguos propietarios para proveernos con información específica sobre las obras.

Un tercer aspecto consistió en el estudio bibliográfico. Se recurrió al estudio de la bibliografía especializada, tanto nacional como internacional incluyendo artículos de revistas, estudios monográficos, inventarios, catálogos de exposición y ponencias. Una parte importante de nuestro estudio consistió en la consulta de fuentes textuales que, en conjunto con la bibliografía secundaria, nos permitió fortalecer nuestra posición respecto a los usos y circulación de las esculturas de la Virgen y el Niño en la Alta y Baja Edad Media así como comprobar la acción y pertinencia de los aspectos materiales en su eficacia como imágenes de culto. Finalmente, debemos incluir en este aspecto la reunión de un importante acervo de imágenes a partir de las cuales nos fue posible, gracias a la comparación estilística, precisar en muchos casos la procedencia y cronología de las obras estudiadas.

Un cuarto aspecto consistió en el análisis formal, estilístico e iconográfico de las obras. Las mismas fueron estudiadas minuciosamente para efectuar descripciones tan detalladas como fuese posible valiéndonos para ello tanto del estudio *in situ* como del registro fotográfico. Finalmente, se procedió a la consulta con especialistas e instituciones museísticas que, en conjunto con los pasos mencionados anteriormente, nos han orientado en la ubicación de algunos ejemplares en un marco espacio temporal de mayor precisión.

Capítulo 1

Coleccionismo y coleccionistas: contextualización de la procedencia de las obras.

Las obras que conforman nuestro corpus se encuentran hoy en colecciones públicas. Sin embargo, todas proceden de la órbita privada. A grandes rasgos, sus antiguos propietarios pueden ser calificados como coleccionistas, si bien en ciertos casos son pocos los indicios que nos permiten aventurar esta calificación⁷. Para ello tomamos como guía la definición que Krzysztof Pomian da del concepto “colección” en tanto “toda reunión de objetos naturales o artificiales mantenida fuera del circuito de actividad económica de manera temporal o permanente, bajo un cuidado especial en un lugar dispuesto a tal efecto y expuesta a la mirada”⁸.

El principal objetivo de este capítulo será estudiar la procedencia de las obras que conforman nuestro corpus, teniendo las siguientes preguntas como guía: ¿Quiénes fueron sus propietarios? ¿Dónde fueron adquiridas? ¿Qué rol cumplieron en el contexto de las colecciones a las que pertenecían? ¿Hasta dónde nos es posible conocer los motivos que impulsaron su adquisición?

Esta última pregunta nos obliga a hacer una aclaración. Las motivaciones que pueden llevar a un coleccionista a adquirir una obra caen dentro del terreno de la subjetividad más íntima, pudiendo quedar incluso ocultas para el mismo coleccionista. Es por ello que aquí no pretendemos de ninguna manera indagar sobre estas casusas personales, sino y únicamente, ayudarnos a comprender, mediante el análisis de rasgos y características observables tanto en los compradores como en el contexto histórico en el que accionaron, las posibles circunstancias favorables a la elección de este tipo de obra.

Dada la variedad de situaciones y casos que implican las procedencias de estas obras, hemos decidido tratar en una primera parte las colecciones Larreta y Errázuriz, a las cuales pertenecieron las obras número cuatro, seis, siete y ocho de nuestro catálogo.

En un segundo apartado nos dedicaremos a los casos de Torcuato y Guido Di Tella,

⁷ Es el caso de Rafael Padilla y Borbón, a quien pertenecía la obra número cinco de nuestro catálogo. La poca información en torno a su persona y sobre su actividad como coleccionista, limitó nuestras posibilidades de análisis.

⁸ "Tout ensemble d'objets naturels ou artificiels maintenus hors du circuit d'activités économiques temporairement ou définitivement, soumis à une protection spéciale dans un lieu clos aménagé à cet effet et exposés au regard." Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs, curieux: Paris-Venise, XVIe - XVIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987, p. 18. La traducción es nuestra.

Jorge Larco y Juan Carlos Ahumada Seré, correspondiendo a ellos las obras números uno y dos en el primer caso, número tres en el segundo y número nueve en el tercero⁹.

Las colecciones de Larreta y Errázuriz comienzan a desarrollarse en torno al 1900. En ambos casos el núcleo de la colección se constituye entre las primeras dos décadas en coincidencia con la residencia de ambos coleccionistas en el extranjero. Si bien cronológicamente no están muy distantes de otros coleccionistas como Atilio y Jorge Larco, sí lo están en el modo en que conciben y ejercen el coleccionismo. Sostenemos, a diferencia de otros autores¹⁰, que las colecciones de Errázuriz y Larreta son aún deudoras de las condiciones, necesidades y mentalidades de fines del siglo XIX y comienzos del XX y que todavía no tienen relación con el relato moderno que distinguirá los casos que estudiaremos en la segunda parte de este capítulo. Ésta será nuestra principal hipótesis. De la misma se desprende a su vez la siguiente: mientras que en la segunda generación de coleccionistas serían factores primordialmente artísticos y estéticos los que motivaron la elección de las obras, en la primera actuarían con mayor énfasis factores de orden ideológico y simbólico.

Colecciones y coleccionistas

La formación del sistema plástico argentino debe entenderse en concomitancia con el desarrollo del Estado Moderno. Es el modelo positivista el que se impone con mayor fuerza en los discursos acerca de la fundación de la Nación entre 1880 y 1910¹¹. Con este objetivo en mente, la generación del '80 buscaba conducir al joven país al estado "civilizado" para lo cual el desarrollo del gusto y de las artes era vehículo esencial.

Es cierto que, como se esforzaron por enfatizar algunos autores, es posible remontar la adquisición de obras de arte mucho más atrás que la primera colección oficialmente reconocida como tal: la colección Guerrico¹². Sin embargo, estos antecedentes difícilmente puedan considerarse como coleccionismo *per se*, estando

⁹ Quedan fuera de este análisis las esculturas número cinco y diez al desconocerse casi por completo las circunstancias de su adquisición así como todo dato fiable sobre sus compradores.

¹⁰ Pacheco opina con respecto a Larreta y Errázuriz que "sus objetos y estilos deben leerse en el marco del coleccionismo moderno." Pacheco, Marcelo. *Coleccionismo Artístico en Buenos Aires... op. cit.*, p. 278.

¹¹ Para profundizar sobre la incidencia de la ideología positivista en la consolidación del Estado argentino consultar: Terán, Oscar. *Positivismo y Nación*, Buenos Aires, Punto Sur, 1997.

¹² En resaltar este aspecto del consumo artístico en la Argentina se empeña Marcelo Pacheco. *Ibid.* Ver especialmente pp. 37-110.

ligados a una multiplicidad de variables que fallan aún en conformar una actividad sistemática y con una lógica interna propia. Por lo tanto, tomaremos como punto de partida para pensar el marco que contextualizará nuestro estudio el tradicionalmente establecido y corroborado por autores recientes¹³.

El coleccionismo artístico así considerado está estrechamente ligado a las clases altas. Dentro de este estrato social debe considerarse, sin embargo, distintas modalidades de consumo artístico que no siempre permiten categorizaciones demasiado amplias. Así, por ejemplo, veremos en los casos de Larreta y Errázuriz que, a pesar de que ambos coinciden cronológicamente en su periodo de actividad, en la pertenencia de clase y en su desempeño como diplomáticos en el mismo país extranjero, los perfiles de sus colecciones son muy distintos.

En términos de Bourdieu, podemos clasificar a las obras de arte como bienes simbólicos¹⁴. Su valor no se agota en la materialidad sino que se compone de una compleja capa de significaciones, las cuales pueden ser disparadoras de distintas motivaciones que impulsan a su adquisición, posesión y ostentación. Resulta interesante pensar estos principios en función de los objetos que nos ocupan en este estudio.

La escultura medieval¹⁵ no fue frecuente entre las elecciones artísticas de la elite porteña de fines del XIX y principios del XX. Por lo general, el consumo artístico finisecular se limitó a la adquisición de obras no anteriores al siglo XVI, primando la técnica pictórica y, en el caso de obras antiguas, los artistas de renombre. Esta selección resulta bastante lógica si atendemos a las pretensiones que pesaban entonces sobre las obras de arte que llegaban de Europa. Éstas debían actuar como modelos y ejemplos capaces de obrar como educadores del gusto¹⁶. En un periodo donde los principios estéticos estaban todavía regidos por el canon clásico, el arte medieval no podía cumplir con este papel.

En este periodo, el coleccionismo artístico en Buenos Aires deja ver algunas directrices comunes. El arte moderno, principalmente francés aunque también español, estaba a la cabeza del consumo ejercido por la clase alta terrateniente y por distintos sectores de la burguesía. Si bien encontramos colecciones dedicadas exclusivamente a

¹³ Ver por ejemplo, Baldasarre, María Isabel. *Los Dueños del Arte... op. cit.*

¹⁴ Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Trad. de María del Carmen Ruiz, Madrid, Taurus, 1988, (primera ed. en francés, 1971), pp. 271-281.

¹⁵ Con el fin de simplificar la exposición hacemos un uso laxo de este término, incorporando en él aquellas obras algo más tardías pero que no superan el límite de nuestro marco temporal fijado en el siglo XVI.

¹⁶ Pérez Amuchástegui, Antonio J. *Mentalidades Argentinas, 1860-1930*. Buenos Aires, Eudeba, 1984, p. 38.

las artes plásticas, aún domina un marcado eclecticismo y es en este tipo de colección donde es más probable encontrar mencionada la existencia de obras u objetos medievales. Las noticias de su existencia nos llegan con distintos grados de fiabilidad por diferentes medios. Así, Marcelo Pacheco al referirse a la colección de Albina van Praet de Sala menciona que “se dedicó a las alhajas, relojes, sellos y objetos de época románica...”¹⁷. Una referencia semejante merece la colección de la señora Victoria Aguirre. En su caso se trata de “antigüedades del gótico”¹⁸, mientras que Mercedes Guerrico de Bunge habría sido poseedora, entre muchos otros objetos de diversa índole, de “tallas alemanas del XVI”¹⁹.

La prensa del momento menciona, en contadas ocasiones, la presencia de estos objetos cuando en las revistas de interés general se describen los abarrotados interiores que, a modo de “casa-museo”, exhibían las distintas piezas que el coleccionista en cuestión había sabido reunir a lo largo de sus viajes por el viejo continente. Así por ejemplo, en una nota sobre el palacio de la Familia Paz, se describe los tesoros guardados en la casa de quien fuera el fundador del diario *La Prensa*, José C. Paz. Después de enumerar varios objetos de diversas procedencias, el periodista afirma: “en el dormitorio Luis XIV, una virgen de madera, tallada, del siglo XI, atrae inmediatamente la atención...”²⁰. Afortunadamente, una imagen de la supuesta virgen románica ilustra la nota (fig. 1). A pesar del reducido tamaño y poca calidad de la fotografía, es fácil afirmar que la atribución de la talla al románico es errónea. Se trata de una Virgen de pie, sosteniendo al Niño con el brazo izquierdo y portando un canutillo en la mano derecha en un estilo más próximo al siglo XVI que al XI. En otra visita, esta vez al castillo de Chapadmalal perteneciente a la familia Martínez de Hoz, la misma revista señala que la capilla alberga “un frontal gótico de mucha antigüedad y carácter, con imágenes primorosamente talladas”²¹.

Otras veces el texto nada dice acerca de este tipo de obras, pero sí aparecen en las fotografías que acompañan los artículos. Por ejemplo, una nota acerca de la casa de los

¹⁷ Pacheco. *Op. cit.* p. 219. El subrayado es nuestro. Cabe aclarar que en la fuente citada por Pacheco no hallamos ninguna mención a objetos románicos.

¹⁸ *Ibid.* p. 221. Al igual que en el caso anterior, no encontramos mención a dichas antigüedades en las referencias dadas por el autor.

¹⁹ *Ibid.* p.224.

²⁰ Dupuy de Lome, Emilio. “El Palacio de la Familia Paz”, *Plus Ultra*, Año 1, N° 3, 1916.

²¹ Pérez-Valiente, Antonio. “El Castillo de Chapadmalal”, *Plus Ultra*, Año 4, N° 37, 1919.

Escalier-Dorado²² es ilustrada por la fotografía de un tríptico cuya escueta nota al pie de la misma identifica como “gótico francés” (fig. 2). Un número más significativo de esculturas y tallas medievales tuvieron aparentemente lugar en la colección de Ernesto Quesada. En parte heredada de su padre Vicente G. Quesada, muchas de las piezas que la conformaban habían sido adquiridas por aquél en España, donde había ejercido como ministro plenipotenciario de la República. En la fotografía que ilustra un artículo en el que se da cuenta de la misma, es posible visualizar toda una pared donde se exponen imágenes sobre peanas, muchas de las cuales podrían catalogarse dentro del periodo aquí considerado (fig. 3). Algunas pocas son incluso mencionadas en el artículo, como por ejemplo una “imagen gótica de Santa Catalina”, “íconos bizantinos “y “dos esculturas románicas del siglo XIII bastante deterioradas por el tiempo”²³. En este mismo artículo parece intuirse el perfil diferente de esta colección al no ser presentada como “casa museo” sino como “colección artística”. Más adelante nos detendremos a diferenciar ambas categorías.

Todos estos ejemplos, con la salvedad de la colección de Quesada en la que parecía haber un mayor grado de especialización, son exponentes de un coleccionismo ecléctico. En éste las pinturas europeas contemporáneas convivían con los “gobelinos auténticos”, porcelanas, tallas traídas del Oriente y, como hemos visto, algún que otro exponente de la escultura medieval (o al menos, catalogada como tal). En estos casos resulta muy arriesgado buscar directrices que permitan comprender la totalidad de las elecciones hechas por los compradores, más allá de intereses y gustos que por momentos parecen tornarse erráticos. Y si bien las colecciones privadas que alguna vez guardaron las tallas que aquí estudiamos no son una excepción, intentaremos sortear estos obstáculos con el fin de llegar a tener una mejor comprensión sobre el rol que estas imágenes jugaron en las mismas.

La primera generación Coleccionismo y consumo artístico

Según dimos cuenta más arriba, la presencia de obras medievales en las colecciones argentinas de las primeras décadas del siglo XX no era un fenómeno exclusivo de Larreta y Errázuriz. ¿Es posible señalar alguna diferencia en el rol que éstas

²² *Ibid.* “La casa de los Escalier-Dorado”, *Plus Ultra*, Año 4, N° 40, 1919.

²³ *Ibid.* “Colección artística de Ernesto Quesada”, *Plus Ultra*, Año 3, N° 23, 1918.

jugaban en uno y otro caso? A fin de responder esta pregunta nos parece conveniente comenzar a matizar el consumo artístico de principios de siglo, algunos de cuyos rasgos son continuaciones de las características que encontramos en las prácticas del coleccionismo finisecular. En primer lugar, habría que decir que en general las colecciones de fines del siglo XIX y comienzos del XX se caracterizan por la diversidad de técnicas, periodos y procedencias. Esto es así aún cuando sea posible señalar algunas direcciones más o menos claras dentro de una misma colección. Sin embargo, creemos acertado distinguir distintas clases de eclecticismo. Y aquí nos parece pertinente introducir la diferencia que Marcelo Pacheco hace entre coleccionismo y consumo residencial. Este último estaba ligado a la necesidad de decorar las nuevas y grandes mansiones que la elite porteña inauguraba en las zonas más selectas de Buenos Aires. Este tipo de consumo tenía como principal objetivo exteriorizar la identidad y pertenencia de clase conformándose muchas veces con imitar las pautas fijadas por aquellos para quienes el “don de clase” era algo natural. Si bien Pacheco no lo dice, quizás esta conducta pueda identificarse con el “gusto burgués” que Baldasarre asocia con aquella parte de la burguesía porteña cuyos consumos artísticos funcionaban como objetos simbólicos “enclasantes”, los que permitían connotar sin equívoco el estatus de distinción alcanzada²⁴. Por otro lado, el coleccionismo según Pacheco se caracteriza por una apropiación obsesiva que requiere de una especialización, de disciplina y competencia. Al revés del consumo residencial, el coleccionismo es capaz de imponer gustos y apropiaciones en tanto el coleccionista es “dueño natural de los estatutos de los bienes preferenciales”²⁵. Al mismo le es posible imponer sus gustos e intereses a la tendencia dictada ya sea por sus congéneres o, incluso, por la legitimidad que la autoridad y la tradición otorgaron a determinados periodos artísticos en detrimento de otros. Esto no significa, lógicamente, que los coleccionistas no decorasen sus mansiones con sus propias colecciones, sino que éste no era el fin último de las mismas. Desde el mismo titular que la revista *Plus Ultra* confiere a las notas de la época, es posible inferir esta diferencia. Los ejemplos que citamos anteriormente son presentados como “El palacio de la familia Paz”, “El Castillo de Chapadmalal de la Familia Martínez de Hoz” y “La casa de los Señores de Escalier” mientras que en el caso de Quesada, también

²⁴ Baldasarre, M. I. *Op.cit.* p. 26.

²⁵ Pacheco, M. *Op. cit.* pp. 262-267.

citado, la nota se anuncia como “La colección artística de Ernesto Quesada”. Otro tanto sucede en los casos donde no hay duda de que se está ante la presencia de una colección y no frente a un mero cúmulo de objetos suntuosos, tal como “La colección de porcelanas de Dardo Rocha”²⁶ o “La colección de armas del Gral. Garmendia”²⁷. En cada caso, el titular hacía referencia a aquello que era más digno de interés. En algunas ocasiones se dedicaba más de un artículo a la misma personalidad, como ocurrió con Enrique Larreta. Un artículo de 1917²⁸ se centraba en distintos aspectos de su vida personal y profesional, mientras que otro posterior aparecido al año siguiente²⁹ era dedicado a su mansión de Belgrano. También la residencia Errázuriz mereció una nota por motivo de su inauguración y a primera vista la diversidad de su colección pareciera emparentarla con los casos de “consumo residencial”, pero de esto hablaremos un poco más adelante³⁰.

Si pensamos en un consumo residencial o en una colección donde el énfasis reside en el exhibicionismo de los objetos debido a su funcionalidad simbólica como ostentación de clase, ¿qué rol podría haber tenido en ellos, de haber existido, la obra de arte medieval? Ensayaremos una respuesta si bien, debido a la escasa información existente, deberemos movernos en el terreno de la conjetura. En el caso de la residencia Paz, como vimos, se menciona la presencia de una talla supuestamente del siglo XI. Es interesante destacar que la misma no se encontraba en una sala común sino en un recinto privado, nada menos que en el dormitorio de la señora de la casa, doña Zelmira Paz de Gainza. De los escasos datos provistos por la nota se deduce que la misma, a pesar de ser una obra de “inestimable valor”, no estaba pensada para ser exhibida al público. Dado el recinto íntimo donde se encontraba es una posibilidad que la misma fuese valorada más como imagen religiosa que como obra de arte. De hecho, la fallida catalogación de la misma, que no solo denota falta de expertizaje en la materia sino un desinterés por conocer la obra en tanto pieza artística, vendrían a apoyar esta hipótesis.

De carácter utilitario es el frontal que se describe en la capilla “de ventanales románicos” en el castillo de los Martínez de Hoz. La elección de este estilo no es menos

²⁶ Dupuy de Lome, E. “La colección de porcelanas de Dardo Rocha”, *Plus Ultra*, Año 1, N° 1, 1916.

²⁷ Dupuy de Lome “La colección de armas del Gral. Garmendia”, *Plus Ultra*, Año 1, N° 2, 1916.

²⁸ Víctor Andrés. “Enrique Larreta”, *Plus Ultra*, Año 2, N° 17, 1917.

²⁹ Noel, Martín. “La casa española de Enrique Larreta”, *Plus Ultra*, Año 3, N° 26, 1918.

³⁰ Ver p. 35.

que apropiado para una capilla ya que, por lo menos desde mediados del siglo XIX, los estilos artísticos de la Edad Media se asociaron frecuentemente con la espiritualidad³¹.

Más difícil resulta considerar el tríptico en la mansión de los Escalier. Además de la foto individual, otra fotografía general de la *antichambre* lo muestra sobre un mueble con sus alas laterales escondidas detrás de dos jarrones que nada tienen que ver con él estilísticamente. Aparentemente, su valoración no iba mucho más allá de un mero objeto decorativo al que se dejaba visible sólo de manera parcial.

Creemos que en los tres casos comentados o bien el juicio estético de la obra medieval se ve relegado en pos de funciones utilitarias o bien se ve reducido a un exhibicionismo meramente ornamental. Dicho esto y teniendo en mente estos casos nos ocuparemos a continuación de las colecciones de Enrique Larreta y Matías Errázuriz con el fin de comprender qué pudo haber motivado a estos coleccionistas a adquirir las obras medievales en cuestión así como su relación con las mismas. Gracias principalmente a que gran parte de estas obras pasaron al Estado y también a la información que fue posible reunir por diversas fuentes, sabemos que el número de objetos medievales que había en ellas no era nada despreciable³². Tampoco era menor la cantidad de tallas de *La Virgen y el Niño* que de dicho periodo había en cada colección. En el caso de Larreta, creemos que pudo haber habido no menos de tres aunque solo una pasara a formar parte del patrimonio del Museo de Arte Español. En cuanto a Errázuriz, además de las tres imágenes que incorporamos en nuestro corpus, había también imágenes en marfil y mármol.

Teniendo en cuenta la distinción hecha entre consumo residencial y coleccionismo artístico, podríamos sintetizar diciendo que en los casos antes comentados las colecciones parecían pensadas en función de las mansiones mientras que en los de Errázuriz y Enrique Larreta, las mansiones fueron, al menos en cierta medida, pensadas en función de sus colecciones. Desarrollaremos este punto a partir del estudio

³¹ Una breve reseña sobre el uso del estilo neo medieval en la arquitectura de Buenos Aires con algunos ejemplos ilustrativos se encuentra en Casal, Stella Maris; Couturier, Fernando y Quiroga, Carolina, *El patrimonio arquitectónico rehabilitado del siglo 20 en Buenos Aires: el patrimonio de las primeras décadas*. Documento de Trabajo Nro. 275, Universidad de Belgrano, 2011. pp. 13-15. Disponible en: <http://www.ub.edu.ar/investigaciones/>. Para mayor desarrollo de este tema ver las páginas 47 a 98 del presente trabajo y las referencias allí citadas.

³² En el caso de Errázuriz, este número asciende si incluimos algunos de los ejemplares de su biblioteca como por ejemplo, una biblia latina del siglo XIII de posible procedencia francesa. Ver al respecto: Catálogo de la Biblioteca de Matías Errázuriz. Prologado, anotado y ordenado por Eduardo J. Bullrich para la venta realizada los días 10 y 11 de septiembre en Buenos Aires, 1942.

particularizado de estos dos coleccionistas y las obras medievales que tuvieron lugar en sus colecciones. A esto se le debe sumar el carácter de la colección de Larreta, que seguía un tema nacido de su inclinación personal por lo hispánico, así como el perfil de la colección Errázuriz, que hará posible la posterior fundación del Museo de Artes Decorativas de Buenos Aires.

Enrique Rodríguez Larreta Maza Oribe

Enrique Larreta descendía, por parte de su padre, de una familia vasca originaria de Zorabilla. Su abuelo materno, por otro lado, fue un militar español activo en Montevideo que había luchado en Buenos Aires contra los ingleses. Por el lado de su madre, contaba con ascendencia florentina y vasca. En 1902, Larreta visita la antigua casa de la familia de su padre. La descripción que de ello hace en su autobiografía está teñida de un hondo romanticismo y una visión idealizada que transportará a todos los objetos que supo reunir a lo largo de su vida³³.

Probablemente Larreta sea más conocido por su rol como escritor si bien desempeñó distintas actividades a lo largo de su vida: se graduó con honores y obtuvo un doctorado en Derecho, fue docente de Historia Antigua y Medieval y diplomático. Se unió a una de las familias más pudientes y tradicionales de Buenos Aires al contraer matrimonio con Josefina Anchorena en el año 1900, situación que le dio la libertad económica necesaria para formar su colección de arte y mobiliario. Fue nombrado ministro plenipotenciario en París donde residió por diez años, entre 1910 y 1916. Probablemente fue durante ese tiempo cuando comenzó a reunir los objetos que formarían su colección. Según comenta Manuel Mujica Lainez, a Larreta

“le interesaba referir que el valioso retablo que hoy está en la capilla había sido comprado por él al anticuario Demotte, en París, al mismo tiempo que Federico de Alvear, compró una espléndida chimenea del Renacimiento, en instantes en que, por anunciarse que quizás los zeppelines bombardearan la Ciudad de la Luz, los anticuarios se deshacían de sus piezas más famosas”³⁴.

³³ Larreta, Enrique. *Tiempos Iluminados*, Bs.As., Espasa-Calpe, 1939, p. 17.

³⁴ Conferencia ofrecida en el Museo Larreta y editada por la Academia Nacional de Letras. Buenos Aires, 1966. Cit. en Larreta, E. *Tiempos Iluminados*, *op. cit.*, 1944, p.9. Acerca del retablo de Santa Ana ver la obra ya citada de Francisco Corti y también Mallol, Viviana et al.” Conservación del Retablo de Santa Ana, atribuido al maestro de Sinovas, España, 1503. Colección Museo Municipal de Arte Español “Enrique Larreta”, en *Anales del Instituto Americano e Investigaciones Estéticas Mario Buschiazzo*, N° 37-38, 2002-

A su estadía en París anteceden sus viajes a España, en particular a Ávila. Y es aquí donde es posible comenzar a observar que la suya no era una mera reunión de objetos diversos con los cuales exteriorizar una posición de clase. Se trataba más bien de una búsqueda motivada por inquietudes y aspiraciones muy arraigadas en su alma y que cada tanto hacía explícitas ya sea en sus entrevistas a la prensa o en sus diversos escritos. Esta búsqueda es la que le da coherencia a su colección convirtiéndola en un sistema. Dentro de él las piezas dialogan unas con otras, interactuando de un modo que las inunda con un significado del que carecerían si fuesen consideradas de manera aislada. Por eso creemos que la obra que estudiamos aquí debe ser considerada primero en el conjunto de la colección. Es intentando comprender el espíritu de ésta cómo llegaremos a entender el porqué de la presencia de aquella.

Los sueños hispanos de la colección Larreta

Como el mismo escritor declara en su autobiografía, mientras viajaba por Italia dos años después de su boda, concibió la idea de escribir un libro sobre los grandes maestros de la pintura española. La ruta teresiana, que seguía debido a la profunda devoción de su esposa por la santa, lo condujo hacia Ávila. Allí se sumergió en los viejos monumentos, recorrió sus caminos, conversó con sus habitantes y su proyecto original fue transformado en lo que sería su novela más célebre: *La Gloria de Don Ramiro*³⁵. Al tiempo que se internaba en bibliotecas y archivos para recolectar el material necesario para su obra, también fue encontrando objetos para su colección, algunos de los cuales, según el mismo Larreta, fueron descritos en *La Gloria*.... Tal es el caso de unas espadas que, junto a un bargueño, “sirvieron de base a mi colección actual. Contemplándolas, me di más de una vez soñar, y las describo en el capítulo VI de la obra”³⁶.

2004.

³⁵ *La Gloria de Don Ramiro* fue publicada por primera vez en 1908 con una gran aceptación de la crítica. A su regreso de París, Larreta continuó exitosamente con su carrera de escritor. En 1941 llegó a ser postulado para el premio nobel de literatura. Sobre su obra literaria ver Jansen, André. *Enrique Larreta*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1967; y también Campanella, Hebe. *Enrique Larreta. El hombre y el escritor*, Buenos Aires, Ed. Marymar, 1987.

³⁶ Eggers-Lecour, Conrado. *Caras y Caretas*, Bs. As. 28 d mayo de 1928.

En 1916, Larreta renuncia a sus funciones diplomáticas en Francia y regresa a la Argentina con el propósito de radicarse en Belgrano³⁷. La residencia donde se instalaría a su regreso, hoy actual sede del Museo de Arte Español, fue un regalo de Mercedes Castellanos de Anchorena a su hija, Josefina Anchorena, con motivo de su casamiento con Larreta. La casa, construida por el arquitecto Ernesto Bunge en el estilo italianizante que preponderaba hacia la segunda mitad del siglo XIX, fue intensamente remodelada por Larreta dentro del movimiento neocolonial en su versión hispanista, evocando en su estructura y ornamentación al renacimiento español³⁸. En ella dispone la colección reunida hasta aquel momento, parte de la cual irá a poblar también sus estancias de Tandil y Alta Gracia. La casa se inaugura con una fiesta en el mes de diciembre de 1922³⁹ si bien ya en 1918 había sido tema de un artículo en *Plus Ultra*. En ese año, según relata el cronista⁴⁰, parte del mobiliario estaba recién llegado y sólo recientemente el dueño de casa había dispuesto la ubicación de los numerosos objetos y mobiliario. Para ello tomó como modelo las descripciones domésticas de *La Gloria...* buscando recrear, al igual que en su novela, la España del siglo de oro.

España deslumbró al joven escritor, pero este deslumbramiento se conjugó con el tono hispánico que, hacia las primeras décadas del nuevo siglo, arengaba los ánimos nacionalistas. De esta manera, la formación de su colección debe entenderse en el marco del nacionalismo cultural de Centenario⁴¹. Las palabras de dos de los líderes de este movimiento pueden darnos a comprender al menos una de las cosas que Larreta buscó en la patria de sus antepasados. Así, por ejemplo, decía Galvez en su “Solar de la Raza”:

³⁷ Según lo refiere una nota aparecida en *La Nación*, Buenos Aires, 20 de noviembre de 1916.

³⁸ Sobre la casa de Enrique Larreta ver Betti, María del Rosario. “La reinención de lo propio: la casa Larreta” en *Cuadernos de Trabajo. Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio*, Universidad de Belgrano, pp. 17- 22.

³⁹ *La Nación*, 19 de diciembre de 1922.

⁴⁰ Noel, Martín. “La Casa Española de Don Enrique Larreta”, *Op. cit.* El cronista es nadie menos que Martín Noel, arquitecto impulsor del estilo neocolonial que en 1924 diseñaría el casco de la estancia *Acelain* que Larreta poseía en Tandil. Quizás a partir de estos hechos se especuló con que el mismo Noel haya sido el responsable por la remodelación de la residencia de Belgrano. Sin embargo, según datos de la arqta. María del Rosario Betti, los planos presentados a la Municipalidad de Buenos Aires en el año 1916 fueron firmados por el arquitecto Carlos Schindler. Si se suma a esto el hecho de que el mismo Noel menciona en la nota de *Plus Ultra* que su primera visita a la residencia había sido el año anterior, nos parece que tal atribución debería ser desestimada. Ver al respecto María del Rosario Betti. *Op. cit.* p. 18.

⁴¹ Nobilia, Patricia. “Enrique Larreta y su colección de Arte Español”, en Martínez Nespral, Fernando (2010). *Imágenes de España en el arte y la arquitectura rioplatenses, del neocolonial al neo hispano*. Documento de Trabajo N° 253, Universidad de Belgrano. Disponible en.

http://www.ub.edu.ar/investigaciones/dt_nuevos/253_martinez_nespral.pdf. Sobre las relaciones con España durante el siglo XIX y primeras décadas del XX ver Sánchez, Javier Santiago. “Hispanofobia e hispanofilia en la Argentina”, en *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*, N° 16, 2011, pp. 93-106.

“El actual libro, que continúa la labor comenzada en los anteriores, lleva adelante, en su íntima hondura, el mismo fin patriótico que aquellos.

Parecerá que este carácter nacionalista mal pueden tenerlo páginas que tratan de cosas españolas. No es así, sin embargo. Aparte de las cualidades argentinas concretadas en los modos de ver y de sentir que el autor ha demostrado forzosamente, todo libro sobre España, escrito por un argentino, será un libro argentino. Y es que nosotros, a pesar de las diferencias, somos en el fondo españoles”⁴².

En la misma sintonía de espíritu habla Rojas:

“En definitiva, lo que en concreto, y primeramente, pretende este libro, no es más que producir, en los argentinos que me lean con simpatía, el contagio espiritual de mis sensaciones de aquellas ciudades españolas dónde aún vive el alma de la raza y perduran los restos de una antigua grandeza espiritual...”

Finalmente, el mismo Larreta dice en relación al desarrollo de las artes en Argentina:

“Aquí necesitamos, (...), volver la mirada a la España de ayer ya que por afinidad de origen todos somos sus hijos. Es en ella donde se guarda, como en cofre cerrado, la maravillosa labor artística de aquel pueblo, cuya riqueza y vigor intelectual hizo que en su época más heroica y grande se colocara a la cabeza entre todas las naciones del mundo. En vez de vivir como ha pasado hasta hace poco, en gran desconcierto espiritual con España, en vez de gastar nuestro dinero en recorrer países desligados completamente a nuestra tradición, debemos visitar el solar de la raza, recorriendo sus museos y monumentos, buscando enseñanzas en sus museos y estudiando sus más bellas industrias, sin duda se despertará en muchos el deseo de fomentar el arte y la edificación hispana, tan de acuerdo con nuestras costumbres y necesidades...”⁴³

En este último párrafo hay un elemento que consideramos revelador para la comprensión del coleccionista y de su colección: Larreta alienta a mirar no solamente a España, sino “a la España de ayer”. Cuando muchos de sus contemporáneos

⁴² Galvez, Manuel. *El solar de la raza*, Bs. As. Sociedad Coop. “Nosotros”, 1913, p. 16.

⁴³ Víctor Andrés. “Enrique Larreta”, *op. cit.*

manifestaban su hispanofilia con la compra de “Sorollas”⁴⁴, Larreta quiere remontarse a su pasado, a la época más gloriosa. Seguramente, a juzgar por su obra literaria, estaba pensando en los siglos XVI y XVII. La imagen de la Virgen y el Niño que se encontraba en su colección y que hoy está en el museo de Arte Español, formaba parte de este imaginario. Esta imagen, al igual que cada uno de los objetos que había seleccionado y dispuesto en su entorno cotidiano, materializaba en algún grado el ámbito ideal de la España antigua, de aquella Ávila “guerrera y mística” que lo había impactado y a la que volvería en distintas oportunidades. La Edad Media se tiñe para él de un espíritu a la vez heroico y místico, donde surge la figura del soldado cristiano al mismo tiempo que el amor cortes y la piedad religiosa. En *La Naranja* dice: “La calumniada Edad Media fué sin duda la edad del ideal. Jamás trepó el hombre a tan grande altura en el perfeccionismo de su alma. Es la edad de la caballería cristiana, de las inspiradas catedrales góticas, de las cortes de amor, de la glorificación de la mujer”⁴⁵. Estas palabras nos impulsan a mirar esta imagen castellana considerando cómo en ella Larreta podría haber sentido poseer una parte de su querida Ávila y simultáneamente de todos esos valores idealizados que la imagen encarnaba y él admiraba: el fogoso culto mariano, la mística piedad del medioevo y la celebración de la mujer que la figura de María contribuyó a desarrollar. Finalmente, otras palabras del autor nos corroboran en esta interpretación ya que nos ilustran en su percepción y en el significado que los objetos tenían para él: “A pesar de todas las apariencias, he tenido siempre alma de bohemio, quizás, de fraile, pero eso sí, de fraile renacentista, enamorado de toda belleza. Casa, capilla, lienzo, imaginería dorada y estofada, todo eso era para mí, lo mismo que el libro y el verso, “vil metal” convertido en espíritu. Hombres vulgares sólo habrán visto en ello un torpe afán de lujo”⁴⁶.

La colección de Enrique Larreta ilustra bien la diferencia que antes establecimos entre consumo residencial y coleccionismo. La residencia de Belgrano no sólo está en completa armonía con el espíritu de la colección sino que contribuye a materializarlo.

⁴⁴ Sobre la relación entre España y el coleccionismo de arte ver: Pacheco, Marcelo. “Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930”, en *Ramona*, Buenos Aires, N° 53, agosto de 2005, pp. 6-18. Sobre distintas problemáticas acerca del coleccionismo del arte español en la Argentina consultar: Artundo, Patricia (org.). *El Arte pañol en la Argentina 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.

⁴⁵ Larreta, E. *La Naranja*, Buenos Aires, Espasa, 1947, p. 15.

⁴⁶ *Ibid.* p. 54.

Lejos de imitar cualquier tipo de patrón en el coleccionismo imperante del momento, Larreta da un sello personal tanto a su colección particular como a la casa que remodeló para ubicarla. La originalidad y el carácter modélico del conjunto se reflejan en las palabras de un periodista que en 1919 se sorprendía con la rapidez en la que el mueble “antiguo” se había puesto de moda en Buenos Aires:

“Se exhiben en los principales negocios metropolitanos y en las últimas carpinterías del suburbio. Y están de moda porque un día averiguó el público, que Enrique Larreta instaló en Belgrano una casa de tipo arcaico con ornamentos adecuados, lienzos viejos, vargüños (sic) clásicos y herrajes procedentes de viejas casonas de España. Una semana después, Buenos Aires despertó con sueños coloniales...”⁴⁷.

La colección de Larreta puede clasificarse de manera complementaria como especializada y nostálgica. El primer término se desprende de la coherencia que se refleja en ella, si no en la técnica, sí en la gran temática que la engloba: la España del Siglo de Oro⁴⁸. Por otro lado, las búsquedas de valores intangibles que se ven materializados en los objetos que reúne y el sentimentalismo hacia la Madre Patria que los aúna, justifican el segundo. Su colección no se limita a representar su gusto estético, sino también “sus nostalgias, sueños y fantasmas” para tomar las palabras de Pomian⁴⁹. Esta última característica no es menor. La singularidad de las colecciones particulares en numerosas ocasiones han permitido la fundación de museos de temáticas inexistentes hasta entonces o bien, la incorporación a los ya establecidos de periodos y estilos que hasta el momento no estaban representados⁵⁰. Claramente, el Museo de Arte Español es un ejemplo del primer tipo.

Gracias al testimonio fotográfico sabemos que esta talla no era la única de su clase en la colección Larreta. Había, al menos, otras dos. Una de éstas aparece en la nota ya citada de *Plus Ultra* de 1918. En la sala Renacimiento, sobre una biblioteca, se

⁴⁷ Gerchunoff, Alberto. “Estética doméstica”, en *Plus Ultra*, Año 4, N° 39.

⁴⁸ Marcelo Pacheco se refiere a una modalidad especializada de coleccionismo, si bien no la ubica dentro del periodo de actividad de Larreta ni tampoco se adecúa su definición exactamente a las características del coleccionismo por él ejercido. Ver Pacheco. *Coleccionismo artístico... op. cit.* p. 178-179.

⁴⁹ Así califica Krzysztof Pomian a colecciones como las de Jules y Edmond de Goncourt, la cual “se volvía hacia ese siglo XVIII que estudiaban e idolatraban y de donde provenían en gran parte los objetos que llenaban la mansión...”: Pomian, Krzysztof, *De saintes reliques à l'art moderne... op. cit.*, pp. 348-349.

⁵⁰ *Ibid.* p. 347.

observa una talla de la Virgen y el Niño, en estilo románico o quizás un gótico transicional⁵¹ (fig. 4). La segunda se hallaba en la estancia *Acelain* y se trataba de otra Virgen con Niño de estilo gótico. Aparentemente, esta tipología reportaba algún significado para Larreta quien quiso tener más de una talla, repartidas en su casa de Belgrano y en su estancia de Tandil. Quizás, la efectividad de la que durante siglos gozaron estas imágenes como objetos de culto no se había perdido del todo y aún le seguían inspirando cierto fervor devocional. Hebe Campanella relata que fue el deseo expreso de Larreta ser velado en el oratorio de la casa de Belgrano. Así sucedió, y su cuerpo fue despedido rodeado por “detalles artísticos de la Castilla que tanto había amado”, entre los que la autora incluye una “Virgen y Niño policromada”. Es posible que ésta se tratase de la imagen que hoy se encuentra en el Museo de Arte Español.

Sea como fuere, este último detalle nos aproxima al carácter funcional que adjudicábamos a la imagen en la residencia Paz. Es posible que el sentimentalismo nostálgico por la España dorada no justificase por sí sólo la adquisición y disfrute de esta pieza. La existencia del oratorio, donde las obras allí dispuestas dejaban de ser meros “objetos” de la colección para retomar su función cultural, la posesión de distintos ejemplares de una misma tipología y el deseo de que su cuerpo sea despedido de este mundo en proximidad de una de estas imágenes nos hace pensar en la posibilidad de que la escultura aquí estudiada no dejara de accionar en su nivel de denotación más simple: como una representación de la Virgen y el Niño. De ser así, una capa de su funcionalidad primigenia podría haber impulsado al coleccionista a desear compartir su cotidianeidad con la obra que aquí estudiamos.

Adquisición de obras

Según lo que acabamos de ver, la mirada hacia España era muy distinta a la que predominaba en tiempos de Sarmiento⁵². El deseo de romper toda ligazón con el pasado

⁵¹ Siempre existe la posibilidad de que las piezas no sean originales, lo cual no resta interés a su presencia en la colección.

⁵² La llamada “generación del ‘37”, de la que formaron parte Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, Juan María Gutiérrez, Marcos Sastre y Faustino Sarmiento expresó de manera contundente su rechazo a España. Por otro lado, Roberto Amigo enseña una faceta distinta de la “hispanofobia” que generalmente se le atribuye a Sarmiento: “En su viaje por España, en 1846, Sarmiento adquirió no sólo láminas de monumentos y pinturas (entre ellas de *Los borrachos* de Velázquez y varias de Murillo), sino también “un cuadrito de costumbres, la Manola, el mayoral” como apuntó en su diario de gastos. Sarmiento, viajero orientalista fascinado con el pintoresquismo andaluz, compartió la extendida afirmación del realismo como identidad estilística y del siglo de oro como el momento místico frente a la decadencia pictórica del siglo XIX”. Roberto Amigo. “El Arte Español en la Argentina, entre el Mercado y la Política”, en Patricia Artundo (org.). *El Arte pañol en la*

colonial había hasta entonces apartado a ese país de las aspiraciones europeizantes de la Argentina. Los detractores señalaban su “carácter medieval”, atraso, oscurantismo y desigualdad. Pero hacia la segunda mitad del siglo XIX, las relaciones entre España e Hispanoamérica se habían transformado de tal modo que no sería desacertado pensar en una corriente hispanófila entre los intelectuales argentinos⁵³. El coleccionismo privado de arte de principios del siglo XX se hizo eco de estas transformaciones. El número de obras españolas creció considerablemente, compitiendo así con el arte contemporáneo francés, símbolo de los deseos civilizatorios de la clase alta porteña que tenía en París su epicentro.

Hacia el despuntar del nuevo siglo se advierte una paulatina profesionalización del mercado artístico en Buenos Aires. La aparición de las primeras galerías, a diferencia de los bazares del siglo anterior⁵⁴, proveía un caudal de obras importadas que se renovaba mensualmente. La figura del *marchand*, la aparición de los *vernissages* y la escritura de catálogos son todos fenómenos que acompañan la actividad de galerías como Witcomb cuyas estrategias emulan ya las de las galerías modernas⁵⁵. Dentro de este panorama, una cantidad importante de obra española comienza a llegar de manera asidua a Buenos Aires. A partir de importadores como José Artal, que offician como *marchand* entre los pintores y las galerías o incluso directamente entre los artistas y los coleccionistas, Buenos Aires comienza a proveerse de pintura española contemporánea. ¿Pero qué sucede cuando no se trata de pinturas contemporáneas, sino de esculturas u otras piezas antiguas? ¿Dónde se conseguían? Queda claro que, al menos en el caso de Larreta, la obtención de muchas de las obras se concretó a partir de los contactos que establecía en sus viajes. Lamentablemente, y como suele suceder en estos casos, la procedencia de la obras es, en general, desconocida. En muy contadas ocasiones es posible encontrar alguna mención hecha al azar que haga referencia al asunto. Así, por

Argentina... op. cit., p. 18.

⁵³ Pacheco señala que “La nueva situación de España a partir de la Restauración y, sobre todo, de la Generación del '98, el impacto social y cultural que a ambos lados del Atlántico producen las migraciones y retornos masivos, los nuevos vínculos económicos que se establecen entre ambas partes y los fluidos contactos entre los intelectuales hispanos y los de la región americana, fueron elementos que contribuyeron a establecer relaciones hasta entonces inéditas entre España e Hispanoamérica.”. Marcelo Pacheco. “Modelo español...” *op. cit.*, p. 11.

⁵⁴ Acerca del rol del bazar en la venta de pintura europea en el Buenos Aires finisecular ver Amigo, Roberto. “El resplandor de la cultura del bazar, Arte y política. Mercados y Violencia”, en *Razón y Revolución*, Nro. 4, 1998. Disponible online en <http://www.razonyrevolucion.org/textos/revryr/arteyliteratura/ryr4Amigo.pdf>

⁵⁵ Baldasarre. *Op. cit.* pp. 226 y stes.

ejemplo, en su estancia de *Acelain* había un Cristo románico que, según Mujica Laines, Larreta había adquirido en España por intermedio de Zuloaga⁵⁶, con quien había trabado amistad. Tanto Ignacio Zuloaga como su tío Daniel eran por entonces conocidos expertos y comerciantes de arte y antigüedades⁵⁷. Si bien no contamos con ningún dato que nos permita inferir cómo Larreta llegó a la adquisición de la imagen que nos ocupa en este estudio, se deduce de las fuentes su contacto con anticuarios y conocidos, como Zuloaga, que hicieron posible sus adquisiciones. Por otro lado, sus compras no siempre fueron ajenas al escándalo. Una de las piezas más famosas de su colección, el retablo de Santa Ana, fue vista por algunos como una compra fraudulenta, si bien al parecer, Larreta la habría adquirido de buena fe al anticuario parisino Demotte en 1912⁵⁸.

Matías de Errázuriz Ortúzar

Matías Errázuriz nació en 1866 en el seno de una influyente familia chilena de ascendencia vasca. Muy joven ingresó al Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. En 1888 fue designado Segundo Oficial de Legación ante el Gobierno del Emperador Don Pedro II del Brasil. Según Carlos Larrain, allí comenzaría a desarrollar su sensibilidad artística, rodeado por la gran cantidad de obras de los Palacios Imperiales de Guambara y de Petrópolis⁵⁹. Poco después fue designado ante la corte de Madrid, siendo cautivado por España. De acuerdo con el mismo autor, allí volvió más tarde para desempeñar funciones diplomáticas, pero también volvería en varias ocasiones en busca de “hermosos objetos de arte para completar sus colecciones”⁶⁰. Allí también cultivó

⁵⁶ Cit. por Diéguez Videla, Albino en “Otros dueños y destinos”, *op. cit.* p. 32.

⁵⁷ Museo de Arte Español Enrique Larreta. Guía Didáctica. Asociación Amigos del Museo, p. 9

⁵⁸ Elías Torme, ya en 1916, se refiere a la venta del retablo como un “escándalo soberano”. Esta cita, además, nos permite saber que la adquisición del retablo tuvo que haber acontecido con anterioridad a esta fecha. Un artículo mucho más reciente del diario español ABC retoma este tema. Citamos a continuación el párrafo pertinente: “Centro de todo aquello es el retablo de Sinovas. En la versión oficial, Larreta lo habría adquirido en París en 1912, a precio considerable, al anticuario Demotte, que sería el villano de la película; sin embargo, al maleado discurrir de la tradición oral, Demotte fue, sencillamente, una pantalla, porque la compra, con omisión de los permisos preceptivos, fraguó de tejas abajo en las esquinas del disimulo -ora por mor del alcalde, ora con la complicidad del sacristán, ora con el consentimiento del párroco- y gracias al descontrol de la valija diplomática, puente de oro para sortear el escollo de las aduanas”. Gonzalo Santonja. “Prácticas dolosas, usos fraudulentos”, en *ABC. es. Cultura*, 27 de noviembre del 2005. Disponible online en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-27-11-2005/abc/Cultura/practicas-dolosas-usos-fraudulentos_712599052494.html. Consultado por última vez el 4 de abril del 2013. La referencia al tema hecha por Elías Torme se encuentra en: Torme, Elías. “El Retablo de Sinovas de 1503”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, N° 24, 1916, p. 222.

⁵⁹ Medina, José Toribio. *Un libro de familia: Los Errázuriz. Con adiciones y ampliaciones de Carlos J. Larrain*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1960.

⁶⁰ *Ibid.*

amistades con personalidades españolas del arte y la literatura. Luego desempeñó el mismo cargo en el Vaticano, Argentina y Uruguay, siendo primer encargado y secretario de negocios en varios de estos países. En 1912 fue designado Ministro Plenipotenciario en Bélgica, fue Ministro Confidencial en Argentina ante Hipólito Irigoyen y culminó su carrera como Embajador de Chile en la República Argentina.

A partir de 1897 su nombre quedó indefectiblemente relacionado con el de la aristocracia porteña al unirse en matrimonio con Josefina Virginia de Alvear. Posteriormente fue enviado a París donde ejerció funciones diplomáticas, además de encontrarse allí gran parte de la familia de su esposa. El matrimonio residió en esa ciudad desde 1907 hasta 1917, periodo en el cual lograron reunir gran parte de su colección⁶¹.

En 1911 se dio inicio a la construcción de lo que sería la residencia Errázuriz-Alvear, hoy actual sede del Museo Nacional de Arte Decorativo, además de albergar a la Academia Argentina de Letras, la Academia Nacional de Bellas Artes y el Museo de Arte Oriental. El proyecto fue realizado por el arquitecto francés René Sergent⁶² con la colaboración de los arquitectos locales Eduardo M. Lanús y Pablo Hary. Sergent trabajaba con un grupo de especialistas en decoración de interiores y jardines. En este caso particular participaron en el diseño H. Nelson, Georges Hoentschel, André Carlhian y Achille Duchêne⁶³.

El tratamiento que la revista *Plus Ultra* hace en 1918 de la residencia Errázuriz-Alvear no difiere de las residencias Paz o Martínez de Hoz, a cuyos dueños habíamos caracterizado antes como practicantes del “consumo residencial”. Al igual que estas colecciones, y a diferencia de la de Larreta, resulta imposible encontrar cualquier principio que permita darle cierta homogeneidad a la colección, a excepción de la suntuosidad y la preferencia por las antigüedades. El eclecticismo de Errázuriz parece ajustarse más al tipo practicado por la aristocracia de vieja alcurnia: un eclecticismo que funcionaba como estrategia de apropiación y exhibición del lugar que las familias tradicionales ocupaban en la sociedad. Sin embargo, creemos que su colección no debe

⁶¹ Pérez-Valiente, Antonio. “La casa de Errázuriz-Alvear”, en *Plus Ultra*, Año 3, N°29. Última vez consultado el 8 de mayo del 2013.

⁶² En Argentina, además de la residencia Errázuriz Alvear, Sergent fue responsable de los proyectos para las residencias Atucha (1915), Bosch-Alvear (1911), María Unzué de Alvear (1911. Demolida), Saturnino Unzué (1914. Demolida), Palacio *Sans Suci* (1912) y el Hogar Luis María Saavedra (1922). Sobre éstas y otras residencias mencionadas en este capítulo consultar: Grementieri Fabio y Verstraeten Xavier. *Grandes residencias de Buenos Aires. La influencia francesa*, Bs. As, ed. Larivier, 2006.

⁶³ Museo Nacional de Arte Decorativo. Guía 2010, p. 12.

considerarse como un mero cúmulo de objetos adquiridos con el principal objetivo de llenar una mansión. Como en el caso de Larreta, la colección fue pensada en sintonía con la casa, siendo ésta planificada cuando el proceso de adquisición de las obras estaba ya en pleno desarrollo y debiendo entonces poder cumplir con la función de darles el debido abrigo. Así lo sostiene, por ejemplo, Fabio Grimentieri quien se ha dedicado a estudiar las mansiones de la aristocracia porteña: “Varias de las piezas de la colección Errázuriz-Alvear condicionaron las dimensiones y el estilo de los ambientes interiores⁶⁴.” Y lo confirma su mismo propietario: “Entramos en la casa. No ha sido fácil dar su verdadero sitio, su apropiada luz, destacar cada objeto”⁶⁵. Como una suerte de curador, el mismo Errázuriz en conjunto con el arquitecto escogido diagramó los rincones de la mansión donde sus preciados objetos debían poder lucirse. Creemos que estos datos nos alejan de la posibilidad de explicar el eclecticismo de la colección a partir del ejercicio de un consumo residencial. Y si bien, como dijimos, creemos que este tipo de eclecticismo estaba más bien vinculado con el ejercido por las familias aristocráticas, tampoco encuentra allí toda su explicación. Es posible que esta suntuosa diversidad abrigara el deseo de destinar la colección, como efectivamente lo fue, a la fundación de un museo. En un escrito del mismo Errázuriz, cita las palabras de su arquitecto que parece confirmar esta suposición: “Andando el tiempo Ud. verá su ideal realizado; Buenos Aires poseerá algo así como la Wallace Collection de Londres, un Museo de Artes Decorativas, un solaz de descanso donde los obreros inteligentes puedan ir buscando en el pasado orientación para el presente”⁶⁶. Él mismo culmina esas páginas escritas poco después de dejar su casa y colección diciendo: “Lo que parecía un sueño se ha realizado: la casa es el Museo de Artes Decorativas de Buenos Aires”⁶⁷. El asomo de esta idea da a la colección un tinte diferente y nos hace pensar en la posibilidad de que detrás de la compra de cada objeto existiese algo más que su mero significado como objeto distintivo de clase.

Habiendo reflexionado brevemente sobre el conjunto de la colección Errázuriz, nos toca ahora indagar sobre el rol específico que las obras medievales, y entre ellas más

⁶⁴ Grimentieri, Fabio, *La Nación*, domingo 27 de enero de 2002.

⁶⁵ Errázuriz, Matías. *Recordando*, Ed. Vial, Bs. As., 1937, p. 1.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.* p. 15.

particularmente las obras que nos competen en este estudio, jugaban en el conjunto de su colección.

Tal como sucedía en el caso de Larreta, ninguna documentación nos socorre en la poco dichosa tarea de reconstruir el historial de unas obras sobre cuya procedencia y condiciones de compra poco se conoce. Una fotografía publicada en la ya muy citada revista *Plus Ultra*, nos enseña una de estas obras y la valiosa información del lugar exacto que ésta ocupaba en la mansión en el año 1918 (fig. 5). Se trata de la Virgen y Niño española que atribuimos a principios del siglo XVI (número ocho del catálogo). Ésta, como hoy, se encontraba en el hall principal aunque en un lugar diferente: sobre una mesa, en el centro de la habitación. Este lugar, central en el interior de la habitación, pero también en el plano de la mansión, es significativo. No tenemos otras fuentes tan certeras como ésta que nos permitan conocer la ubicación de las obras restantes. A pesar de ello, los inventarios antes mencionados nos brindan información acerca de la distribución de las obras en los salones de la mansión. Gracias a estos sabemos que las tallas que estudiamos se ubicaban todas, al igual que hoy, en el Gran Hall. Errázuriz, en el texto citado, menciona las siguientes piezas: “En una hornacina de marco medioeval, la Virgen de mármol policromado que perteneció a Seligman...”⁶⁸ Y más adelante describe “...una severa mesa en la que una Virgen de madera policromada acompañada de dos leones, recibe la ofrenda de efímeras flores...”. La Virgen en mármol es perfectamente identificable ya que todavía hoy se encuentra en la misma hornacina que se menciona en el texto. La Virgen en madera policromada, por otro lado, probablemente sea la misma que aparece en la fotografía antes mencionada. Se hace referencia, igualmente, a una Dolorosa: “El dolor de la Virgen, talla medioeval flamenca...” igualmente identificable y que se halla hoy también “a lo largo de la estantería que se apoya a la derecha”, que en aquel entonces servía de biblioteca y hoy está reacondicionada como escaparate donde se exhiben las imágenes. Como ocurre con la talla de mármol, su ubicación actual en el museo respeta la ubicación original. Esta afirmación puede hacerse extensible a otras piezas en la misma habitación. Errázuriz menciona también, entendiéndose que sobre la misma estantería que la pieza anterior, “vírgenes de leño”. Creemos muy probable que esta denominación genérica abarque a

⁶⁸ Lamentablemente no logramos hallar en los archivos de este anticuario la mención del nombre de Errázuriz o de su esposa lo cual hubiese permitido verificar esta procedencia.

las dos esculturas restantes: la Virgen de Kalkar (número siete) y la Virgen románica (número seis) por lo que, de ser así, se encontrarían ubicadas en la misma estantería en la que se encuentran aún hoy.

Habiéndonos orientado sobre la ubicación original de las esculturas, ¿qué lectura es posible hacer de las mismas? El lugar elegido para estas piezas fue nada menos que el Hall Central. En un primer momento se podría pensar que esta decisión pudo haber estado orientada por la ambientación escogida para dicho recinto, pero al advertir en él objetos de gran diversidad así como objetos medievales y renacentistas ubicados en otras habitaciones de la casa, no pareciera ser éste el caso. El hall constituye el núcleo de la mansión teniendo comunicación directa, además con los departamentos privados, con el comedor y el salón de baile. No sólo funcionaba como salón central para la familia, sino para todos aquellos invitados a las tertulias organizadas por los Errázuriz-Alvear que, desde su llegada al país, se habían convertido en uno de los focos de la vida social porteña. Las esculturas estaban allí claramente para ser exhibidas. Consideremos primero la imagen española del siglo XVI que, según vemos en la fotografía y nos confirma las palabras de Errázuriz, se hallaba sobre una mesa dispuesta en un lugar central del Hall. Como veremos en el capítulo tres de esta misma tesis, su parte posterior no está trabajada, pero aun así ofrece al menos tres buenas vistas que esa ubicación permitía disfrutar⁶⁹. Por lo visto, quien haya decidido esa disposición, quizás Errázuriz mismo, tenía la sensibilidad estética necesaria como para darse cuenta de ello.

Acerca de las otras dos imágenes no hay mucho más que agregar. Ambas tienen una única vista frontal y su exhibición sobre la estantería resulta aceptable en términos de su apreciación artística.

Observemos el contraste existente entre cómo se eligió disponer estas piezas y, por ejemplo, la imagen de la Virgen que encontramos mencionada en el dormitorio de la señora Paz. A diferencia de aquel caso, aquí no pareciera quedar ningún rastro significativo en la imagen de su funcionalidad primigenia. El rol cultural que éstas tuvieron alguna vez parece haber sido completamente desplazado a un segundo plano para abrir paso a la obra de arte.

Seguramente, los Errázuriz-Alvear no eran ajenos a la connotación católica de muchas de sus obras. Es difícil apreciar una obra artística exclusivamente por sus

⁶⁹ En este sentido, su ubicación actual en el Museo es menos favorable ya que al estar dispuesta en una esquina impide al espectador posicionarse de tal forma que pueda obtener una buena visual de las perspectivas laterales.

valores estéticos cuando la temática interpela a las propias creencias religiosas. Por ejemplo, gracias al inventario realizado en 1936 se sabe que las obras pictóricas escogidas para ambientar el dormitorio de Matías Errázuriz eran principalmente de temática religiosa, destacándose *La Virgen con el Niño y San Juan Bautista*, óleo del español Luis de Morales “El Divino” (c.1500-1586) y *Jesús Crucificado*, óleo de Mateo Cerezo (1626-1666)⁷⁰. Sin embargo, insistimos en el hecho de que este aspecto de las obras quedaba relegado por su función estética. El principal motor en las adquisiciones no era la temática. Prueba suficiente de esto la dan la diversidad de objetos reunidos donde se incluyen desde obras precolombinas hasta una importante colección de arte oriental. Tampoco disponía la residencia de un oratorio, como en el caso de Larreta, donde las obras podrían haber tenido la oportunidad de desempeñar una función cultural además de estética. Las procedencias de las obras tampoco permiten señalar ninguna relación con búsquedas de carácter nacionalista, tal como sucedía con el autor de *La Gloria de Don Ramiro*.

A pesar de lo dicho, tampoco sería correcto pensar en la apreciación estética como factor imperante en la adquisición de las obras. Si prestamos atención a las palabras con las que Errázuriz describió su casa y colección, es notable el acento que coloca sobre el lugar al que pertenecieron ciertos objetos. Por ejemplo, las gárgolas situadas a cada lado de la escalinata provenían de la catedral de Laon⁷¹, los mecheros que alumbran a la Virgen de mármol pertenecían a la Catedral de Burgos y la misma Virgen, según datos de *Plus Ultra*, venía de Santo Domingo de Silos. Cuando las cosas no podían ser directamente traídas a la mansión, se emulaban, tal como las arcadas del Hall Renacimiento que “copian las de la Abadía Museo de Cluny”. Estos detalles también nos hablan de la relación que Errázuriz mantenía con las obras y la necesidad de autenticidad en las mismas. Por autenticidad no nos referimos a la certidumbre de la atribución, sino al sentido que le confiere Baudrillard en tanto remiten a un tiempo

⁷⁰ Pontoriero, Hugo. *Museo Nacional de Arte Decorativo: dormitorio lusobrasileño de Matías Errázuriz Ortúzar. Proyecto bicentenario 2010*. Disponible online en http://www.mnad.org/index.php?subP=bicentenario_2010.

⁷¹ La procedencia de estas gárgolas no es segura. Mientras que en la obra citada, Errázuriz dice que provienen de Laon, en los archivos del MNAD se guarda el escrito original de esta publicación donde Errázuriz dice que fueron rescatadas de la catedral de Reims. Por otro lado, en los archivos del MNAD se guarda una lista con el título “Objetos importantes de la casa Avenida Alvear N°2802” que parece escrito por el mismo Errázuriz ya que las referencias a las adquisiciones se formulan en primera persona y allí se dice que las gárgolas provienen de la catedral de Estrés (Stresa?).

perdido⁷². Los objetos antiguos, dice este autor, “de funcionalidad mínima y significación máxima... son evasión de la cotidianidad y principalmente del tiempo”, y en la medida en la que son abstraídos de su función, no remiten más que al sujeto. La resonancia de esta evasión, de la fabricación de un pasado que siempre es ideal surgen en las palabras de Errázuriz, quien recrea la historia y los ambientes imaginados de sus objetos: “Unos hierros medioevales de retorcida forja añoran el estruendo de las cacerías. Antaño sirvieron para asar y dorar piezas de venado y junto a otras lumbreras calentaron vasijas que contenían hierbas aromáticas”. Y nuevamente remitiéndose al ámbito medieval dice: “Sobre tres antiguos cofres, entre laúdes de Oriente, las violas de amor hablan de la Edad Media, de sus trovadores, los de la gaya ciencia, y sus troveros de épicos romances”⁷³.

Por lo tanto, del análisis efectuado sobre el conjunto de la colección consideramos que entre los agentes accionantes en su formación se destaca el carácter simbólico de los objetos como distintivos de clase, lo que se corresponde con el eclecticismo y la calidad de las piezas reunidas. Complementando este factor, detectamos la posibilidad de que haya intervenido también la intención, aunque quizás no siempre consciente, de abrir en el futuro la colección al disfrute del público general. En ambos casos, la dimensión estética y cualitativa de las obras debió jugar un papel importante, si bien no único. En un plano más íntimo y difícil de explorar, pero que parece desprenderse tanto de las características de muchas de las obras así como del modo en que son presentadas por su propietario, aparece la capacidad de las piezas de recrear un pasado idealizado y la elipsis temporal que es propia del objeto antiguo. No por casualidad, y a pesar de haber buenos representantes del arte moderno, el fuerte de la colección eran las antigüedades. Cuando se las describe, no se deja de mencionar un pasado célebre, ya sea por el lugar de donde procedían, la mano que las hizo o la colección a la que pertenecieron así como la historia que evocan la cual, cuando no era conocida, era “recreada” por el coleccionista⁷⁴. Este modo de leer la relación de

⁷² Baudrillard, Jean. *El Sistema de los Objetos*. Trad. por Francisco González Aramburu, México, Siglo XXI, 1969. (1^{ra}. ed. en francés: 1968), p. 83 y stes.

⁷³ Errázuriz, M. *Op. cit.*

⁷⁴ Un ejemplo ilustrativo de la adjudicación de un pasado imaginado para una obra cuya historia se desconoce es el casco encontrado en Huique, Chile “por sus cinceladuras o nieladuras, digno de Carlos V o Felipe II, hace pensar que debió pertenecer a alguno de los conquistadores de Chile. Tal vez a Francisco Villagra, que fue muerto por Lautaro y sus huestes en el campo de Arauco” Matías Errázuriz. *Recordando, op. cit.* pp. 3-4.

Errázuriz con su colección parece más adecuado que la del coleccionista nostálgico que veíamos en Larreta. A diferencia de éste, Errázuriz no se obsesionó con un solo periodo de la historia ni privilegió una única procedencia. Para él bastaba el tiempo consumado que encerraba cada objeto en su historia o bien la ajenidad espacial y temporal de la pieza exótica.

En este contexto concluimos que las obras que estudiamos eran tratadas principalmente como objetos desprovistos de su funcionalidad cultural y por lo tanto, como sostiene Baudrillard, magnificadas en su significación. ¿Qué significación era esta? Su referencia al pasado o, más bien, su carácter anacrónico que funcionaba en un plano subjetivo y personal en relación con el coleccionista. A esto se suma la función de los agentes antes mencionados para el conjunto de las obras: el funcionar como distintivos de clase, la dimensión artística y cualitativa y la posibilidad de elegir las piezas en función de la apertura de un museo público.

Adquisición de obras

La información que existe sobre las compras de Errázuriz no es mucho más abundante que la que disponemos de Larreta, aunque a diferencia de él, Errázuriz parecía estar mejor dispuesto a hablar sobre su colección. Gracias a ello conocemos la procedencia de algunos de los objetos que la conformaban, aunque no haya documentos que puedan certificarlo. Es el caso de los tres tapices que decoran el Hall Renacimiento. Estos habían pertenecido al hombre de cámara de Felipe IV, Agustín de Spínola, duque de Sesto. Estos recaen en sucesión al Marques de Alcañices a cuya muerte son adquiridos por Errázuriz. En los archivos del MNAD la lista ya citada sobre “objetos importantes de la casa Avenida Alvear N° 2802” da cuenta de los anticuarios por medio de los cuales algunas obras fueron obtenidas. En general se trata de anticuarios activos en Paris como Seligman, Bernheim y Mme. Langweil. Otras referencias señalan adquisiciones en remates como el de Madame Carpeaux, viuda del escultor Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875).

Consideraciones generales acerca del periodo

Hasta aquí hemos explorado las circunstancias y motivaciones personales que pudieron haber servido de contexto a la adquisición de algunas de las obras de nuestro

corpus. Insistimos en el hecho de que la elección de obras medievales y temprano-modernas, en particular aquellas anónimas, estaba lejos de ser usual entre los coleccionistas. Especialmente si consideramos el proceso de modernización que se hace evidente en el campo artístico a partir de los años '20, es comprensible que las obras correspondientes al periodo que consideramos en este estudio se hayan visto relegadas en pos del arte moderno y contemporáneo, sin mencionar las diferencias en costos y accesibilidad que ponían a las primeras en clara desventaja con respecto a las segundas.

Dadas estas circunstancias, nos interesa ahora volver la mirada a otros factores que nos permitan plantear el grado de interés que este tipo de obra podía llegar a despertar en la sociedad del momento. Puesto de manera simple, ¿en qué medida era la Edad Media conocida y estudiada? ¿Es posible localizar fenómenos que puedan haber favorecido una situación de interés, elección y goce de la obra de arte medieval? Para ello nos focalizaremos en tres aspectos: el desarrollo de los estudios medievales, el desarrollo de la arquitectura neomedieval en Buenos Aires y el rol modélico de algunos coleccionistas extranjeros.

El estudio de la Edad Media en la Argentina y en el extranjero

El periodo medieval debió esperar largos siglos para finalmente superar la visión negativa que de él se formó el humanismo. La conciencia que los círculos intelectuales de mediados del siglo XIV tuvieron de su época como un *revival* de la cultura clásica abonó la noción de que un periodo inerte y oscuro distanciaba su presente del apogeo de la cultura de la Antigüedad. Esta idea cristalizó en la forma de un periodo con identidad propia al que ya en la segunda mitad del siglo XV se lo designó como *media tempestas*⁷⁵. Este término derivó, finalmente, en la designación que se utiliza actualmente: *médium aevum*. La traducción literal al español da el término Edad Media, el cual aparece registrado por lo menos ya en 1609. Hasta los albores de la Arqueología y la Historia del Arte como disciplinas académicas, todo el interés que los monumentos y objetos de este periodo podían suscitar estaba ligado a las prácticas propias del anticuario. Las

⁷⁵ Aparentemente, el primero en utilizar este término fue el obispo de Alesia, Giovanni Andrea dei Bussi en una carta fechada en 1469 donde escribía las siguientes palabras: “sed mediae tempestatis tum veteris, tum recentiores usque ad nostra tempora”. Para la cita completa y una discusión sobre la misma ver Baura García, Eduardo. “De la “Media Tempestas” al “Medium Aevum”. La aparición de los distintos nombres de la Edad Media”, en *Estudios Medievales Hispánicos*, Vol. 2, 2013, pp. 27-46.

lamentables pérdidas de tesoros artísticos sufridas en Inglaterra, especialmente a partir de la supresión de los monasterios por Enrique VIII y posteriormente por la guerra civil (1642-48) y el protectorado (1653-9); y en Francia tras la Revolución de 1789, tuvieron como inesperados efectos colaterales la urgencia por salvaguardar los vestigios de esa época. La estética del clasicismo griego como medida universal del arte estaba a la orden del día gracias a los trabajos de Johann Joachim Winckelmann⁷⁶. Su influencia sobre la estética del periodo, sin embargo, no fue óbice para que las generaciones posteriores se percatasen del valor de los modelos no clásicos. Factores como la identificación entre el estilo gótico y la arquitectura alemana, que Goethe propuso en su ensayo de 1772: *Von deutscher Baukunst*⁷⁷, y posteriormente el reanudamiento en 1848 de las obras en la Catedral de Colonia⁷⁸, alentaron un juicio más favorable hacia la arquitectura de dicho estilo. La reacción contra los ideales más férreos del positivismo dio acogida, dentro del movimiento romántico, al gusto por épocas pasadas que poco tenían que ver con los altos estándares de la razón, y la mirada nuevamente giró hacia la Edad Media⁷⁹. El desarrollo del concepto de lo sublime alentó la búsqueda por lo irracional y los artistas comenzaron a poblar sus pinturas con ruinas góticas, proveyendo una nueva vía de difusión a los vestigios del período⁸⁰. Paralelamente se formaba la metodología de la Historia del Arte. A lo que eran aproximaciones de carácter más bien informal, imbuidos de la nostalgia por el pasado y la reivindicación de la identidad nacional, se le sumaba ahora el uso de documentación histórica, fuentes primarias y metodologías de estudio

⁷⁶ Una referencia sucinta a su obra e influencia así como bibliografía pertinente se encuentran en Bozal, Valeriano. "J.J. Winckelmann", en Bozal, V. (ed.). *Historia de las Ideas Estéticas y Teorías Artísticas Contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1996, 2^{da} ed., pp. 150-171.

⁷⁷ Fue publicado por primera vez de manera anónima. Allí Goethe reivindica el término *gótico*, que desde Vasari era usado de manera despectiva para designar en cambio un estilo de unidad armoniosa. Sobre la aproximación de Goethe hacia el estudio de la arquitectura ver Beate Allert. "Goethe and the Visual Arts", en Sharpe, Lesley (ed.), *The Cambridge Companion to Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 197-201.

⁷⁸ El edificio actual se comenzó en 1248 para reemplazar al anterior que no daba abasto para albergar al contingente de peregrinos que visitaban las reliquias de los Reyes Magos, trasladadas desde Milán en 1164. Para 1560 se había llegado a completar gran parte de la nave central y naves laterales así como la estructura principal de la torre del extremo oeste. En ese año las obras fueron interrumpidas por motivos que aún no están del todo claros.

⁷⁹ Para un breve análisis sobre la estética del periodo y algunos de sus exponentes ver Javier, Arnaldo. "El movimiento romántico", en Bozal, V. (ed.) *Historia de las Ideas Estéticas...op. cit.* pp. 201-211.

⁸⁰ Caspar David Friedrich probablemente sea en este sentido el artista más paradigmático. Por otro lado, el llamado estilo trovador englobó a varios artistas ocupados en la representación idealizada de la Edad Media y del Renacimiento. Entre éstos cabe mencionar a Pierre-Henri Révoil quien retrataba en sus pinturas los objetos medievales que pertenecían a su propia colección. Ver: Brigitte Buettner. "Toward a Historiography of the Sumptuous Arts", en Rudolph Conrad (ed.), *op. cit.*, p. 473.

próximas a las utilizadas hoy en día. El interés del anticuario fue siendo paulatinamente superado por la metodología del *connaisseur*. Personalidades como Alphonse-Napoléon Didron, Prosper Merimée y Eugène Viollet-le-Duc trabajaron eficazmente en el estudio, protección y restauración de los monumentos medievales. Simultáneamente aparecían las primeras monografías sobre algunas construcciones relevantes al tiempo que se iba definiendo una cronología más rigurosa.

En el campo académico primaba el interés sobre las escuelas regionales, buscando identificar el origen de los grandes estilos medievales, interés que no estaba exento de fuertes ánimos nacionalistas. Es en este contexto donde grandes controversias se desarrollan en torno al origen del románico que, más allá de la vehemencia y ofuscaciones de algunos argumentos, no dejaron de contribuir al desarrollo de la disciplina⁸¹.

L'art du XIIIe siècle en France, publicado en 1908 por Emile Mâle es considerado como el primer estudio exhaustivo del arte medieval francés. En 1922 le siguió *L'art du XIIIe siècle en France*, importante para la puesta en valor del arte románico y gótico. En la década del '30, Henri Focillon, sucesor de Mâle en la Sorbona, se destacó por sus estudios sobre el románico, alejándose de las indagaciones iconográficas de su antecesor para centrarse en los principios formalistas en el desarrollo y evolución de los estilos.

El panorama que presentamos hasta aquí responde al de Europa y, en menor medida, Estados Unidos. Es de esperar que nuestro país, ocupado todavía en su propio desarrollo, no mirase hacia horizontes tan lejanos ¿Qué importancia podría haber tenido el estudio de un pasado remoto, completamente ajeno a la historia y a los intereses de una joven nación que centraba sus aspiraciones en emular a Paris, símbolo de la metrópolis moderna? El arte de la Edad Media no se estudió a nivel universitario en la

⁸¹ En la serie de lecturas que Louis Courajod dictó en la *Acole du Louvre* entre 1887 y 1894 enfatizó la importancia de los elementos galos por sobre los romanos en el arte gótico. También Emile Enlart estudió el arte de los estados cruzados con una mirada franco céntrica, argumentando en contra de la opinión de que las influencias artísticas fluyeron desde Oriente a Occidente (visión mantenida, por ejemplo, por Josef Strykowski, en Viena) para ubicar el origen de la arquitectura románica en Francia. Pero sin duda, Emile Mâle fue uno de los principales defensores de esta postura. Respondiendo en parte a la publicación de Wilhelm Pinder: *Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance* (1904) donde se sobrevaloraba la supremacía del arte alemán, escribió en 1917 *L'art allemand et l'art française*. Allí, Mâle niega cualquier atisbo de originalidad al arte románico alemán considerándolo mayormente dependiente de las grandes construcciones carolingias. Sus dichos no sólo recibieron respuesta del mundo académico germano. Desde los EEUU, otra figura fundamental para el estudio del arte medieval de la primera mitad del siglo XX, Arthur Kinksley Porter, restó importancia tanto al rol jugado por Francia en el surgimiento de la escultura monumental, en favor de Lombardía, así como su preliminaridad en la difusión de la arquitectura románica, proponiendo en cambio antecedentes en España, controversia que a partir de una publicación del mismo Porter pasó a conocerse como ¿España o Toulouse?

Argentina sino hasta la creación de la carrera de Historia del Arte en 1964, dictada en la Universidad de Buenos Aires. Antes de eso, sólo algunos temas se trataban en materias generales de Arte que pertenecían a currículos de otras disciplinas⁸². Esta ausencia parecía tocar igualmente a otros aspectos del mismo periodo tales como el pensamiento filosófico. A esto hace referencia Manuel Gahisto en una nota que escribía en la revista *Nosotros*, en 1920: “Los estudios universitarios ofrecidos a los jóvenes, las más adelantadas humanidades mismas, dejan intencionalmente una gran laguna en la historia del pensamiento humano, entre la exposición de las filosofías griegas o alejandrinas y la lectura del Discurso del Método”⁸³.

A nivel de divulgación, observamos en las revistas la difusión de algunos edificios emblemáticos, como la Catedral de Santiago de Compostela o Notre-Dame de Paris. En cambio, es casi nula la aparición de notas sobre otros exponentes artísticos del periodo cuando sí las hay, por ejemplo, sobre arte precolombino u oriental. La Asociación Amigos del Arte ofrecía en sus salones conferencias de diversas temáticas dictadas por personajes ilustres. En algunas pocas ocasiones, estas conferencias podían llegar a tener anclaje en el arte de la Edad Media, tal como la dada en 1924 por el dominico Martin-Marie Stanislas Gillet: “L’art religieux dans l’Ordre Dominicain”; o bien, aunque en el terreno musical, la dictada en 1929 por Carlos Vega: “La música de las cantigas de Alfonso el Sabio”.

Por otro lado, como periodo artístico en sí mismo, la Edad Media no pareció suscitar mayor interés ente los compradores de arte. Es posible hallar, como hemos visto en este capítulo, piezas medievales en colecciones privadas, pero éstas se integran en conjuntos más extensos definidos o bien por los maestros antiguos o bien por el eclecticismo en general⁸⁴.

Entre los calcos que Schiaffino adquirió en 1905 para el MNBA había ejemplares correspondientes al estilo gótico. Podemos mencionar, por ejemplo, un bajorrelieve representando la escena de la Crucifixión cuyo original se encuentra en el coro de la catedral de Amiens⁸⁵ Sin embargo, en las primeras décadas del siglo XX, el único museo

⁸² Aparece, por ejemplo, en la currícula de las carreras de Bibliotecología, Historia y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.

⁸³ Gahisto, M. “Un historiador de las filosofías Medioevales. Francisco Picavet” en *Nosotros*, Vol. 35, 1920.

⁸⁴ Ver Pacheco, M. *Coleccionismo de Arte en Buenos Aires. Op. cit.*, p. 260.

⁸⁵ Número de catálogo 2263. El catálogo de calcos de Eduardo Schiaffino para el MNBA se encuentra en el archivo de dicho museo. Una versión digital está disponible online en el siguiente enlace: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/cau/?p=4135>

del país centrado en las Bellas Artes no contaba con ejemplares originales del periodo, los cuales serían donados recién en la década de los '60⁸⁶. La única posibilidad para que el público acceda a este tipo de obra dentro del territorio nacional era en las contadas ocasiones en que los coleccionistas prestaban sus obras para ser exhibidas en exposiciones temporales. Entre éstas debemos señalar las organizadas por la Asociación Amigos del Arte, como la muestra de tapices, objetos de arte y muebles de 1937 y la de pintura española de 1939 a las que se suma la muestra de Arte Religioso Retrospectivo en el Congreso Eucarístico Internacional del año 1934. Exposiciones con un perfil más definido, centradas específicamente en el periodo medieval y renacentista, se registran especialmente a partir de los años '40⁸⁷.

Ante un panorama marcado por la ausencia de una educación formal en arte medieval y la escasa difusión popular de ese periodo, se entiende que las obras medievales figuren en tan escaso número entre los coleccionistas de principios de siglo y que el conocimiento de las mismas sea, en general, impreciso. Al menos durante las décadas tempranas del siglo XX, nuestro suelo careció de compradores que mostraran un interés sostenido y especializado por el arte medieval como sí lo hubo, en cambio, en Estados Unidos⁸⁸.

El estilo neo medieval

Nos referimos antes al estado del estudio sobre el arte medieval a nivel internacional y nacional. Como vimos, el mismo comienza a tener institucionalidad demasiado tarde en nuestro país como para que haya podido funcionar como catalizador del gusto por las obras medievales durante las primeras décadas del siglo XX. Sin

⁸⁶ Ver p. 65.

⁸⁷ Por ejemplo, la Exposición de Arte Gótico y del Renacimiento en la Galería Müller de 1944 y las centradas en la colección Koenigsberg (ver. pp. 56 a 58 de este mismo capítulo.)

⁸⁸ En la obra ya citada, María Isabel Baldasarre se detiene a analizar la percepción que desde la Argentina se tenía de la intervención de los Estados Unidos en el mercado del arte. Poseedores de un gran poder adquisitivo, los coleccionistas del norte se volcaban al consumo del arte contemporáneo. Su participación en el mercado se hacía notar ya hacia fines del XIX, pero fue marcadamente en aumento hacia el despuntar del nuevo siglo. Para entonces, no sólo el arte contemporáneo sino también el arte antiguo se convirtió en un foco de interés para los coleccionistas. Pierpont Morgan fue una figura destacada en este ámbito. Las noticias de sus adquisiciones llegaban incluso hasta los oídos porteños. En un número de *Plus Ultra*, se dice: "Tomando como ejemplo la vida de los potentados europeos, en Norte América fue donde primero se cultivó el gusto por los objetos antiguos y de valor. A este propósito conviene recordar al célebre neyorquino Morgan, que en la exposición de arte retrospectivo celebrada hace algunos años en Granada, llegó a ofrecer hasta tres millones de pesetas por un famoso tríptico de porcelana de Limoge, que se conserva actualmente en el museo de dicha ciudad". Antonio Pérez-Valiente. " en "Mansiones artísticas. La casa de Don Carlos Reyles", *Plus Ultra*, N°14, 1917.

embargo, hubo otra vía mediante la cual este periodo pudo manifestarse plásticamente en la metrópolis porteña: la arquitectura. Los *revival* históricos comenzaron a imponerse hacia fines del XIX, pero ya desde principios de ese siglo, a raíz de la inmigración alemana e inglesa, algunos edificios religiosos presentan el neogótico como estilo arquitectónico⁸⁹. La primera construcción que se hizo en este estilo fue la capilla del antiguo Cementerio de los Protestantes, obra del arquitecto Richard Adams, cuya piedra fundacional se colocó el 15 de noviembre de 1833. Es interesante remarcar que edificios anteriores del culto protestante, incluyendo el pórtico del cementerio, habían sido construidos en estilo neoclásico. La elección del neogótico quizás se deba a los debates que por entonces tenían lugar en Europa en torno a establecer el estilo más adecuado a la expresión de un ideal nacionalista y religioso⁹⁰. La asociación de la función religiosa con el estilo gótico debió haberse afirmado en el país durante el curso del siglo XIX, ya que lo vemos representado en uno o más detalles en algunas capillas y oratorios de residencias particulares, independientemente de la nacionalidad de los habitantes. Además de la ya mencionada capilla en la residencia Martínez de Hoz, la elección de este estilo puede verse, por ejemplo, en la capilla del casco de la estancia que perteneció a Felipe Pacheco Reynoso, cuya construcción comenzó en 1882, y en el oratorio de la villa Ortiz-Ocampo hoy actual sede del Museo Castagnino de Mar del Plata, fruto de la remodelación acontecida en 1919. El neogótico fue sin duda el estilo más difundido

⁸⁹ Sobre el *revival* neomedieval ver la clásica obra de Clark, Kenneth. *The Gothic Revival: An Essay on History of Taste*, Londres, Constable, 1929. Un panorama general con bibliografía se encuentra en Bizarro, T. W. "The scattered limbs of the giant", p. 630, en Rudolph, C. (ed.). *A Companion to Medieval Art... op. cit.*, pp. 619-638. Sobre este fenómeno en América ver: Barlett Harmon, Robert. *The Gothic Revival in American Architecture: a brief style guide*, Vance Bibliographies, 1982 y Stanton, B. Phoebe. *The Gothic Revival and American Church Architecture. An Episode in Taste, 1840-1956*, JHU Press, 1997. Sobre el mismo tema en Argentina ver: Manzi, Ofelia. "La Edad Media en el Imaginario de los Habitantes de la Ciudad de Buenos Aires", en *Temas Medievales*, Vol. 10, 2000-2001, pp. 83-95. Corti, Francisco, Manzi, Ofelia, Gómez, Nora, "Aproximaciones al surgimiento del neogótico en Buenos Aires", p. 231, en *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 228-242; Corti, F y Manzi, O. *Iglesias reformadas neogóticas*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2002, Manzi, O. y Grau-Dieckmann, Patricia. "Neo-Gothic Buildings in Buenos Aires. Parish of San Ildefonso", en *Visual Resources. An International Journal of Documentation*, New Hampshire Vol. XX, N° 1, 2004, pp. 47-66; Manzi, O. "Un aspecto del neogótico en Buenos Aires. Capillas de colegios católicos", en IV Jornadas de Estudios e Investigaciones, Instituto de Teoría e Historia del Arte J. E. Payró, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, pp. 57-68; Grau-Dieckmann, P. "La capilla de la Sagrada Familia, un revival neogótico", *ibid.* pp. 69-76; Corti, F., Manzi, O., y Grau-Dieckmann, P. *Iglesias católicas neogóticas*, Buenos Aires, Facultades de Filosofía y Letras-UBA, 2012 y Lázara, J., A. "Las Iglesias Clonadas de Massa". Seminario crítico. Instituto de Arte Americano. Facultad de Arquitectura, (2011). Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires Recuperado de <http://www.iaa.fadu.uba.ar/?tag=juan-antonio-lazara>. el 5 de junio del 2013.

⁹⁰ Corti, Francisco, Manzi, Ofelia, Gómez, Nora, *op. cit.*

dentro del *revival* medieval, pero no el único. Otros ejemplos, aunque mucho más escasos, dan cuenta de la presencia del neorrománico y neo bizantino en nuestro país. El asilo de Unzué, en Mar del Plata, fue construido en 1910 en estilo neorrománico-bizantino. Algo posterior, aunque en la misma línea estilística, es la basílica Santa Rosa de Lima, en el barrio de Balvanera de la Capital Federal, cuya construcción comenzó en 1926. Numerosos otros ejemplos en estilo neo medieval podrían mencionarse, incluyendo algunos ejemplos de arquitectura civil. El caso más emblemático sin duda es la fallida Facultad de Ingeniería de la Universidad de Buenos Aires, cuya piedra angular se colocó en 1912. Finalmente, otro caso digno de ser mencionado por su peculiaridad es el palacio Elortondo-Alvear cuya fecha de construcción se estima entre 1870 y 1880. En una época donde las residencias más lujosas de Buenos Aires adoptaban el estilo francés, la elección del neogótico para la fachada de esta residencia resulta sumamente particular.

La segunda generación de coleccionistas

Nos hemos referido hasta aquí a las colecciones de Errázuriz y Larreta, cuyas características se identifican todavía con las modalidades que imperaban en el coleccionismo del siglo XIX. A continuación nos ocuparemos de las colecciones privadas de donde procede el resto de las tallas marianas de nuestro corpus y que, a diferencia de los dos casos anteriores, se insertan ya de manera plena en el siglo XX. Los estudios recientes consagrados al arte y coleccionismo en Argentina se han centrado por lo general en la construcción del discurso moderno. Esto resulta lógico si consideramos que a partir de la década del '30 la tendencia en el campo del coleccionismo se direcciona claramente hacia el arte nacional y contemporáneo. Pero siempre hay otra cara de la moneda y mientras que coleccionistas como Luis Arena e Ignacio Pirovano formaban sus colecciones de arte argentino⁹¹, otras obras producidas en contextos muy lejanos temporal y geográficamente del ámbito nacional circulaban por las manos de anticuarios y coleccionistas. Obras que, en contadas y afortunadísimas ocasiones, culminaron su circulación en colecciones públicas, asegurando así su permanencia en el país.

⁹¹ Acerca del rol de Arena y Pirovano como coleccionistas ver Bermejo, Talía. "El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)", en AA.VV., *Poderes de la imagen, 1º Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes/IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2003, (CD ROM).

El ambiente plástico argentino en el que actúan los coleccionistas de los que nos ocuparemos a continuación ya ha madurado lo suficiente como para permitirnos ser más estrictos en el uso del término “coleccionista”. Si bien dar una definición de coleccionismo resulta difícil debido a la inmensa variedad que puede implicar la práctica de esta actividad⁹², será necesario establecer algunos requisitos mínimos que deberán cumplirse para poder considerar determinado tipo de consumo artístico como coleccionismo de arte. En principio nos referiremos a una colección, y a su mentor como coleccionista, cuando tratemos con una serie de objetos reunidos a partir de una característica compartida y que a pesar de tener un valor de cambio, son retirados de manera momentánea o permanente del circuito comercial sin poseer otro valor de uso más que el de ser exhibidos, resguardándose en recintos destinados a tal fin⁹³.

El establecer estos parámetros es necesario para orientarnos, al menos a grandes rasgos, en un campo donde la adquisición y colección de arte medieval y temprano moderno estuvo lejos de ser la norma. A esto se le suma el hecho de que algunas de las obras que hoy se encuentran en una institución museística no proceden de lo que estrictamente podríamos calificar como una colección de arte. Comenzaremos por el caso que, en lo concerniente a las obras de nuestro corpus, mejor representa esta actividad y que nos servirá de parangón para comparar el accionar de las otras personalidades que poseyeron, en un momento dado, las obras aquí estudiadas.

La colección Di Tella

El Ingeniero Torcuato Di Tella fue un industrial de origen italiano que llegó al país a los trece años de edad. En 1911 crea una amasadora de pan que tuvo enorme éxito y derivó en la fundación de la empresa Sección Industrial Amasadoras Mecánicas (SIAM). Los negocios de Di Tella y su adaptación a los gobiernos de turno lo llevaron a construir una importante fortuna. De su matrimonio con María Robiola nacen sus dos

⁹² Algunos autores hacen uso del término en su sentido más laxo para abarcar prácticas tan diversas como el ajuar funerario, las ofrendas religiosas y los tesoros. En todos estos casos, los objetos eran retirados del circuito económico para cumplir la función de comunicar el mundo terrenal con el celeste, función que sólo se concretaba si eran “exhibidos” a la vista de los habitantes ya sea de este mundo o del más allá. Por el mismo motivo eran resguardados, impidiendo que sean profanados o devueltos al circuito de circulación de bienes. Ver Pomian, Krzysztof. “The collection: between the visible and the invisible”, en Pearce, Susan (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, Londres & Nueva York, Routledge, 1994, pp. 160-174.

⁹³ Distintas definiciones de coleccionismo son dadas en Pearce, Susan. “The Urge to Collect”, en Pearce, S. (ed.), *op.cit.*

hijos: Torcuato en 1929 y Guido en 1931. En 1943, Di Tella da inicio a su colección de arte compuesta por pinturas, fotografías y esculturas adquiridas en el país y en el extranjero. Su asesor en la adquisición de las obras fue Lionel Venturi mientras Juan Coradini estuvo a cargo de la restauración. Al fallecimiento del Ing. Di Tella en el año 1948 la colección fue continuada por Guido, siempre con la asesoría de Venturi al que se sumaron otros críticos de arte como Giulio Carlo Argan, Jorge Romero Brest, Jacques Lassaingne, William Sandberg y James J. Sweeney⁹⁴.

Con el objeto de honrar el recuerdo de su padre, en 1958 Guido Di Tella funda, junto con su madre y hermano, la Fundación Di Tella con el fin de promover empresas de carácter cultural, educativo, intelectual, artístico, medioambiental y filantrópico. Las actividades de la Fundación fueron complementadas por el Instituto de Artes Visuales⁹⁵. Tras una primera exhibición en el Museo Nacional de Bellas Artes, la colección se incorpora al Instituto Di Tella en el mismo año de su fundación. Comprendía obras de arte gótico, primitivos italianos, impresionismo y arte contemporáneo y fue objeto de numerosas exposiciones itinerantes y transitorias. En las memorias del año 1965-66 se dice que “para la adquisición de las obras se ha optado por un enfoque que permita reconocer a aquellas que se destacan en el presente por sus rasgos de mayor contemporaneidad, y como forma de lograr el legado de un patrimonio artístico de representativa importancia para el país”⁹⁶.

Si bien no sabemos exactamente con qué obras y por qué motivos el Ing. Torcuato Di Tella dio inicio a su colección artística⁹⁷, sí podemos afirmar que desde muy temprano ésta se desarrolló de manera plenamente consciente. El mismo Venturi recuerda cuando Di Tella se acercó a él con la idea de formar una colección de arte. Según Venturi, aquel ya había adquirido algunos cuadros antiguos en el mercado de Nueva York “como el de Giovanni Milano y el Neroccio, pero pronto se interesó por

⁹⁴ Oteiza, Enrique. *Colección Torcuato Di Tella*. Museo de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella, del 20 de setiembre al 27 de octubre de 1963.

⁹⁵ Los datos que siguen a continuación fueron tomados principalmente de Opazo, Jorge y Palomino, Norma. “Colección obras de Arte del Instituto Torcuato Di Tella”. Recuperado de http://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=1179&id_item_menu=2510, el 31 de julio del 2013.

⁹⁶ Memoria y Balance 1965-66, sección Centro de Artes Visuales, p.15.

⁹⁷ Mieke Bal reflexiona acerca del acto que da inicio a una colección. El primer ítem adquirido sólo puede considerarse como tal de manera retrospectiva, cuando el coleccionista ha ganado conciencia de que una serie de compras más o menos azarosas se ha convertido en una colección. Bal, M... “Telling Objects: a narrative perspective on collecting”, en Elsner, John y Cardinal, Roger. (eds.). *The Cultures of Collecting*, Londres, Reaktion Books, 1997, pp. 97-115.

los impresionistas”⁹⁸. Sin embargo, sus intereses parecían dividirse entre el impresionismo y los cuadros antiguos. Así, al menos, lo deja suponer un documento fechado el 26 de marzo de 1948, pocos meses antes de su fallecimiento, donde se registra una serie de obras que el anticuario Seligmann mostró al coleccionista y su esposa. De las seis obras mencionadas, tres eran impresionistas y las otras tres anteriores al siglo XIX⁹⁹. Es en este primer periodo de la colección, en vida de Torcuato padre, donde las obras que nos conciernen fueron adquiridas.

No conocemos la fecha exacta de adquisición de la escultura de Álava. Por el contrario, sí sabemos cuándo y dónde se procede a la compra de la Virgen auvernesa gracias a que se conserva el recibo de pago. La misma fue adquirida en 1948 en la Galería neoyorquina Blumka, especializada en el arte medieval, renacentista y barroco. Lamentablemente, al ser adquirida en conjunto con otras piezas no tenemos acceso al monto que se pagó por la misma. Por el total de piezas, principalmente mobiliario no posterior al siglo XVII, se pagó una suma de 5750 dólares.

Además, se evidencia interés por la incorporación de obra europea que cubría extensos periodos de la historia del arte, aunque la colección lograba mayor sistematicidad a partir del impresionismo”¹⁰⁰. Este deseo por apropiarse del arte europeo, quizás estuviese ligados al origen italiano de Di Tella. Sus lazos con su país natal no se rompieron con su condición de inmigrante. No sólo luchó en el ejército italiano durante la primera guerra mundial, sino que permaneció profundamente comprometido ideológica y políticamente con los destinos de su país apoyando a los italianos exiliados en Francia durante el régimen de Mussolini.

Si bien tras su fallecimiento los hijos de Di Tella dieron continuidad a los intereses artísticos de su padre, Torcuato nunca estuvo demasiado interesado en el arte y aún menos en la vertiente innovadora que tomarían las actividades de la Fundación. Por su parte, él fantaseaba con la idea de “incluir la colección de cuadros y hacer un

⁹⁸ Venturi, Lionel. *Colección Torcuato Di Tella*. Catálogo de Exposición. Museo de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella, del 20 de setiembre al 27 de octubre de 1963.

⁹⁹ Las tres obras impresionistas consistían en dos Degas y un Monet, mientras que las restantes pertenecían a Jacopo Bellini, Vincenzo Catena y Tiépolo. El documento registra también algunos comentarios que dan cuenta del porqué las ventas no se concretaron. Se dice, por ejemplo, que el Monet había sido considerado por la pareja como “insufficiently finished”, en: *Archives of American Art. People of interest. Buenos Aires, Argentina, 1948-1951, undated*. Recuperado de http://www.aaa.si.edu/collections/jacques-seligmann--co-records-9936/more#section_2_12

¹⁰⁰ Giunta, Andrea *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008, p. 105.

museíto, una versión algo menor del Frick, alojado en una casa que nos parecía no demasiado más grande que la nuestra, y que siempre visitábamos cuando íbamos a Nueva York. Además, esta acción nos daría prestigio y justificaría en una nueva dimensión nuestro rol en la sociedad”¹⁰¹. Admite, además, que junto con su madre estaban algo desorientados por el arte vanguardista que veían promocionarse desde la Fundación y el Instituto. Respecto a las actividades de este último dice: “La realidad es que se podría haber tratado de plantear programas más equilibrados en términos de lo clásico y lo moderno, lo vivo y lo muerto”¹⁰². Estas palabras de Torcuato Di Tella nos parecen pertinentes, por un lado, porque exponen de forma explícita una de las razones más generalizadas, aunque usualmente velada, por la cual se decide hacer pública una colección. Convertir una colección privada en pública es el medio legitimador por excelencia de una actividad que por su carácter elitista y generalmente hedonista, puede resultar cuestionable a los ojos de la sociedad. Por otro lado, hace evidente la posición más tradicional de Torcuato con respecto a la dirección que tomaría el Instituto, dedicado al arte contemporáneo.

Ya bajo la dirección de Guido Di Tella, Venturi continuó como asesor en las adquisiciones, pero la dirección de las compras toma un nuevo camino. Si bien se continuaría el perfil europeo de la colección, a diferencia de su padre, el interés de Guido estará centrado en la adquisición de exponentes del arte contemporáneo. El rumbo que adquirirá entonces la colección debe leerse en el contexto del desarrollismo impulsado por el gobierno de Arturo Frondizi. Tanto la colección como la Fundación eran parte de un proyecto mayor que buscaría la inserción del arte nacional en el ámbito artístico internacional y esto, a su vez, debe leerse en el contexto del proyecto de nación que buscaba medios de reconocimiento en el extranjero para favorecer los proyectos de desarrollo económico¹⁰³

A comienzos de 1961, de las setenta y cuatro obras de la colección, veinte comprendían desde los siglos XII al XVIII y el resto correspondía a los siglos XIX y XX.¹⁰⁴ Además de las dos esculturas de nuestro corpus, la colección contaba con dos tallas de Santa Ana, la Virgen y el Niño, ambas alemanas, del siglo XV y una

¹⁰¹ King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Bs As., Asunto Impreso Ediciones, 2007, p. 325.

¹⁰²*Ibid.* p. 329.

¹⁰³Giunta. *Op. cit.* p. 103-106.

¹⁰⁴*Ibid.*p.108.

crucifixión, también alemana, del siglo XIII en bronce con incrustación de piedras¹⁰⁵. Otras piezas dignas de mención que también ingresaron al Museo Nacional de Bellas Artes son un tapiz Millefleurs, una Resurrección de Tomasso da Modena, una terracota del círculo de Della Robbia, un óleo de Tiziano, una Natividad de Tintoretto, un bronce de Giambologna, un óleo de Francesco Guardi, un Van Dyck, una Sagrada Familia de Rubens y una *Cabeza de Viejo*, de Rembrandt¹⁰⁶.

La asesoría de Venturi fue crucial en la elección y adquisición de las piezas. Su experiencia y expertizaje sin duda fue lo que permitió que la colección contara con obras de excelente calidad entre las que destacamos las dos obras que incluimos en nuestro corpus. Los parámetros considerados por Venturi en el momento de aconsejar a los Di Tella en sus compras muestra que su interés estaba focalizado en la calidad estética y artística de las piezas, sabiendo muy bien que para obtener lo mejor no se podía especular con el precio.

De las dos esculturas de nuestro corpus que pertenecieron a la Colección Di Tella, sólo se conoce la procedencia de la imagen alavesa. Ésta le fue adquirida a Paula de Koenigsberg, una anticuaria de origen ruso que, junto con su marido, poseyó una impresionante cantidad de obras antiguas y modernas. Dada la riqueza de la colección Koenigsberg y la escasa información sobre su persona, consideramos que su caso merece algunas palabras aparte, no sólo para dar cuenta de los tesoros artísticos que alguna vez pasaron por el país, sino también para tomar conciencia de las pérdidas sufridas cuando tales tesoros no pueden ser retenidos en nuestro suelo.

Paula De Koenigsberg

La Virgen española que pertenecía a la colección Di Tella procedía a su vez de la colección Paula De Koenigsberg. Decimos colección ya que así es como figura oficialmente en las referencias de la obra en cuestión y en los catálogos de exposición, sin embargo creemos que sería más acertado calificar a Koenigsberg de anticuaria antes que de coleccionista. Como veremos a continuación, su actividad profesional, desarrollada en conjunto con su marido, fue siempre la de anticuaria y su sentido

¹⁰⁵ Números de inventario 7814 y 7812 respectivamente.

¹⁰⁶ Las obras mencionadas tienen los siguientes números de inventario: 7816, 7817, 17818, 7820, 7821, 7822, 7823, 7824, 7825 y 7826 respectivamente.

comercial tal vez se refleje en el hecho de que ninguna de las magníficas obras que poseyó ingresó a una institución museística por vías de una donación.

Lamentablemente, las fuentes de información sobre su vida y actividad, o aún los datos sobre las obras que estuvieron en su posesión, son prácticamente nulas. A excepción de los catálogos de exhibición realizados en las oportunidades en que Koenigsberg accedió a mostrar parte de su colección, no hay muchos más datos acerca de la misma. Este silencio sobre su persona probablemente esté relacionado con un pasado algo oscuro que la envuelve tanto a ella como a quien fuera su marido, Nicolás Koenigsberg. Ambos se dedicaban al negocio del arte. Habiendo mantenido una galería en París, en 1939 se trasladaron a Nueva York donde manejaron una galería similar durante quince años llamada *Le Passé*, haciendo referencia al rubro de las antigüedades a las cuales se consagraron. Nicolás Koenigsberg había sido relacionado con la venta de los museos rusos de 1932¹⁰⁷, habiendo intentado vender al Metropolitan Museum unas soperas que pertenecieron a Catalina la Grande. Sin embargo, estas sospechas nunca pudieron ser confirmadas¹⁰⁸.

Los Koenigsberg también tenían una oficina en México D.F. Desde allí habrían trazado una red con comerciantes de arte de toda Sudamérica. Sus hijos Nicolás y Victor también se involucraron en la misma actividad y mientras el matrimonio dirigía la galería en México, su hijo Victor administraba la que mantenían en Nueva York. Los Estados Unidos interceptó la correspondencia que el matrimonio recibía en México en el marco de las investigaciones llevadas a cabo por el FBI entre 1940 y 1947, relacionadas con el saqueo de arte en Europa por el régimen nazi. Se sospechaba que el matrimonio estaba involucrado en el tráfico de arte. Estas sospechas se basaban principalmente en que los comunicados que recibía la pareja parecían estar encriptados y que su negocio aparentaba ser dirigido en secreto o de manera encubierta.

A pesar de esto, las investigaciones de Inteligencia no pudieron encontrar evidencias sólidas de que alguna de las obras de arte y antigüedades vendidas por los Koenigsberg fuera fruto del saqueo¹⁰⁹. Sobre este asunto, los informes son confusos.

¹⁰⁷ A propósito de este hecho ver. Iljine, Nicholas V. y Semyonova, Natalya (eds.). *Selling Russia's Treasures: The Soviet Trade in Nationalized Art, 1917–1938*, Abbeville Press, 2013.

¹⁰⁸ NARA M1949. Records of the Monuments, Fine Arts, and Archives (MFAA) Section of the Reparations and Restitution Branch, Office of Military Government, U.S. Zone (Germany). Recuperado de <http://www.fold3.com/document/292418444/>

¹⁰⁹ "Intelligence investigations found no solid evidence that the art and antiques the De Koenigsbergs sold were looted."! Nonetheless, their communications contained hidden messages, and appeared to be 'written in code.' "The suspicion was based in part on the fact that their business was conducted on a secret basis, under

Mientras que existen documentos desclasificados por los EE.UU. donde se admite no haberse encontrado evidencias que confirmen las sospechas, investigaciones periodísticas realizadas en México en el año 2011, insisten en vincular a Nicolás Koenigsberg con una red de traficantes de arte en Latinoamérica dedicada a comercializar obras saqueadas por los Países del Eje.

El matrimonio llegó a la Argentina en 1943, instalando una oficina en Avenida Alcorta 3191. A partir de esa fecha, la colección Paula de Koenigsberg, ya que el nombre de su marido se omite en todos los catálogos, es exhibida en Buenos Aires en diferentes oportunidades. Destacamos las exposiciones realizadas en el MNBA en 1945, en el Museo de Arte Hispanoamericano en 1947 y otra vez en este último, en 1951. Estas exhibiciones permitieron ver una reunión de arte medieval y renacentista de una diversidad y calidad que pocas veces volvió a verse en el país, mucho menos procedente de una única colección particular. El catálogo de la exhibición de 1947¹¹⁰ es especialmente rico en cuanto a las reseñas de cada una de las obras exhibidas, ya que en general no sólo se aclara la procedencia de las mismas sino también el hecho de que su autenticidad fue certificada por tal o cual crítico de renombre. Incluso, la misma fuente nos informa que algunas de las piezas fueron incluidas en la bibliografía internacional por parte de prestigiosos historiadores. Las procedencias, por su parte, dan cuenta de la adquisición de las obras a reconocidos anticuarios como Demotte o Seligmann, o bien directamente a los propietarios. El nivel de detalle de las referencias al insistir sobre la autenticidad de las obras y el origen “legítimo” de las mismas, nos hace sospechar de una estrategia por parte de los Koenigsberg por blanquear su colección, exhibiéndola y haciendo de público conocimiento el origen de la misma. En la exhibición de 1951¹¹¹ ya no se creyó necesario mencionar los certificados de autenticidad expedidos para las piezas y las referencias de las obras son más escuetas que las de la exhibición anterior.

Entre los críticos citados en el catálogo de la exhibición de 1947 como expedidor de certificados de autenticidad se encuentra Lionel Venturi. Es más que

cover of personal affairs...” *Ibid.*

¹¹⁰ *Exposición de Arte Gótico, Colección Paula de Koenigsberg*: Auspiciada por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en Los Salones Del Museo Municipal de Arte Hispano Americano: Isaac Fernández Blanco (Buenos Aires, Argentina), 1947.

¹¹¹ *Exposición de Obras Maestras: siglos XII al XVII. Colección Paula de Koenigsberg*, Museo Municipal de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (Buenos Aires, Argentina), 1951.

probable que ésta haya sido la vía de contacto por la cual, posteriormente, la imagen alavesa que había pertenecido a la colección Koenigsberg fuese adquirida por Di Tella de quien, como vimos, Venturi era asesor.

Atilio y Jorge Larco

Atilio Larco era argentino aunque de origen genovés. Se desatacó en el terreno político y tuvo una gran afición por el arte, volcándola en la formación de una colección compuesta por pintura y escultura que luego heredó su hijo, el pintor Jorge Larco¹¹². Parte de la colección había sido ya adquirida por el MNBA en 1937. Comprendía una serie de cuadros modernos entre los que figuraban nombres como Modigliani, Oton Friesz, Maurice de Vlaminck, lo que costó a la Comisión Nacional de Bellas Artes una suma de 20.000 dólares¹¹³.

La obra número tres de nuestro catálogo formó parte de la donación realizada por Jorge Larco en 1968. En la misma se incluían ciento ochenta y seis obras entre pinturas y grabados además de otras tallas europeas en madera: dos Dolorosas (nº inv. 7559 y 7561), un Obispo (nº inv. 8650), un Santo Peregrino (nº inv. 8651) y una talla en piedra de la Virgen y el Niño (nº inv. 7560). Unos breves comentarios sobre algunas de las tallas pueden sernos útiles para contextualizar la obra que nos compete. Una primera característica que llama la atención, al menos con respecto a las imágenes marianas, es el carácter popular que revisten las mismas, bastante notable en los casos de las obras nº 7561 y nº 7560. La primera de éstas, una Dolorosa, es notable por la incongruencia entre las dimensiones de la parte superior del cuerpo respecto de la inferior. El torso, brazos y manos presentan mayores dimensiones en relación al resto

¹¹² Jorge Larco nació en Buenos Aires, el 25 de enero de 1897. En 1903 se trasladó a Madrid donde realizó estudios con Alejandro Ferrant y luego con Julio Romero de Torres. Trece años después, volvió a la Argentina donde comenzó su carrera como artista profesional y llegó a ser profesor de la Escuela Nacional de Bellas Artes. En 1933 realizó la primera donación al Museo Nacional de Bellas Artes: una obra de Walter de Navazio, un dibujo de Gutiérrez Solana y una acuarela de su autoría. Ver Payro Julio, E.: *Jorge Larco*, Losada, Buenos Aires, 1948; y “Homenaje a Jorge Larco”, Museo Nacional de Bellas Artes, 14 de mayo al 30 de abril de 1970, Catálogo de Exposición. Otras donaciones a la misma institución se realizaron en 1940, 1965 y 1967.

Fernández García, Ana María. *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, Universidad de Oviedo, 1997, p. 20. Allí dice que las obras fueron adquiridas por la Comisión en 1940, sin embargo el listado de obras procedente de la colección Larco que posee el MNBA dice que éstas fueron adquiridas en 1937, por lo que nos inclinamos por esta última fecha.

del cuerpo, rivalizando solamente con la cabeza cuya torsión y gesto de compunción resultan altamente pregnantes para la mirada. Según Francisco Corti, quien comentó esta imagen en el Catálogo Razonado del MNBA, esta imagen debió pertenecer junto con un San Juan, a una *Lamentación junto a la Cruz*, grupo escultórico que generalmente se hallaba en los remates de los retablos españoles. Esta ubicación sería coherente con las características que acabamos de mencionar y que parecerían indicar que la imagen fue, efectivamente, concebida para ser colocada a cierta altura del nivel visual promedio. También en la Virgen n° 7560 se observa una desproporción evidente, especialmente en las manos y en las piernas del Niño. Esta talla en piedra fue ingresada al MNBA como procedente de la región de Borgoña, pero posteriormente fue clasificada por Corti como originaria de España, asociándola a una corriente popular del gótico tardío. En ambas imágenes domina un aire rústico y una asimetría en las proporciones que volvemos a encontrar en la imagen que integra nuestro corpus. Si bien ésta será analizada en detalle en el capítulo siguiente, adelantamos que presenta características semejantes a las que acabamos de describir, siendo comparable con obras muy similares en estilo y que todavía hoy pueden verse *in situ* en algunas pequeñas iglesias pueblerinas de España, particularmente en Burgos y zonas aledañas. Estas dos esculturas en la colección Larco parecen compartir un gusto por el trabajo popular y la expresividad de los rasgos que, quizás junto a otros factores que nos son desconocidos, hayan determinado la elección y adquisición de las piezas. La prueba de que Jorge Larco convivía en un clima de familiaridad con estas obras que habían pertenecido a su padre y que posteriormente él mismo heredó junto con el resto de la colección (y que luego se ocupó de enriquecer) lo da una pintura de su autoría del año 1930 llamada *Los Santos de Palo*. Allí se representan tres tallas que formaban parte de la colección de su padre, la primera de las cuales es fácilmente identificable como la Virgen en piedra que antes de describimos¹¹⁴.

Juan Carlos Ahumada Seré

¹¹⁴ Dorival, Geo. *Jorge Larco*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1945, imag. 1: Jorge Larco. *Los Santos de Palo*, 1930. Colección Grether, Buenos Aires. Si bien la técnica de esta imagen se contradice con el título que Larco dio a la obra, basta una rápida comparación entre la pintura y la talla para comprobar que efectivamente se trata de la misma figura.

La última figura que nos resta mencionar, Juan Carlos Ahumada Seré, enriqueció el patrimonio del MNAD con un elevado número de piezas de diversas técnicas y periodos. En dicha donación, efectuada en el año 2011, ingresó al Museo la obra número nueve de nuestro catálogo.

Seré estuvo activamente involucrado con el MNAD. Fue fundador de la Asociación Amigos del MNAD de la que fue vicepresidente en dos ocasiones (desde 1964 a 1977 y desde 1999 al 2009) y también presidente (1977 a 2009).

Si bien sus intereses artísticos se centraron en el *quattrocento* italiano y en el ambiente parisino de los siglos XVIII y XIX, los diversos objetos que pasaron por sus manos dan cuenta de que sus adquisiciones fueron mucho más diversas. Junto con la obra de nuestro corpus, fueron legadas al museo otras cuarenta y cuatro piezas, mayormente mobiliario y objetos decorativos, como corresponde, evidentemente, a la temática del museo. La diversidad de las piezas que pasaron por su colección y el desprendimiento que pudo hacer de las mismas durante su vida, ya que a la donación póstuma debe sumarse el legado de otros objetos de notable calidad, alejan a la figura de Seré de la de un coleccionista ortodoxo. Si bien ninguno de los coleccionistas tratados en este capítulo, a excepción de Di Tella, puede considerarse como coleccionista en un sentido rígido, la figura de Seré escapa especialmente a esta categoría. Quienes llegaron a conocerle lo han clasificado de decorador más que de coleccionista¹¹⁵, para quien la elección de los objetos respondía más a las características del espacio a ocupar que a las cualidades del objeto en sí mismas. A juzgar por las piezas que formaron parte de su colección, el objeto decorativo y el mobiliario fueron protagonistas. La pieza que nos ocupa debe leerse, en este conjunto, como una excepción, aunque considerada quizás por su dueño como un objeto decorativo más.

Del espacio privado al espacio público

La fundación de los Museos de Arte Español y Arte Decorativo

El ingreso de una colección privada a un museo y, aún más, la creación de un museo a partir de una colección particular, es la máxima forma de legitimación de la misma. Una de las lecturas que más frecuentemente se hace sobre la actividad del

¹¹⁵ Personal del MNAD en conversación privada con la autora.

coleccionista es considerar la colección como una extensión de su propietario. Si las elecciones que hacemos sobre nuestras posesiones ordinarias nos definen en algún punto, esto se aplica más intensamente en el caso del coleccionismo. El resultado de esta actividad no sólo representa el juicio y el gusto del individuo que la realiza sino que encierra una parte de su vida, el tiempo y la dedicación puestos en la búsqueda y reunión de los objetos. Considerándolo de esta manera es comprensible que el propietario de una colección desee que ésta se mantenga intacta después de su muerte, lo cual puede ser visto como una forma de adquirir cierto tipo de inmortalidad. Evidentemente, la contrapartida de este deseo es el interés estatal, o de algún particular, por adquirir y preservar una colección para el disfrute de la posteridad. Felizmente, en el caso de Enrique Larreta y Matías Errázuriz los intereses de ambas partes han coincidido impidiendo así la dispersión y pérdida de este patrimonio.

Enrique Larreta fallece en 1961. En su lecho de muerte pide a su hijo que “no hagan con su casa un museo”. Pero según el testimonio de su nieto, se sabía interpretar “las órdenes contradictorias de su abuelo” y por ello hicieron las gestiones necesarias para vender al municipio la residencia junto con los objetos que contenía. Según el mismo testimonio, la transacción no fue fácil. Al fallecer Larreta hubo un intento de expropiación por parte del Estado, razón por la que toda la colección fue llevada a Azelain, la casa de verano que la familia mantenía en Tandil. Posteriormente, tras concretarse un acuerdo con la municipalidad de Buenos Aires, se devolvió parte de la colección a Belgrano¹¹⁶. La casa fue vendida al municipio mientras que la colección fue donada por los descendientes a un precio simbólico, inaugurándose finalmente el Museo el 12 de octubre de 1962. El patrimonio original fue enriquecido posteriormente mediante un traslado de obras procedentes del Museo de Arte Hispanoamericano en 1977, además de algunas adquisiciones como la ya mencionada obra número cinco del catálogo y la obra n° Inv. 430 (452), una Piedad procedente de Cataluña adquirida en Madrid con un costo de \$4.500 pesos en 1971.

Por otro lado muchos años antes de que Larreta pudiese reunir gran parte de su colección ya había manifestado su apoyo para la creación de un Museo de “creaciones

¹¹⁶ Pablo Larreta. Conversación telefónica con la autora.

artísticas y artístico industriales” que funcionaría junto con el Museo Municipal, iniciativa que había sido propuesta por Carlos Zuberbuhler¹¹⁷.

Además de las actividades educativas y culturales organizadas por el Museo de Arte Español (dictado de talleres, conciertos, etc.) deseamos destacar aquellas exposiciones cuya temática resulta pertinente con las obras estudiadas en este trabajo. La organización de exposiciones de arte medieval y temprano moderno implica un alto valor educativo al permitir el acceso a obras con las que el público general no suele encontrarse familiarizado y cuya existencia en el país suele ser desconocida. Con estas características contó la exposición realizada en octubre de 1972, *Arte español en Buenos Aires* donde se exhibieron cincuenta y cuatro obras de pintura y escultura española de los siglos XIII al XVIII pertenecientes a colecciones particulares y a museos de la Ciudad de Buenos Aires. También, *Apóstoles-Iconografía española y americana*, realizada en los meses de octubre y noviembre de 1985 donde se reunieron sesenta y dos obras pertenecientes a coleccionistas privados, iglesias y museos. Por último, en octubre de 1993 se realizó la exposición *Arte Medieval Español*, realizada como fruto de la labor de Francisco Corti en la confección de su catálogo ya tantas veces citado en este trabajo. En esa ocasión pudieron verse cuarenta y ocho obras seleccionadas por el autor, procedentes de colecciones públicas y privadas.

Los Errázuriz-Alvear vivieron en su residencia de la avenida Libertador durante diez y ocho años. En 1935 Josefina Alvear fallece víctima del cáncer y Errázuriz y sus hijos deciden vender la propiedad junto con buena parte de su colección al Estado, a condición de que se constituya con ello la base de un museo público. Así fue como en 1937, por la ordenanza 12351, es creado el Museo Nacional de Arte Decorativo.

Las distintas tasaciones llevadas a cabo por iniciativa de la Comisión Nacional de Bellas Artes nos proveen una valiosa información respecto a la serie de objetos que se hallaban en la mansión al momento de la compra así como su valor estimado. La comisión tasadora que concretó esa tarea en mayo de 1936 por encargo del entonces

¹¹⁷ “Uno de estos palacios quedaría destinado para el Museo que usted tan oportunamente proyectó. Bajo el mismo techo, y aún con la misma dirección, podría fundarse otro Museo de “reproducciones artísticas y artístico-industriales”. Este último me parece el más urgente entre nosotros, porque es el más fácil de constituir, porque enseña y educa, mediante colecciones variadísimas y de poco costo, sirviendo también de recuerdo a los que han viajado. (...)Han prohigado esta idea, en diversas épocas, Don Francisco Seeber, Augusto Ballerini, Enrique Rodríguez Larreta” Zuberbühler, C. E, “El Museo Municipal. Carta dirigida al intendente de Buenos Aires, doctor don Arturo Gramajo”, en *Nosotros*, Vol XVIII, 1915.

Director General de Bellas Artes, Nicolás Besio Moreno, hizo las siguientes estimaciones: “Virgen. Talla en madera dorada y policromada, base de terciopelo rojo. Alto 0.62cm” estimada en \$2000 y “Virgen con el Niño _ talla dorada y policromada, base de terciopelo rojo. Escultura española, Alto 1.10 m.” valuada en \$4.000. Es muy probable que la primera se trate de la imagen número seis de nuestro catálogo que, si bien no está dorada, coincide con el tamaño de la citada. La segunda, sin lugar a dudas, se trata de la imagen número ocho. No hallamos en esa lista referencias certeras sobre la talla de Kalkar, pero en cambio, en otra tasación realizada el mismo año se lee: “La Virgen con el Niño. Madera esculpida. Mide alto 0.37, base, 0.13 cm”, valuada en \$1200. Estas medidas coinciden por completo con la talla alemana. Esta otra lista nos corrobora, además, la referencia de la imagen número seis ya que allí no se la describe como “Virgen dorada y policromada” sino como “Virgen esculpida y policromada”, coincidiendo, ahora sí, un cien por ciento con la imagen que integra nuestro corpus.

También vale la pena mencionar que la tasación realizada por la Comisión Nacional de Cultura en 1936 valuó el total de “obras de arte, muebles, libros, artefactos, etc.” por la suma de \$90.000”. Finalmente, el Estado adquirió la mansión junto con todos los objetos, muebles y artefactos eléctricos por una suma total de \$2.900.000, según consta en el artículo n°2 del boletín oficial del día sábado 6 de febrero de 1937. Para dar una idea de los valores actuales de estos montos se puede considerar que el valor del dólar oficial en febrero de 1937 era de \$3, 26 y el paralelo de \$3,33.¹¹⁸ El valor de la onza de oro fijada por Roosevelt era de 35 dólares mientras que hoy cotiza en 1382 dólares.

El MNAD contó desde sus inicios con un perfil didáctico y formativo abrazando, como una de sus premisas, servir a la construcción de la “realidad espiritual” de la Nación mediante el enriquecimiento de su patrimonio cultural. Tales aspiraciones quedaron grabadas en los boletines que el Museo comenzó a emitir en octubre de 1946. Allí, por ejemplo, leemos:

“Nuestro país, que en lo económico levanta hoy su perfil de gran nación en el concierto de las naciones, debe tender, por lo dicho a asegurar y a hacer magnífica su realidad espiritual. ¿Cómo? Proponiendo el acrecentamiento del patrimonio artístico nacional. Protegiendo lo ya existente en ese orden con leyes propias. Creando los

¹¹⁸ Pradaos Arrate, Jesús. *El control de cambios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944, cuadro 36, pp. 286 y 287.

organismos difusores convenientes. En el caso particular de nuestro museo –como es el caso de los otros museos existentes en nuestro país- el problema radica en completar las colecciones para dar a cada sección un ámbito preciso, donde la importancia de un conjunto de obras den la medida cierta de un estilo. Sólo así el Museo cumplirá su función estética y didáctica con plenitud y el país poseerá, al fin, las instituciones de jerarquía que le corresponde...”¹¹⁹

Ingreso de la Colección Di Tella al MNBA¹²⁰

En el momento de gestionarse el ingreso de las obras al Museo, las piezas europeas fueron tasadas por las casas Christie’s y Sotheby’s. La obra número uno de nuestro catálogo fue valuada por Christie’s en la elevada suma de \$80.000, mientras que la obra número dos lo fue en \$12.000. Las otras tallas citadas fueron consideradas con un valor de \$10.000 la procedente de Bavaria y \$14000 la que proviene del sur de Alemania mientras que el crucifijo se calculó en \$12.000. La totalidad de las obras europeas ingresadas al museo fue valuada, en total, en \$617.000.

La documentación que registra las tratativas para el ingreso de las obras al MNBA, da cuenta de que fue un proceso arduo. Las negociaciones comenzaron en 1969 cuando la Fundación ofrece al Estado Nacional donar la colección en la mitad de su valor real, según las tasaciones acordadas por ambas partes. Sin embargo, al no recibir respuesta por parte del Museo y al expirar los plazos que la Fundación había impuesto para obtener una respuesta definitiva por parte del mismo, se decide donar al Estado argentino para que sean exhibidas en el MNBA “sin cargo ni condición alguna” una serie de cuarenta obras compuesta por dieciséis obras de maestros antiguos, incluidas las tallas medievales que antes mencionamos y veinticuatro artistas argentinos e iberoamericanos.

Mientras que la obra número uno fue exhibida tan solo en dos ocasiones antes de haber ingresado al patrimonio del MNBA, la obra número dos participó en la exhibición de la colección Koenigsberg realizada en 1951 a la que ya hicimos referencia y en 1966, en la exposición *De los Primitivos a Goya* que tuvo lugar en el MNBA. Esta misma obra también había formado parte de la *Exposición Internacional*

¹¹⁹Boletín del MNAD. Año I, N°3, Abril, mayo y junio de 1947.

¹²⁰ La documentación que se cita a continuación puede consultarse en el archivo del MNBA. “Legajos de Donación Colección Di Tella”, especialmente copias de las actas n° 102 y 103.

de Arte realizada en Barcelona en el año 1929, ingresando así en el catálogo realizado por Gómez Moreno, razón por la cual la procedencia de esta obra está mucho mejor documentada que cualquiera de las otras obras que integran el corpus.

Antes de abandonar la colección Di Tella, vale la pena destacar que la elección de las tallas antiguas que formaron parte de la colección, tanto las dos obras que integran nuestro corpus como las dos tallas de Santa Ana, la Virgen y el Niño, son de gran calidad y su estado de conservación es, en general, bastante bueno. Esta calidad en la elección de las piezas probablemente se deba a la intervención de críticos como Venturi que aconsejaron y guiaron a los Di Tella en la adquisición de las mismas. Esto denota, además, el grado de profesionalismo con la que los Di Tella ejercían esta actividad, respaldados siempre por la idea de, en el futuro, legar su colección al Estado.

Capítulo 2

Estudio estilístico e iconográfico

Iconografía

La Virgen y el Niño¹²¹

Cuando nos encontramos con la talla de la Virgen y el Niño más antigua conservada en un museo de Buenos Aires, estamos ante la presencia de una iconografía cuya gestación antecede por muchos siglos a la ejecución de la escultura. Sobre ella descansan densas capas de reflexiones y doctrinas teológicas, prácticas devocionales y culturales, metáforas y símbolos. Incluso, su nivel iconográfico más básico, pre-iconográfico en términos de Panofsky¹²², excede ampliamente los límites temporales del cristianismo. La representación de la figura de la madre es sin duda ancestral. La imagen de Isis amamantando a Horus, en el antiguo Egipto, es uno de los casos mejor conocidos, pero no el único¹²³. Sin embargo, lo

¹²¹ Este tema ha sido desarrollado extensamente en otros lados, por lo que aquí nos limitaremos a dar un panorama general acerca del desarrollo y variantes de esta iconografía. La misma es estudiada por Manuel Trens en *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus Ultra, 1947, pp. 33-42; y también en Forsyth, Ilene H. *The throne of Wisdom. Wood sculpture of the Madonna in Romanesque France*, New Jersey, Princeton University Press, 1972, especialmente pp. 61-67. Ioli Kalavrezou se detiene sobre el pasaje de la representación hierática de María a una representación de carácter más maternal en el arte de Bizancio en "Images of the Mother. When the Virgin Mary became MOTHER THEOU". En *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 44, 1990, pp. 165-172. El clásico artículo de Victor Lasareff se centra en la iconografía de ciertos íconos marianos: Lasareff, V. "Studies in the iconography of the Virgin", en *The Art Bulletin*, Vol. 20 N°1, 1938, pp. 26-65.

¹²² Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology. Humanistic themes in the Art and the Renaissance*, Icon, 1972, (1er ed. en inglés, 1939), p. 5.

¹²³ La representación de la emperatriz como madre fue importante durante el Imperio Romano. Ioli Kalavrezou llama la atención respecto del uso que se hace en las monedas constantinianas de la representación maternal de Helena y Fausta asociadas a leyendas referidas a la paz y seguridad. Ver Kalavrezou, Ioli. *Op. cit.* p. 166. Entre los numerosos casos recopilados del arte galo por Émile Espérandieu, se encuentran ejemplos de diosas

que nos interesa aquí es estudiar cómo esta iconografía adquirió desarrollo y significado para la sociedad cristiana de Occidente, cómo se materializó en formas que hoy llamamos artísticas y particularmente, cómo fue representada en los casos particulares que nos competen.

Las apariciones de María en los evangelios canónicos son escasas. Además de los episodios que giran en torno al nacimiento e infancia de Jesús, los cuales se concentran en los evangelios de Mateo y Lucas, esta figura es aludida en Marcos 3:3-1, es identificada por su nombre como la madre de Cristo también en Marcos 6:3, interviene en las Bodas de Caná y aparece a los pies de la cruz en Juan 2:1-6 y Juan 19: 25-27 respectivamente. Como es esperable, el lugar que ocupa María en los evangelios canónicos sirve al fin de la comunicación de la “buena nueva”¹²⁴ : la llegada del tan esperado mesías en la persona de Jesús de Nazaret. La figura de María no tenía importancia más que como el vehículo que hizo posible la humanidad del hijo de Dios. Aún después de la muerte de Cristo, carecía de gran trascendencia. Pablo no se refiere a ella más que una sola vez en su epístola a los galateos al decir que Dios envió a su Hijo, nacido de mujer¹²⁵. El libro de los Hechos de los Apóstoles, datado según el consenso en la segunda mitad del siglo I, hace una mención a María haciendo explícito su carácter de Madre de Jesús¹²⁶. Quizás el énfasis puesto en su rol materno sea el resultado, como señala Miri Rubin, de la necesidad de afirmar la doble naturaleza de Jesús ante las dudas y confusiones que al respecto reinaban entre las distintas comunidades judías¹²⁷. Este aspecto fue recogido por figuras como Atanasio, patriarca de

sedentes que sostienen sobre su regazo una canasta con frutos o algún otro elemento. Si bien un estudio pormenorizado es necesario, podría pensarse en la posibilidad de que dichas imágenes hayan ejercido un rol en la elaboración local de las imágenes de la Virgen y el Niño, especialmente si atendemos al apelativo de Cristo como “fruto del vientre” de María. Esas imágenes parecen más próximas a este tema iconográfico que aquellos casos, generalmente estelas funerarias, en las que se representa una mujer con un niño en brazos, en general de pie y en tres cuartos. Ver Espérandieu, Émile. *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, Paris, Impr. Nationale, 1907, especialmente los ejemplos n°4831 y 7617 como ilustración del primer caso y el n°7097, del segundo.

Acerca de la relación entre el culto mariano y los cultos paganos a la diosa madre ver Benko, Stephen. *The Virgin Goddess. Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*, Brill, Leiden-Boston, 2004. La relación entre la iconografía de la *Virgo Lactans* y la de Isis y Horus fue atendida particularmente en Tram Tan Tinh. *Isis Lactans*, Leiden, Brill, 1973, pp. 40 y stes., y también en el artículo de Higgins, Savrina. “Divine Mothers: The Influence of Isis on the Virgin Mary in Egiptyan-Lactans iconography, en *Journal of the Canadian Society for Coptic studies*, Vol. 3-4, 2012, pp. 71-90 y también Langener Lucía. *Isis Lactans – Maria Lactans. Untersuchungen zur koptischen Ikonographie*. Altenberge, Oros Verlag, 1996.

¹²⁴ Según su traducción del griego, εὐ, que significa «bien», y ἀγγέλιον, que significa «mensaje» y en el Hebreo בשורה, que significa «noticia», y טובה, que significa «buena».

¹²⁵ Galateos 4:4.

¹²⁶ Hechos 1:14

¹²⁷ Rubin, Miri. *Mother of God. A History of the Virgin Mary*, New Haven, Yale University Press, 2009, p. 9.

Alejandría (296-373) en su exhortación a la virginidad, donde proclama a María como el modelo más alto a seguir, sosteniendo además, el carácter perpetuo de su virginidad¹²⁸. Sin embargo, además de virgen y madre, María era esposa y su unión casta con José la convertía en paradigma del matrimonio cristiano¹²⁹. Más allá de la atención que la figura de María pudiese suscitar en los primeros siglos del cristianismo, su plena legitimización y el despliegue de su culto debieron esperar hasta el siglo V para comenzar una historia de ascenso que, con distintas vicisitudes, perdurará hasta el día de hoy. Después del Concilio de Éfeso (431 DC), donde María es declarada *Theotokos*, término generalmente traducido como “Madre de Dios”, su culto comienza a tomar visibilidad¹³⁰. La primera iglesia cristiana dedicada a María en Roma, Santa María in Trastevere, data de algunos años después del concilio. Si bien en ella no sobreviven los mosaicos que originalmente embellecían sus paredes, algunas de las representaciones más tempranas de la Virgen en Majestad todavía pueden verse en la basílica de Santa María Maggiore. Allí, el programa musivario es testimonio de una de las primeras exaltaciones de María como *Theotokos*¹³¹.

Para el momento en que la imagen de la Virgen y el Niño hace su aparición en el arte monumental, su iconografía ya estaba por entonces bien definida. Representaciones

¹²⁸ S. Athanase. “Lettres aux Vierges”, en Lefort, Louis Théophile (ed.). *Lettres festales et Pastorales en Copte*, L. Durbecq, Louvain, 1955. Para un desarrollo más amplio sobre el uso de María como modelo en el discurso de Atanasio ver Burrus, Virginia. “Word and Flesh: the bodies and sexuality of ascetic women in early Christianity”, *Journal of female studies in religion*, vol. 10, N° 1, 1994, pp. 27-51. Sin embargo, como esta misma autora aclara, ni la virginidad en sí misma ni la virginidad femenina ni la virginidad de María tenían un lugar significativo en el discurso ascético pre-constantiniano: Burrus, *op.cit.* p.33.

¹²⁹ Esta visión la sostiene San Agustín, explicitándola por primera vez en *Contra Faustum Manichaeum* (397-398). En *De Consensus Evangelistarum*, escrito dos o tres años más tarde, amplía la idea de que María y José deben considerarse casados a pesar de no haber consumado el matrimonio. La ejemplaridad de la unión de María y José como matrimonio cristiano es retomada en *De Nuptiis et Concupiscentia Liber I* (418/419). Ver. Clark, Elizabeth A. “Adam’s only Companion: Augustine and the Early Christian Debate on Marriage”, en Edwards, Robert y Spector, Stephen (eds.). *The Old Daunce: Love, Friendship, Sex and Marriage in the Medieval World*, Albany, State University of New York Press, 1991, pp. 15-31.

¹³⁰ Esto es sugerido por varios autores. Ver por ejemplo, Greeley, Andrew. *The Mary Myth*, Nueva York, Seabury Press, 1977, p. 96; y también Laurentin, René. *Mary’s place in the church*, Londres, Bornes & Oates, 1965, p.41. Otros autores, como Manuel Trens, argumentan que la figura de María era importante aún antes de ser declarada como *Theotokos*. Aunque con otros argumentos, Hilda Graef también sostiene la existencia del culto mariano durante los primeros cuatro siglos del cristianismo. Si bien cabe la posibilidad de que la figura de María haya tenido alguna relevancia dentro de algunos círculos cristianos en fecha temprana, consideramos necesario acordar que su culto no tuvo una difusión notable sino hasta después de Éfeso. Ver Manuel Trens. *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, *op. cit.*, p. 38 y Graef, Hilda. *Mary: a History of Doctrine and Devotion*, vol I, Nueva York, Sheed & Ward, 1963. Para una original mirada acerca del desarrollo del culto mariano ver. Carroll, Michael P. *The cult of the Virgin. Psychological origins*, New Jersey, Princeton University Press, 1986.

¹³¹ Sobre Santa María Maggiore y su decoración musivaria ver: Spain, Suzanne. “The Promised Blessing: The iconography of the mosaics of S. Maria Maggiore”, en *The Art Bulletin*, Vol. 61 N°4, 1979, pp. 518-540. Desde la perspectiva de su función política, ver: Miles, Margaret. “Santa María Maggiores’s Fifth-Century Mosaics: Triumphal Christianity and the Jews”, *Harvard Theological Review*, Vol. 86, N° 2, 1993, pp. 155-172.

tempranas de matronas sedentes con niños se encuentran en las catacumbas cristianas, algunas de las cuales pueden ser identificadas con cierta precisión como la Virgen y el Niño. En la catacumba de Priscila, por ejemplo, existe una escena compuesta por un personaje que señala una estrella frente a una mujer amamantando a su hijo y que ha sido generalmente interpretada como Isaías o Balaam profetizando el nacimiento de Cristo frente a la Virgen¹³². Otra pintura en una catacumba en la *Via Latina* muestra a María con el Niño en su regazo recibiendo a los tres reyes magos que se aproximan por la derecha. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que en estos casos se trata de escenas narrativas y que la representación de la Madre y el Hijo como tema aislado sólo se desarrolló posteriormente¹³³. Victor Lasareff ubica este proceso en el Oriente, probablemente en Egipto donde el terreno era fértil debido al extendido culto de Isis, una de cuyas representaciones, como ya mencionamos, la mostraba amamantando a Horus. Desde Egipto pasaría luego a Siria, donde alcanza gran popularidad¹³⁴. Según el mismo autor, la iconografía de la *Hodegetria* sedente¹³⁵ no tendría mayor aceptación en Bizancio. En cambio, tuvo enorme popularidad en Occidente donde habría llegado directamente desde el arte copto. A estas observaciones habría que sumar la influencia que la iconografía de la *Hodegetria* y la *Nikopoia*¹³⁶ ejercieron sobre la representación de María en el arte occidental, particularmente en Italia. La imagen occidental más antigua conocida de María

¹³² El fresco en la catacumba de Priscilla data, según André Grabar, de la segunda mitad del siglo III. La catacumba de Domitila es aún más antigua y la escena en cuestión puede remitirse a principios del mismo siglo: Grabar, André. *El Primer Arte Cristiano*, Universo de las Formas. Trad. Luis Hernández Alfonso, Aguilar, Madrid, 1967, (1er ed. en francés 1966), p. 98.

¹³³ La imagen de una mujer en posición de orante con un niño que se encuentra en el *Coemeterium Maius* en la llamada Catacumba de Santa Agnes, fue interpretada muchas veces como la representación de la Virgen con Jesús. Sin embargo, a excepción de los casos en donde los personajes están identificados mediante inscripciones, es muy difícil establecer su identidad. Por otro lado, aún si se tratara de la Virgen con el Niño debe tenerse en cuenta que estas imágenes no tenían todavía un contenido teológico específico. Se trataba más bien de expresiones de la fe privada funcionales a un contexto funerario, es decir, con una connotación salvífica. Ver Kalavrezou, I. "Images of the Mother..." *op. cit.*, p. 165.

¹³⁴ Lasareff, V. "Studies in the iconography of the Virgin", *op. cit.*, p. 50. Aunque su estudio se limita a la iconografía de la Virgen coronada, Marion Lawrence también se había referido a este proceso situando el origen de la iconografía en Siria, con estrecha relación con el arte copto: Lawrence, M., "María Regina", p. 152, en *The Art Bulletin*, Vol. 7 N° 4, 1925, pp. 150-161, ver especialmente nota al pie N°10.

¹³⁵ La *Hodegetria* es uno de los tipos iconográficos más comunes en el arte bizantino. Originalmente se la representaba sosteniendo al Niño, de cuerpo entero y de pie. Posteriormente se difundieron los íconos que la representaban de medio cuerpo sosteniendo al Niño ya sea con el brazo izquierdo o derecho. De estas composiciones surge la variante que la muestra de cuerpo entero pero sentada, sosteniendo al Niño sobre el lado derecho o bien el izquierdo.

¹³⁶ La iconografía de la *Nikopoia* representa a María sedente con el Niño sobre su regazo en posición central. De esta manera se evoca la idea de un doble entronamiento. Esta iconografía es retomada en las tallas románicas conocidas como *Sedes Sapientiae* o Trono de Sabiduría que trataremos en este capítulo.

como reina, en el presbiterio de Santa María Antiqua en Roma, es un claro testimonio de tal influencia. Del mismo modo, muchos otros ejemplos posteriores pueden señalarse, plasmados tanto en el arte parietal del fresco o mosaico como en el marfil, el metal y la ilustración de códices¹³⁷.

Si bien la representación de María con el Niño fue un motivo popular en el arte cristiano, al menos desde su proclamación como *Theotokos*, durante varios siglos su imagen se vio limitada a la bidimensionalidad. Esto se debe a que, desde la Tardía Antigüedad hasta aproximadamente el siglo XI, la escultura de bulto exento sufrió un retroceso notable hasta caer prácticamente en desuso. Sin querer detenernos sobre este tema¹³⁸ nos limitaremos a mencionar que dicha técnica se vio probablemente afectada por la incidencia de pueblos que estaban acostumbrados a trabajar objetos de dimensiones reducidas fácilmente transportables como el metal, gemas y bordados. También es posible que incidiera la propia reconquista impulsada por el Imperio de Oriente, donde tanto el poder terrenal y el celeste encontraron como medio plástico de expresión el mosaico en lugar de la escultura, que fue condenada en el segundo concilio de Nicea (787)¹³⁹. Sin embargo, atribuir esta discontinuidad en la producción escultórica al recelo iconoclasta desvirtúa en parte la realidad, ya que la escultura monumental va cayendo en desuso en el seno mismo del Imperio¹⁴⁰ y la técnica y el estilo del llamado arte plebeyo condicionó igualmente la producción de escultura monumental así como de bulto¹⁴¹. Por lo tanto, como observa Ilene Forsyth, entre la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media existe una brecha en nuestro conocimiento en lo que respecta no a la iconografía en sí misma, sino al pasaje de la obra bidimensional a la tridimensional¹⁴². Esta autora, quien dedicó su tesis doctoral al estudio de las tallas románicas de la Virgen en Majestad, relevó una serie de fuentes que quizás

¹³⁷ Ver Forsyth, I., *Op. cit.*, pp.65-67; Beckwith, John. *El Primer Arte Medieval*. Trad. de Concha de Marco, (1ra ed. en inglés, 1964), Editorial Hermes, México D.F., 1965, pp. 39-42; Demus, Otto. *Byzantine Art and the West*, Nueva York, New York University Press, 1970, y. Belting, Hans. *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Trad. de Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño, Akal, Madrid, (1ra ed. En alemán 1990), 2009, pp. 439-464.

¹³⁸ El mismo será desarrollado de manera más extensa en el capítulo tres, pp. 117-132.

¹³⁹ Duby, Georges. *Arte y Sociedad en la Edad Media*. Trad. De Fernando Villaverde, Madrid, Santillana, (1ª ed. en francés 1995), 1998, pp. 17-18. Sobre el desuso del arte monumental desde la Antigüedad Tardía y su recuperación en el periodo románico ver Hearn, Millard Fillmore. *Romanesque Sculpture: The Revival of Monumental Stone Sculpture in the eleventh and Twelfth Centuries*, Nueva York, Cornell University press, 1981 y también Forsyth, I. *The Throne of Wisdom...op. cit.*, pp. 67-86.

¹⁴⁰ Hearn, M. F. *Romanesque Sculpture... op. cit.*, p. 19.

¹⁴¹ El término arte plebeyo fue acuñado en Bandinelli, Bianchi. *Roma: L'arte romana nel centro del potere*. Milán, Feltrinelli, 1969.

¹⁴² Forsyth, I. *Op. cit.* p. 67.

hagan referencia a la existencia de esculturas de bulto exento en los siglos VIII y XI¹⁴³. Sin embargo, estos son ejemplos aislados. Es posible que la escultura en bulto se haya practicado ocasionalmente, pero lo que decayó durante siglos fue el interés plástico por concebir y representar la figura monumental. Este interés volverá a manifestarse lentamente, gestándose probablemente a partir de la práctica de las artes suntuarias y del arte carolingio.

**Imágenes exentas de la Virgen en Majestad en el románico francés
-Virgen con Niño. Auvernia. Segunda mitad siglo XII. MNBA. Cat. N° 1 (fig. 1)**

La talla de la Virgen en Majestad más antigua de la que se tienen datos concretos¹⁴⁴ se encontraba en la catedral de Clermont Ferrand, en Auvernia. En 1924, Louis Bréhier difundió la existencia de un documento que daba cuenta de la ejecución de esta primitiva imagen. La misma fue encargada por el obispo de Clermont, Esteban II, con el fin de dar un mejor resguardo a las reliquias de la Virgen que se conservaban en la iglesia. Es muy probable que estos acontecimientos hayan sucedido alrededor del año 946, cuando la iglesia fue remodelada y consagrada a María. Según el mismo Bréhier la escultura de Sainte Foy, la talla en bulto más antigua que sobrevive desde la Tardía Antigüedad, seguiría el prototipo de la de Clermont¹⁴⁵. Las tallas marianas románicas que siguen esta tipología se conocen con el nombre de *Sedes Sapientiae* o, en español, Trono de Sabiduría. Se caracterizan por la representación de María en pose sedente y en absoluta frontalidad. El Niño se sienta sobre su regazo siguiendo el mismo esquema de representación. María es Madre de Dios pero al mismo tiempo deviene el trono sobre el que se sienta su Hijo. Los aspectos humano y divino de Cristo se conjugan en esta iconografía cuyo mensaje se centra en el tema de la encarnación.

¹⁴³ Forsyth, I. *ibid.* p. 70. Forsyth se apoya a su vez en la tesis de Christian Beutler donde discute la existencia de escultura monumental en época carolingia. Ver la nota al pie n° 270 en la p. 119 de esta misma tesis. En apoyo a la hipótesis que sostiene una fecha más temprana para la aparición de la escultura de bulto se encuentra el estudio llevado a cabo por Jean Talaron sobre la imagen de Saint Foy donde considera la cabeza original de una escultura del siglo V aproximadamente. La exactitud de los datos de dicho estudio fue sin embargo discutida por otros especialistas y, como vemos, el tema es complejo y aún permanece abierto. Sobre la restauración de la imagen de Sainte Foy ver Talaron, J. "La majesté d'or de Sainte-Foy du trésor de Conques", *Revue de l'Art*, n°40-41, 1978 p. 9-22. Algunas críticas a sus conclusiones se encuentran en Wirth, Jean. *L'image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989, p. 176 y stes.

¹⁴⁴No tenemos en cuenta aquí los supuestos antecedentes citados por Forsyth por no poder aseverarse que efectivamente se trataban de esculturas de bulto

¹⁴⁵ Para mayor desarrollo de este tema ver Forsyth, I. *Op. cit.*, pp. 31 y 68

Dada la cantidad de ejemplares sobrevivientes así como los conocidos por fuentes escritas, es evidente que las imágenes exentas de la Virgen y el Niño gozaron de una gran popularidad a partir de mediados del siglo XII¹⁴⁶. Éstas siguen por lo general la iconografía bizantina de la *Nikopoia* u *Hodegetria* sedente en tanto algunos ejemplares, por lo general de fecha más temprana, presentan al Niño entre las rodillas de la Madre mientras que otros lo presentan sobre la rodilla izquierda. El Niño, como el Pantocrátor, sostiene el libro con la mano izquierda y bendice con la derecha.

Como deja claro Forsyth, las tallas se difundieron por gran parte de Europa Occidental y si bien las características generales se mantienen en todas ellas, presentan particularidades que permiten distinguir subgrupos estilísticos. Entre las imágenes oriundas de Francia estudiadas por la especialista existen también grupos regionales. El más característico de estos y el que cuenta con mayor número de ejemplares, es el auvernés¹⁴⁷. Si bien dentro de esta región existen distintos estilos que corresponden a la producción de diferentes talleres, estos comparten una serie de características comunes. Forsyth las ha descrito ya de manera inmejorable por lo que optamos transcribirlo aquí de forma íntegra:

(...) Estas esculturas generalmente son de nogal y están hechas de muchas piezas unidas a partir de una obra de carpintería lo suficientemente ingeniosa como para aparentar una pieza sólida. Las cabezas de la Madre y del Niño generalmente son puestas en su lugar, junto con otras formas, pequeñas como las manos del Niño. La escultura está cuidadosamente tallada en todos sus lados, con especial atención en la espalda. La altura total varía aproximadamente entre los 70 a los 82 cm. El Cristo niño generalmente lleva una túnica con un himatión (estola) y un manto enrollado sobre los hombros y sus pies están descalzos. María usa vestidos más elaborados: una túnica con largas mangas cubierta por una paenula, la cual está hecha de una gran pieza circular de tela con un agujero para la cabeza, similar a la casulla. Forma un velo con forma de capa y luego se pliega sobre los hombros y brazos y cae sobre el regazo en un intrincado juego de pliegues. Los bordes de las mangas de la túnica de María y su falda, que se pliega sobre las piernas, son visibles bajo la paenula. Normalmente no lleva corona y sólo unos mechones de pelo son revelados bajo su velo. Cristo es representado con la cabeza desnuda. María lo sostiene con ambas manos, mientras que él sostiene el libro con la izquierda y hace el gesto de la bendición con la derecha. El trono generalmente posee arcadas pero su forma varía, al igual que la posición del Niño.

¹⁴⁶ Ver el relevamiento realizado por Ilene Forsyth en Forsyth. *Op. cit.* pp. 156-203.

¹⁴⁷ Vale la pena señalar que este hecho no fue observado por Forsyth, probablemente debido a su interés por desmentir la opinión establecida a partir de Bréhier (Bréhier, *op. cit.*) de que la producción de estas esculturas se había limitado a la zona de Auvernia. Si bien esto no fue así, basta mirar el registro de esculturas relevadas por la autora para notar la prevalencia de las esculturas auvernesas por sobre otras regiones de Francia.

Lo más característico de todo, sin embargo, es el esquema de los pliegues del drapeado. En él, el artista encuentra un vehículo para su genio creativo. Como la caligrafía o las estrías de las columnas, los pliegues del drapeado forman un diseño abstracto de intensa energía expresiva. Los rollos y óvalos que animan la superficie sirven también, como las líneas de contorno, para hacer los cuerpos aparentemente tangibles. Les dan a las figuras inmediatez y presencia mientras que al mismo tiempo sugieren mediante la configuración lineal y abstracta de las formas que son hieráticamente remotas. La efectividad de esta combinación de tangibilidad y trascendencia es una de los logros más sobresalientes del escultor auvernés.¹⁴⁸

La escultura auvernesa que se encuentra en el MNBA responde fielmente a la descripción hecha por Forsyth, si bien en este caso existe, además, un cabujón y un compartimento para reliquias. Con respecto a las esculturas auvernesas, la autora distingue un primer grupo representado por la Madonna Morgan que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York¹⁴⁹. Según su parecer, otras tallas producidas en el mismo taller serían la Madonna de Montvianeix¹⁵⁰, en el mismo museo, y la Madonna de Claviers¹⁵¹ (figs. 2, 3 y 4). Consideramos que, claramente, a este grupo se debe incorporar

¹⁴⁸ "The sculptures are likely to be of walnut and are made of many pieces of wood which have been fitted together through skillful joinery so as to simulate a solid statue. The heads of the Mother and Child are usually doweled into place along with other small forms, such as the hands of the Child. The sculpture is carved carefully on all sides, the back being given particular attention. The total height ranges from approximately 70 to 82 cm. The Christ Child usually wears a tunic with a *himation* (stole) or mantle bound around his shoulders and he is barefooted. Mary wears more elaborated robes: a tunic with long sleeves covered by a paenula, which is made from a large circular piece of fabric with an opening for the head similar to a chasuble. It forms a cloak-like veil and then drapes over the shoulders and arms and falls into the lap in an intricate play of pleats. The edges of the sleeve of Mary's tunic and its skirt, which drapes over her legs, are visible beneath the paenula. Normally she wears no crown and only a few strands of her hair are revealed beneath her veil. Christ is represented bareheaded. Mary supports him with both hands, while he holds the book in his left hand, and makes the gesture of benediction with his right. The throne is usually arcaded, but the form is variable, as is the position of the Child.

More distinctive of all, however, is the scheme of the drapery folds. In this the sculptor finds a vehicle for his creative genius. Like calligraphy or the fluting on columns, the pleats of the drapery form an abstract pattern expressive of intense energy. The scrolls and ovals which animate the surfaces serve also, like contour lines, to make the bodies tangible apparent. They give the figures immediacy while at the same time suggesting by the abstract linear configuration forms which are hieratically remote. The effectiveness of this combination of tangibility and transcendence is one of the outstanding accomplishments of the Auvergne sculptor". La traducción es nuestra. Forsyth. *Op. cit.* pp. 135-136.

¹⁴⁹ Auvernia, 2da. mitad s. XII, A. 78, 7 cm. Donada en 1916 por Pierpont Morgan. Esta talla se encuentra referida en los siguientes trabajos: Wixom, William, D. "Medieval Sculpture at the Metropolitan, 800 to 1400, p. 12.", en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 62 N° 4, 2005, pp. 7-48 y en Strouse, Jean. "J. Pierpont Morgan: Financier and Collector." *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 57 N° 3, 2000, p. 3; Forsyth. *Op. cit.*, p. 156.

¹⁵⁰ The Cloisters, Auvernia, 2da. mitad del siglo XII A. 68.6 cm. Algunas referencias sobre esta imagen pueden hallarse en Norris Michael y otros. *Medieval Art. A resource for educators*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2005, p. 89. Forsyth. *Ibid.* p. 158

¹⁵¹ Iglesia de Saint-Barthélémy de Moussages, Cantal, Auvernia, 2da. Mitad del siglo XII, A. 81 cm. Forsyth. *Ibid.*, p. 157.

la imagen número uno de nuestro corpus. Tanto el anterior propietario de esta talla, Torcuato Di Tella, como el personal del Museo Nacional de Bellas Artes, estaban al tanto de su proximidad estilística con la Madonna Morgan. Lo primero puede corroborarse porque en los archivos de la fundación Di Tella se conservan las fotografías de ambos ejemplares¹⁵². En el segundo caso, en el legajo de la obra se guarda la correspondencia del año 1985 donde personal del MNBA requería al Metropolitan Museum información acerca del ejemplar en su posesión. En el legajo mencionado se guarda también una carta dirigida por Ilene Forsyth a Samuel Oliver, director del MNBA en 1973. Forsyth, enterada de la existencia del ejemplar auvernés en el Museo Nacional, le solicitaba al director que le enviara fotografías así como toda la información que hubiese respecto de la escultura incluyendo, de haberlos, análisis sobre la madera. Como toda respuesta la investigadora recibió sólo una fotografía frontal ya que el Museo no disponía de ningún otro material ni se habían realizado estudios o análisis alguno sobre la obra.

La comparación estilística de las dos tallas que se encuentran en el Metropolitan, con el ejemplar del MNBA deja en evidencia los paralelismos que existen entre ellas¹⁵³. Forsyth, al observar las características estilísticas compartidas por las imágenes que se encuentran en Nueva York, las atribuyó al mismo taller e incluso al mismo artista. Supuso que la Madonna de Montvianeix debía ser el ejemplar más temprano ya que notaba cierta inseguridad en la técnica y mayor libertad en el arreglo de los pliegues, lo que a su parecer evidenciaba una etapa en la que el sistema de plegado no estaba aún sistematizado. La Madonna Morgan, con detalles más elaborados, coyunturas sólidas, un relieve más profundo y una técnica más segura presentaría, por el contrario, el estilo maduro del artista.

Las semejanzas entre estas dos imágenes y la del MNBA saltan a la vista. Tanto el diseño de los pliegues como el tratamiento del rostro son estilísticamente muy cercanos. Creemos que sin ningún lugar a dudas el ejemplar en Bellas Artes fue producido en el mismo taller que las esculturas del Metropolitan. No basamos esta afirmación solamente en cuestiones de estilo. Ciertos detalles iconográficos, como el trono de la *Madonna* de

¹⁵² CAV-COA (Fondo del Centro de Artes Visuales). Archivos del Instituto Di Tella, Universidad Torcuato di Tella.

¹⁵³ Además de las afiliaciones estilísticas, el parentesco entre la Madonna Morgan y la Madonna de Montvianeix fue apoyado por datos derivados del estudio de los pigmentos. Los resultados demostraron que en ambos ejemplares se utilizó una tintura proveniente del sur de Asia, extremadamente rara en Europa durante el siglo XII, fortaleciendo así la hipótesis de que ambos ejemplares proceden del mismo taller. Ver nota al pie n° 178 en la p. 83 de esta misma tesis. Para más detalles sobre los pigmentos y técnica empleados en los ejemplares auverneses del Metropolitan y del MNBA ver el capítulo tres pp. 123-129.

Montvianeix, apuntan hacia esta procedencia. El remate del trono es idéntico al del ejemplar que se encuentra en el MNBA, consistiendo en un anillo del que nace, por su parte inferior, un radio de ovas y por la superior una moldura hexagonal rematada por un nuevo anillo y una esfera (figs. 7 y 8).

Sin embargo, tenemos nuestras reservas respecto a la atribución de todas estas esculturas a un mismo autor. Es verdad que Forsyth se basó en detalles técnicos además de estilísticos para llegar a la conclusión de que la Madonna Morgan, la Madonna de Montvianeix y Notre Dame de Claviers pertenecían a la misma mano, por lo que, en principio, debemos darle credibilidad a sus palabras. Sin embargo, la observación de ciertos detalles nos hace pensar en la intervención de más de un artífice. Es probable que el mismo artesano, posiblemente el maestro del taller, se hiciese cargo de los rostros dejando zonas de importancia secundaria a cargo de ayudantes lo que podría explicar algunas diferencias entre las tallas. Consideramos que esto es evidente si prestamos atención nuevamente a los tronos. Ya destacamos la semejanza entre los de la Madonna de Montvianeix y la del MNBA. Mientras que la Madonna de Claviers y la Madonna Morgan se sientan sobre un trono hexagonal de un solo piso, rematado por semiesferas en sus cuatro esquinas, los tronos de las otras dos cuentan con doble piso, columnas octogonales y estriadas en la base y columnas lisas con el remate ya descrito en el respaldo. Este mismo diseño, más la base circular, lo encontramos en otras dos imágenes: la Madonna de Aubousson¹⁵⁴ y la Madonna de Parentignat¹⁵⁵ (figs. 5 y 6). Si bien estas dos últimas copian fielmente el diseño de las anteriores, el estilo es notablemente distinto. A pesar del estado de la Virgen de Aubousson, es evidente que debió haber sido producida por una mano diferente a la del maestro de la Madonna Morgan: las facciones del rostro son mucho más rudas y la nariz, más prominente.¹⁵⁶ Similares detalles pueden observarse en la Virgen de Parentignat por lo que de haber alguna filiación estilística entre todas estas esculturas, es más probable encontrarlo entre las dos últimas que entre éstas y las producidas por el maestro de la Madonna Morgan.

Dado que no conocemos exactamente cuál era la dinámica y el modo de trabajo en un taller del siglo XII dedicado a la imaginería, nos es posible especular con la posibilidad

¹⁵⁴ Notre-Dame d'Aubousson, Auvernia, 2da. mitad del s. XII, A. 79 cm. Forsyth, *ibid.*, p. 159.

¹⁵⁵ Chateau de Lastic, Auvernia, 2da, mitad s. XII, A. 82 cm. Forsyth, *ibid.* p. 159.

¹⁵⁶ Una situación semejante se da con otra escultura auvernesa que pertenece a una colección privada de Washington D.C. El trono es idéntico al de la Madonna del MNBA, pero tanto la Virgen como el Niño son estilísticamente distintos. Ver Forsyth. *Op. cit.* Registro n° 20.

de que el mismo artesano que ejecutó el trono en la Madonna de Montvianeix y el la Virgen de Bellas Artes haya sido responsable también por los de Aubusson y Parentignat, de inferior calidad. Es posible que estas imágenes fuesen producidas bajo las instrucciones del maestro, o bien, por un taller trabajando bajo su dependencia. En ambos casos debió existir un diseño prefijado para las imágenes que, cada taller o autor, ejecutaría con su propio estilo y pericia.

Vestimenta

Las ropas que se ven en estas imágenes son bastante singulares. Forsyth describe la sobreprenda de la Virgen como una *paenula*¹⁵⁷. Ésta era una prenda de origen romano, de formato circular con una única abertura en el centro para pasar la cabeza, generalmente con capucha. Al no tener mangas, los brazos se sacaban por debajo del borde formándose así numerosos pliegues en los antebrazos. Sin embargo, el hecho de que se represente a la Virgen vestida de esta manera es bastante desconcertante. No sólo la *paenula* estaba en completo desuso en el siglo XII sino que prendas semejantes estaban destinadas a proteger del mal tiempo y eran usadas principalmente por los viajeros, todo lo cual resulta poco decoroso para la figura de la Virgen.

Según la opinión más aceptada¹⁵⁸, la *paenula* romana era de uso común en el siglo IV, pero luego pasó a ser una prenda de uso clerical hasta convertirse en la vestimenta exclusiva del sacerdote al officiar la misa: la casulla litúrgica¹⁵⁹. Es tentador pensar que la Virgen pueda estar vistiendo ropas sacerdotales. La idea de María como sacerdote no era desconocida en la Edad Media, sin embargo consideramos que la asociación de María con el ministerio del sacerdocio responde a la identificación de la Virgen como *ecclesia* antes que como sacerdote oficiante¹⁶⁰. La metáfora del sacerdocio de María ha tenido resonancia

¹⁵⁷ Forsyth, *Op. cit.*, pp. 22 y 136.

¹⁵⁸ Ver por ejemplo Wilson, Lilian, *The Cloth of Ancient Romans*, Baltimore, Johns Hopkins Press, Londres, Milford, 1938. Si bien la autora distingue la *paenula* y la casulla como prendas diferentes, sostiene que la segunda deriva de la primera.

¹⁵⁹ Ésta sufrió algunas modificaciones a lo largo de los siglos con el fin de volverla más práctica hasta adquirir su forma moderna. Ver al respecto: Baumgarten Dee, Barbara. *Vestements for all seasons*, Nueva York, Morehouse Publishing, 2002; y también Norris, Herbert. *Church Vestements: Their Origin and Development*, Nueva York, E.P. Dutton, 1950.

¹⁶⁰ Sobre este tema ver Laurentin, René. *Marie, l'Eglise et le Sacerdoce*, Paris, Nouvelles Editions Latines, 1952; también el artículo de Samaha, John M. "Mary's Sacerdotal Role", en *Homiletic and Pastoral Review* 100, 1999, pp. 10-17. Para considerar el tema del sacerdocio de María desde los estudios de género ver Clark, Anne L. "The Priesthood of the Virgin Mary: Gender Trouble in the Twelfth Century" en *Journal of Feminist Studies in Religion*, Vol. 18, No. 1, 2002, pp. 5-24.

en el arte como es posible ver, por ejemplo, en el ábside de Santa María de Taüll donde es representada con una casulla sacerdotal. También algunos ejemplares del tema de la *Sedes Sapientiae* parecen responder a esta idea. Al menos así se sostiene respecto de una serie de tallas de la Virgen y el Niño de la Cataluña medieval donde la Virgen estaría portando la casulla sacerdotal¹⁶¹. También Forsyth identifica la misma ropa en algunos ejemplares auverneses¹⁶².

A pesar que la Virgen pareciera estar vistiendo una prenda que comparte características y quizás hasta un mismo origen con la casulla litúrgica, debemos señalar al menos dos aspectos que la diferencian. En primer lugar, la presencia de la capucha. A pesar de que Heilbronner menciona la posibilidad de que en tiempos carolingios hayan existido casullas con capucha¹⁶³, ésta pronto desapareció reduciéndose a un bordado ornamental. En segundo lugar, el corte de forma cónica. Si bien en su origen y durante la Temprana Edad Media la casulla mantuvo un corte circular, luego se hizo cónica al recortar tela en los laterales con el fin de poder sacar los brazos con mayor comodidad. Otra reducción en la misma dirección le dio la forma triangular que vemos en numerosas imágenes. En cambio, en la Madonna del MNBA puede observarse que el corte de esta prenda no tiene ese formato, sino que aparenta mantener un corte circular o cónico. Habría que agregar además que en este conjunto es el Niño el que está investido en ropas sacerdotales. Ilene Forsyth también señala el carácter sacerdotal del Niño en estas esculturas, pero curiosamente no hace ninguna referencia a las ropas sino que se basa únicamente en el gesto de la bendición¹⁶⁴.

Vemos en la *Madonna* del MNBA que el Niño porta la túnica, una prenda externa que podría ser la casulla, y el *pallium* según la forma que adopta hacia el siglo IX cuando se convierte en un elemento distintivo de arzobispos y Papas¹⁶⁵. En su forma original, el *pallium* era un manto que se usaba plegado sobre el hombro izquierdo y que, pasando bajo el brazo derecho, envolvía la cintura y se sostenía sobre el brazo izquierdo. Al ser usada por

¹⁶¹ Heilbronner, Tim. "The wooden Chausable Madonnas from Ger, Ix, Targasona and Talló" en *Locvs Amoens* 9, 2007-2008, pp. 31-50.

¹⁶² Esto mismo es refutado en el artículo de Heilbronner. Los ejemplares así identificados por Forsyth pertenecerían, según la autora, a un grupo estilístico diferente del que tratamos aquí, relacionado con Notre Dame de Saugues. Si bien tenemos nuestras reservas respecto a la interpretación de Forsyth, no compartimos tampoco la observación de Heilbronner quien creó ver en el *pallium* de estas tallas un simple ornamento del vestido. Ver Forsyth. *Op. cit.* pp. 139-140 y Heilbronner, T. *Op. cit.* p. 39.

¹⁶³ Heilbronner. *Op.cit.*, p. 33, nota al pie n°. 10

¹⁶⁴ Forsyth. *Op.cit.*, p.23

¹⁶⁵ Acerca de la evolución de esta prenda ver Norris, Herber t. *Op.cit.*

filósofos y maestros, muy temprano en el arte cristiano pasó a formar parte de la iconografía de Cristo¹⁶⁶. Esta representación auvernesa del Niño Dios no es una excepción, de modo que lo vemos dignificado con el *pallium* tanto en su forma original como en su posterior adaptación eclesiástica. Creemos que queda lo suficientemente claro que de las dos figuras, el Niño es el que está representado como sacerdote.

Si no se trata de una casulla sacerdotal, y el uso de una *paenula* por parte de la Virgen es tanto anacrónico como indecoroso, ¿qué es esta sobreprenda? Según Manuel Trens, ésta sería el resultado de una *palla* bizantina mal interpretada¹⁶⁷. De acuerdo con este autor, la iconografía bizantina definió desde el principio dos tipos de vestimenta mariana: una suntuosa y regia, propia de las emperatrices y otra más sencilla que consistía en una *palla* la cual, en lugar de pasar debajo del brazo, cruzaba el pecho subiendo para cubrir la cabeza. Las copias posteriores, rutinarias y confusas, habrían sido las fuentes que, tomadas por los artistas románicos con total desconocimiento de la moda bizantina, fueron malinterpretadas como una suerte de *paenula*. Trens agrega que “No cabe duda alguna que los escultores y pintores románicos no quisieron adornar con un capuchón el manto de la Virgen, ya que esa prenda siempre ha pertenecido a una indumentaria de categoría inferior, propia de caminantes y trabajadores”¹⁶⁸.

En términos generales concordamos con el argumento de este autor. Aunque las esferas de influencia del arte bizantino respecto al occidental deberían ser analizadas con cuidado, no sería difícil pensar que esta prenda parta del *maphorion* de la Virgen. Iconos como la *Nikopoia* o la *Hodegetria* proveen varios detalles que podrían pensarse como disparadores de algunas de las características que vemos en el vestido que aquí analizamos. Por ejemplo, los dobleces que se producen en el manto sobre la cabeza en las representaciones bizantinas, bien podrían haber inspirado los pliegues triangulares en los laterales de la capucha de estas tallas. Los bordes dorados del *maphorion* podrían, por otro lado, haber inspirado las bandas que vemos talladas en las sobreprendas de algunos ejemplares auverneses (figs. 7 y 8). Incluso los numerosos pliegues que generalmente se representan en los originales bizantinos podrían ser el origen, adaptados al gusto románico,

¹⁶⁶ Sobre el uso de la figura del filósofo en el arte cristiano ver Jensen, Robin Margaret. *Understanding Early Christian Art*, Londres, Nueva York, Routledge, 2000 p. 44-46.

¹⁶⁷ Trens, Manuel. *Op.cit.* pp. 615-618.

¹⁶⁸ *Ibid.*, pp. 615-618 Aclaremos que si bien el autor dedica su estudio al arte español, ilustra este tema con una escultura conservada en el Museo Arqueológico de Madrid sin aclarar su procedencia y que, según nuestra opinión, es claramente auvernesa.

de los rítmicos pliegues en forma cascada¹⁶⁹. Kurt Weitzman coincide con Trens en señalar una malinterpretación semejante¹⁷⁰. Al comparar una miniatura otoniana con un marfil bizantino en el cual aquel se basa, este autor señala que el *maphorion* de la Virgen no fue del todo comprendido por el artista occidental. Es decir que por lo visto, este tipo de malinterpretaciones sí ocurrían, aunque en el caso citado por Weitzman el resultado no se asemeja en nada a la prenda de las vírgenes auvernesas sino mas bien a una suerte de chal envuelto alrededor del cuello de la Virgen¹⁷¹.

Si consideramos que la iconografía de la *Sedes Sapientiae* parece derivar de la Nikoipoia, este argumento resultaría bastante lógico. Con respecto a los posibles medios por los cuales el arte bizantino pudo haber penetrado en Occidente durante los siglos XII y XIII, Ernst Kitzinger diferencia entre la movilidad de artistas y la movilidad de objetos. El primero está comprobado por la existencia de ilustraciones hechas por viajeros en su visita a territorios bizantinos. Nos referimos específicamente al *Wolfenbüttel Musterbuch* (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf 61.2 Aug. 8°, fols. 75-81, 89-94). Si bien es algo posterior a la época que estamos tratando, confirma la introducción de motivos del arte de Bizancio en Occidente a partir de libros de modelos. Probablemente realizado en ca. 1230¹⁷², contiene una serie de dibujos hechos por un viajero occidental en su visita a Bizancio dónde registró imágenes del arte monumental. Según algunas opiniones¹⁷³, las copias serían interpretaciones de segunda mano, incompletas y desorganizadas, de fórmulas bizantinas o bizantinistas.

Si bien en términos de influencia, Kitzinger considera la movilización de artistas mucho más significativa que la de objetos, creemos pertinente mencionar aquí un medio

¹⁶⁹ Influencias estilísticas semejantes fueron señaladas por Wilhem Koehler principalmente en las artes pictóricas, pero también en la escultura, donde identificó el estilo de “paños mojados” que hacia mediados del siglo XII llega a convertirse en un estilo internacional y cuyo origen ubica en Bizancio. Ver: Koehler, W. “Byzantine Art in the West”, en *Dumbarton Oaks Papers* vol. 1, Dumbarton Oaks Inaugural Lectures, 1941, pp. 61-87.

¹⁷⁰ Weitzmann, K., “Various aspects of byzantine influence on the latin countries from the sixth to the twelfth century” en *Dumbarton Oaks Papers*, vol.20, 1966, p. 18.

¹⁷¹ Por lo tanto, este pequeño comentario de Weitzman podría servir tanto para fortalecer como para refutar el argumento de Trens, ya que por un lado demuestra que las representaciones bizantinas del *maphorion* podían dar lugar a malas interpretaciones por parte de los artistas occidentales, pero por otro demuestra que estas malas interpretaciones podían derivar en versiones curiosas, muy distintas a una *paenula*.

¹⁷² Esta fecha fue propuesta por Hugo Buchtal quien también sugirió que su autor fue un maestro veneciano Ver Buchtal, H, *The "Musterbuch" of Wolfenbüttel and its position in the art of the thirteenth century*, Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1979 (*non vidi*), citado por Folda Jaroslav en *Crusader Art in the Holy Land. From the Third Crusade to the Fall of Acre 1187-1291*, Nueva York, Cambridge University Press, 2005.

¹⁷³ Folda, J. *Ibidem*, p. 220, basándose a su vez en la opinión de Hugo Buchtal.

que, en tanto soporte de imagen, pudo haber facilitado la difusión de ciertas tipologías que se acercan a la iconografía occidental de la Virgen en Majestad: la moneda bizantina. A partir de la cuarta década del siglo XI comienza a difundirse la representación de la Virgen en la moneda del Imperio Bizantino. Entre los distintos motivos conocidos, tres muestran a la Virgen acompañada de la figura del Niño: el busto de la *Virgo Orans* con un medallón del Niño (poco frecuente, sólo se encuentra en el *histamenon* de Zoe y Teodora.); el busto de la *Nikopoia* sosteniendo un medallón con Cristo (sólido de Costantino VII; *millaresion* anónimo atribuido a Basilio II; *tetarteron* de Romano III, Eudocia, Romano IV y Miguel VII) y la Virgen *Hodegetria* de pie sosteniendo al Niño (sólo una vez, en el *millaresion* de Romano III)¹⁷⁴. Fáciles de transportar, es probable que hayan ingresado en Occidente en una época de grandes contactos con Oriente como lo fue el siglo XII¹⁷⁵. En todos los casos el vestido es siempre el mismo, una túnica con mangas y un manto o velo conocido como *maphorion* que cubre la cabeza cayendo, en los casos en que es visible, hasta la altura de los tobillos (fig. 9).

Con estas consideraciones en mente, el argumento de Trens se hace más convincente aunque por sí sólo no llega a explicar por completo la sobreprenda tal como la vemos representada en la escultura número uno de nuestro corpus. Además, nos obliga a plantear problemáticas referidas a la copia, e incluso, creación iconográfica ya que la representación de esta sobreprenda es un elemento aparentemente propio de esta tipología. Por eso nos preguntamos por el proceso creativo que derivó en estas imágenes, únicas en cuanto al diseño del vestido. En primer lugar no se debería pensar tanto en términos de copia, como corrientemente se hace, sino de imitación. La diferencia entre ambos mecanismos es importante ya que el segundo deja lugar a cierto grado de improvisación, de reelaboración sobre la base de un modelo convencional. Esto nos advierte que debemos tener en cuenta el margen de manipulación de los modelos por parte del artista que “puede combinar diferentes fuentes, modernizar el estilo o rectificar la iconografía”¹⁷⁶. Por lo tanto,

¹⁷⁴ Sobre la representación de la Virgen en las monedas bizantinas ver Bellinger, Alfred R. y Grierson, Phillip (eds.). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Washington, D.C., Dumbarton Oaks Research Library and Collection vol. III, parte I, pp. 169-174.

¹⁷⁵ Hallazgos de monedas de origen bizantino en Europa Occidental han ocurrido en territorios incluso tan lejanos como Inglaterra, siendo las peregrinaciones, las cruzadas y el uso de mercenarios occidentales por el Imperio Bizantino las principales vías por las cuales estos objetos fueron introducidos en Occidente. Ver a modo de ejemplo, *Portable Antiquities Scheme. Annual Report 2005/2006*, Department for cultural, media and sport, UK, p. 75.

¹⁷⁶ Wirth, Jean. *L'image à l'époque romane*, Paris, Les éditions du Cerf, 2008, p. 67.

es posible que no pueda señalarse un único modelo a partir del cual el artista creara la imagen de la Virgen que aquí nos ocupa, sino que hayan intervenido diferentes imágenes y referencias más o menos presentes en la memoria del autor.

Según Jean Wirth, la principal guía del artista románico era la memoria. El hecho de que no haya sobrevivido ningún registro de modelos iconográficos, como en cambio sí sobrevivieron tratados sobre técnica, nos sugiere que los primeros no se consideraban muy necesarios. Es posible que los artistas se manejaran con cuadernos de apuntes, como el de Ademar de Chabannes (ca. 1020)¹⁷⁷, que servían más como apoyos visuales para la memoria que como registro canónico de diferentes iconografías. Es decir que, si bien aparentemente no había guías iconográficas, sí había medios por los cuales los artistas podían registrar imágenes de su interés y que posteriormente podían ser utilizadas como guía general en su labor (incluso, por qué no pensar la posibilidad de que los mismos apuntes hayan circulado entre diferentes talleres dentro de la misma región, explicando la estrecha afinidad que muestran los ejemplares pertenecientes a grupos estilísticos distintos). ¿Pero qué imágenes podían tener a su disposición los artistas románicos?

Dado que la representación de esta prenda es un fenómeno típicamente auvernés, lo más conveniente es circunscribirse en primer lugar a los posibles referentes locales. La iglesia de Notre Dame du Port situada en Clermont Ferrand, nos brinda una valiosa pista acerca de la difusión del diseño de esta sobretúnica. En el dintel del portal sur se representa la Adoración de los Magos, obra datada en el tercer cuarto del siglo XII aproximadamente¹⁷⁸ (fig.10). Si bien la imagen de la Virgen está deteriorada, habiendo desaparecido completamente la cabeza, queda lo suficiente de ella como para notar la representación de una sobrepanda con el mismo diseño de pliegues en forma de cascada

¹⁷⁷ Monje de Limoges quien copió una serie de textos para su uso personal a los que en ocasiones acompañó con ilustraciones. Acerca de éste y otros libros de modelos en la Edad Media ver: Scheller, Robertus W. *Exemplum: model book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995.

¹⁷⁸ Miller, Anne Lewis en su tesis doctoral sobre Notre Dame du Port, concluye una fecha algo más temprana: ca.1160. La datación de las tallas exentas también es ambigua. Existen estimaciones pero es imposible asignarles una fecha exacta. En los casos en donde subsiste algún resto de la policromía original es posible conocer con la tecnología adecuada, una rica cantidad de información, como lo demuestra los resultados de este tipo de estudio sobre la *Madonna* Morgan el cual permitió datarla entre el 1150 y 1200, fecha algo más tardía de la que figuraba en el registro de compra. Ver Leona, Marco, “Microanalysis of organic pigments and glazes in polychrome works of art by surface-enhanced resonance Raman scattering”, comunicación dada por Ronald Hoffmann, Cornell University, Ithaca, NY, Junio 25, 2009. Ver también Kargère L “The Montvianeix Madonna: Materials and Techniques in Twelfth Century Auvergne”, James and James, Londres, en 13th Triennial Meeting, Rio de Janeiro Preprints, ICOM-CC Conference, 2002, pp 507–512.

tan típico de las Vírgenes auvernesas¹⁷⁹. Si bien existen varios puntos de diferencia, particularmente la posición del Niño y el largo de la sobretunica, el diseño de los pliegues es tan semejante al del grupo de tallas que integra la Madonna de Bellas Artes que es difícil pensar que no haya existido una conexión, aunque sea indirecta, entre las mismas.

En el departamento de Aveyron, situado en el Midi-Pyrénées, a 40 km de Auvernia, se encuentra la iglesia de Saint Hilarion de Perse, de la segunda mitad del siglo XII. En la entrada de la nave sur, se encuentra una atípica representación de la Adoración. La Virgen viste una prenda que le cubre la cabeza al modo del grupo de las vírgenes auvernesas. Si bien éstas no siguen en detalle todas las características de la Virgen de Perse, los paralelismos son demasiado evidentes como para pasarlos por alto. Tal como dijimos con respecto a Notre Dame du Port, la semejanza entre Perse y el grupo del que aquí hablamos obliga a pensar en una relación entre las imágenes, aunque bien no sea más que una relación indirecta.

También es posible localizar en la iconografía prendas con capucha semejantes a las de las tallas auvernesas. Por ejemplo, en la Iglesia de Saulieu, en Borgoña, en el capitel del segundo pilar desde el Oeste de la arcada norte, se representa el encuentro de Balaam con el ángel (fig. 12). Allí el profeta lleva una especie de capa cerrada corta, con capucha. También en Borgoña, el portal norte de la Iglesia de Saint Croix Notre Dame, en Charité sur Loire, en el dintel donde se representa la escena de la Anunciación a los Pastores, uno de ellos lleva una prenda semejante a la anterior (fig. 13). En la misma Auvernia, en la iglesia de Saint Austremoine d'Issoire, uno de los capiteles del coro ilustra la visita de las santas mujeres a la tumba de Jesús (fig. 14). La prenda policromada en blanco que lleva una de las mujeres es muy semejante al tipo de vestido que estamos estudiando. Esta imagen, al tratarse de un ejemplar auvernés, cuenta con la particularidad de presentar ciertas características típicas de las tallas exentas de esta región: los pliegues triangulares que se forman en ambos laterales de la prenda sobre la cabeza y los pliegues curvos concéntricos en forma de cascada. La misma escena se representa en Saint Pierre de Mozac, en uno de los capiteles del coro (fig. 15). Allí vemos que una de las mujeres lleva una prenda algo ambigua, pero que admite la comparación con el ejemplo anterior, si bien en un estilo diferente.

¹⁷⁹ Este sería el modelo seguido por tallas exentas como Notre Dame La Brune y sus derivados. Sobre este grupo ver Forsyth. *Op. cit.* p. 138 y stes.

Todas las escenas recién señaladas transcurren en un exterior. Uno de los recursos plásticos utilizados para definir dicho ámbito fue la representación de los personajes portando ropas de abrigo. Así, Balaam se encuentra en viaje, los pastores se hallan bajo el cielo abierto cuidando de su rebaño y las santas mujeres han salido temprano para visitar la tumba de Jesús¹⁸⁰. Por lo que estas escenas dejan deducir, una prenda de características similares a la portada por las Vírgenes auvernesas existía realmente, era de uso contemporáneo, puesto que aparece representada en la iconografía del momento y era evidentemente una prenda utilizada para protegerse del frío.

Volvamos al argumento de Trens que dice: “no es de creer que los artistas románicos imitasen el manto de la época más próxima a ellos. Bastará recordar que los artistas no inventan sino que copian modelos bizantinos, y en mala situación se encontraban para producir indumentaria contemporánea, que en general era de baja categoría, en la imagen de la Virgen¹⁸¹”. Si bien es cierto que los artistas no inventaban en el sentido creativo del término (y hasta esto merecería mayor detenimiento), no quita que hayan podido adaptar aquello que veían representado, según Trens de manera confusa, a una prenda de características semejantes, usada en la época y conocida por ellos. Y si bien también es cierto que las prendas de las figuras sagradas suelen ser más o menos las mismas desde la fijación de la iconografía cristiana en formulas definidas, no es cierto que la moda del momento no se refleja en las imágenes. En el ejemplar del MNBA podemos observar detalles que se condicen con la moda de los siglos XI y XII. Es posible identificar sin mayores dificultades la camisa y una túnica. La camisa era una prenda interior, generalmente de lino, que para las mujeres llegaba hasta los pies, con mangas cerradas de finos pliegues ajustadas hasta las muñecas y que en el siglo XII se vuelven lo suficientemente elegantes como para dejar ser vistas bajo la túnica. De la túnica quedan visibles las mangas y parte de la falda que parece ser de una tela liviana con numerosos pequeños pliegues. Desde el siglo X las mangas de la túnica suelen ser ajustadas hasta la altura de los codos para después caer en forma de bocina. Los zapatos, terminados en punta, siguen también la moda contemporánea¹⁸².

¹⁸⁰ Mateo 28 : 1 y Juan 20: 1.

¹⁸¹. Trens, M. *Ibid*, p. 617.

¹⁸² Para una referencia sintética pero didáctica acerca de la indumentaria en la Edad Media ver Scott, Margaret. *Medieval clothing and costumes. Displaying wealth and class in medieval times*, Nueva York, The Rosen Publishing Group, 2004.

Si los vestidos que llevan estas Vírgenes, y que podemos ver con claridad en el ejemplar del MNBA, tienen características que se ajustan en mayor o menor medida a las directivas de la moda, ¿por qué no pensar que esta sobreprenda guarda alguna relación con una prenda real, existente en el medio en el que se produjo la talla? Viollet Le Duc es bien conocido por su intervención en la restauración de Notre Dame de Paris entre otras construcciones. Más allá de su controvertida teoría de la restauración, ha dejado un registro del mobiliario medieval, indumentaria incluida, dotado seguramente de cierto idealismo romántico, pero también de la minuciosidad descriptiva del espíritu positivista, lo que lo hace una obra válida para la consulta y de sumo interés. Allí podemos conocer las prendas que, según el autor, eran usadas sobre la túnica o *bliaut*¹⁸³. Entre ellas, aparece la descripción de una prenda de características similares a la que estamos estudiando: es la capa de uso civil¹⁸⁴. Según Viollet Le Duc al igual que la casulla litúrgica, ésta descendía de la *paenula*. Consistía en una prenda circular, casi completamente cerrada, con un agujero por donde pasar la cabeza y estaba provista de una capucha. Al no tener mangas, la única manera de sacar los brazos era arremangando la tela, lo que ocasionaba la formación de numerosos pliegues, tal como se puede ver en las tallas auvernesas. Esta prenda era utilizada principalmente para protegerse del mal tiempo, tanto por hombres y mujeres, laicos y religiosos. Como podemos constatar, su descripción es en todo semejante a la que antes habíamos hecho de la *paenula* y su uso corresponde con el que registran las imágenes antes citadas.

Después de este recorrido podemos concluir que la sobreprenda que viste la Virgen en el grupo de tallas auvernesas del que forma parte la Madonna del MNBA, pudo haberse originado a partir de una confusión provocada por modelos bizantinos, transmitidos quizás por interpretaciones de segunda mano. O bien es posible, como afirma Jean Wirth, que el artista se haya guiado principalmente por su memoria, derivando en reproducciones no demasiado fidedignas del modelo. Incluso, como lo sugerimos ya, el referente utilizado pudo no haber proporcionado la suficiente información acerca de la imagen, especialmente

¹⁸³ Prenda utilizada por la nobleza y cuyo uso puede registrarse en fuentes literarias e iconográficas después de la primera cruzada. Consistía en una suerte de túnica o vestido utilizado tanto por hombres como por mujeres aunque con diferencias entre sí. El *bliaut* femenino se componía de un corsé de tela de cierta elasticidad al que se le cosía la falda y las mangas. La falda solía ser de una tela liviana con numerosos pequeños pliegues mientras que las mangas eran ajustadas hasta la altura de los codos para luego caer en forma de campana, llegando a veces hasta rozar el suelo. Ver Viollet Le Duc, Eugène Emmanuelle. *Encyclopedie Médiévale*, vol. 3, pp.38-61.

¹⁸⁴ *Ibid*, pp. 90-104.

si pensamos que, sea cual fuere el modelo tomado por el artista, probablemente haya sido una imagen bidimensional. Su transposición a una figura tridimensional tuvo que haberlo llevado entonces a resolver por cuenta propia perspectivas que no aparecían en el modelo. Así por ejemplo, si observamos el reverso de la *Madonna* Morgan, una talla que, recordemos, probablemente pertenezca a la misma mano que produjo la *Madonna* del MNBA, vemos que los pliegues en el reverso de la prenda a la altura de la cabeza de la Virgen están organizados de tal manera que parecen sugerir la punta de una capucha (fig. 16). Es decir que la representación del manto de la Virgen que, por cualquiera de estos motivos resultara confuso, ambiguo o incompleto para el artista occidental, pudo haber sido definido a partir de otra prenda contemporánea que le resultara familiar, tal como la que se representa en la iconografía contemporánea o la que describe Viollet Le Duc. De esta manera se terminaría de definir esta sobreprenda como una suerte de capa cerrada sin mangas y con capucha, algunas de cuyas características, tales como la organización de pliegues concéntricos en forma de cascada o los pliegues triangulares en los laterales de la capucha, pudieron haber sido difundidos por la escultura monumental y recogidas por los talleres locales.

La función de relicario

Emile Bréhier fue probablemente uno de los principales responsables en instalar la idea de que todas las tallas de la Virgen con el Niño en Majestad tenían como función principal contener reliquias¹⁸⁵. Incluso hay quienes consideraron esto como uno de los motivos que posibilitó el uso de las esculturas de bulto exento después de siglos de haber sido miradas con desconfianza por temor a la idolatría¹⁸⁶. Sin embargo, en su estudio sobre las tallas de la Virgen en Majestad, Forsyth cuestiona esta postura¹⁸⁷. Según la autora, solo un número muy bajo de estas esculturas presentaría una abertura para reliquias y aun éstas podrían no ser originales. Parte de las mismas podrían ser alteraciones posteriores, lo que se

¹⁸⁵ Ver por ejemplo. Bréhier, E, “Vierges romanes d’Auvergne”, *Op. cit.* p.12.

¹⁸⁶ Tesis sostenida por Bréhier “Les Origines de la sculpture romane” en *op. cit.*, pp. 870-901, y en “La Cathédrale de Clermont au Xe siècle et sa statue d’or de la Vierge” en *La Renaissance de l’art française*, VII, 1924, pp.205-210; y seguida luego por Keller, Harald en *Zur Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen zeit*, en FS Hans Jantzen, Berlín 1951, pp.71-90.

¹⁸⁷Forsyth. *Op.cit.* págs. 37-38. Sin embargo otros autores sostienen esta tesis, por ejemplo Wirth, Jean en *L’image à l’époque romane*, Paris, Cerf, 2008, p.53, especialmente la nota 91 donde directamente discute los argumentos de Forsyth.

deduce de la tosquedad de su ejecución y porque interrumpen bruscamente el elegante diseño de la drapearía.¹⁸⁸

La Madonna de Bellas Artes posee una abertura, probablemente destinada a la introducción de reliquias, efectuada bajo el omóplato izquierdo (fig. 17). Es un orificio de forma más o menos cuadrangular aunque algo irregular, midiendo sus lados aprox. 2,5cm. Más allá de las estadísticas expuestas por Forsyth, esta abertura parecería ser original. También la Madonna Morgan presenta, bajo el omóplato izquierdo de la Virgen, una cavidad semejante. A diferencia del ejemplar en nuestro país, aquella conserva la tapia de madera que la escondía a la vista (figs. 18a y 18b). Forsyth misma admite que esta abertura pareciera ser original. Habiendo establecido ya que ambas tallas provienen con casi total seguridad del mismo taller y que ambas presentan una abertura semejante, es muy probable que la efectuada sobre la Virgen de Bellas Artes sea igualmente original.

La función de relicario parece haber sido más frecuente en las esculturas más tempranas, especialmente en aquellas recubiertas en materiales preciosos, volviéndose más infrecuente en las tallas posteriores.¹⁸⁹ Esto hace que la Madonna de Bellas Artes pueda incluirse entre los pocos ejemplares, según el relevamiento hecho por Forsyth, que cuentan con cavidades originales.

Algunas tallas de la *Sedes Sapientiae* podían presentar un lugar secundario para el resguardo de reliquias. Se trata de un orificio a la altura del escote, cubierto generalmente por un cabujón de cristal de roca o vidrio¹⁹⁰, el cual según Bréhier, permitía visualizar el contenido dispuesto en el interior¹⁹¹. Forsyth considera que estos espacios generalmente son elaboraciones posteriores. En el caso de la Madonna de Bellas Artes es difícil decir si éste es original o no. La ausencia del cabujón permite observar la cuidadosa factura del orificio, insertado armoniosamente entre los pliegues. Aunque, si observamos nuevamente al subgrupo de esculturas estilísticamente relacionadas con ésta, ninguna lleva cabujón¹⁹².

¹⁸⁸ Para la argumentación completa ver Forsyth. *Op.cit.*, pp. 37 y 38.

¹⁸⁹ Sin embargo, y si confiamos en las observaciones hechas por Forsyth, habría que seguir estudiando por qué si las esculturas relicario son cada vez mas infrecuentes, es posible encontrar tantas cavidades abiertas con posterioridad a la ejecución de la talla.

¹⁹⁰ Por ejemplo, el cabujón de Notre Dame de Vauclair es de éste último material, aunque, según Forsyth, parece ser una adición tardía.

¹⁹¹ Bréhier, "Vierges Romanes d'Auvergne" *op.cit.* p. 18

¹⁹² Otro subgrupo estilístico encabezado por la ya mencionada Notre-Dame de Chagnat que comparte el mismo diseño del trono que la del MBA, cuenta con una hendidura para el cabujón en algunos de sus ejemplares. Ver Forsyth. *Op cit.*, Registro n°16 y n° 23,

También el Niño, en este caso, llevaba en el *pallium* un ornamento, probablemente un cabujón semejante al de su madre.

La tipología en el gótico español Virgen y Niño. Navarra. Siglo XIII. MNAD. Cat. N° 6 (Fig. 19)

Si bien los primeros ejemplares de esta tipología están atribuidos a Auvernia, pronto se expandieron por gran parte de Europa occidental¹⁹³. Es difícil precisar cuándo hacen su aparición en España. De acuerdo con Cook y Gudiol no existen ejemplos que puedan fecharse con anterioridad al 1100¹⁹⁴.

Según Clara Fernandez-Ladreda, una serie de imágenes navarras que pertenecerían aún al románico, aunque en su fase más tardía¹⁹⁵, comienzan a presentar un aspecto más humanizado, especialmente en la figura de María. Ésta deja de representarse como mero trono del Niño para manifestar algún gesto que la pone en relación con su hijo. Según sea este ademán, Fernandez-Ladreda clasifica estas imágenes en tres grupos: las Vírgenes de apoyo toman al Niño por el hombro; las Vírgenes sustentantes son las que lo sostienen por el brazo y las Vírgenes del manto toman la parte izquierda de esta prenda elevándola como queriendo proteger al Niño¹⁹⁶.

La escultura número seis de nuestro catálogo fue clasificada por Francisco Corti como perteneciente al segundo tercio del siglo XIV, proponiendo una datación distinta a la del MNAD que la situaba en el último tercio del siglo XIII. Sin embargo, si nos esforzamos por omitir las modificaciones tardías sufridas por la imagen, es posible constatar que, más

¹⁹³ Las esculturas de la *Sedes Sapientiae* constituyeron un verdadero fenómeno internacional, encontrándose ejemplares no solamente en toda la zona francesa sino también en Alemania, Bélgica, Suiza, Escandinavia, Inglaterra, España, Italia, Hungría y Polonia. Forsyth. *Op. cit.* p. 4.

¹⁹⁴ Cook y Gudiol. *Op. cit.* p. 306.

¹⁹⁵ En lo referente a la imaginería, la cronología suele ser distinta a la que se aplica a la escultura monumental ya que en general adopta más tardíamente las innovaciones que se producen en aquella. La imaginería española es, además, más lenta en adoptar las innovaciones iconográficas y estilísticas de sus equivalentes franceses de fines del siglo XII y comienzos del XIII. Mientras que éstas últimas anuncian ya los rasgos inconfundibles del estilo gótico, las españolas aún permanecen ligadas formalmente al románico. Según Fernández-Ladreda el estilo gótico no hará mella en la imaginería española hasta el último tercio del siglo XIII: Fernández-Ladreda. *Op. cit.* p.31.

¹⁹⁶ Como aclara Fernández-Ladreda, esta variante iconográfica ya había sido identificada con el mismo nombre por Guadalupe Ramos de Castro en *El arte románico en la provincia de Zamora*, Diputación Provincial, Zamora, 1977, p. 381.

probablemente, la misma se encuentre más próxima a la datación dada por el museo. De acuerdo a la clasificación antes mencionada, podríamos catalogar esta imagen como una talla de transición del tipo “Vírgenes del manto”. En primer lugar, ésta presenta rasgos formales que son aún propios del románico: postura rígida y rostro sobrio. A pesar de las violentas modificaciones efectuadas en la escultura, aún se pueden identificar concretos paralelismos con muchas de las imágenes que conforman esta variante. Así, por ejemplo, el brazo derecho de María se dobla quedando la mano y el antebrazo en posición erguida, tal como sucede con las Vírgenes de Andosilla, Arguiñáriz Obanos (fig. 20) y Usi. También, al igual que todas éstas, el atributo que sostiene en la diestra es una esfera¹⁹⁷.

Otra característica compartida con ejemplares de esta variante es la disposición del manto. Al igual que en los ejemplares de Sabaiza, Garde, Obanos, Usi, Isba y Arguiñáriz, el manto cae sobre uno de los brazos, en este caso el izquierdo, dejando el otro libre. Por otro lado, la extremidad derecha de esta prenda se tuerce de derecha a izquierda adoptando una forma horizontal como en los casos de Sesma (fig. 21), Andosilla, Arguiñáriz y Usi. Esta característica, según Fernández-Ladreda, es de aparición más tardía que aquella otra en la que el manto cae en diagonal¹⁹⁸.

Las intervenciones efectuadas sobre la imagen han modificado su aspecto original al punto de poder confundirla con una obra más tardía. El Museo de Arte Decorativo guarda el registro de una consulta efectuada a la Dra. Fernández-Ladreda respecto a este mismo ejemplar¹⁹⁹. A partir de este breve informe se deduce que probablemente la especialista dispusiese solamente de una fotografía frontal de la imagen a partir de la cual emitir su opinión. En este comunicado, la autora citada dice no poder afirmar que la talla en cuestión corresponda a una Virgen del Manto debido a ciertas características como la ausencia de velo, que se correspondería en cambio con las influencias flamencas en las imágenes tardogóticas del siglo XV. De todas maneras, dice sospechar que la imagen podría tratarse de una talla del siglo XIII a la que se le efectuaron modificaciones para adaptarla al gusto del siglo XV. La corroboración de esta sospecha requería de fotografías de distintos lados de la escultura, “incluyendo a vuelo de pájaro”. Entre los documentos guardados por el

¹⁹⁷ Otros ejemplares navarros de esta misma variante inclinan el brazo apoyando la mano sobre la pierna coincidiendo en todos estos casos el mismo atributo de forma cilíndrica. Estas características están presentes en las imágenes de Mendaza, Sesma y Garde que, según Fernández-Ladreda derivan directa o indirectamente de la Virgen Goda de Daroca. Ver Fernández-Ladreda. *Op. cit.* pp. 133–135.

¹⁹⁸ *Ibid.* p. 130.

¹⁹⁹ Correo electrónico del director del Museo de Navarra Franco Javier Zubiaur Carreño al director del MNAD Alberto G. Belluci el 20 de noviembre del 2000. Archivos del MNAD.

museo no encontramos ninguno que proveyese información respecto del desenlace de esta consulta, si es que lo hubo. Sin embargo, consideramos que basta una simple observación a la imagen para poder confirmar las sospechas de Fernández-Ladreda.

A simple vista se observa que la parte superior del cráneo presenta una forma trunca con huellas evidentes del paso de la gubia que removió tanto velo como manto (fig. 22a). En ambos laterales puede percibirse la zona antes ocupada por el velo. Los cabellos bien tallados dejan paso a una superficie toscamente labrada que ocupa toda la parte posterior y superior de la cabeza (fig. 22b). Siguiendo este recorrido es posible adivinar cuál era la forma de esta prenda: probablemente éste se ajustaba a la cabeza, dejando ver los mechones de cabello sobre la frente y las sienas. Luego se retiraba hacia la parte posterior, dejando ver parte de los cabellos a ambos lados. Una vez removido el velo y remodelada la cabeza, la parte posterior no recibió atención puesto que probablemente no era visible y no se retalló la forma del cabello, por lo que hoy es posible ver las marcas de las herramientas del escultor (fig. 22c).

Otra característica de la escultura que podría despertar dudas con respecto a su cronología es la forma del escote. El escote de formato cuadrado era el dominante en la moda del último cuarto del siglo XV²⁰⁰. Sin embargo, hay dos razones por las cuales se deduce que su forma en esta escultura no es la original. En primer lugar, la saya que lleva la Virgen no se adecúa al tipo de vestido que corresponde a aquel periodo. En el siglo XV, España recibe la influencia de la moda originada en Borgoña e Italia con vestidos recorridos por pliegues de gran regularidad y que se mantienen, con algunas variaciones, a lo largo del siglo. La alternativa más austera a esta moda era el traje conocido como “hábito”, un vestido holgado y con vuelo que solía llevarse suelto²⁰¹. Como se percibe a simple vista, la túnica que porta la Virgen en el ejemplar del MNAD no se ajusta a los tipos de vestido recién descritos. En cambio, obedece en todo al tipo de traje femenino usado por la mayoría de las mujeres en el siglo XIII y principios del XIV. Éste se caracterizaba por ser holgado y de corte muy simple, plegado irregularmente por la presión del cinturón. Los

²⁰⁰ Bernis, Carmen. “La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación”, en *Archivo Español de Arte*, LXIII (170), 1970, pp. 193–218.

²⁰¹ *Ibid.* pp.198 y.199. Ver también Pelarda, Cristina Sigüenza. “La moda femenina a finales de la Edad Media. Costumbres indumentarias de las mujeres a través de las artes plásticas del gótico en La Rioja”, en *Berceo*, 147, Logroño, 2004, pp. 229–252, especialmente pp. 238–239.

pliegues arrancaban a la altura de los pechos quedando los senos desdibujados por las arrugas del vestido. El cinturón se colocaba más abajo, alargando el talle²⁰².

Otra modificación importante sufrida por esta imagen respecto a su estado original es la ausencia del Niño. Como desarrollaremos en el capítulo concerniente a la técnica, las figuras de la Virgen y el Niño solían hacerse en piezas independientes de madera, posteriormente unidas mediante espigas. Es por ello que muchas veces, y de manera particularmente frecuente en los ejemplares románicos, la imagen del Niño falta siendo reemplazada en ocasiones por una figura moderna²⁰³.

Dada la forma aplanada del regazo de la Virgen y considerando la posición de la espiga que mantenía unida la figura del Niño a la de María, todavía visible, parecería que éste estaba posicionado en el centro del regazo. Este detalle es, si bien no exclusivo, al menos más frecuente en las imágenes más tempranas²⁰⁴. Sin embargo, los pliegues que se forman a la altura del pecho en la túnica de la Virgen, así como el drapeado del manto, resueltos de manera bastante naturalista, develan a su vez que su factura tampoco puede ser muy antigua. La mirada baja de la Virgen y su actitud de ensimismamiento apoyan estas observaciones ya que la norma en las imágenes más primitivas es la vista frontal, impersonal y ausente. Aquí, en cambio, y a pesar del repinte, la mirada de la Virgen está llena de humanidad. Teniendo en cuenta todo lo dicho, consideramos que la imagen probablemente pertenezca al segundo tercio del siglo XIII.

Virgen y Niño. Álava. Primer tercio del siglo XIV. MNBA. Cat. N° 2 (Fig. 2)

Esta talla ha sido ingresada en el inventario del MNBA como “Escuela española siglo XIII”, sin embargo, como mencionamos en nuestro catálogo, Francisco Corti la ubica en el primer tercio del siglo XIV. Es representativa de una variante en la que el Niño mantiene el torso frontal pero gira las piernas de tal manera que apoya los pies contra la pierna de su madre. Corti señala a la imagen de Nuestra Señora de la Esclavitud de la catedral de Vitoria (fig. 24), de fines del siglo XIII, como uno de los primeros ejemplos españoles en los que el Niño presenta esta pose. También advierte que esta variante era conocida ya en el último tercio del siglo XIII “como lo prueban algunas miniaturas del

²⁰² *Ibid.* p. 195.

²⁰³ Por ejemplo, las imágenes de la parroquia de Villatuerta, de Nuestra Señora del Sagrario en la Parroquia de Izco y la antigua titular de la Iglesia del Crucifijo en Puente La Reina, no conservan la figura del Niño mientras que los de las parroquias de Biurrun y Leyún son de factura moderna. Todos los ejemplos citados se hallan en Navarra: Fernández-Ladreda. *Op. cit.* pp. 64 y 85.

²⁰⁴ Fernández-Ladreda. *Op. cit.* p. 135.

ejemplar escurialense de las Cantigas de Alfonso el Sabio²⁰⁵. Para ambos ejemplos ve un modelo común en una escultura en madera de la Virgen con el Niño proveniente del priorato parisino de Saint- Martin-des-Champs, hoy en la Abadía de Saint Denis²⁰⁶ (fig. 25), fechada por Weise hacia el 1160²⁰⁷. Existe también otro ejemplar español temprano donde el Niño es representado en dicha postura. Se trata de la Virgen que se encuentra en la parroquia de Nuestra Señora de la Gracia, en Mendaza. Este ejemplar románico fue estudiado por Clara Fernandez-Ladreda²⁰⁸ quien lo fechó en el segundo tercio del siglo XIII.

Si bien nada impide pensar que esta solución en la postura del Niño haya sido tomada del ejemplar de Saint Martin, puesto que parece ser algo anterior, formalmente no tiene ningún punto de comparación más que la pose inusual de los pies del Niño. Por otro lado, la Virgen de Mendaza (fig. 26) es más próxima estilísticamente a la llamada Virgen Goda de Daroca²⁰⁹ (fig. 27). Las semejanzas entre ambas son evidentes, en especial en la hilera de curvas dibujadas en la parte central de la sección inferior del manto. Sin embargo, la pose del Niño es una innovación de la Virgen de Mendaza, ya que no se encuentra en el prototipo. ¿Sería posible pensar en algún otro origen para la postura del Niño, uno cuya influencia y diseminación fuese mayor que la que pudiese proporcionar una imagen individual como la de Saint Martin des Champs?

Al inicio de este capítulo hicimos un breve recorrido sobre el desarrollo de la iconografía de la Virgen con el Niño encontrando algunas de sus representaciones más tempranas dentro del contexto narrativo de la Epifanía. Posteriormente, con la recuperación de la escultura monumental, la escena de la Adoración de los Magos pobló capiteles, tímpanos y dinteles. Los Magos, acercándose por uno de los laterales, portan los regalos que ofrecen al Niño. La escena admite distintas formas de representación según respondan al tipo helenístico o sirio. En el primer caso, la Virgen y el Niño se representan de perfil o en tres cuartos, dirigiéndose así a los Magos. Se trata de una representación de carácter más natural y humano sin gran solemnidad. Por el contrario, el tipo sirio muestra a ambas

²⁰⁵ Forsyth. *Op. cit.* p. 39.

²⁰⁶ Sobre esta imagen ver Plagnieux, Philippe. «La Vierge de Saint Martin des Champs et sa place dans l'architecture et la liturgie du prieuré clunisien» en *Vierges à l'enfant médiévales de Catalogne: mises en perspectives*. Colloque, *Calenda*, publié le mardi 29 novembre 2011.

²⁰⁷ Weise, Georg, *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, Gryphius Verlag, 1925-1927, t.2.I, p.84.

²⁰⁸ Fernandez Ladreda. *Op. Cit.* pp. 125-137.

²⁰⁹ La relación entre ambas imágenes fue estudiada por Fernandez Ladreda en la obra ya citada, pp. 133-137.

figuras de frente, indiferentes a lo que sucede a su lado²¹⁰. Pero, y en especial con la recuperación de la escultura monumental, se difunde una suerte de tercera vía donde la Virgen mantiene una pose frontal mientras que el Niño, sentado sobre la rodilla izquierda de la Madre y en ocasiones centrado sobre el regazo, se torna hacia la derecha para recibir a los visitantes²¹¹.

Ilene Forsyth había advertido la relación entre la escena de la Adoración de los Magos y las esculturas exentas de la Virgen y el Niño²¹². Según observa, la ilustración que acompaña al texto que registra el encargo de la Virgen relicario de Clermont–Ferrand²¹³, más que una copia de dicha escultura probablemente sea una ilustración inspirada en una representación de la Epifanía. Forsyth basa esta observación en cierta ambigüedad de la ilustración que, si bien representa a la Virgen en tres cuartos de perfil, la parte inferior del manto de María parece ofrecer una vista frontal. Esta ilustración, sigue Forsyth, es muy cercana a otra que se encuentra en el museo Plantin–Moretus, en Amberes. Allí la imagen de la Virgen con el Niño presenta una ambivalencia semejante a la de Clermont, pero a diferencia de aquella, integra la escena de la Adoración. Por lo tanto, concluye Forsyth, se puede establecer una relación entre la representación aislada de la *Maiestas* con la iconografía de los Magos.

Habiendo señalado este paralelismo y considerando que la escultura monumental suele ir por delante de la imaginería²¹⁴ se podría pensar que la torsión de los pies del Niño en las tallas exentas imita la pose lateral que esta figura asume en la escena de la Adoración de los Magos en la escultura arquitectónica.

Esta hipótesis no descarta necesariamente que el origen de esta variante se halle en territorio francés. Sin embargo, en los ejemplares españoles es más frecuente ver que la imagen de la Virgen se mantiene frontal mientras que la del Niño se representa en perfil o

²¹⁰ Ambos tipos de representación fueron desarrollados por Emile Mâle en *L'art religieux du dixième siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1922, pp. 64–69.

²¹¹ Por ejemplo, en el tímpano del priorato de la iglesia de Anzy-le-duc, Borgoña fechado hacia fines del siglo XII.

²¹² Forsyth. *Op. cit.* pp. 50–52.

²¹³ Se trata de un texto hallado en un manuscrito de Gregorio de Tours que contiene algunas referencias acerca de las actividades artísticas de Etienne II, obispo de Clermont Ferrand (ca. 942-984). El texto fue comentado por primera vez por Louis Bréhier en “La cathedrale de Clermont... *op. cit.* Un estudio más completo se encuentra en René Rigodon. “Vision de Robert, abbé de Mozat, au sujet de la basilique de la Mère de Dieu edifiée dans la ville d’Avernes, relation par le diacre Arnaud (Ms. de Clermont 145, fols. 130–134)”, en *Bulletin historique et scientifique de l’Auvergne*, LXX, 1950, pp. 22–50.

²¹⁴ Para comprobar la estrecha relación que une a la escultura monumental con las tallas exentas basta mirar los evidentes paralelismos entre la Virgen de la escena de la Adoración en el portal sur de la iglesia de Notre Dame du Port, en Clermont Ferrand, y la talla en madera de la Virgen de Saint-Philibert de Tournous.

tres cuartos²¹⁵. En los ejemplos franceses²¹⁶, por el contrario, es más frecuente encontrar ambas figuras mirando hacia el mismo lado, ya sea hacia el frente o de perfil.²¹⁷. A partir de esto quizás sea más acertado situar el disparador de esta variante en el ejemplar español de Mendaza.

Más allá de la fuente que diera origen a la torsión en la pose del Niño, ésta tuvo mucha aceptación en la imaginería española, convirtiéndose en un rasgo bastante frecuente. Entre las imágenes navarras que presentan esta característica, la Dra. Fernandez-Ladreda identificó una serie de estilos: el vasco-navarro-riojano y otros que están directa o indirectamente relacionados con él. Las características que lo definen, en términos generales, son las siguientes:

“...María aparece en posición frontal, generalmente apoyando su mano izquierda en el brazo u hombro del Niño, aunque en algunas ocasiones lo coge por la parte inferior; en la mano derecha, que eleva hacia el cielo, muestra un atributo que es bien una flor de forma peculiar bien una poma. Jesús, sedente sobre la rodilla izquierda de la Virgen, rompe la frontalidad del grupo, pues se presenta ligeramente girado hacia la derecha; con la diestra bendice y en la mano izquierda ostenta un libro o, menos frecuentemente, una esfera; leva los pies –o al menos uno de ellos- apoyados en el regazo materno o en la pierna derecha de su madre y, a veces, las piernas cruzadas. Respecto a las vestiduras, María cubre la cabeza con un velo, que cae sobre los hombros y espalda; viste túnica bastante larga (...) ajustada a la cintura con ceñidor de correa, y cuyo escote, redondo y cerrado con un broche circular que adopta en ocasiones la forma de florón, deja ver la camisa; sobre ella lleva un manto provisto de un fiador de forma triangular con vértice más o menos suavizado, que se ajusta sobre

²¹⁵ Esto sucede, por ejemplo en el tímpano de la portada oeste de la Iglesia de San Miguel en Biota, Zaragoza; en un relieve empotrado en el interior del muro norte en la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua en Butrera, Burgos; en el décimo capitel de la galería porticada de la iglesia de la Asunción de María en Duraton, Segovia, en un capitel de la portada sur de la iglesia de Santa María de Eguiarte, Navarra, en el tímpano de la portada sur de la iglesia parroquial de San Nicolás en El Frago, Zaragoza; en un capitel interior de la nave central de la iglesia de San Martín en Fromista, Palencia; en el tercer capitel del lado sur de la portada oeste de la iglesia parroquial de San Salvador en Luesia, Zaragoza; en un capitel doble de la credencia norte del presbiterio de la iglesia de Santa María en Piasca (en este caso el Niño torna hacia su izquierda), Cantabria y en el tímpano de la iglesia de Santiago en Agüero.

²¹⁶ Por ejemplo, en el tímpano de la iglesia de Saint Gilles du Gard, en el Languedoc-Rosellón.

²¹⁷ Por ejemplo, en el portal oeste de la iglesia de Saint Trophime d'Arles, en un capitel del coro de la iglesia de Saint Lazare d'Autun; en el octavo capitel del deambulatorio a partir de la derecha en la colegiata de San Pedro, en Chauvigny; en el portal sur de la iglesia de Notre Dame du Port, en Auvernia, en la portada sur de la iglesia Saint Pierre de Moissac, en la iglesia de Saint Martin de Pompierre; en el tímpano de la fachada oeste en la catedral de Saint Marie en Saint-Bertrand de Comminges y en un capitel de la iglesia de Saint Engrace en los Pirineos Atlánticos.

el brazo derecho y cae sobre el izquierdo, mientras su extremo inferior derecho se tuerce en diagonal y el izquierdo cae en vertical; un calzado puntiagudo y una corona completan el conjunto. El atuendo del Niño se reduce al manto, también provisto de fiador triangular, y túnica; va descalzo y carece de corona.”²¹⁸

Entre las imágenes que pertenecen a este grupo, la autora distingue dos grandes subgrupos según los ejemplares pertenezcan al estilo en sentido estricto o solamente se relacionen con él. Dentro de estos subgrupos también encuentra distinciones. A nuestro entender, la virgen alavesa del MNBA debe clasificarse dentro del segundo grupo de tallas relacionadas en sentido estricto con el estilo vasco-navarro-riojano. El mismo está representado por las imágenes de Estella (San Pedro de la Rúa), Olite Artajona, Puente la Reina (Santiago), Azagra, Cárcar, San Adrián, Eransus, Echavarri y Arzo. También hay otros ejemplares que no entran dentro del recorte geográfico hecho por Fernandez-Ladreda en su estudio, tal como sucede con la Virgen de la Esclavitud en la catedral de Vitoria²¹⁹. Las características de dicho grupo, según las define esta autora, son las siguientes: caída en el vacío de la pierna izquierda del Niño; forma redondeada de los fiadores que sujetan los mantos de Madre e Hijo y la extremidad derecha del manto de María que cruza por encima de la rodilla izquierda sin cubrirla. En el caso del Niño, cada una de las extremidades del manto aparece cubriendo la pierna correspondiente. El extremo derecho cae en disposición diagonal y el izquierdo en vertical²²⁰.

Estas características están presentes en la Virgen del MNBA. El niño adopta la postura a la que hicimos referencia. El manto de la Virgen cumple exactamente con los pliegues descritos, terciándose el extremo derecho por sobre la rodilla izquierda dejando esta pierna sin cubrir. El manto del Niño se pliega cubriendo la rodilla derecha con el extremo derecho y la izquierda con el izquierdo. El único detalle que pareciera faltar a primera vista es el fiador. Sin embargo, una mirada atenta sobre ambas figuras revela una serie de orificios superficiales efectuados sobre la madera que dibujan una curva, a la altura del pecho. Sin duda estos son los rastros dejados por la presencia de un aplique, el fiador, que se corresponde con la forma circular que caracteriza a este subgrupo. Existen otros ejemplares en donde, en algún momento de la historia de la escultura, el fiador fue

²¹⁸ *Ibid*, p.142.

²¹⁹ Fernandez-Ladreda. *Op. cit*, p. 173.

²²⁰ *Ibid*, p. 168.

removido como ocurrió con la imagen de Nuestra Señora de Arizaleta, por lo que no es difícil pensar que esto mismo pudo haber ocurrido con la imagen del MNBA²²¹.

Virgen y Niño. Castilla. Segundo tercio del siglo XIV. MNBA. Cat. N° 3 (Fig. 28)

A diferencia de las obras tratadas hasta aquí, ésta presenta rasgos demasiado generales como para poder clasificarla dentro de un estilo definido. A esto se suma una factura de carácter popular. En ella se observan características típicas de las vírgenes españolas de los siglos XIII y XIV, como el terciado del manto que cubre el antebrazo derecho formando una concavidad de donde emerge la diestra de la Virgen. Su factura parece algo tosca y da la impresión que la ubicación del Niño en el regazo de María no fue bien resuelta quedando inclinado hacia la izquierda. Sin embargo, algunos elementos que componen esta imagen son los suficientemente particulares como para permitir asociarla a una familia estilística.

En principio tenemos un manto sin fiador que deja ver con claridad la túnica con escote redondo y una pequeña abertura en el mismo. Este detalle, que fácilmente podría pasarse por alto, resulta sin embargo útil para orientarnos en la datación de la escultura. Según Carmen Bernis, el escote cerrado, acoplado a la base del cuello, con una pequeña abertura delante se representa en obras románicas y miniaturas del siglo XIII y de principios del XIV²²². Este detalle de la indumentaria medieval puede verse en dos de los pocos ejemplos de vestidos medievales originales que se conservan todavía: la camisa y garnacha de la Infanta María, hija menor de Fernando III El Santo, rey de Castilla y León (1199-1252). Estas ropas formaron parte del ajuar funerario de la Infanta por lo que pueden fecharse con seguridad en el año 1235²²³. Una imagen, también española, de la Virgen y el Niño que se encuentra en *The Cloisters*, fechada hacia fines del siglo XIII²²⁴ muestra este mismo detalle en la túnica del Niño. También aparece en los vestidos de muchos de los ancianos representados en las arquivoltas de la puerta del Sarmental, en la Catedral de Burgos, cuyo programa escultórico puede fecharse aproximadamente en el primer tercio del siglo XIII. Esta abertura del escote, que aparece con frecuencia representada durante el

²²¹ Fernandez-Ladreda. *Op. cit.* p. 156.

²²² Bernis, C. *Op. cit.* p. 207.

²²³ Ver al respecto el estudio de Amalia Descalzo en ocasión de la exhibición del ajuar de la Infanta María en el Museo del Traje de Madrid en junio del 2004: Descalzo, A. "Ajuar de la Infanta María". Disponible online en <http://museodeltraje.mcu.es/popups/06-2004%20pieza.pdf>. Consultado en julio del 2012.

²²⁴ Ver: Randall, Richard H. Jr., "A Spanish Virgin and Child", *The Metropolitan Museum of Art Bulletin. New Series*, Vol. 13, N° 4, 1954, pp. 137-143.

siglo XIII, debe volverse muy rara en el siglo siguiente ya que su representación en el arte escasea hasta prácticamente desaparecer.

Otras características formales que pueden servirnos de guía en la identificación estilística de la talla son las siguientes: el extremo izquierdo del manto que cae sobre el torso en suave diagonal; el ampuloso velo de María (aunque no es un elemento exclusivo de esta talla), el cabello de estructura sogueada, el manto del Niño que se tercia pasando por sobre el hombro izquierdo cubriendo las piernas y por último, los pliegues del manto de María sobre el regazo y en la parte inferior del mismo.

Como dijimos ya, resulta difícil intentar identificar la procedencia de la talla cuando la misma está totalmente descontextualizada de su lugar de origen. Sin embargo, una imagen que se halla en la ermita de San Martín, merindad de Aguilar del Campoo, en Castilla y León (fig. 29), puede comenzar a darnos algunas pistas acerca de su procedencia. Aunque no idénticas, la talla en el MNBA y la recién mencionada tienen rasgos en común. Según nuestro entender, la principal semejanza reside en la figura del Niño, cuyo manto se dispone de la misma manera que en la talla del MNBA. Además, los pliegues rítmicos que se forman en el manto a la altura del muslo derecho así como los que se dibujan en el mismo lugar en el manto de María son comparables a los que se observan en la talla del Museo Nacional. A estos detalles habría que agregar la representación de los cabellos de la Virgen así como la toca ampulosa que los cubre.

También en Castilla y León, pero esta vez en Soria, en la parroquia de Nuestra Señora del Castillo de Calatañazor hay una imagen que muestra una proximidad estilística todavía más patente que la imagen anterior (fig. 30). Se repite en ella el manto sin cuerdas que aquí cruza en diagonal el torso de la Virgen. El manto del Niño, como en la imagen de la ermita de San Martín, cubre las rodillas dejando el torso mayormente despejado. Pero a estos detalles que ya estaban presentes en la imagen anterior se le suman los pliegues de la parte inferior de los vestidos de María: el pliegue triangular que se dibuja justo debajo de los pies del Niño y los zig-zags en el borde de la túnica. Si se observa bien se comprobará que éstos son muy semejantes a los que muestra la imagen del MNBA.

A pesar de estos hallazgos, todavía nada nos asegura que esta imagen esté asociada de alguna manera a las recién mencionadas. Si bien ambas pertenecen a la región de Castilla y León, la argumentación por la que podríamos asociar esta imagen a dicha zona sigue siendo débil. Un tercer hallazgo podría fortalecer, sin embargo, la hipótesis de una procedencia castellana. Se trata de una imagen que se encuentra en la iglesia parroquial de

Sarracín, en la provincia de Burgos (fig. 31). Esta imagen, que actualmente está torpemente pintada, denota también una factura rural y la semejanza con la talla en Buenos Aires es sorprendente. El plegado en la parte inferior del velo está resuelto de igual manera en ambas esculturas, el Niño presenta la misma desconcertante inclinación hacia la izquierda e incluso, sostiene el mismo atributo. Los pies del Niño presentan la misma desproporción respecto del cuerpo y los pliegues del manto y la túnica de María se repiten de manera casi idéntica. Obsérvese, por ejemplo, el pliegue triangular que se forma debajo de los pies del Niño, mucho más cercano a la talla de Buenos Aires incluso que el ejemplo anterior. A esto se le suma el segundo pliegue triangular que se forma entre ambas piernas y el zig-zag del borde inferior del manto de María. También hay algunas diferencias entre las imágenes, siendo la más notoria la posición de la mano izquierda de la Virgen que, en lugar de sostener al Niño por el muslo como en la talla de Buenos Aires, lo hace por el antebrazo. Sin embargo, a nuestro entender, éstas quedan opacadas por las similitudes enumeradas a las que se suma la semejanza de las fisonomías, especialmente en el caso de la Virgen, en ambos casos de rostro redondeado, con papada, boca pequeña y nariz respingada.

Considerando todo esto sostenemos la probabilidad de que la imagen de la Virgen en la parroquia de Sarracín sea producto del mismo taller que la imagen número tres de nuestro corpus. La iglesia de Sarracín, cuyo retablo rococó está consagrado a San Pedro, alberga la imagen comentada, datada en el siglo XIV. Dadas las características de la comunidad, es posible que la imagen sea oriunda del lugar, o al menos de la región. Los tres casos señalados, próximos geográficamente, podrían ser indicio de la procedencia castellana del ejemplar en el MNBA, más específicamente, del norte de dicha región.

Virgen y Niño. Castilla. Principios del siglo XV. Museo de Arte Español Enrique Larreta. Cat. N°4 (Fig. 32)

Las características iconográficas de esta imagen son, en general, comunes a gran parte de las tallas góticas españolas. Es posible, sin embargo, distinguir algunos rasgos que parece compartir con algunos ejemplares de cierta notoriedad. Por ejemplo, el velo muestra en los laterales una suerte de pliegue triangular que deja ver el revés. Éste es el único doblez en la prenda que por lo demás es de carácter sumamente simple. Por el contrario, es común encontrar en los velos de las vírgenes españolas numerosas curvas y terminaciones en zigzag, o bien cierta ampulosidad en el volumen que recrea y complejiza la

composición. Así se ve, por ejemplo, en las tallas del tipo vasco-navarro-riojano y en las derivadas de él. En cambio, esta otra forma de representar el velo, donde se vuelve una única vez sobre sí mismo dejando ver el reverso, lo encontramos en la talla de Nuestra Señora de Roncesvalles y en la mayoría de las tallas derivadas de ésta: Janariz, Artanga, Olaz-Subiza (fig. 33) entre otras²²⁵.

Si bien es usual la posición del Niño sedente sobre la rodilla de su madre, con las piernas en el aire y enfrentado al espectador, en este caso está sentado de tal manera que el pie izquierdo apoya sobre la rodilla respectiva de María, como si estuviese colocado no exactamente sobre las rodillas sino más hacia el interior de su regazo. Una disposición semejante del Niño se ve con claridad en la Virgen de Enériz, en la de San Martín de Unx, y en menor medida, en la de Besolla. Este detalle tiene su origen, aparentemente, en la Virgen de Olaz-Subiza, de donde derivan todas las tallas nombradas²²⁶. Efectivamente, la talla del Museo Larreta presenta algunas particularidades que pueden llegar a tener relación con dicha imagen. Ya fueron mencionados los pliegues del velo y la posición del Niño. También resulta similar el cinto colocado muy alto en el talle de la Virgen. En ambas imágenes el Niño carece de manto mientras que en el caso de María esta prenda se terciaba de manera semejante, especialmente en la zona inferior. Sin embargo, también hay notables distanciamientos. Por ejemplo, la posición de la mano izquierda de María no se relaciona con la de Olaz-Subiza y presenta la peculiaridad de sujetar el antebrazo del Niño y no sólo el hombro como suele verse en las denominadas vírgenes de sostén. Otros rasgos resultan igualmente peculiares: el pliegue que se forma en el extremo derecho del manto entre el torso y el antebrazo de la Virgen y los pies calzados del Niño²²⁷.

Las relaciones que señalamos con respecto a la imagen de Olaz Subiza cobran significado especialmente a partir de la imagen de Arraiza (fig. 34), derivada de ella. Es con esta imagen y no con la de Olaz Subiza con la que encontramos una mayor afinidad estilística. Sin ser de la misma mano, las características compartidas por ambas tallas nos

²²⁵ Sobre las tallas mencionadas así como las que se citan a continuación ver Fernández-Ladreda. *Op. cit.*, pp. 219-245.

²²⁶ Es posible que en el caso de la Virgen de Olaz-Subiza, la posición algo elevada del Niño con respecto al regazo de la madre haya sido una solución intermedia entre la posición que el Niño adopta en la imagen de Roncesvalles (en posición lateral apoyando el pie derecho sobre la rodilla de su madre) y la posición tradicional, sentado sobre la rodilla izquierda.

²²⁷ Este detalle es extraño a las imágenes medievales aunque aparece en algunos ejemplares como en las imágenes de Ntra. Señora de Pamplona y Ntra. Señora de Irache.

hacen suponer alguna vinculación entre las mismas. Tal vez pueda pensarse en algún discípulo o aprendiz que vio trabajar al responsable de la imagen de Arraiza y copió su estilo en la talla de Buenos Aires, aunque superándolo.

Esforzándonos por obviar las alteraciones que la repolicromización y restauraciones han ocasionado en ambos ejemplares, se advierte la semejanza que comparten los rostros de ambas vírgenes, de tipo ovalado, nariz respingada, boca pequeña y algo de papada. El cabello está resuelto de la misma manera, como dos mechones donde no se diferencian rizos ni hebras. La disposición del manto es similar al igual que la túnica del Niño, aunque el ejemplar del Larreta se diferencia por llevar cinto. Las orlas del vestido tanto de María como de Cristo también son similares y los gestos del Niño son idénticos en ambas imágenes. Por otro lado, hay detalles que las distancian. La posición de la mano derecha de la Virgen difiere. Mientras que en la de Arracín ésta sostiene a su hijo por el muslo, la de Buenos Aires lo hace por el brazo. Los pliegues del manto, así como la disposición del cinto de María también son diferentes.

Lo más llamativo quizás sea la diferencia de calidad en el trabajo de una y otra imagen siendo la de Buenos Aires muy superior. Los rasgos de las figuras son en ella mucho más delicados y mejor logrados. El Niño, en lugar de presentar los burdos pies desnudos de la imagen de Arracín muestra dos pequeños pies calzados y, además, el talle del Niño es inferior a la de aquella. También el peinado de este último es muy diferente. El corte de cabello del Niño en la escultura del Museo Larreta presenta un corte tipo “taza” muy popular a partir de los inicios del siglo XV.

En el estudio de la imagen anterior tuvimos oportunidad de ver el estilo castellano de las imágenes marianas, en general más modesto que la que estudiamos en este apartado. Es posible que la Virgen del Museo Larreta, aún estando destinada a Castilla, fuese producida en otra provincia como Navarra, de donde proviene la imagen de Arracín, por otro lado más pudiente y rica artísticamente por aquel periodo que el reino castellano.

Mientras que la procedencia geográfica de la escultura del Museo Larreta es dudosa y deberá por el momento permanecer abierta, su datación es algo más segura. Como adelantamos, el corte de cabello que lleva el Niño obedece a la moda de principios del siglo XV. Poco antes de la década del '20 se difunde la costumbre para los hombres de llevar el pelo liso cortado en forma de taza con cuello, sienes y patillas afeitadas que perdurará

aproximadamente hasta mediados del mismo siglo, obedeciendo probablemente a la moda irradiada de la corte borgoñona²²⁸. Esta datación corresponde mejor con los detalles innovadores ya señalados: los pies calzados del Niño y el pliegue del manto de María así como las características generales del estilo que pareciera obedecer a la tendencia italianizante de formas monumentales y cierta rotundidad en la figura que desde mediados del siglo anterior se instalan en la península. Por consiguiente, creemos, más adecuado fechar esta imagen hacia fines del siglo XIV o más probablemente inicios del siglo XV.

Virgen y Niño. Cataluña? Tercer tercio del siglo XIV. Museo de Arte Español Enrique Larreta. Cat. N° 5 (Fig. 35)

Según los registros del Museo Larreta el estado en el que se encuentra esta imagen se explica a partir del hecho de haber estado recubierta en plata. Tras la remoción del metal quedó al descubierto el rústico tallado de la madera. La oxidación ocasionada por las planchas de plata le dio a la imagen un color negro que fue reforzado con pintura de ese color. La técnica de revestir las esculturas con metales preciosos se prolongó en España durante el siglo XIV siendo bastante común en provincias como Navarra²²⁹, procedencia que el Museo atribuye a esta imagen. Al igual que con la talla anteriormente estudiada tenemos razones para cuestionar esta procedencia basándonos esta vez en factores más bien iconográficos que estilísticos.

La disposición del manto de María es diferente a la de los ejemplares vistos hasta aquí. Este está colocado sobre los hombros sujetándose ambos extremos a la altura del pecho, sin duda con la ayuda de un broche que está ausente. Esta modalidad, como decíamos, resulta bastante menos frecuente en la imaginería que el manto terciado. Es

²²⁸ Así lo corroboran numerosos ejemplos artísticos. Lo vemos, por ejemplo, en varios de los integrantes de la corte de Felipe el Bueno, duque de Borgoña, en la miniatura para la portada de *Les Chroniques de Hainaut* (1448, Bruselas, Bibliothèque Royale de Belgique, Ms 9242) y en la representación de Sancho IV de Navarra en *Los Castigos del rey don Sancho IV* (1420, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms 3995) para mencionar tan solo dos casos.

²²⁹ Corti. *Op. cit.*, p. 66.

común, sin embargo, en la iconografía de ciertas advocaciones marianas como la Virgen de la Merced o la Virgen de los Desamparados, esta última originada en el contexto devocional de la primera²³⁰. La orden mercedaria fue fundada en 1218, en Barcelona, por Pedro Nolasco. La imagen gótica que se venera en la basílica de la Merced de esa misma ciudad da cuenta de la iconografía temprana de esta advocación que se difunde primero por Cataluña para luego tener una enorme expansión en Europa y América.

A pesar del estado de deterioro del ejemplar del Museo Larreta, que limita cualquier estudio comparativo, es posible observar algunas características que esta imagen comparte con otras que se encuentran bajo la advocación mercedaria. Por ejemplo, coincide con la Virgen de la basílica de Barcelona²³¹ (fig. 36) en la disposición del manto, la posición de las manos de María y pose del Niño. Pero sus lazos son más estrechos con otra imagen que se halla en el convento de la Merced en la misma ciudad (fig. 37). El estilo es muy diferente y algunos elementos como el gesto del Niño o la inclinación de la cabeza de María también difieren. A pesar de ello, ambas imágenes comparten algunas características que dan pie para sospechar alguna relación entre ellas. La parte superior del manto de María, la representación del torso y la disposición de los brazos se asemejan en los dos ejemplares, pero la relación más estrecha se encuentra en algunos detalles del Niño. En ambos casos éste se sienta sobre la rodilla izquierda de su madre, con el torso algo girado hacia la derecha. En el ejemplar barcelonés esta posición se justifica por la acción de elevar su mano hasta el mentón de la Virgen. Dada la distancia que separa al Niño de su madre, en la escultura del Museo Larreta no es posible que se haya representado este mismo gesto. No obstante la perspectiva que se tiene del torso es muy similar y aunque el Niño en la imagen barcelonesa está sentado de tal forma que sólo la pierna izquierda permanece visible al espectador, la disposición de ésta es llamativamente cercana a la pierna derecha del Niño en

²³⁰ La Virgen de los Desamparados es aquella que resguarda bajo su manto a distintos personajes ya sean clérigos o desvalidos. Es patrona de la ciudad de Valencia. Se atribuye el nacimiento del culto a un sermón pronunciado por Fray Juan Gilabert Jofré, religioso de la orden mercedaria, pronunciado en la Catedral de Valencia el 24 de febrero de 1409. Ver al respecto Moragues Santacreu, Manuel. *Estudio histórico, artístico e iconográfico de Nuestra Señora de los Desamparados Patrona de la Villa de Senija*, Universitat Politècnica de València. Tesis de Master, 2008, p. 8. Disponible online en <http://hdl.handle.net/10251/13046>. Consultado por última vez el 22-4-2014.

²³¹ Talla en madera policromada. Alt. 148 cm, ca. 1360.

la escultura de Buenos Aires: la misma cae al vacío, rozando el muslo interno de María. Justo debajo del pie se forma un pliegue en forma de V que lo sostiene visualmente.

Las pocas filiaciones que encontramos entre la imagen del Museo Larreta y el estilo navarro que estudiamos en apartados anteriores apoyan la hipótesis de una procedencia distinta de la adjudicada por el Museo. A partir de las observaciones realizadas sería posible pensar que la misma puede estar más próxima a la órbita catalana²³², particularmente al ámbito mercedario²³³. Si bien en su estado actual la imagen carece de atributos, dado los paralelismos generales que la acercan a la Virgen de la Basílica de la Merced y aquellos más particulares que la enlazan con la imagen del convento homónimo²³⁴, planteamos la posibilidad de que la Virgen número cinco de nuestro catálogo se haya inspirado en esta última aunque manteniendo referencias con la primera. El despojo de la cubierta de plata, si es que efectivamente alguna vez la tuvo, dejó al descubierto un tallado rústico que no necesariamente se encuentra en todos los casos de imágenes chapadas²³⁵. Esto puede ser señal de un trabajo poco pretencioso que optó por soluciones algo más simples que la que presenta el Niño en la talla conventual.

Por otro lado, esta imagen presenta algunas características que develan cierta innovación. A pesar de los miembros mutilados es posible deducir que María posiblemente estuviese entregándole algún objeto al Niño, muy probablemente una fruta. Obsérvese la inclinación de la cabeza de la Virgen y la dirección que toma la del Niño. La mirada de ambos parece estar centrada en el objeto que debiera estar sosteniendo María. Resulta interesante el hecho que las figuras no se correspondan con las miradas ni tampoco miren al vacío. La mirada del Niño que no está dirigida a la Madre ni al espectador se da sólo a partir del gótico tardío²³⁶. Además, la entrega del fruto introduce en la escena una acción lo que implica un pequeño contenido narrativo. Una escena semejante que implica la acción de ambas figuras: el ademán de entrega de la Virgen y el de aceptación por parte del Niño

²³² Agradecemos a la Dra. Fernandez-Ladreda quien primero nos sugirió esta posibilidad.

²³³ Lo cual, a nuestro entender, no implica que necesariamente se haya pretendido representar a la Virgen bajo esta advocación. De todas formas, la iconografía de la Virgen de la Merced no se estabiliza hasta el siglo XV, representándose generalmente en posición erguida.

²³⁴ Talla en madera policromada. Alt. s/d. SigloXIV.

²³⁵ La restauración de varias imágenes cubiertas en metal han dejado a la vista un finísimo tallado como, por ejemplo, la Madonna de Paderborn, imagen ottoniana de mediados del siglo XI que se encuentra en el Museo Diocesano de Paderborn.

²³⁶ Ostoya, Vera K. "The Virgin and Child with Angels", p. 356, en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. XXV N° 10, 1967, pp. 355-366.

comienza a ser más frecuente hacia la segunda mitad del siglo XIV, por ejemplo, en la tipología de las Vírgenes Bellas²³⁷. La complementariedad de estos dos elementos nos permite estimar la ejecución de esta imagen en la segunda mitad o tal vez incluso en el tercer tercio del siglo XIV.

Siglo XVI en España

Virgen y Niño. España. Principios del siglo XVI. MNAD. Cat. N° 8, (Fig. 38)

Una de las primeras cosas que llama la atención en esta imagen es su esbeltez. Sus piernas son demasiado largas para un canon naturalista, al igual que lo brazos. Si imaginamos estos tendidos a lo largo del cuerpo, llegarían un poco más arriba de las rodillas. En cambio, la cabeza es pequeña y desproporcionada para un cuerpo de esas dimensiones. Este gusto por la elegancia que resulta de los miembros alargados y la figura esbelta se difunde primero en el arte manierista italiano y es reabsorbido posteriormente por España. Quizás, el ejemplo más ilustrativo sobre el uso de este canon sea Alonso Berruguete. Como él, algunos artistas habían tenido la oportunidad de beber directamente de las fuentes del manierismo residiendo en Italia. Los grabados y dibujos de maestros italianos era otra vía por las cuales podían penetrar las influencias del estilo foráneo. Otros artistas, como Juan de Arfe, plasman sus conocimientos y principios artísticos en tratados teóricos²³⁸. En su “De varia commensuracion para la Esculptura y Architectura”, escrito en Sevilla, en el año 1585, nos enteramos de su preferencia por el canon de diez cabezas y un tercio, es decir dos veces y un tercio más de la medida canónica establecida por Leonardo a partir de Vitruvio.

Además del canon alargado la Virgen mantiene una postura artificial, que es también muy del gusto del lenguaje manierista. Así vemos que mientras la cadera gira notablemente hacia la derecha, el torso lo hace hacia la izquierda. Por otro lado, esta talla cuenta con, al menos, tres perspectivas válidas (fig. 38). Una vista frontal, algo ladeada hacia la izquierda, que nos brinda la visión de frente del rostro de María y en tres cuartos del Niño. Posicionándose el espectador hacia la izquierda, le es posible visualizar

²³⁷ Sobre esta tipología ver, en este mismo capítulo, pp. 105-110.

²³⁸ Sobre Juan de Arfe ver Heredia Moreno, María del Carmen. “Sobre las fuentes italianas de Juan de Arfe”, en Bravo, Miguel Cabañas (coord.). *El arte foráneo en España: Presencia e influencia*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pp. 303-318.

completamente el rostro del Niño obteniendo el perfil de su madre. Por el contrario, desde la derecha, se verá el rostro de María pero sólo el perfil del Niño. Sin embargo, la parte posterior no está trabajada. Ésta no forma parte de la concepción de la imagen. Por ende, uno de los rasgos vitales de la escultura manierista, sus vistas múltiples y la posibilidad de ser recorrida por completo, está ausente. Más que responder a una nota de conservadurismo, esto debe obedecer a un motivo puramente funcional ya que la imagen estaba evidentemente destinada a una hornacina.

María sostiene al Niño con ambos brazos mientras que éste mantiene una posición levemente diagonal. Esta composición recuerda a la de las Vírgenes Bellas, si bien contrariamente a lo que suele verse en éstas, el Niño está completamente vestido. La elección de representarlo desnudo responde a un deseo naturalista que se propaga en el gótico tardío y durante el Renacimiento. Sin embargo, ya avanzado el siglo XVI y especialmente después de la difusión de los preceptos de Trento, se mira con malos ojos la costumbre de representar al Niño desnudo.²³⁹ Es una posibilidad que esta obra haya sido concebida dentro de este espíritu ya que mantiene un aire general de decoro y sobriedad más allá de los desajustes del canon clásico.

Tanto la Virgen como el Niño llevan sobre el ceñidor del manto una estrella de seis puntas, roja sobre dorado en el caso de la Virgen y dorada sobre el fondo rojo en el Niño. La estrella ha sido tradicionalmente asociada con la Virgen, desde los epítetos marianos como “estrella del mar” o “estrella del alba” hasta su asociación con la mujer del Apocalipsis²⁴⁰. La representación de esta figura sobre el Niño tampoco requiere demasiado examen. En la tradición judía, la llegada del Mesías sería anunciada por una estrella: “una estrella se destaca de Jacob, surge un cetro de Israel” (Nm. 24, 17), confirmándose en Mateo: “¿Dónde está el que ha nacido, el rey de los judíos? Porque hemos visto su estrella y venimos a adorarlo” (Mt. 2, 1).

La asociación de María con esta figura ha dado origen a cofradías y hermandades congregadas bajo la advocación de María de la Estrella.²⁴¹ Pero la advocación más

²³⁹ Así lo explicita Jean Molanus en su *Tratado de las Santas imágenes* Libro II, cap. 42. Ver Boespflug, François *et al.* (eds.). Molanus. *Traité des saintes images*, Paris, Cerf, 1996, p. 244.

²⁴⁰ San Bernardo asienta esta relación en su Homilía II. “Missus est” Migne, PL. CLXXXIII 70b-71a.

²⁴¹ Por ejemplo, en Granada, la Hermandad de Nuestra Señora de la Estrella, fundada en 1495 y en Sevilla, la Hermandad de la Estrella originada en 1560. En Monteburgo, Normandía, existe el Santuario de la Virgen de la Estrella, aunque la devoción en torno a la imagen que allí se venera es de origen moderno.

extendida es la de Stella Maris, patrona del mar, cuya veneración fue muy popular en las ciudades costeras. Considerando estos datos, no sería raro que esta imagen hubiese sido creada bajo la órbita de alguna hermandad o santuario bajo el patronazgo de la Virgen de la Estrella. Esto sería más probable que pensarla en vinculación a la advocación de Stella Maris. En tal caso, hubiese sido esperable que el motivo de la estrella fuese acompañado por otro de carácter marítimo. En cambio, el escapulario que porta la Virgen está ornado con figuras de pájaros y motivos vegetales.

Siglos XV y XVI en Alemania, Austria y Flandes Virgen y Niño. Kalkar. Siglo XV. MNAD. Cat. N° 7, (Fig. 39)

Según autores como Michael Baxandall, durante la primera mitad del siglo XV no se le puede atribuir a Alemania una producción escultórica relevante²⁴². Ésta parece pivotar entre las influencias del Oeste, mayormente Borgoña y el arte de Sluter (a las que deberíamos sumar las ejercidas por el sur de los Países Bajos), y el Este, principalmente Bohemia y el estilo de los Parler²⁴³. El panorama de la escultura alemana del 1400 está todavía dominado por las logias, generalmente asociadas al trabajo de una gran construcción. Entre la producción escultórica de estas logias surge un nuevo tipo de estatuaria devocional, totalmente exenta e independiente de todo contexto arquitectónico y producida en piedra fácilmente maleable. Estas esculturas, que frecuentemente representan a la Virgen con el Niño, son ilustrativas del denominado “estilo bello” y son conocidas como *Schöne Madonnen* o en español, Vírgenes Bellas. El estilo bello puede ser considerado como una derivación del gótico internacional, término acuñado por el historiador del arte Louis Courajod para referirse a la etapa tardía del gótico que se desarrolla entre mediados del siglo XIV y principios del XV²⁴⁴. El calificativo de

²⁴² Baxandall, M. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1980, p. 10.

²⁴³ Nos referimos a la dinastía alemana de arquitectos y escultores activa entre los siglos XIV y XV.

²⁴⁴ El concepto es desarrollado a lo largo de una serie de conferencias dictadas en 1887 y publicadas en 1901. Ver Courajod, L. *Leçons professées à l'École du Louvre (1887-1996)*, Vol. II. Paris, Alphonse Picard et Fils, 1901. Ver, por ejemplo, pp. 150, 212 y 264.

internacional se debe a que no hay un centro destacado que haya dado nacimiento a este nuevo lenguaje, dándose su desarrollo de manera simultánea en distintas zonas, por lo general en torno a las cortes. A diferencia de éste, el estilo bello tiene un origen preciso en Europa oriental, especialmente alrededor de ciertos centros como Bohemia²⁴⁵. La drapería, organizada en un juego rico de curvas y formas tubulares, más una postura sinuosa que deriva muchas veces en acentuados contrapostos, son las marcas del estilo. Estos elementos, en manos de la voluntad creadora de los artistas, dieron como resultado una variedad de imágenes altamente decorativas que comparten un mismo espíritu lírico y refinado. Los ejemplares que mejor ilustran esta tipología provienen de Bohemia, Silesia, el oeste de Polonia, Bavaria y Austria, aunque la procedencia de muchas de estas esculturas es muy difícil de precisar. Esta dificultad no hace más que dar cuenta de la complejidad de un panorama artístico donde las personalidades individuales que se destacan son todavía escasas y donde lo que domina es el trabajo de las logias, la circulación de obras, la fusión de modelos foráneos y tradiciones locales así como la movilidad de los artistas.

Dentro de la tipología de las Vírgenes Bellas es posible distinguir al menos dos grupos estilísticos sin que estos sean índice de ninguna atribución geográfica en especial. Además de algunas diferencias en la organización de la drapería, lo que más claramente los distingue es la pose del Niño. En uno de éstos, representado por ejemplo por la Madonna Krumau (fig. 40), la Virgen que se encuentra en la iglesia parroquial de Santa María en Altenmarkt y otro ejemplar en el Metropolitan Museum²⁴⁶, el Niño reposa en dirección diagonal sostenido por ambas manos de la Virgen ayudada por un marcado *hanchement*. En el segundo grupo, representado por una Virgen en una iglesia de Breslau²⁴⁷ (fig. 41), el Niño tiene su pierna izquierda cruzada por sobre la derecha y es sostenido principalmente por la mano izquierda de la Virgen. Por lo general, éste acepta una fruta que le da su madre o juega con su manto. El contraposto es menos acentuado.

El estilo se extiende desde el Tirol y Baviera hasta la costa del Báltico, hacia el este de Prusia²⁴⁸. Pero también pueden identificarse algunos trabajos lejanamente relacionados con el estilo en la Baja Franconia y Renania. Según Mojmir Svatopluk Frinta, allí es

²⁴⁵ Frinta, Mojmir Svatopluk. *The Beautiful Style in the sculpture around 1400 and the Master of the Beautiful Madonnas*. Michigan, The University of Michigan Press, 1960, p. 88.

²⁴⁶ Ca. 1390. Viena, Kunsthistorisches Museum; ca. 1393, Altenmarkt im Pongau, iglesia parroquial de Santa María; 1420-1430, The Cloisters Collection, respectivamente.

²⁴⁷ Ca. 1400, iglesia de Santa Elisabeth.

posible identificar un grupo de Madonnas que no son completamente idénticas a las *Schöne Madonnen* pero de las que toman algunos rasgos aplicándolos al estilo nativo. Esta fusión pudo deberse a la llegada de escultores desde el Este o bien a partir del encargo de esculturas que copiasen el estilo de algunas obras importadas²⁴⁹. Efectivamente, si nos centramos en la producción escultórica del Renacimiento alemán se advierte que los focos de producción se concentran más bien en el sur de Alemania y el Alto Rin²⁵⁰. Mientras que en esas zonas emergen grandes talleres como los de Hans Multscher y Nikolaus Gerhaert y también personalidades individuales con un claro sello personal como Michael Pacher, en el norte todavía imperaban los estilos locales muchas veces relacionados con un taller.

Hacia 1420 y 1430, Baxandall cree ver un desbalance de las influencias que provenían del Este y Oeste en favor de Borgoña²⁵¹. La expansión lograda por Felipe El Bueno y las guerras husitas en Bohemia, más la importación de escultura proveniente de Borgoña y del sur de los Países Bajos, habrían disparado esta situación. Esta lectura podría aclarar algunos de los rasgos estilísticos de la pequeña talla de la Virgen en el MNAD. Consideramos que esta obra es dependiente de la popularidad y expansión de la que gozó la tipología de las Vírgenes Bellas. Es esperable que dicha tipología, como plantea Frinta, fuese adaptada a los estilos locales, especialmente a medida que se alejaba de los centros de producción, fusionándose con otras corrientes estilísticas. Esto es lo que, según nuestro parecer, explica las divergencias entre la escultura del MNAD y los ejemplos paradigmáticos del estilo. No creemos, en cambio, que tales divergencias deban explicarse como consecuencia de una producción demasiado tardía ya que, probablemente, no sea posterior al primer cuarto del siglo XV.

La iconografía, si no de manera estricta al menos en sus características esenciales, puede ser fácilmente asociada a las *Schöne Madonnen*. Algunos rasgos del estilo delatan la esta relación. Por ejemplo, parte de la drapería mantiene algunas reminiscencias del fluido decorativismo que domina en aquellas. Así lo deja ver la flamígera hilera de curvas y contracurvas en la caída del lado derecho del manto de la Virgen, tal como vemos en los ejemplos más elaborados de la Madonna Krumau o la del Metropolitan Museum ya citados.

²⁴⁸ Husband, Timothy, B. "A Beautiful Madonna in the Cloisters Collection", en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, p. 278, N° 28, 1970, pp. 278-290.

²⁴⁹ Frinta, M. Svatopluk. *The Beautiful Style... op. cit.* p. 21.

²⁵⁰ Al menos éste es el panorama que presenta Michael Baxandall en *The Limewood Sculptors... op. cit...*

²⁵¹ Baxandall, M. *The Limewood Sculpture... op. cit.*, p. 12.

Por otro lado, el *hanchement* en la figura de María, si bien no tan pronunciado, también remite a la misma tipología.

El decorativismo de los cabellos de la Virgen del MNAD que caen sueltos en largos mechones a cada lado del rostro y cuyas ondas casi se confunden con las líneas sinuosas del velo, delatan el carácter cortesano y preciosista que caracteriza al gótico internacional. Lo mismo puede decirse de la afable sonrisa de la Virgen y del arrobamiento en la mirada que le dirige al Niño. Estas últimas características no son, sin embargo, tan frecuentes en los ejemplares más representativos de las Vírgenes Bellas, en las que el cabello no suele disponerse de manera tan vistosa sobre el pecho sino que permanece parcialmente escondido bajo el velo y donde, por lo general, predomina un clima más teatral en el que la Virgen parece exhibir el Niño al espectador. Por otro lado no debe obviarse que la técnica empleada en el ejemplar del MNAD y de las Vírgenes Bellas es diferente. En el primero se utilizó la madera, más exactamente el roble, mientras que en el segundo se utiliza, de manera casi exclusiva, la piedra. Según Frinta, el uso de la madera sólo comenzó a aplicarse cuando el estilo se introdujo en áreas más remotas y fue imitado por artistas provinciales. Este mismo autor observa que en todas las obras que mejor representan la tipología, el Niño está desnudo. Sin embargo, dice, algunas esculturas en el estilo bello presentan al Niño vestido. Esta anomalía podría explicarse como residuo de una representación tradicional más antigua o un índice de que, en tales casos, las esculturas invocan un prototipo más antiguo y prestigioso²⁵². Para nosotros, en el caso de la escultura del MNAD, esta característica se explica más bien a partir de la influencia ejercida por ejemplares procedentes de Borgoña, o incluso, quizás, Lorena.

En las Vírgenes que provienen de esta región es menos frecuente que el Niño se represente desnudo. Por lo general, lo vemos ataviado con una túnica gruesa con profundos pliegues, tal como la que vemos en el ejemplar del MNAD. Este detalle lo encontramos también en otros ejemplos oriundos de zonas alejadas de los principales centros de producción, hecho que, como sugiere Frinta, podría explicar tales licencias con respecto a los ejemplares más representativos. Este es el caso, por ejemplo, de una Virgen que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Budapest²⁵³. Allí, sin embargo, el aspecto general

²⁵² Mojmir Svatoopluk Frinta. *The Beautiful Style ... op. cit.*, p. 37.

²⁵³ Müller, Theodor. *Sculpture in the Netherlands/Germany/France/Spain: 1400-1500*. Harmondsworth, Baltimore, Ringwood, Penguin Books, 1966, fig. 47 (A).

de la imagen responde por entero a la tipología de las Vírgenes Bellas. En cambio, creemos que la imagen del MNAD está más próxima a las imágenes que comienzan a ensayarse en el norte de Francia, a partir del 1400. La elegancia, por momentos algo afectada, y el grado de idealismo que caracteriza a la escultura francesa del siglo anterior, se impregna ahora de una corporalidad más rotunda y de un tinte más realista, producto de la influencia neerlandesa. Sin llegar al decorativismo artificiosos de los pliegues que caracteriza a las *Schöne Madonnen*, las ropas juegan un rol importante no sólo en la composición sino también en el afianzamiento de la escultura en el espacio. Varios ejemplos pueden ser citados: la Virgen del portal norte de la iglesia de Le Mesnil-Aubry (ca. 1400, fig. 42), una Virgen procedente de Borgoña que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art (pr. siglo XV) y otra imagen que se encuentra actualmente en el Vassar College, en Poughkeepsie (pr. siglo XV). Todas éstas conservan la elegancia y suavidad de formas características del gótico francés, pero dotadas ahora de una mayor monumentalidad y dominio estructural.

Sin embargo las comparaciones que podemos hacer entre estos ejemplos y la escultura del MNAD son más bien de orden general. Por el contrario, otras esculturas presentan una semejanza pasmosa. Por ejemplo, una imagen de la Virgen que se encuentra en la iglesia de Prado, cerca de Braga, Portugal (fig. 43). Según Theodor Müller, y también nosotros somos de la misma opinión, esta figura muestra un carácter preponderantemente neerlandés y francés²⁵⁴. A excepción de los cabellos que permanecen ocultos bajo el velo, la corona y la paloma que sostiene el Niño, casi todos los detalles coinciden. El suave *hanchement*, el rostro inclinado de la Virgen que mira embelesada a su hijo, la delicada sonrisa, el plegado del manto que sigue prácticamente las mismas líneas en uno y otro caso. Los paralelismos llegan al grado de hacernos pensar que, si no fuera por las distancias que las separan, ambas imágenes podrían haber derivado de una fuente común.

Como ya mencionamos, la fusión de elementos franceses y neerlandeses señalan a Borgoña como uno de los lugares donde ese encuentro está mejor registrado y tuvo prolíficos resultados. Una imagen que se encuentra en el Metropolitan Museum of Art nos afirma en nuestra sospecha acerca de la presencia de fuentes borgoñonas en la imagen del MNAD. Se trata de una talla en piedra que representa a Santiago el Mayor (fig. 44). A pesar

²⁵⁴*Ibid*, p. 52.

de tratarse de un tema diferente, los paralelismos entre ambas imágenes son sorprendentes. Las poses que toman las figuras son prácticamente idénticas. Si bien en el caso de la Virgen hay un *hanchement* que es propio de la tipología ambas descansan el peso en una pierna y adelantan la otra. La posición de los brazos, el derecho sosteniendo el manto y el izquierdo al Niño en el caso de la Virgen y el Evangelio en el caso del apóstol, también es semejante. Incluso la inclinación de la cabeza de ambos personajes hacia sus respectivos “tributos” coincide. Pero quizás el rasgo más sorprendente sea la semejanza en el plegado del manto. La parte superior es sostenida por ambos antebrazos pasando delante de la cintura formando amplias curvas concéntricas. A partir de un dobléz tubular en uno de los extremos se asoma por debajo la parte inferior del mismo que cae en diagonal hasta el pie derecho en el caso de la Virgen e izquierdo en el de Santiago, ya que el diseño del manto de ambas esculturas comparte una semejanza especular.

Podemos concluir, por lo tanto, diciendo que la escultura del MNAD es deudora del estilo de las *Schöne Madonnen*. Sin embargo, algunas de sus características como la posición y vestido del Niño así como la técnica empleada, difieren de dicho estilo. Estas anomalías podrían entenderse a partir de la recepción de otras corrientes estilísticas en el Bajo Rin, particularmente la que proviene de Borgoña donde, a su vez, el arte neerlandés cumplió un rol importante en el desarrollo del estilo local.

Virgen con Niño. Flandes. Ca. 1500. Museo Nacional de Arte Decorativo. Cat. N° 9, (Fig. 45)

Con esta escultura nos enfrentamos a un lenguaje plástico muy distinto del que vimos en las obras anteriores. Aquí se observa una monumentalidad y dinamismo que nos aleja de las postrimerías de la Edad Media para adentrarnos en la Edad Moderna.

La imagen, según consta en el inventario, fue ejecutada en madera de tilo y procede de Flandes. El gusto por la madera desnuda, sin policromía, es habitual en Alemania y en los países del Norte. Si bien la composición conserva una estructura triangular, la armonía que podría esperarse de la misma se ve ligeramente desafiada por el dinamismo que presenta la figura del Niño y la amplitud espacial que implica su pose, girado hacia su derecha y elevando los brazos. Otros elementos nos alejan tanto de la composición mayestática de la Edad Media como de la serenidad renacentista. Los rostros de la Virgen y

del Niño esquivan la mirada del espectador. María inclina su rostro hacia abajo, aunque no exactamente en la dirección de su hijo, sino más arriba, como si estuviese fija en una visión que nosotros no podemos ver. Su rostro muestra congoja y sus manos apenas rozan el cuerpo del Niño sin muestras de ningún esfuerzo por retenerlo.

El rostro del pequeño Jesús también expresa gravedad y su mirada parece fijarse en el aire, quizás en el mismo punto que su madre. Estas actitudes de ensimismamiento e introspección, la gravedad de los rostros, la tristeza de la Virgen y la peculiar pose del Niño encuentran eco en obras anteriores. Un antecedente lo conforma, por ejemplo, una pintura de Giovanni Bellini pintada en torno a 1471, hoy en la Academia Carrara de Bérgamo (fig. 46). En ambos casos, en la pintura de Bellini y en la talla del Museo Decorativo, el Niño mantiene un brazo elevado y flexionado en noventa grados mientras que el otro, más abajo, permanece estirado. Con esta posición de los brazos y la gravedad en su rostro nos da a entender que está portando una profética cruz imaginaria mientras que su madre, cabizbaja, pena con resignación el destino de su hijo.

La escultura número nueve de nuestro corpus representa así una manipulación del tiempo, una permeabilidad cronológica que permite aunar en una misma escena dos momentos distintos. Como tal, no se mueve dentro del terreno histórico. No alude a una escena cristológica de la infancia de Jesús canónica ni apócrifa sino que funciona como imagen puramente devocional destinada a la contemplación y meditación sobre los misterios de la redención y encarnación. Es cierto que en este caso la cruz está aludida, no es explícita. De esta misma manera vemos representado este tema en la pintura de Giovanni Bellini. Allí también el Niño parece desprenderse del sostén de su madre para sujetar una cruz invisible. Sin embargo, la existencia de un grabado muy próximo iconográficamente a la escultura de nuestro corpus nos hace dudar de si, efectivamente, ésta no estaba destinada a portar una cruz verdadera. El grabado en cuestión pertenece al maestro I.A.M. de Zwolle, grabador y orfebre holandés cuyos trabajos conocidos datan entre los años 1470 y 1490²⁵⁵ (fig. 47). En este grabado, que se encuentra actualmente en el Museo de Arte de Cincinnati, se representa a la Virgen sedente con el Niño sobre su regazo. Al igual que en la escultura que estudiamos, éste se representa desnudo y se reclina hacia un lateral (en este caso es el

²⁵⁵ Hutchison, Jane Campbell y Spangenberg, Kristin L. (eds.). *Six Centuries of Master Prints: treasures from the Herbert Greer French collection*. Cincinnati, Cincinnati Art Museum, 1993, pp. 11 y 12.

derecho), sosteniendo una cruz en una pose muy semejante al de la escultura de nuestro corpus. El dato más interesante lo provee el hecho que el maestro I.A.M parece haber realizado grabados que servían como diseños para esculturas en madera. Efectivamente, algunos académicos han propuesto que ésta podría ser la causa que originara el cambio de estilo del maestro el cual, alrededor de 1485, se torna más “escultórico” con la drapería organizada en planos amplios, contrastando con su estilo anterior más fluido. Ante estas circunstancias y dada la cercanía tanto geográfica como temporal, resulta tentador pensar que este grabado, o tal vez alguno semejante, sirviese de base para el diseño de la escultura del MNAD. De ser así, podríamos suponer también que ésta fue pensada originalmente con el Niño portando una verdadera cruz entre sus manos. Lamentablemente, una vez más esto deberá permanecer en el terreno de la conjetura, especialmente desde el momento en que la mano izquierda mutilada del Niño no nos permite deducir con certeza si ésta podría haber sujetado semejante atributo.

Virgen con Niño. Austria. Ca. 1400. Casa Museo Quinquela Martin. Cat. N° 10, (Fig. 48)

Todo lo que sabemos acerca de esta escultura es que fue traída a la Argentina procedente de Austria, en el siglo XVII. En algún momento fue obsequiada al pintor argentino Benito Quinquela Martin permaneciendo así en su casa, hoy convertida en museo. Quizás lo que primero llame la atención sobre esta imagen sea la delicadeza de los rasgos de María y el Niño. A pesar del deterioro, es posible apreciar los rostros redondeados y de rasgos finos que condicen con el estilo escultórico de los países del centro de Europa. La calidad de la talla se observa igualmente en otros detalles como la mano derecha de María, que seguramente sostenía un atributo, y el tallado de los cabellos.

Si bien la Virgen mantiene una pose frontal, la misma se rompe levemente gracias a un suave *hanchement*. También el Niño rompe la frontalidad al girar su rostro en tres cuartos hacia la izquierda, abriendo así el juego espacial que impone la estructura del conjunto. El manto de María es recogido por el brazo izquierdo formando una diagonal ascendente desde la cadera derecha hasta el antebrazo izquierdo. Esta diagonal se equilibra con las otras dos que, en dirección derecha-izquierda, descienden desde el antebrazo hasta las pantorrillas. Este arreglo de los pliegues dinamiza la composición quitándole

monotonía. Por otro lado, bajo el brazo izquierdo de la Virgen, el manto cae formando pliegues tubulares que parecen anunciar las ricas formas que lucirán las imágenes del estilo bello, si bien aquí todavía se trata de una composición mucho más austera.

Si comparamos esta talla con otras procedentes de Austria encontramos ciertos paralelismos. Por ejemplo, en una escultura originaria de Salzburgo, de 1330, que se encuentra en el Cleveland Museum²⁵⁶ (fig.48), se repiten algunos detalles como el gesto del Niño que toca el rostro de su madre, la suave sinuosidad en la postura de la Virgen y los pliegues tubulares que se forman bajo el brazo. Nuestra escultura, sin embargo, debe ser posterior. El Niño, por ejemplo, está más próximo a la representación naturalista de la escultura a partir del 1400, evidente tanto en la fisonomía del rostro como en el cuerpo regordete que se asemeja al de un verdadero infante. Incluso su forma de retorcerse tocando con su bracito el rostro de la madre y girando al mismo tiempo hacia el lado contrario, responde a un movimiento naturalista que nada conserva del hieratismo de la imagen del Cleveland Museum.

Por otro lado, el Metropolitan Museum posee un conjunto de dos esculturas procedentes de Austria, fechadas en el 1390, que componen el tema de la Anunciación²⁵⁷ (fig. 49). El tratamiento de los rostros se asemeja mucho al de la imagen en el Museo Quinquela (figs. 50, 51 y 52). En ambos casos se exhibe un estilo similar de rostros redondeados, rasgos respingados y gestos expresivos. Nótese, por ejemplo, la nariz de ambas vírgenes, la fina pera que sobresale del ovalo de la cara, la frente ligeramente abombada, las mejillas llenas, la bolsa de los ojos y la papada. La escultura del Metropolitan procede de Estiria, si bien todos estos rasgos resultan igualmente típicos de la figura femenina en la escultura del gótico internacional de Salzburgo. Basta comparar con una imagen de esa misma procedencia para observar estos rasgos comunes, una talla en madera de Santa Inés²⁵⁸ (figs. 53 y 54). La misma descripción hecha con respecto a la Virgen del grupo de la Anunciación y la Virgen del Quinquela es aplicable en este caso, diferenciándola de esta última la conservación de la policromía. Es posible que la escultura en el Museo Quinquela no sea muy distante cronológicamente del grupo de la Anunciación

²⁵⁶ Madera de lino policromada, 40,65 cm. de alt. N° 1973-143.

²⁵⁷ Piedra caliza policromada. H.: Virgen 78, 1 cm; Ángel: 102,2 cm, (22.60.1, .2). Ver Wixom, W. D., *op. cit.* pp. 8-9.

²⁵⁸ Santa Inés. Austria, 1420. En madera de álamo. 68x30x16 cm. Galería Mullany : www.mullanyfineart.com

en el Metropolitan, aunque no se encuentren en ella de manera tan acentuada los elementos característicos del estilo bello.

A partir de todo esto, y aunque no podamos asegurarlo, nos parece probable que esta imagen sea efectivamente oriunda de Austria, pudiéndose datar la misma en torno al año 1400.

Capítulo 3 Materiales, técnica y el significado de la materia

-La recuperación de la escultura monumental

Durante gran parte de la Alta Edad Media, la práctica de la escultura exenta cayó en desuso²⁵⁹. Si bien suele asociarse este fenómeno con el auge del cristianismo, en realidad el declive de esta técnica parece ocurrir antes de que el cristianismo se volviese religión de estado. Según M. F. Hearn²⁶⁰, por ejemplo, es posible señalar una disminución significativa en la producción de escultura cultural exenta durante el imperio de Galieno. Sea así o no, y a pesar de que en los albores de la cristiandad parece haber cierta producción escultórica de bulto²⁶¹, ésta se ve francamente disminuida en los siglos siguientes. Probablemente, como habíamos mencionado anteriormente,²⁶² diversos factores hayan contribuido a este fenómeno tales como la incursión de pueblos bárbaros que no hacían uso de esta técnica así

²⁵⁹ A juzgar por las obras conservadas, ésta se perpetuó en obras de pequeño formato siendo escasos los ejemplos en mayores dimensiones.

²⁶⁰ Hearn, cit. en p. 71.

²⁶¹ Por ejemplo, el grupo de esculturas de Jonás que se encuentra en el Cleveland Museum of Art. Se trata de tres esculturas en mármol que representan distintas escenas de la vida de Jonás y fueron datadas en la segunda mitad del siglo III. A este grupo se le debe sumar otra escultura exenta que representa al Buen Pastor, también en el Cleveland Museum. Las esculturas miden entre 33 y 50 cm. de alto y, según estudios recientes, el mármol utilizado en las mismas proviene de las canteras imperiales de Docimium, en la antigua Frigia, hoy actual Turquía. Para mayores referencias se puede consultar el artículo de Hornik, Heidi J.: “The sign of Jonah”, *The Center of Christian Ethics at Baylor University*, 2003. Disponible online en <http://www.baylor.edu/christianethics/PropheticEthicsartmarbles.pdf>. Consultado por última vez el 7-3-2014. Existe también otra escultura del Buen Pastor en el Museo Vaticano Pio Cristiano. La misma, que ha sido muy restaurada, mide 100 cm. de alto y fue datada en el siglo III. A pesar de que su origen cristiano ha sido pocas veces cuestionado, se debe considerar la dificultad que implica distinguir una obra del cristianismo temprano de otra pagana contemporánea cuando se trata de figuras simbólicas o alegóricas vigentes simultáneamente en ambos contextos. Respecto al origen cristiano de esta escultura ver Taylor, Alice “The Problem of Labels: Three Marbels Shepherds in Nineteenth-Century Rome”, pp. 51-56, en Gazda, Elaine K. (ed.). *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Michigan, Michigan University Press, 2002, pp. 47-60.

²⁶² Ver p. 71.

como la asociación que pesaba sobre la escultura de bulto con los cultos idolátricos paganos²⁶³.

Los primeros ejemplos comprobables que dan inicio de forma decidida a la recuperación de la escultura en bulto exento, se sitúan en torno al siglo X. Entre estos, se encuentran las esculturas de la Virgen y el Niño conocidas como *Sedes Sapientiae*. Un valioso documento que ha sido estudiado y difundido por Émile Bréhier, da cuenta del encargo de una escultura de este tipo por parte del obispo de Clermont Ferrand, Esteban II (ca. 942-98), con el propósito de guardar en ella las reliquias de la Virgen que poseía la catedral²⁶⁴. Este hecho, relatado en el contexto de una visión en el que la misma Virgen parece dar el beneplácito para la construcción de su imagen, fue entendido por algunos autores como un emprendimiento innovador que serviría de modelo a otras esculturas similares²⁶⁵.

El documento citado da cuenta, también, del principal factor que habría impulsado nuevamente el uso de la escultura de bulto: la función de relicario. Harald Keller, en 1951, sostuvo que toda la escultura exenta de época ottoniana, principalmente los crucifijos, eran relicarios. Esta función habría legitimado la escultura de bulto ante la Iglesia recelosa de esta técnica. Considerando la Madonna de Clermont y la imagen de Sainte Foy, datada por él en el ca. 984, Keller concluyó que el origen de las esculturas relicario debería situarse entre los años 950 y 1000²⁶⁶.

Sin embargo, tanto la función de relicario como el periodo asignado como probable para la recuperación de la escultura exenta fueron discutidos. Ilene Forsyth demuestra, según su propia investigación, que la función de relicario nunca fue imperativa para las esculturas de la *Sedes Sapientiae*²⁶⁷. Por otro lado, con respecto a los crucifijos, un estudio llevado a cabo en 1963 sobre 17 crucifijos ottonianos dio como resultado que sólo siete de ellos contenían reliquias. Es probable, por lo tanto, que esta función intensificara la

²⁶³ Sobre las razones del desuso de la escultura de bulto y su recuperación en época románica, además del libro de Hearn citado más arriba ver Deschamps, Paul “Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l'époque romane”, en *Bulletin Monumental*, LXXXIV, 1925.

²⁶⁴ Ver p. 87 nota al pie n° 186 de esta misma tesis.

²⁶⁵ Dado que Esteban II era al mismo tiempo abad de Conques y considerando la similitud entre la escultura relicario de Clermont Ferrand y la de Sainte Foy, Emile Bréhier concluyó que esta última debió haber seguido a la primera.

²⁶⁶ Keller, H. *Zu Entstehung der sakralen Vollskulptur in der ottonischen Zeit*, Mann, 1951, pp. 71-91. Cit. por Maxwell, Robert A. “Modern Origins of Romanesque Sculpture”, en Conrad Rudolph (ed.). *A Companion to Medieval Art*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 348 y por Forsyth, op. cit., p. 76.

²⁶⁷ Para el desarrollo completo de los argumentos de Forsyth ver, *Ibid.* pp. 77-80.

veneración que se le daba a una imagen, pero por lo visto no era intrínseca a la concepción de la misma²⁶⁸.

Por otro lado, otros autores han propuesto un resurgimiento temprano de la escultura monumental. Quienes sostienen esta postura recurren a los pocos ejemplos (y no siempre fiables) que proveen las fuentes escritas²⁶⁹. Según el *Liber Pontificalis*, por ejemplo, Leon III (795-816) donó tres imágenes que representaban a Cristo, Pedro y Pablo hechas en oro y plata. Gregorio III (731-741) donó, igualmente, una imagen de la Virgen con corona y collar de oro y piedras y Esteban II donó otra de la Virgen con el Niño en “oro purísimo”²⁷⁰. Según Forsyth, éstas y otras donaciones que en el *Liber Pontificalis* son referidas como *imagines*, han sido en general interpretadas como esculturas, aunque en ocasiones también como íconos. Sin embargo, dice la autora, los íconos e imágenes bidimensionales, en general, son denominados como *tabulae*²⁷¹. Si se acepta la interpretación de Forsyth se debería considerar la existencia de imágenes exentas en fecha

²⁶⁸ Distintos autores acuerdan en otorgar a la función litúrgica de las imágenes cierto rol activo en el resurgimiento de la escultura exenta. Ver, por ejemplo los estudios de Schrade, Hubert, “Zur Frühgeschichte der mittelalterlichen Monumentalplastik,” en *Hefte für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, N° 35, 1957, pp. 33-64 y Paul Deschamps. “Etude sur la renaissance...op. cit.

²⁶⁹ Kingsley Porter, entre otros autores, menciona, por ejemplo, un pasaje escrito por Flodoardo de Reims donde se dice que el gablete de la catedral estaba ennoblecido por las *imaginibus Stephani papae et Ludovici emeritoris*. Otro ejemplo muy citado es el caso de la escultura que Solomon, duque de Bretaña (857-874) envió al Papa Adriano II como sustituto de sí mismo ante la imposibilidad de cumplir con la promesa de ir en peregrinación a Roma. Christian Beutler provee un supuesto ejemplo de escultura monumental carolingia: la estatua de Carlomagno en Müstair. Beutler dató esta imagen en el ca. 800, sin embargo, compartimos la opinión de Victor Elbern quien, en su crítica a la obra de Beutler, la sitúa en el siglo XII. Hearn, por otro lado, en su libro ya citado, dice acordar con la datación de Beutler antes que con la de Elbern diciendo que este no tomó en cuenta la tipología de la imagen. Este comentario por parte del autor nos llama sumamente la atención ya que, justamente, la datación de la imagen se aleja del periodo carolingio tanto a partir de su tipología como a partir de su estilo. Consideremos, por ejemplo, que la escultura muestra a Carlomagno portando la esfera rematada por la cruz y el cetro florido. Ambos atributos no suelen verse en la representación de monarcas sino a partir del reinado de Federico Barbarroja (1122-1190).

Sobre el ejemplo mencionado por Porter ver. Porter, K “The tomb of Hincmar and the Carolingian sculpture in France”, en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 50, N° 287, 1927, pp. 2 y 3. El ejemplo de Solomon se encuentra en Aurélian de Courson. *Cartulaire de l'abbaye de St. Sauveur de Redon*, Paris, 1863, p. 67 y es retomado por autores como Forsyth. La escultura de Carlomagno es discutida por Beutler en *Bildwerke zwischen antike und Mittelalter: unbekannte Skulpturen aus der Zeit Karls des Grossen*, Dusseldorf: Schwann, 1964, pp. 117-142. La crítica de Elbern se encuentra en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol 28, 1965, pp. 266-267, cit. por Hearn, M.F. *Op. cit.*, p.24.

²⁷⁰ Duchesne. *Liber Pontificalis* II, p. 9 Vo. I, pp. 419 y 453. Este último ejemplo tiene especial interés ya que cuenta con una rica descripción por lo que optamos por transcribirlo: “Hisdem vero temporibus sanctissimus vir praelatus papa fecit in ecclesia sanctae Dei genetricis Mariae imaginem ex auro purissimo, eidem Dei genetricis in throno sedentem, gestantes super genibus vultum Salvatoris domini nostri Iesu Christi, quem et multis lapidibus pretiosis adornavit, id est hyacintis, zmaragdis, prasinis et albis; et inter alias eadem Dei genetricis Mariae imagines qui ab antiquo ibidem ex argento ante altare erant stauit, qui et ipsas inaurare fecit.

²⁷¹ Forsyth. *Op. cit.* p. 70, nota n° 52. Ver también la posición contraria a esta idea en Wirth, J. *La datation de la sculpture médiévale*, Geneve, Droz, 2004, p. 226 y stes.

tan temprana como la primera mitad del siglo VIII. Sin embargo esta supuesta evidencia contradice incluso los mismos argumentos de la autora quien, defendiendo la existencia de escultura carolingia, sitúa su aparición en la segunda mitad del siglo IX. De hecho considera la imagen de Sainte Foy como una innovación:

“La crudeza del núcleo de madera de la (imagen) de St. Foy difícilmente pueda deberse al hecho de que iba a ser recubierta en metal (...). Más bien, su simplicidad sugiere las tentativas de un artista a quien se le encargó hacer algo que nunca antes había hecho, un artista sin el beneficio de una tradición en la concepción y producción de una figura en tres dimensiones y que, por lo tanto, estaba incómodo con el encargo. La imagen de St. Foy en Conques parece haber sido hecha cuando la escultura en bulto estaba todavía en sus etapas iniciales”²⁷².

Y más adelante, la autora concluye diciendo: “Es imposible determinar en qué punto exacto en el tiempo la tipología (imaginería religiosa de bulto) fue creada en el occidente europeo, pero es altamente probable que la últimas décadas del siglo IX las vieran surgir”²⁷³.

Otro argumento en favor de la existencia temprana de imágenes culturales tridimensionales se busca en un pasaje de la Vida de Sainte Maure, escrito por Prudence de Troyes entre el 843 y el 861. Allí se relata cómo, desde muy temprana edad, todas las mañanas la santa asistía a la Iglesia de los Ss. Apóstoles donde se arrodillaba frente a tres imágenes: una Virgen con el Niño, un Crucifijo y un Cristo en Majestad. Un pasaje de este mismo relato nos informa que las tres imágenes estaban hechas en madera. La santa contó a su biógrafo que estando ella delante de las mismas podía escuchar llorar al Niño Jesús, gemir al Cristo en la cruz y gritar al Cristo en Majestad. A esto añade la naturaleza milagrosa de que “una madera seca emita un llanto o un quejido”²⁷⁴. A partir de la presentación de diversas fuentes, Alberts Castes²⁷⁵ ha podido sostener la hipótesis de que la imagen del Crucificado mencionado en el texto se trata de un crucifijo de madera, es decir una imagen tridimensional. Sin tantos argumentos a favor, sostiene la misma hipótesis

²⁷²“The coarseness of the St. Foy wood core can hardly be due to the fact that it was to be covered with metal, (...). Rather, its simplicity suggests the tentative groping of an artist commissioned to do something he had not done before, an artist without the benefit of traditions for conceiving and executing a three-dimensional figure and who was, therefore, ill at ease with his commission. The St. Foy at Conques seems to have been made when sculpture in the round was still in its initial stages of development.” La traducción es nuestra. Forsyth. *Op. cit.* pa. 68.

²⁷³ It is impossible to determine at what exact point in time the type was invented and the first reliquary statue actually created in Western Europe, but it is highly probable that the last decade or so of the ninth century saw its emergence”. *Ibid.* p. 81.

²⁷⁴ Castes, Albert. “La dévotion privée et l'art à l'époque carolingienne : le cas de Sainte-Maure de Troyes”, en *Cahiers de civilisation médiévale*. Año 33, n°129, 1990. pp. 3-18.

²⁷⁵ *Ibid.*

respecto a la imagen de la Virgen. Es claro que la misma no puede ser una pintura, mosaico o marfil. Tampoco es probable, dice el autor, que se trate de un frente de altar ya que este elemento por lo general estaba reservado a edificios más opulentos. A partir de esto, deduce rápidamente que debe tratarse de una imagen tridimensional sin considerar que podría, también, consistir en una pintura sobre madera. Además, si se considera que muy probablemente la imagen del Cristo en Majestad era de este tipo, queda claro que el texto no hace ninguna distinción entre una imagen de bulto y otra bidimensional. A partir de la pobre información provista por la fuente, las probabilidades de que la imagen de la Virgen y el Niño a la que alude la santa sea una obra tridimensional son tantas como las de que sea una obra en dos dimensiones. Este ejemplo pone en evidencia la poca certeza que se puede tener sobre los ejemplos mencionados en las fuentes escritas.

En la versión opuesta a estas argumentaciones, autores más recientes sostienen todavía la postura tradicional que sitúa el resurgimiento de la escultura exenta hacia fines del siglo X. Jean Wirth, por ejemplo, ha desestimado la evidencia suministrada por el *Liber Pontificalis* haciendo notar que ninguno de los pasajes citados por Forsyth se refiere de manera evidente a una escultura. No todas las imágenes sobre las que se dice contener reliquias, sigue Wirth, deben necesariamente ser consideradas como obras tridimensionales ya que bien podrían tratarse de relieves o íconos²⁷⁶. El estudio realizado por María Andaloro sostiene la postura de Wirth. En un trabajo de 1976, Andaloro se detiene a analizar 35 menciones de imágenes supuestamente exentas en el *Liber Pontificalis* y concluye que todas consisten en íconos, entre los cuales veintitrés llevan un revestimiento de metales preciosos y gemas²⁷⁷.

Posiciones tales como la de Wirth, sin embargo, también requieren ser discutidas. Basta, por un lado, recordar que en los *libri Carolini* se hace mención de los escultores en distintos materiales, incluyendo la madera²⁷⁸. Por otro lado, los crucifijos circularon con plena legitimación, al menos desde época otoniana, como lo demuestra el Crucifijo de Gero, donado a la catedral de Colonia en el año 976. Un pasaje muy interesante de los

²⁷⁶ Wirth, Jean. *La datation de la sculpture médiévale*. *Op. cit.*, pp. 226 y 227. El desarrollo completo de sus argumentos en oposición al surgimiento de la escultura en el periodo carolingio se encuentra en las pp. 222 a 235.

²⁷⁷ Andaloro, María. “Il Liber Pontificalis e la questione delle immagini da Sergio I a Adriano I”, en *Roma e l'età carolingia: atti delle Giornate di studio*, 3-8 maggio 1976, pp. 69-77.

²⁷⁸ “Cernimus in metallis conflatorio sive sculptorio opere, in geminis insignibusque lapidibus miro sculptorio opere, in marmoribus, ceterisque lapidibus latomorum sive sculptorum industria, in lignis coelatoribus scalpello... formatas imagines.” *Libri Carolini*. Vol I, pp. 312-313. Cit. Por De Bruyne, *Op. cit.* p. 100.

Milagros de Saint Foy, escrito por Bernardo d'Angers, deja también ver claramente esta situación: "... Pues como la verdadera veneración sólo al Dios único corresponde, parece absurdo hacer estatuas de piedra, madera y bronce, salvo para nuestro Señor en la cruz. En toda la cristiandad, es habitual venerar al divino Crucifijo, ya sea esculpido o realizado en metal, para así atraer sobre su Pasión la atención de nuestra piedad."²⁷⁹. Como se desprende de esta cita, todavía en tiempos de Bernardo las esculturas exentas no estaban plenamente legitimadas para el culto, pero el crucifijo gozaba de plena legitimación

Si bien nuestro interés se centra en el desarrollo y difusión de la escultura exenta, ésta no puede dissociarse de la escultura arquitectónica. Por lo visto, a partir tanto de la evidencia material como escrita, la escultura de bulto era practicada con anterioridad a que las grandes representaciones figurativas en las fachadas de las iglesias hicieran su aparición. Y aún los ejemplos más tempranos de estos casos, como los tímpanos de Saint Geny des Fontaines y Saint André de Sorede, a pesar de sus dimensiones, conservan una concepción miniaturista de la figura. Por el contrario, ejemplos muy tempranos de figuras de bulto, como el crucifijo de Gero, revelan en el modelado del cuerpo una concepción monumental de la figura que resulta independiente del tamaño. Es posible que la técnica misma de la escultura tridimensional haya favorecido la concepción de la figura humana en términos de volúmenes y masas. Tales características hicieron una aparición más tardía en el relieve arquitectónico, donde los ejemplos más tempranos ponen en evidencia una tradición acostumbrada a trabajar imágenes en pequeña escala.

Pero la pregunta en torno al porqué y cómo del resurgimiento de la escultura exenta persiste. La producción de crucifijos y relicarios parlantes puede ser una respuesta. Tanto el pasaje de la cruz al crucifijo como del relicario en forma de cofre al relicario-parlante exceden ampliamente la temática plástica ya que implican profundos cambios en la sensibilidad religiosa y devocional que no serán tratados aquí. Basta con decir que, muy posiblemente, el desarrollo de estas tipologías haya abierto el camino para la práctica de la escultura de bulto cuyos logros plásticos posteriormente pudieron trasladarse a la piedra. Esto no quita, asimismo, que una vez desarrollada y asentada la escultura arquitectónica ésta haya podido regir en ocasiones el camino de la escultura exenta.

Materiales y técnicas

²⁷⁹ *Libro de los milagros de Santa Fe de Bernardo de Angers*. Traducción extraída de Hans Belting. *Imagen y Culto. Una historia de las imágenes antes de la era del arte*, (trad. de Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño., 1990), Madrid, Akal, 2009, p. 700.

A juzgar por los pocos ejemplos sobrevivientes y la información que nos brindan algunas fuentes escritas, las primeras imágenes exentas de la Virgen y el Niño estaban construidas en madera con revestimiento de metales preciosos. Hacia el segundo cuarto del siglo XI comenzó a extenderse la costumbre de reemplazar el metal por policromía. Este abaratamiento en la ejecución sin duda contribuyó a la difusión de la tipología²⁸⁰. La madera, utilizada en escultura desde tiempos prehistóricos, presenta varias ventajas: es maleable y fácil para trabajar, su costo es bajo y es liviana favoreciendo la movilidad de la obra, lo que la hace muy adecuada para las imágenes de procesión. Por otro lado, al tratarse de un material orgánico tiende a sufrir deformaciones. Una de las más frecuentes, y en ocasiones inevitable, es la aparición de grietas. Esto se debe, principalmente, a un fenómeno denominado higroscopicidad que consiste en la capacidad de la madera para absorber y ceder agua, hecho vinculado con el intercambio entre la humedad relativa del aire y la humedad de la madera. Mientras el árbol está vivo, contiene una gran cantidad de agua en sus células. Cuando el árbol es cortado y secado al aire tiende a perder parte del agua que contiene, aunque mantiene siempre un porcentaje de humedad (humedad de equilibrio). La reducción de la humedad, producida por ejemplo por la exposición de la madera a un clima seco, provoca la reducción del agua contenida en la estructura celular, evacuándose primero el agua en la carne más externa de la madera (albumen) y luego en la más interna (duramen). Esta diferencia en el comportamiento de las distintas partes del tronco, fenómeno denominado anisotropía, conduce a la formación de grietas o bien a cambios dimensionales como la merma o hinchazón del volumen²⁸¹.

Para contrarrestar estos efectos, los escultores hicieron uso de dos técnicas diferentes: la fabricación de la escultura a partir del ensamblado de partes o bien la utilización de una sola pieza a la que se le ahueca el núcleo²⁸². Con el primer método se contrarresta las tensiones producidas por la madera. Dado que cada bloque tiende a curvarse en sentido contrario a la dirección de los anillos, es posible que, al igual que se hace actualmente, se buscara contrarrestar la curvatura de las piezas oponiendo el arco que describen los anillos de crecimiento. De este modo, al intentar separarse las maderas, lo

²⁸⁰ Forsyth. *Op. cit.* p. 15.

²⁸¹ Viña Rodríguez, Francisco Javier. *La madera como materia de expresión plástica. Análisis estructural y tratamiento en escultura para interior y exterior*, Tesis doctoral, Universidad de la Laguna, 1997, pp. 42-45. Disponible online en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=691>.

²⁸² La descripción de estos procedimientos se encuentra en Forsyth. *Op. cit.*, pp. 16-18.

harían desde el centro hacia el exterior, siendo las condiciones de resistencia mayores²⁸³. Las piezas que conformaban las esculturas, que en casos como la Madonna Morgan podían llegar a veintidós, se ajustaban a partir de tarugos de madera. Esta técnica, además, permitiría un mejor aprovechamiento del material, ya que bloques de reducidas dimensiones podían ser aprovechados en los componentes más pequeños de la imagen. Este método aceleraría igualmente el proceso de producción mediante una posible división del trabajo dentro del taller.

En la escultura número uno de nuestro corpus se siguió este mismo procedimiento que, por lo visto, fue usual en la región de Auvernia. La ausencia de algunos miembros como la mano y pie derechos del Niño develan el procedimiento de trabajo que se siguió en la ejecución de la imagen. Las manos, pies y cabezas son las piezas que, sin duda, fueron ensambladas al cuerpo central de la escultura. Evidentemente, el trono es una estructura independiente, conformado a su vez por múltiples piezas. No sólo las columnas y tabiques son elementos ensamblados, también la base del trono se compone de distintos bloques de madera. Probablemente, piezas de descarte fueron aprovechadas en la confección de este elemento secundario de la composición (fig 1a y 1b)

Las piezas faltantes nos permiten observar el mencionado sistema de ensamblaje mediante tarugos de madera. Los orificios que debían recibirlos quedan a la vista en la figura del Niño, mientras que la ausencia del cabujón de la Virgen, hace visible el tarugo que mantiene unida la cabeza al tronco. Probablemente algún sistema de encolado haya sido utilizado para asegurar la unión de las piezas. De hecho, la unión de los tabiques del trono solamente pudo haberse conseguido de esta manera dado que la angostura de las piezas no permitiría otro modo de adherencia. Si bien un corte transversal fue ejecutado en cada columna con el fin de hacer encastrar el tabique, por sí sólo esta ranura de escasa profundidad no bastaría para sostener las maderas. Un método de encolado es descrito por Teófilo para los paneles de altares. Después de haber sido unidos cuidadosamente con la grampa “usada por los toneleros y fabricantes de barriles” éstos son adheridos con pegamento a base de caseína.²⁸⁴ Es posible que una técnica semejante fuese usada para las esculturas.

²⁸³ Forsyth sugiere esta hipótesis basándose principalmente en el método de preparación de paneles pintados. La explicación de esta técnica y su aplicación a la escultura se encuentra también en Viña Rodríguez. *Op. cit.* p. 192.

²⁸⁴ Theophilus. *The Various Arts*. Trad. y notas de C.R. Dodwell, Thomas Nelson and Sons, Londres, 1961, p.18.

Es probable que la imagen que nos ocupa cuente con un mayor número de piezas independientes del tronco central, pero que su ensamblaje esté oculto a la vista. Recordemos que la Madonna Morgan se compone de hasta veintidós piezas y la Madonna de Montvianeix, de dieciocho. Como expusimos anteriormente, es más que probable que el mismo taller que las produjo haya sido también responsable de la fabricación de esta escultura. En tal caso es razonable suponer que en la ejecución de la misma se aplicara una técnica de trabajo similar y que por lo tanto, la madonna auvernesa del MNBA esté compuesta por un número mayor de piezas de las que pueden identificarse a simple vista.

La madera generalmente utilizada en las esculturas de Auvernia es el nogal²⁸⁵. Esta madera, de grano homogéneo, es más estable que otras especies en relación a la humedad ambiente, lo que la hace menos proclive a las rajaduras. Además se trata de una madera dúctil y no muy dura, todo lo cual podría haber contribuido a su elección como material principal para las tallas. Sin embargo, la disponibilidad de esta madera en la región debe considerarse como el factor esencial que motivara su uso²⁸⁶.

En esta época temprana, donde la producción artesanal estaba todavía mayormente ligada al ámbito del monasterio, es difícil saber si la ejecución de la talla y la aplicación de la policromía eran realizadas por la misma persona. El libro de los oficios y corporaciones de Etienne Boileau deja bien en claro la existenciadad, en el Paris del siglo XIII, de corporaciones civiles. Allí menciona la existencia de un gremio unificado de talladores y pintores de imágenes. El mismo, “le tiltre de Paintres et Tailleurs d’ymages”, se ocupaba del trabajo de todo tipo de madera, piedra, hueso, cuerno y marfil así como todo tipo de pinturas buenas y de ley²⁸⁷. Por lo visto, simultáneamente existía otro gremio dedicado específicamente al trabajo de la talla, el de los “Ymagiers Tailleurs”, dedicados a la talla de crucifijos, mangos de cuchillos y toda otra forma de talla ya sea en hueso, marfil, madera y todo otro material”²⁸⁸. La unificación en un mismo gremio de talladores y pintores no significa necesariamente que ambas fuesen ejecutadas en un mismo taller, pero tampoco

²⁸⁵ En Francia, las maderas más utilizadas fueron el nogal y el castaño; en Italia, el álamo y el chopo; en los Países Bajos, el roble y la encina y en España, el pino silvestre, el nogal, algunas maderas provenientes de árboles frutales como el peral y, menos frecuentemente, el cedro, la caoba y el castaño. Ver al respecto Rodríguez Simon, Luis Rodrigo. “Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina”, p. 458, en *Cuad. Art. Gr.*, 40, 2009, pp. 457-479.

²⁸⁶ Marcos Rios, José Antonio. *La escultura policromada y sus técnicas en Castilla, Tesis doctoral*, Universidad Complutense de Madrid, 1998, p. 34, disponible online en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/1997200H/17H013701.pdf>, consultado en noviembre del 2013; Forsyth, I. *Op. cit.* p. 18

²⁸⁷ De Lespinasse, R. y De Bonnardot, F., *Les Métiers et corporations de la ville de Paris, XIII^e siècle. Le Livre de métiers d'Etienne Boileau*, Titre XLXII, Paris, 1879, p. 129.

hay nada, al menos para esta época temprana, que a ciencia cierta nos permita descartar esta posibilidad. Sin embargo, un pequeño indicio en la aplicación de la policromía nos permite hacer una nueva suposición.

En las tallas de las *madonnas auvernesas* estudiadas por Forsyth, los restos de policromía develan la costumbre de utilizar rojo para la túnica de María y azul para el manto o *paenula*,²⁸⁹ además de un color rosado para las encarnaciones. El Niño suele presentar una túnica azul, verdosa o roja y un manto azul o rojo. Los escasos restos de policromía que pueden observarse a simple vista en la escultura del MNBA, revelan el uso del rojo para la túnica de María y azul para el manto. La túnica del Niño muestra vestigios de un color azulado mientras que el manto estuvo pintado de rojo. Como vemos, se sigue el mismo esquema de colores observados por Forsyth en la gran mayoría de imágenes estudiadas por ella. Estos resabios de la policromía original nos brindan el único indicio que nos permitiría pensar en la posibilidad de que tal vez la policromía fuese realizada en un taller diferente al del escultor. Si nuestra interpretación sobre la disposición de la *paenula* que analizamos en el segundo capítulo de esta tesis es correcta²⁹⁰, dejando ver en el brazo parte de la túnica debajo, entonces la pintura no se correspondería del todo con la forma. Mientras que la *paenula* se pintó de azul y la túnica de rojo, la parte de esta última prenda que queda visible en el brazo, antes de llegar a las mangas, se pintó del mismo color que la *paenula*. Este error nos daría a entender que quien haya aplicado la policromía no conocía del todo la concepción del escultor sobre la imagen e hizo su propia interpretación de la misma. Si estas suposiciones son correctas, entonces tendríamos un argumento para

²⁸⁸ De Lespinasse, R. y De Bonnardot, F. (eds.), *Ibid.* p. 127. La mención de estos dos gremios cuyas actividades parecen, al menos en parte, superponerse, ha suscitado confusión entre los historiadores. Hay quienes interpretan el gremio de pintores y talladores como comprendiendo únicamente esta primera actividad, haciendo caso omiso del nombre del gremio que claramente menciona a los talladores, así como la descripción del material que puede trabajar y que, evidentemente, pertenece al terreno del escultor y no del pintor. Por otro lado, hay quienes manteniéndose fieles al texto, interpretan la coexistencia de ambas corporaciones. La primera de las interpretaciones mencionadas la encontramos en Wirth, J. *La datation de la sculpture médiévale*, *op. cit.* p. 147 y Katz, Melissa R. “Architectural Polychromy and the painters trade in Medieval Spain”, p. 7 en *Gesta*, Vol. 41, No. 1, 2002, pp. 3-14; la segunda corresponde a Labarte, Jules. *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, V.A. Moreles, 1872, p. 130.

²⁸⁹ Según Michel Pastoureau, durante la Alta Edad Media al igual que en la Roma Antigua, el azul fue un color marginal con una connotación fúnebre, utilizado por lo tanto como color de duelo. Es por eso que la Virgen suele ser representada con una prenda, generalmente el manto, de ese color aludiendo a su estado de duelo por su hijo. La identificación del azul con la vestimenta mariana habría sido, según este autor, uno de los factores responsables de su ascenso en la sociedad medieval, que de color marginal y poco valorizado pasó a ser el color por excelencia para la vestimenta real y la heráldica. Ver Pastoureau, M. *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l'Occident médiéval*, Paris, Éditions de Léopard d'or, 1997, pp. 96-117.

²⁹⁰ Pp. 77-87.

pensar que, efectivamente, la policromía fue aplicada en un ámbito distinto al que produjo la talla²⁹¹.

Según el estudio de Forsyth, la técnica seguida para la aplicación de la policromía en las esculturas románicas de la Virgen en Majestad no difería mucho de la utilizada en esculturas posteriores. Consistía básicamente en la disposición de una capa de tela sobre la cual se aplicaba otra muy fina de yeso y que, finalmente, recibía la pintura. El *Diversis artibus*, contemporáneo en el tiempo a la producción de gran parte de las esculturas auvernesas de la *Maiestas* que sobreviven actualmente, da cuenta de un proceso similar para los ya citados paneles de altar:

“...estos se cubren con cuero de caballo, asno o vaca sin curtir, habiéndose previamente remojado en agua hasta que los pelos puedan ser removidos; luego se escurre parte del agua y, mientras todavía está húmedo, se adhiere con el pegamento de caseína. Si no se dispone de pieles para cubrir los paneles, de la misma manera y con el mismo pegamento pueden ser cubiertos con tela ordinaria, nueva”²⁹².

El mismo tratado nos brinda valiosa información respecto a la preparación de colores y su aplicación sobre la madera. Toda clase de colores, dice Teófilo, pueden ser mezclados con aceite de lino y utilizarse sobre madera, pero solo en objetos que pueden secarse al sol, ya que cada vez que se aplica un color no se puede aplicar el siguiente hasta que el primero haya secado. La prueba de que esta técnica era utilizada para la escultura en madera la da el autor al final de la explicación cuando advierte que, “sobre imágenes, este proceso es largo y tedioso”²⁹³.

Cada color debía ser aplicado tres veces sobre la madera. Una vez que la pintura estaba completa y seca, habiendo sido puesta bajo el sol se pasaba un barniz compuesto de aceite de lino y resina de sandárac²⁹⁴ que debía ser frotado con las manos, repitiendo toda la operación tres veces hasta que estuviese completamente seco. Toda pintura, asegura

²⁹¹ Un caso en el que la talla fue malentendida por el pintor puede consultarse en: Portsteffen, Hans. “Notes on Seventeenth century sculpture Workshop practices in Bavaria”, en Dorge Valerie y Carey Howlett, F. (eds.), *Painted Wood: History and Conservation*, Vol. 3, pp. 256-165. Una síntesis sobre la bibliografía centrada específicamente en la policromía de la escultura románica se encuentra en Kargère, Lucretia y Rizzo, Adriana, “Twelfth Century polychrome Sculpture in the Metropolitan Museum of Art: Materials and Techniques” pp. 41-44, en *Metropolitan Museum Studies in Art, Science and Technology*, Vol. 1, pp. 39-72.

²⁹² “Inde cooperinatur corio crudo equi siue asini siue bouis, quod aqua madefactum, mox ut pili erasi fuerint, aqua aliquantulum extorqueatur, et ita humidum cum glutine case superponatur. Si uero defuerit corium ad cooperindas tabulas, eodem modo et oedem glutine cooperiantur cum panno mediocri et nouo. Teófilo, *De diversis Artibus*, XVII, *op. cit.*, p. 17. La traducción es nuestra.

²⁹³ “... quod in imaginibus diutunum et taediosum nimis est”. Teófilo. *De Diversis Artibus*, XXV, *op. cit.*, p. 24.

²⁹⁴ Teófilo, XXI. *Op. cit.* p. 19.

Teófilo, cubierta con este barniz se vuelve brillante y decorativa y completamente durable²⁹⁵.

Los análisis químicos efectuados en la policromía de la Madonna Morgan y la Madonna de Montvianeix llevados a cabo por el Metropolitan Museum, puede arrojar algunas ideas más precisas acerca de la composición de la policromía utilizada en la primera de las esculturas de nuestro corpus²⁹⁶. El esquema seguido en la aplicación de la policromía es bastante similar en las dos imágenes, a excepción hecha del trono y algunos detalles menores coincidiendo, a simple vista, con el esquema cromático seguido en la escultura del MNBA. La estratificación de los colores usados para el manto de la virgen en las tallas del Metropolitan Museum revelan el uso de azul ultramarino aglutinado con huevo, aplicado sobre una capa gris compuesta de albayalde y negro de carbón. Las túnicas de ambas vírgenes presentan el mismo rojo luminoso obtenido a partir de una veladura de laca sobre bermellón. Las carnaciones se consiguieron aplicando bermellón sobre una capa de albayalde con un componente oleoso. Este compuesto a su vez se aplicó sobre una delgada capa amarillenta oleosa que probablemente servía como aislante entre la pintura y la madera. Pupilas, cejas y pestañas fueron definidas con negro de carbón. El manto del Niño fue pintado de un color rojo oscuro logrado a partir de la aplicación de una veladura de laca sobre una capa de ocre rojizo. Finalmente, en la Virgen de Montvianeix, la túnica del Niño fue pintada con una veladura oleosa de color verde compuesta por verdigris aplicado sobre una capa de verdigris y albayalde en un medio oleoso. La misma prenda en la Madonna Morgan fue, en cambio, pintada en azul siguiendo una estratificación semejante a la empleada para el manto.

Ya vimos como el resurgimiento de la escultura exenta pudo estar, al menos en parte, asociado con la función que ejercían muchas esculturas como relicario. Incluso aquellas que no cumplían con esa función estaban revestidas en metales y piedras preciosas. Si bien hay regiones, particularmente en España, que prolongan el uso de esta técnica, las imágenes posteriores conservaran, sólo ocasionalmente, algunos vestigios de tal esplendor. Notre Dame de Saint-Fleur, por ejemplo, mantiene un aplique de gemas a lo largo de su vestido y también en el trono. Sin embargo es más usual observar que las imágenes

²⁹⁵ “Hoc glutine omnis pictura superlinita lucida fit et decora ac omnino durabilis”. *Ibid.*

²⁹⁶ Los resultados de estos análisis pueden consultarse en Kargère, Lucretia y Rizzo, Adriana, “Twelfth Century polychrome Sculpture in the Metropolitan Museum of Art: Materials and Techniques”, *op. cit.*

francesas de la misma tipología conserven sólo algunos cabujones como único recuerdo de su antiguo revestimiento precioso, usualmente dispuestos sobre la túnica de la Virgen y del Niño y también sobre el libro. Esto es lo que nos enseña la imagen de nuestro corpus. La Virgen llevaba un cabujón a la altura del escote que actualmente se conserva en el MNBA aunque no se exhibe ya que al no estar adherido a la escultura corre el riesgo de desprenderse de la misma. Otro cabujón más pequeño ornaba el *pallium* del Niño, así como la cubierta del libro que sostiene con su mano izquierda. En él, el quincuncio simboliza al tetramorfo y al mismo Cristo. Volveremos a estos elementos cuando nos refiramos al uso simbólico de los materiales.

A excepción de las imágenes número uno, cinco, siete y diez, todas las imágenes restantes del corpus han sido trabajadas siguiendo el segundo de los métodos técnicos mencionados, es decir, utilizando una sola pieza pero ahuecando el núcleo. El ahuecar la pieza, sacando por el dorso una cantidad importante de madera, permite equilibrar la reducción que se produce en dirección tangencial²⁹⁷ provocada por la menor reducción de la zona central del tronco a causa del fenómeno de la anisotropía.

A juzgar por el libro de los oficios de Etienne Bileau, al menos en el contexto parisino de la segunda mitad del siglo XIII, este método había desplazado al primero. Allí se prohíbe trabajar imágenes que no sean de una sola pieza, sin contar la corona y a excepción del crucifijo que podía confeccionarse en tres piezas²⁹⁸. Aparentemente, la técnica se había denigrado ya que la prohibición se justificaba por el peligro de que las partes no estuviesen bien unidas. Este método debió haber requerido un alto grado de habilidad y trabajo por parte del artesano lo que tal vez no pudo sostenerse en el tiempo y lo cual hace al ejemplar auvernés del MNBA todavía más admirable.

Al seguir la segunda técnica, la abertura que se producía en el dorso de la escultura era luego cubierta usando un panel de madera encolado o sujeto mediante clavijas. De las esculturas del corpus sólo la número ocho conserva todavía la cubierta en el dorso (fig. 2). Su ausencia en el resto de las esculturas nos permite, sin embargo, observar los distintos métodos de ahuecamiento así como las marcas dejadas por la azuela y la gubia (fig. 3).

No podemos aquí emprender un estudio comparativo que nos permita deducir alguna relación entre el método de ahuecamiento de las figuras y el trabajo de un taller o, al menos, de una región en particular. Tal emprendimiento requeriría del estudio *in situ* de una

²⁹⁷ Marcos Rios, J. A. *La escultura policromada y sus técnicas en Castilla... op. cit.* p. 170.

²⁹⁸ De Lespinasse R. y De Bonnardot, F. (eds.), *Les Métiers... op.cit.*, p. 28.

cantidad importante de ejemplares lo que excede ampliamente los límites de este trabajo. Sí podemos, al menos, dar algunas indicaciones respecto a los casos precisos que aquí nos conciernen.

Las esculturas número dos y cuatro del corpus presentan sistemas de ahuecamiento semejantes. Ambas fueron horadadas por la mitad inferior del dorso, estando trabajadas en la parte superior. En ambos casos la abertura tiene un formato triangular, siguiendo la forma piramidal del bulto.

La escultura número tres, en cambio, presenta una modalidad diferente (fig 4). Toda la parte posterior de la misma, desde la altura del cráneo, fue desbastada aunque sólo se llegó a efectuar un verdadero ahuecamiento del núcleo en la cabeza y en la mitad inferior del dorso. Allí son visibles un hueco de forma circular y otro triangular respectivamente. Algunas de las marcas de las clavijas que sostenían la cobertura son visibles.

La escultura número seis (fig. 5) presenta una abertura de escasa profundidad que se abre desde la mitad del dorso hasta la base. Las intervenciones sufridas por esta imagen son tantas y tan invasivas que es difícil determinar con exactitud si este ahuecamiento es original, al menos en la manera en que ahora lo vemos.

La escultura número nueve presenta dos ahuecamientos (fig. 6). Uno se efectuó en la base de la silla curul sobre la que se sienta la Virgen, siguiendo el formato de curva cerrada que ésta le impone. El otro, en forma de óvalo, se hizo en la zona inferior del dorso de la Virgen. En este otro caso también son perfectamente visibles los agujeros donde se insertaban las clavijas que sostenían la tapa de madera.

Por último, a juzgar por la cubierta de la escultura número ocho, se deduce que ésta fue horadada desde la altura de los omóplatos hasta la base.

Todas estas esculturas fueron pensadas para exhibir únicamente una vista frontal, si bien en la número ocho otras vistas de tres cuartos son también aceptables. Probablemente, las esculturas número tres y seis estuvieron destinadas a ir contra una pared. Su profundidad es tan escasa que no resulta difícil imaginarlas sobre una peana (figs. 7 y 8). El resultado sería casi como el de un relieve en profundidad. Las dimensiones reducidas de ambas hacen esta ubicación totalmente plausible. En tal caso la parte posterior quedaría oculta al espectador, razón por la cual ésta apenas está esbozada. En relación a su ubicación, la elongación del torso en la escultura número seis podría deberse a algo más que tan solo a factores estilísticos como lo había sugerido el profesor Corti²⁹⁹. Al menos

²⁹⁹ Corti, F. *Arte medieval español... op. cit.* p. 65.

desde fines de la Edad Media, encontramos ejemplos de esculturas en donde la correcta representación de las proporciones es modificada con el objeto de corregir las distorsiones ópticas provocadas por las circunstancias de su exhibición. Esto sucedía con aquellas obras, pictóricas o escultóricas, destinadas a ser observadas desde un ángulo oblicuo o punto de vista alto o bajo, lo cual distorsionaba la correcta percepción de las formas. Existe un consenso generalizado en aceptar que las esculturas realizadas por Giovanni Pisano para la catedral de Siena hacia fines del siglo XIII, fueron realizadas según este principio. Si bien se plantea la existencia de otro ejemplo algo anterior³⁰⁰, se considera que esta práctica no fue del todo conocida ni aplicada con consciencia hasta el siglo XVI³⁰¹. Sin embargo, la misma se trata de un modo más extremo de corrección que implica el uso de la anamorfosis para lograr el resultado deseado. Habría también otro modo de corrección más intuitivo y menos consciente, usado probablemente en fecha más temprana, que consiste simplemente en acentuar aquellas cualidades de la imagen que se verían disminuidas a causa de sus condiciones de visibilidad. A diferencia de la primera, ésta corre con la desventaja de que es más difícil de comprobar y para ello resulta crucial conocer la ubicación a la que estaba destinada la obra en cuestión³⁰². Carecemos por lo tanto de los datos que nos permitirían hacer una aseveración más segura en este terreno, pero podemos al menos dejar planteada la posibilidad de que la elongación del torso de la virgen número seis de nuestro corpus hay asido el resultado de la intención semiconsciente del escultor por mejorar la visibilidad de la misma.

Por otro lado, las esculturas número dos y cinco parecen haber sido destinadas a una ubicación en la cual el dorso de las mismas podía quedar más expuesto a la vista, quizás sobre un altar. En estos casos se optó por limitar el ahuecamiento a la mitad inferior, donde la cobertura podía pasar más desapercibida. El resto del dorso se trabajó en detalle.

Con respecto a la policromía, las esculturas número cuatro y seis han sido objeto de burdas repolicromizaciones por lo que no vamos a detenernos en ellas. La talla número diez presenta una policromía en muy mal estado mientras que la número tres conserva gran parte

³⁰⁰ Se trata, más precisamente, de la efigie funeraria de Wolfhart von Roth (muerto en 1302), realizada por un tal Maestro Otto, en la catedral de Augsburgo.

³⁰¹ Sin embargo, existen estudios que demuestran bastante fehacientemente el uso de las correcciones ópticas en las esculturas de Donatello. Ver al respecto Nunman, Robert. *Optical corrections in the sculpture of Donatello*, Philadelphia, The American Philosophical Society, 1985.

³⁰² *Ibid.* pp. 1-3.

de las carnaciones, aunque la drapería carece prácticamente de policromía a excepción de algunas pequeñas islas que revelan que la escultura estuvo dorada.

Las esculturas número siete y nueve están sin policromar lo que requiere de algunos comentarios. Hacia fines del siglo XV, en el sur de Alemania, pero también en otras regiones del norte de Europa, comienza a producirse escultura no policromada a la que generalmente se le da el nombre de “monocroma”. Estas no presentaban la usual policromía lo cual no significa que se dejase la madera desnuda. Para proteger y unificar el color de la madera se aplicaba una veladura, generalmente de un color amarronado. En ocasiones, estas mismas esculturas presentaban algunos detalles en color, como las pupilas marcadas en negro o los labios y heridas en rojo. En algunos ejemplares incluso se pintaron las carnaciones y atributos. Las distintas texturas que tradicionalmente se conseguían con la aplicación de la policromía eran obtenidas, en estos casos, mediante el manejo de las herramientas con las que se trabajaba la superficie recreando la sensación de diversas telas y otros detalles³⁰³.

Sin embargo, la identificación de una escultura monocroma es muy compleja. Debido al gusto extendido en el siglo XIX por los materiales desnudos, muchas tallas fueron despojadas de su pintura. Esto es lo que posiblemente sucedió con la imagen número siete. Esta pequeña talla en madera de roble presenta hoy la madera desnuda cubierta solo con barniz traslúcido. Sin embargo, se advierte sobre la superficie de la madera ínfimos rastros de pigmento, especialmente visibles en el manto de la Virgen que, por lo visto, estuvo anteriormente pintado de color rojo. Lamentablemente estos vestigios de color no nos ayudan a resolver si esta escultura fue concebida como una figura policroma o si, como sucedió por ejemplo con el altar de Riemenschneider en la iglesia de Münnerstadt, fue pensada originalmente como una obra monocroma que posteriormente fue repolicromada para luego volver a ser despojada de su pintura.

La escultura número nueve, por otro lado, no presenta signos evidentes de que haya estado pintada. Lo cual de por sí no es suficiente para hacer ninguna conjetura al respecto. Tal vez, si la talla hubiese sido concebida tal como la vemos hoy, hubiese presentado un trabajo más elaborado en el tallado buscando recrear el efecto de diversas texturas y detalles. Nótese, por ejemplo, que siquiera las pupilas han sido marcadas. Por otro lado, la

³⁰³ Algunas referencias sobre las esculturas policromas pueden encontrarse en Baxandall, M. *The limewood Sculptors... op. cit.* pp. 41 y 42 y también en Marincola, Michele D. y Soutanian, Jack. “Monochromy, Polychromy and Authenticity. The Cloisters’ standing Bishop Attributed to Tillman Riemenschneider”, en Dorge, Valerie y. Carey Howlett, F (eds.). *Painted Wood... op. cit.* vol. 4, pp. 278-280.

calidad de la terminación de la talla es notable y es muy difícil aventurar a simple ojo si éste fue el aspecto que siempre presentó la imagen.

La escultura número dos del corpus muestra restos de dorado y estofado, aunque posteriores a la ejecución de la misma. Una técnica semejante, aunque probablemente contemporánea a la imagen, es la que presenta la escultura número ocho.

El Dorado a la hoja

La técnica del dorado es de uso milenario y consiste básicamente en revestir un objeto con finísimas láminas de oro. Durante la Edad Media la vemos aplicada a íconos y esculturas y el proceso de elaboración es descrito por Teófilo. Sin embargo, en el Renacimiento adquiere un desarrollo y perfección técnica aún mayor, usándose en el acabado de numerosas imágenes, particularmente en España. El proceso por el cual se produce y aplica el pan de oro es complejo y aquí nos limitaremos a dar una síntesis destinada a facilitar la comprensión del acabado de las esculturas dos y ocho de nuestro corpus.

Antes de recibir el dorado o la policromía era necesaria la preparación de la madera. Especialmente en aquellas imágenes compuestas por distintas piezas, se las entelaba, ya sea colocando tiras de tela superpuestas sobre la unión o bien en su conjunto para reforzar toda la escultura. Ni en la imagen número dos ni en la número ocho, sin embargo, es posible advertir la presencia de este paso, tal vez innecesario debido a la solidez de la obra. A continuación seguía la aplicación del aparejo, que consistía en la superposición de varias capas de yeso vivo después de las cuales se aplicaba otras tantas de yeso mate. Luego, el yeso era pulido hasta recuperar los detalles del tallado que pudieron haberse perdido bajo las capas de yeso. La finalidad del yeso era atenuar los cambios dimensionales de la madera. Posteriormente se procedía a la imprimación, consistente en la colocación de una capa coloreada que podía ser al óleo o temple muy diluido y que tenía un fin meramente estético. Luego se pasaba al embolado de aquellas partes que iban a recibir el dorado. Existen distintas clases de bol según la finalidad de la obra. En las esculturas de nuestro corpus debió haberse empleado el bol rojo, el cual se usa especialmente para dorar cuando el oro va a ser bruñido técnica que, como veremos, fue la utilizada en las imágenes dos y ocho³⁰⁴.

³⁰⁴ Los otros tipos de bol son el amarillo y negro. El primero se usaba en ocasiones como base para el bol rojo y también para los relieves de yeso, mientras que el negro se utiliza más bien con la plata. Ver De Letona, Ana

Existen distintos métodos de dorado³⁰⁵: el dorado al agua, el dorado al mordiente y el dorado con polvo de oro. De estos, el único que nos compete es el primero, ya que el segundo no permite la técnica del estofado y con respecto al tercero, no hallamos rastros evidentes en las dos esculturas mencionadas de que éste haya sido aplicado.

El dorado al agua es el método más exigente a nivel técnico. Requiere de una destreza y una habilidad conseguidas únicamente a través de la experiencia. También es la que permite el bruñido del metal, lo que le otorga su característico brillo. Para adherir las hojas de oro al soporte se utilizaba cola de conejo diluida en agua. Con un pincel especial³⁰⁶ se humedecía con la cola la zona del soporte donde se iba a colocar la hoja de oro aplicándose ésta inmediatamente después, ya que la cola seca rápidamente. La colocación de las hojas debe hacerse con mucho cuidado, de lo contrario se corría el riesgo de que se levantaran durante el bruñido. Para este último paso, Cennino Cennini recomendaba la elaboración de un instrumento con punta de hematite, pero asegura que, de poder costearse, otras piedras semipreciosas y preciosas son también buenas así como los colmillos de animales carnívoros³⁰⁷. El bruñido debía hacerse dejando pasar el tiempo suficiente de secado como para que éste pueda realizarse sin riesgo de arrastrar el oro, pero no tanto como para que el bol debajo se hubiese secado demasiado, perdiendo así la elasticidad necesaria para el proceso.

La pintura sobre dorado

Hacia fines del Gótico y principios del Renacimiento, hacia el siglo XVI, es cuando se desarrolla en España la técnica de policromía más compleja: el estofado. Éste consiste en la aplicación de los pigmentos sobre el pan de oro, lo cual puede hacerse a punta de pincel o por esgrafiado. El primer método, como su nombre lo indica, consiste en pintar sobre el oro o bien sobre una base de color. El esgrafiado, en cambio, es el resultado de sacar o rajar con un punzón el color descubriendo el oro bruñido que se encuentra debajo.

Carrassón López. Preparaciones, dorados y policromía de los retablos en madera, p. 14, en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. 2006. pp. 8-25

³⁰⁵ Debido a la complejidad que implica el proceso de producción de las hojas de metal, optamos por remitir directamente a su minuciosa descripción en De la colina Tejada, Laura. *El oro en hoja: aplicación y tratamiento sobre soportes móviles, tradicionales, muros y resinas*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 32-37. Disponible online en biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t25606.pdf

³⁰⁶ Para la descripción de los materiales en el proceso ver Laura De la Colina Tejada, *Ibid.* pp. 156-159.

³⁰⁷ Cennino Cennini. *El libro del Arte*, Buenos Aires, Argos, 1947, pp. 126-127.

Antes de aplicar el color sobre el oro debía aplicarse un barniz que actuara como aislante³⁰⁸. Una vez preparados los colores se procedía a aglutinarlos siendo las materias más empleadas el huevo, el aceite o una emulsión de ambos compuestos. En el primer caso, se prefería el uso de la yema ya que es más elástica que la clara. Este aglutinante permitía colores luminosos, un acabado satinado y un rápido tiempo de secado. Los aglutinantes oleosos, en cambio, permitían un secado más lento, lo que posibilitaba las correcciones sobre el trabajo, un acabado brillante y la ductilidad en el manejo de los colores. Por otro lado, la oxidación que se produce en el aceite provoca un amarilleamiento de la pintura. Por último, la combinación de estos dos aglutinantes concentra las ventajas de ambos componentes, aunque con la desventaja del amarilleamiento producido por el óleo.

En ocasiones, previamente a la aplicación de los colores se pasaba una capa de albayalde sobre la superficie a colorear, especialmente cuando se iban a aplicar colores azules o verdes como ocurre, por ejemplo, en el asiento y manto de la virgen alavesa. Si se deseaba pasar un dibujo a la hoja de oro, se hacía sobre el albayalde utilizando la técnica del estarcido.

Para proceder al esgrafiado, era necesario contar con una base dorada al agua y bruñida. Una vez que los colores hubiesen secado, se utilizaba un punzón o cualquier otro instrumento que sin dañar el oro levantara la pintura. Según Cennini, este instrumento debía contar con dos extremos, uno afilado y el otro plano. Con el primero se marcaba la figura y con el segundo se levantaba la pintura. El dibujo, al igual que con el estofado, se pasaba por medio del estarcido. Una vez que se tenía el dibujo marcado sobre la pintura, se procedía a levantar el color.

La imagen número dos conserva las carnaciones de los rostros, aunque la pintura está muy desgastada y se observan algunas lagunas. Aún puede verse, sin embargo, el detalle de ojos, cejas y pestañas. Restos de dorado se observan en la corona y velo, este último adornado con pequeños circulitos pintados a mano alzada en la parte externa mientras que en la interna se pintaron otros tantos en color rojo. El manto de la Virgen presenta un elaborado estofado que imita un rico brocado de flores rojas y cenefas con diseños geométricos en azul y oro. La túnica combina las técnicas del estofado y esgrafiado en color rojo. En el manto del Niño predomina el dorado con algunos agregados de policromía mientras que el reverso de la misma conserva restos de pintura de color rojo. El

³⁰⁸ Para los procesos que se describen a continuación ver De la Colina Tejeda, Laura. *Op. cit.* pp. 179-187.

asiento está ornado en su parte frontal con un diseño de flores geométricas en estofado azul y motivos vegetales en cada uno de los arquillos que se abren en los laterales. Tanto la túnica de la Virgen como la del Niño presentan a la altura del pecho una curva de puntos incisos en la madera, probables huellas dejadas por la remoción de un aplique³⁰⁹.

Los restos de policromía que perduran en esta escultura no pueden ser originales, o al menos, no se corresponderían con la datación de la imagen. Esto se deduce tanto por las características del estofado, más acordes con el Renacimiento, así como por los restos de una inscripción en la base de la escultura (fig. 9) Las letras, muy deterioradas para ser legibles, corren por los laterales y el frente del basamento. A pesar del deterioro sin embargo queda lo suficiente como para reconocer la tipografía. Se trata de la capital latina, reintroducida en la epigrafía hispánica ya a fines del siglo XV y difundida principalmente durante el siglo XVI.³¹⁰ Debido sobre todo al abundante uso del oro que elevaba significativamente el costo de la policromía, no era poco frecuente que su aplicación fuese postergada. Es por ello que muchas veces existe un desacuerdo estilístico entre la talla y la pintura. Quizás, éste haya sido el caso de la escultura número dos de nuestro corpus.

Por otro lado, la policromía de la imagen número ocho está mucho mejor conservada. El manto y túnica de ambas figuras están trabajados en esgrafiado azul, siendo la combinación de azul y oro la más usada durante el siglo XVI, mientras que las carnaciones se conservan bastante bien a excepción de algunas pocas lagunas.

El revestimiento en plata

Finalmente, la escultura número cinco nos presenta un caso único en el corpus. Según personal técnico del Museo de Arte Español Enrique Larreta, donde se halla la escultura, ésta estuvo antiguamente revestida en plata. La presencia de este metal habría ennegrecido la madera, efecto que posteriormente habría sido reforzado con la pintura negra que actualmente recubre toda la imagen.

Regiones como Navarra continuaron con la costumbre de revestir las esculturas en metal cuando esta técnica había caído en desuso en otros lados. Nuevamente, el tratado de Teófilo nos es de enorme utilidad para aproximarnos a la técnica de trabajo posiblemente seguida en este caso³¹¹. Una vez labrada la madera se procedía a la preparación del metal.

³⁰⁹ Ver p. 97.

³¹⁰ Sobre este tema ver Ramirez Sanchez, M. « La tradición de la epigrafía antigua en las inscripciones hispanas e los siglos XV y XVI », en *Veleia. Revista de Prehistoria, Historia Antigua, Arqueología y Filología Clásicas*, N° 29, 2012, pp.255-279.

³¹¹ *Theophilus... op. cit.* pp. 139-141.

Fundido éste, explica Teófilo, y tras asegurarse de que no exista ninguna imperfección o habiéndolas corregido si las hubiere, el metal debía ser aplanado usando un yunque y martillos suaves y pulidos hasta que toda la placa tenga el mismo grosor y sea tan delgada que si se presiona con la uña en uno de los lados, sea visible por el otro. Una vez hecho esto se dibujan las figuras a realzar, suavemente pero que puedan percibirse del otro lado. Luego, con un hierro curvo bien pulido, se frota cuidadosamente la cabeza, que es la parte que deberá tener mayor realce, batiendo también del otro lado de la placa en torno a la figura con un martillo mediano. Luego el metal debe ser calentado hasta que brille y una vez enfriado vuelto a trabajar con el instrumento curvo por ambos lados. Esta operación debe repetirse hasta lograr un relieve de tres o cuatro dedos. Luego, con el instrumento adecuado se diseña el cuerpo y así, a veces por presión y a veces golpeando, se les dará el relieve querido, cuidando siempre que la cabeza sea la parte con mayor relieve. Luego de todo esto se diseñan las cejas y las fosas nasales, boca y orejas, manos y brazos así como el drapeado, dándoles relieve desde el revés de la placa con cuidado de no perforarla. Para adherir las figuras a otra superficie se preparaba al fuego una mezcla de una parte de cera y dos de arena y con esto se rellenan las figuras, pudiéndose luego adherir donde se desee³¹².

De acuerdo con el proceso que acabamos de describir, el diseño del rostro y cuerpo se hacían en el metal. Quizás por eso la escultura presenta un tallado tan tosco. Es cierto que algunas imágenes famosas como las Madonas de Ildesheim y Orcival, una vez despojadas de su revestimiento, develaron un trabajo muy delicado de la talla. Sin embargo estas son esculturas de primera línea y habría que considerar que en este caso una escultura de factura popular podría presentar un tallado mediocre³¹³.

Materialidad

La relevancia de los materiales que conforman la obra de arte medieval va mucho más allá de una cuestión puramente pragmática. Su interés supera el de la simple curiosidad histórica que busca recrear los métodos de trabajo del artesano y rastrear el uso y manipulación de las materias primas. Como lo han dejado claro algunos autores³¹⁴, los

³¹² Teófilo no lo explicita, pero se entiende que las placas de metal son ajustadas sobre el núcleo de madera mediante clavos. Así al menos lo entiende Forsyth. Ver Forsyth. *Op.cit.* p.13.

³¹³ Agradecemos a la Dra. Fernandez-Ladreda por haber compartido con nosotros sus observaciones sobre la imagen en cuestión.

³¹⁴ Entre quienes han seguido esta línea de estudios se encuentran Herbert Kessler, Jerome Baschet Jean-Claude Bonne y Caroline Walker Bynum. Las obras pertinentes serán citadas en lo que resta del presente

materiales seleccionados para la confección de una imagen intervenían de manera activa en la producción de sentido de la misma así como en su funcionalidad y eficacia. En verdad, los materiales de la obra de arte constituyen sólo un aspecto de lo que podemos denominar en sentido amplio como materialidad³¹⁵. Ésta abarca un aspecto fundamental de la imagen medieval sobre el que Baschet ha llamado la atención mediante el concepto de imagen-objeto. Con esta denominación el autor busca poner el acento sobre el carácter objetual de la obra de arte medieval ya que “no hay imagen medieval que no sea al mismo tiempo un objeto”³¹⁶. Con el fin de aclarar este concepto basta diferenciar la intencionalidad que subyace en la obra medieval y en la obra renacentista. La primera, a diferencia de la segunda, no busca lograr un efecto ilusionista, no pretende, por así decirlo, engañar al espectador haciéndole pensar que lo que está viendo es real. Muy por el contrario, la imagen medieval devela en todo su esplendor la ficcionalidad de su artificio. Los materiales no se esconden pretendiendo asemejarse a la realidad (a lo sumo pueden camuflarse imitando otros materiales, generalmente más suntuosos), sino que llaman la atención sobre sí mismos y sobre el hecho de que no son lo que representan. Mientras que en el capítulo siguiente nos dedicaremos a desarrollar las esculturas del corpus bajo la perspectiva de la imagen-objeto así como el sustrato religioso que yace bajo la misma, aquí nos limitaremos a considerar el aspecto más concreto y literal de lo que podemos entender por materialidad: la intervención discursiva de los materiales en la obra de arte.

El carácter simbólico de los materiales

Quizás el aspecto simbólico sea el más relevante con respecto al empleo de los materiales. El símbolo no sólo constituye una parte esencial de la obra de arte medieval sino también de la interpretación medieval del universo. Ahondar en este último aspecto implicaría abordar argumentos y desarrollos filosóficos que están muy por afuera del alcance de este trabajo. Sin embargo, son necesarias unas pocas líneas que resuman a

capítulo.

³¹⁵ El abordaje de la cultura material por supuesto, no es nuevo. Surgió primero dentro del campo de la arqueología y la antropología con el fin de estudiar los vestigios de sociedades iletradas o prehistóricas. Desde hace algunas décadas, sin embargo, la perspectiva de la materialidad ha sido abordada desde los estudios culturales como un campo de estudios en sí mismo, aunque de característica interdisciplinaria. Ver al respecto Tilley, Chris et. alt. (eds.). *Handbook of material culture*, Londres, Sage, 2006 y Hicks, Dan y Beaudry, Mary C. (eds.). *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, Oxford, Oxford University Press, 2010, especialmente la introducción.

³¹⁶ Baschet, J. *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008, p. 33.

grandes rasgos los principios sobre los que se apoya la interpretación simbólica del universo con el mero fin de comprender el papel jugado por el símbolo en la imagen medieval (o más bien, la imagen medieval como símbolo) así como su lugar en las esculturas que nos competen.

Para ello hay primero que considerar el lugar del neoplatonismo medieval cristiano, cuya primera gran difusión en Occidente se dio a partir de la traducción al latín del Pseudo Dionisio Areopagita. Existen antecedentes a la difusión del Areopagita que contribuyeron en el desarrollo del neoplatonismo medieval como las traducciones que Mario Victorino hizo en el siglo IV de Plotino y Porfirio. También Platón era conocido, aunque sólo por la traducción de un fragmento del Timeo (17^a-53c) hecha por Calcidio. Sin embargo, fue la traducción del Areopagita la que tuvo una verdadera incidencia en la filosofía neoplatónica, particularmente en la escuela de los místicos victorinos³¹⁷. Adoptando la corriente apofática o teología negativa del Platonismo Medio, ya en muchos autores del cristianismo temprano prevalece la “simbología del Uno” en la cual el Principio-Uno es identificado directamente con Dios Padre mientras que el *Logos*, el camino por el cual es posible la unión mística con el Uno, es identificado con la Segunda Persona, Cristo. Para Dionisio, Dios es el *ipsum esse*, el Principio en el que preceden todas las cosas y en la que todo participa. Uno de los principios básicos sobre los que se sostiene este desarrollo filosófico-teológico es que el Principio-Uno es una unidad relacional que, aunque no-múltiple se explicita a sí mismo en la multiplicidad, dando origen a todo lo creado. Este despliegue teofánico implica igualmente un camino de retorno por el cual la alteridad regresa a la unidad. Por un lado, lo Uno y su manifestación teofánica en lo múltiple, donde se inscriben todos los cuerpos, tanto visibles como invisibles, son lo mismo. Sin embargo, entre el Principio y el principiado existe una diferencia fundamental. De allí que autores como Escoto Eriúgena hablen no de emanación sino de participación de todas las cosas en el Principio. Esta participación es crucial para comprender el mecanismo de funcionamiento del símbolo ya que cada elemento en el

³¹⁷ Para esto y para los principios filosóficos que se resumen a continuación ver D'Amico, Claudia (ed.). *Todo y Nada de Todo. Selección de Textos del Neoplatonismo Medieval*, Buenos Aires, Ed. Winograd, 2008, p. 20; Fernand Brunnee. “El Neoplatonismo en la Edad Media”, en *Métaphysique d'Ibn Garibol et de la tradition platonicienne*, Varoium, Norfolk, 1997; Klibansky, Raymond. *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages* (1939), München, Kraus International Publications, 1981, pp. 21-28 y, especialmente, Eco Umberto *Arte y Belleza en la Estética Medieval*, (trad. de Helena Lozano Miralles, 1987), Barcelona, 1997, pp. 68-99 y también De Bruyne, Edgard. *Estudios de Estética Medieval*, (trad. de Francisco Arrrmando Suarez, 1946), Madrid, Gredos, 1959, p. 214 y stes.

orden de la naturaleza es expresión de una realidad inconmensurable. Escoto Eriúgena lo expresa de esta manera:

“En efecto, todo lo que es inteligido y sentido no es otra cosa sino la aparición de lo no aparente, la manifestación de lo oculto, la afirmación de la negación, la comprensión de lo incomprensible, la profesión de lo inefable, el acceso de lo inaccesible, el intelecto de lo ininteligible, el cuerpo de lo incorpóreo, la esencia de lo sobreesencial, la forma de lo informe, la medida de lo inmedible, el número de lo innumerable, el peso de lo que carece de peso, la concreción de lo espiritual, la visibilidad de lo invisible, la localización de lo que no tiene lugar, la temporalidad de lo que carece de tiempo, la definición de lo infinito, la circunscripción de lo incircunscripto...”³¹⁸.

Todas estas manifestaciones del orden de la naturaleza hacen abarcable para el intelecto lo que de otra manera sería ininteligible. Pero al mismo tiempo, mientras más claras y manifiestas sean estas teofanías para el intelecto, más alejadas estarán del Principio-Uno.

La belleza sensible, aunque distante y diferente de la Belleza divina, conserva una relación ontológica con ella. Esta idea es de gran importancia para acceder a la comprensión de la estética medieval. Hugo de San Víctor lo expone de manera muy clara en su *Didascalicon*. Allí presenta la belleza en tres estados: la belleza de Dios es la primera, que se manifiesta a su vez en las almas y de manera sensible en las cosas. El alma que logra deleitarse en las cosas sensibles es porque encuentra afinidad entre la belleza que éstas contienen y la belleza del alma que, aunque diferente, le es de cierta manera análoga. Hugo considera, además, que la belleza de la naturaleza es el vestigio más evidente de Dios y por ella debe iniciarse el camino de la contemplación. La belleza sensible se expresa bajo cuatro aspectos: la armonía formal, el movimiento de la vida, el aspecto visible y las otras cualidades sensibles, todo lo cual se aplica también a las obras del arte humano.

Por otro lado, junto con la concepción del simbolismo metafísico del universo se asienta la interpretación alegórica del mundo. Este fenómeno deriva en gran parte de la hermenéutica bíblica, cuya interpretación figurativa era sostenida a su vez por la divulgación del conocimiento alegórico contenido en las enciclopedias, donde cada elemento de la naturaleza hablaba a su vez de Dios. Si bien ésta no se desentiende de la concepción metafísica del símbolo, donde cada elemento corpóreo es signo de su propia

³¹⁸ Escoto Eriúgena. “Periphyseon”. Lib. III, 632D577-634A611, trad. por Ezequiel Ludueña y Natalia Strok en Claudia D’Amico (ed.). *Todo y Nada de Todo... op. cit.*, 2008, p. 121.

causa, aquí signo y referente no se enlazan tanto por una semejanza ontológica sino por una semejanza de tipo analógica entre una realidad que es aparente y otra que resulta inaprehensible. En la interpretación figurativa del mundo, el símbolo se constituye siempre sobre la base de una concordancia esencial entre dos entes distintos. Una concordancia, señala Umberto Eco, que es proporcional y no idéntica ya que en ella reside siempre algún grado de incongruencia. Esto es importante porque es justamente en el esfuerzo interpretativo que exige esta relación analógica pero no idéntica donde reside el placer estético³¹⁹. Éste consiste, en definitiva, en hallar el significado oculto, no aparente del símbolo. Esta cadena de relaciones, donde todo se relaciona en algún aspecto con todo, da cuenta de la armonía del universo y del mismo como un lugar de correspondencias.

El simbolismo metafísico y el alegórico pueden conjugarse de una manera en la que resulta difícil poder distinguir donde termina uno y dónde comienza el otro. Para ejemplificar uno de los modos en que estos aspectos pueden intervenir en el carácter discursivo de una obra, podemos considerar el caso de algunos relicarios. La reliquia es, por lo general, el despojo de un cuerpo santo, casi siempre fragmentado, seco y consumido. Los relicarios no se limitan a cumplir una función de digno resguardo de las reliquias. Estos interactúan con su contenido llegando a formar prácticamente parte de un mismo conjunto. Cinthia Hahn, Caroline Bynum y Paula Gerson remarcan el hecho de que los mal llamados “relicarios parlantes”, aquellos con forma de miembros corporales, muchas veces no contienen la parte del cuerpo que representan. Este hecho nos habla de que no es un efecto mimético entre continente y contenido lo que se busca. Si atendemos a las cualidades de los materiales nobles empleado desde el aspecto metafísico del símbolo, podemos considerar que el relicario funciona más bien como una “restauración o incluso una redención” del fragmento corporal que contiene³²⁰. Las reliquias son glorificadas y sublimadas gracias a las cualidades de los materiales que conforman el relicario. De esta manera, estos no se limitan a connotar. Si bien, como expusimos, todas las cosas en el orden de la naturaleza participan del Principio-Uno, siguiendo especialmente los desarrollos de la estética victoriana, la belleza sensible que se encuentra en los materiales empleados participa ontológicamente de la Belleza divina.

³¹⁹ Eco, Umberto *Op. cit.*, pp. 71-73.

³²⁰ Bynum, C.W. y Gerson, Paula. “Body-Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages”, p. 5, en *Gesta* Vol. 36, N° 1, 1, 1997, pp. 3-7.

Pero además de esta participación, los distintos materiales (así como prácticamente cualquier otro elemento en el universo) podían ser interpretados de manera figurativa, interpretaciones basadas en la exégesis bíblica y en el contenido de herbarios, lapidarios y bestiarios, deudores a su vez de la cultura greco romana, a lo cual se debe sumar el aporte de los pueblos bárbaros. Así, por ejemplo, el oro y las piedras preciosas contaban con una importante referencia bíblica al formar parte de la Jerusalén Celeste. De allí que constituyan el material por excelencia para evocar el ámbito celestial y también a los santos que moran en él. Eso nos permite comprender mejor el mecanismo por el cual los materiales preciosos que conforman el relicario podían actuar reivindicando el cuerpo celeste del santo cuyos despojos mortales yacían en el interior. El relicario actúa prefigurando en cierta manera la resurrección de la carne. Pero esta prefiguración es simultáneamente ontológica y alegórica. Por un lado, la belleza sensible anuncia por vía anagógica a la belleza divina. Por el otro, el significado figurativo de los materiales devela un sentido ulterior donde el zafiro, por ejemplo, no era solamente una piedra bella sino que por su color era identificado con el ámbito celeste y, por extensión, con Dios³²¹. Es necesario aclarar, sin embargo que las características de la naturaleza de cada materia, las cuales son abstraídas para hacerla funcionar como símbolo vector de un significado ulterior, no son fijas. Como bien aclara Michel Pastoureau, es necesario que cada símbolo sea leído en su contexto, el único lugar donde puede funcionar³²².

El análisis de la intervención del simbolismo de los materiales en las esculturas del corpus se ve, en gran parte, limitado por el actual estado de conservación de las imágenes. Las intervenciones, alteraciones y deterioros sufridos sólo nos dejan una pálida idea de cómo pudieron haber lucido en su estado original. Sin embargo, los vestigios que sobreviven nos permitirán, al menos, dilucidar parte de este aspecto.

Pero antes de proceder a ello debemos tener en cuenta algunas cuestiones. La técnica de la escultura medieval implica el uso simultáneo de distintos materiales. Entre estos, algunos son expuestos a la vista ya sea formando parte del diseño descriptivo de la obra o con un fin ornamental. Otros, en cambio no son visibles o quedan camuflados bajo otros materiales. Ello no significa, sin embargo, que deban renunciar a su connotación simbólica. Jean-Claude Bonne advierte que parte de la eficacia de las imágenes en el ritual es independiente de su visibilidad. La razón última de su presencia no sería, por lo tanto, de

³²¹ Kessler. *Op. cit.* p. 24.

³²² Pastoureau, M. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004, pp. 22-25.

orden psicológico ni ideológico, sino ontológico³²³. Si esto puede decirse de las imágenes rituales, algo semejante podría pensarse respecto al uso de ciertos materiales. Por ejemplo, como veremos a continuación, las materias orgánicas como la madera, el marfil, la tela, la cera, el cuero y el pergamino eran portadores de significado en una forma diferente a la piedra o el metal. Todos aquellos procedían de seres vivos y, por ende, se encontraban ontológicamente en una escala superior a la de los elementos no orgánicos³²⁴. Se trata de una propiedad que corresponde a la naturaleza de la materia y no a una cualidad estética. Haciendo nuevamente uso de la distinción entre el símbolo metafísico y el alegórico, sostenemos, por lo tanto, la posibilidad de que ciertos materiales fuesen portadores de una carga de significado independientemente de sus condiciones de visibilidad.

La función de otras materias, en cambio, parece estar indefectiblemente ligada a la posibilidad de ser observadas. Podían ser significativas desde el punto de vista ontológico, pero lo eran principalmente a partir de sus cualidades visuales. Recordemos a Hugo de San Víctor según quien, el aspecto visible era una de las principales categorías de la belleza siendo la belleza visual incluso superior al valor estético de las otras sensaciones. Como explica De Bruyne, una de las razones de esta superioridad era de carácter fisiológica ya que, mientras las otras sensaciones van de “afuera hacia adentro”, sólo la visión va de “dentro hacia afuera”³²⁵. Por lo tanto en el ver hay un placer más activo que en los otros sentidos. La intervención de los sentidos es condición para el proceso anagógico por el cual el alma es capaz de elevarse a las verdades inmateriales a partir de las cosas sensibles. La importancia del proceso anagógico y su intervención en la concepción de la obra artística queda explícita en muchos ejemplos entre los cuales, el más conocido quizás sea los comentarios del Abad Suger sobre la remodelación que lleva a cabo en su iglesia de Saint Denis, así como las inscripciones que manda colocar sobre las puertas de la iglesia³²⁶.

³²³ Bonne J-C. “Entre l’image et la matière: la choséité du sacré en Occident”, en Jean-Marie Sansterre y Jean Claude Schmitt (eds.). *Les images dans les sociétés médiévales: Pour une histoire comparée*, Bulletin de l’Institut Historique belge de Rome, 69, 1999, pp. 77-111. Cit. por Baschet. *Op. cit.* p. 55

³²⁴ En línea con la filosofía dionisiana, la metafísica de la luz establece una jerarquía de todo lo creado en la cual, siendo la luz lo más perfecto, las sustancias serán más o menos nobles según estén más o menos separadas de la materia. Así, por lo tanto, debajo de Dios se sitúan las Inteligencias puras, luego las almas humanas que mueven a sus cuerpos, a continuación los cuerpos donde la luz se degrada en calor causando la vida y el movimiento para finalmente extinguirse en la materia inerte. Ver al respecto Gilson, Etienne. *La Filosofía en la Edad Media. Siglos XIII y XIV*, (Trad.de Arsenio Palacios y Salvador Caballero, 1952), Madrid, Gredos, 1958, p.68.

³²⁵ De Bruyne. *Op. cit.*, p. 17. Hugo aludía con esto a la teoría de la extromisión que explicaba la visión a partir de rayos visuales que eran emitidos desde el ojo hacia el objeto.

³²⁶ La edición de los textos del abad Suger se encuentra en Panofsky, Erwin y Panofsky-Soergel, Gerda (eds.) *Abbot Suger on the Abbey Church of St. Denis and its Art Treasures*, New Jersey, Princeton University

Con respecto al primer término de esta distinción, es decir aquellos materiales cuya importancia simbólica resulta independientes de su visibilidad, se encuentra el único material que es común a todas las esculturas de nuestro corpus: la madera. A excepción de la escultura número nueve, que tal vez haya sido concebida originalmente para exhibir la madera desnuda, en todos los otros casos la madera se ocultó mediante policromía o, en el caso de la escultura número cinco, quizás con plata. Si bien entre los materiales usualmente usados en escultura se encontraba la piedra, el estuco, la terracota y los metales, la madera fue probablemente una de las materias más utilizadas. Más de la mitad de las esculturas producidas en la Edad Media eran de madera³²⁷. Un dato más preciso surge del estudio de Clara Fernández Ladreda quien, refiriéndose a la región de Navarra, afirma que la madera y la piedra fueron los materiales más empleados para la escultura en esa zona y de estos dos, la madera goza de un predominio absoluto durante el románico³²⁸. La importancia de este material no es menor ya que contaba con una gran carga simbólica. La madera compartía, junto con otros materiales como el marfil, el cuero, la tela y el pergamino el ser una materia orgánica³²⁹. Pero, aún más que éstos, era considerada una materia viviente y por lo tanto, más cercana al hombre. Al igual que él, la madera podía ser lastimada y emanar fluidos, enfermarse, crecer y morir. No en vano, señala Pastoureau, entre las leyendas que tratan sobre esculturas que cobran vida, resultan más abundantes las protagonizadas por esculturas en madera que por aquellas en piedra³³⁰.

Vale la pena señalar también el simbolismo que surge hacia el siglo XI en torno al motivo arbóreo. El mismo nace con el comentario de Calcidio que acompaña a su traducción del Timeo de Platón. En la traducción, Calcidio usa el término latino *substantia* para dar cuenta de la materia primigenia, que en griego es *hyle*. En su comentario, en cambio, sigue la traducción de Cicerón utilizando la palabra *silva*. Este término, una de

Press, 1946. Existe traducción en español.

³²⁷ Chapuis, Julien. "Late Medieval German Sculpture. Materials and Techniques", en Heilbrun Timeline of Art History, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2000.

http://www.metmuseum.org/toah/hd/grmn_2/hd_grmn_2.htm (October 2002)

³²⁸ Fernández-Ladreda. *Op. cit.*, p. 36.

³²⁹ Kessler. *Op. cit.* p. 27. El árbol como figura simbólica cuanta con varias referencias bíblicas, tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Para un estudio centrado específicamente en la relación entre la madera y la cruz de Cristo ver: Fallon, Nicole. *The Cross as Tree: the Wood of the cross in legends in Middle English and Latin Texts*, PhD ThESIS, University of Toronto, 2009. Disponible online en https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19188/1/Fallon_Nicole_A_200911_PhD_thesis.pdf.

Consultado por última vez el 21 de marzo del 2014.

³³⁰ Pastoureau. *Op. cit.* p. 83. Y también en el caso inverso, al ser una imagen de madera "castigada" por no cumplir con un pedido, es convertida en piedra

cuyas acepciones es materia en un sentido amplio, también hacía referencia al ámbito del bosque, la vegetación, los árboles y la madera. En un artículo reciente, Ittai Weyrib muestra cómo el uso de este término polisémico por parte de Calcidio impulsó la difusión de una simbología que pone en relación los motivos vegetales con la materia primigenia de la creación³³¹.

El aspecto simbólico de la madera como material para la fabricación de imágenes no anula, por supuesto, las razones pragmáticas y económicas de su uso. De hecho, es probable que factores de esta índole motivaran la utilización de maderas que provenían de árboles considerados nefastos. Según observamos, por ejemplo, es muy probable que la madera utilizada en la escultura número uno del corpus sea nogal, el cual, a diferencia de su fruto, era un árbol considerado siniestro³³². Por otro lado, también es verdad que en ciertas regiones los gremios de escultores especificaban la madera que se debía trabajar. Así, por ejemplo, el gremio de los escultores de Lübeck indicaba el uso del roble para todas las imágenes religiosas, mientras que en Hamburgo y Luxemburgo se exigía el uso del roble, nogal o peral³³³. Si bien estas demandas podían ser motivadas por las características, cualidad o calidad de la madera, el hecho de que se prescriba un tipo de madera específico para las imágenes religiosas da pie a pensar que también podría intervenir las cualidades simbólicas de la misma. Considerando las características del roble, una madera fuerte y rígida y cuyas características simbólicas³³⁴ estaban asociadas a estas mismas cualidades, es difícil diferenciar las motivaciones prácticas de uso de las simbólicas. En este material está confeccionada la escultura número siete.

La escultura número nueve, por otro lado, está confeccionada en madera de tilo. Esta madera era muy utilizada para escultura en el sur de Alemania. El árbol, sus flores y frutos contaban con un buen número de propiedades beneficiosas³³⁵. Pero tenía, además, propiedades que la hacían muy apta para su tallado al ser una madera tierna y de poco peso.

³³¹ Weinryb, Ittai, “Living Matter: Materiality, Maker and Ornament in the Middle Ages, en *Gesta*, Vol.5 2, N^o 2, 2013, pp. 113-132. Sobre la lectura de la traducción de Calcidio y de su comentario ver Somfai, Anna. “The Eleventh-Century Shift in the Reception of Plato’s Timaeus and Calcidius’s Commentary”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, N^o 65, 2002, pp. 1-21.

³³² *Ibid.* p. 94 y De Gubernatis, Angelo. *La Mithologie des Plantes. Les Légendes du Règne Végétal*, Paris, C. Reinwald, 1882, p. 242.)

³³³ Baxandall. *The Limewood sculptors...op. cit.* p.27.

³³⁴ Isidoro de Sevilla. *Etimologías, op. cit.* p. 424.

³³⁵ Ver Pastoureau. *Une histoire symbolique... Op. cit.* p. 93 y también Eco. *Arte y Belleza... op. cit.* p. 58 y stes.

Nuevamente, los motivos detrás de la elección del material fluctúan entre los de carácter simbólico y los de tipo práctico.

El color

Pastoureau señala una relación de cierta ambigüedad durante el periodo medieval con respecto al color. Esta ambigüedad nace de su naturaleza, la cual es considerada por algunos autores como materia y por otros como luz. Considerado como materia, el color portaba una impronta negativa asociado con lo denso, lo corpóreo y, por ende, con aquello más alejado de Dios. De allí nacen las consideraciones de quienes perciben el color como algo superfluo, un mero ornamento banal para complacer los sentidos.

Por otro lado, estaban quienes consideraban el color principalmente como luz., influidos en buena parte por la metafísica desarrollada entre otros por Grosseteste. La luz, identificada con la materia primigenia del universo, era de naturalezas simple, indivisa y correspondiente por ello con Dios. El color visto como luz, era por lo tanto percibido como una belleza simple, inmediatamente perceptible y no sujeto a relación.

Las imágenes de nuestro corpus, de procedencias diversas, dan cuenta de que el esquema de color de los vestidos de la Virgen no ha sufrido grandes variaciones a lo largo del tiempo. Al menos, en lo que respecta al manto y a la túnica de la Virgen, puede comprobarse el uso más o menos constante del azul para uno y del rojo para la otra (imágenes número uno, ocho y diez de nuestro catálogo)

A pesar de ello y dado que estas imágenes se insertan en una línea temporal muy extensa, es de esperar que la presencia de estos colores no pueda explicarse en todos los casos de la misma manera. Nos centraremos, por lo tanto, en nuestra imagen más temprana: la escultura auvernesa del MNBA ya que consideramos que ésta representa un momento en el desarrollo de la iconografía cuando los colores asociados con la Virgen comienzan a estabilizarse.

Para intentar comprender el funcionamiento del esquema de colorees aplicado a esta escultura debemos volver a remitirnos a la obra de Baschet y pensar a la imagen en su materialidad plena, desde su carácter objetual. En tanto tal, la misma funcionaba desde un emplazamiento específico en el lugar de culto y, probablemente también, en situaciones específicas. Es verdad que nos resulta imposible conocer la ubicación para la cual la imagen de nuestro corpus fue originalmente destinada. Pero por fortuna, ésta se trata, como vimos, de una tipología bastante típica de imágenes marianas. Esto nos permitirá, a partir

de la información conocida sobre ejemplares similares, deducir sus emplazamientos más probables dentro del edificio eclesiástico.

Según algunos ejemplos citados por Ilene Forsyth, las imágenes de la *Sedes Sapientiae* parecían ubicarse a veces en un altar en la cripta y otras, en el altar mayor. Estos eran los lugares usuales donde se exhibían los relicarios. Siendo ésa la función primigenia de esta tipología, es posible que las tallas quedaran ligadas al mismo emplazamiento aún después de perder dicha función³³⁶.

Numerosos relatos de milagros hablan de fieles que hacen sus oraciones a la Virgen frente al altar.³³⁷ Es muy probable que lo hicieran también frente a una imagen que se encontrara allí mismo. Las ilustraciones de las Cantigas de Alfonso El Sabio son útiles para esclarecer estos detalles ya que, en varias ocasiones, la imagen de la Virgen es representada en ese lugar³³⁸.

Otras fuentes hablan de lugares especiales donde se ubicaban estas tallas. Es el caso de la encargada por Esteban II, obispo de Clermont Ferrand, la cual era exhibida en una columna. Sin embargo, ésta era aparentemente, una ubicación algo excepcional y posteriormente fue trasladada al altar³³⁹. Según se desprende de estos datos, pareciera ser que el altar principal era, si bien no el único, un lugar usual donde exponer la imagen de la Virgen.

A partir del periodo carolingio se procede a una etapa de jerarquización del edificio eclesiástico³⁴⁰. La iglesia como lugar consagrado para el culto se vuelve condición para la existencia de la iglesia como comunidad e Institución. En cada parroquia, por humilde que sea, se establece la unión con la Iglesia Universal a partir de la celebración eucarística.³⁴¹

³³⁶ Forsyth, *op.cit.* p.37.

³³⁷ Por ejemplo, entre los milagros publicados por Kjellman, Hilding en *La Deusième Collection Anglo-Normande des Miracles de la Sainte Vierge et son Original en Latin. Avec les miracles correspondant des mss. 375 et 818 de la Bibliothèque Nationale*, Paris, Edouard Champion, 1922. Ver específicamente los milagros nº. I, p.217; LI, p.219; XIX, p.275; XLVII, p.200. Este último, que relata la conversión de María Egipciaca, hace referencia a una imagen de la Virgen que parece encontrarse sobre el altar, si bien se trata de una Iglesia en Jerusalén.

³³⁸ Por ejemplo, en las cantigas 17, 76, 174, mientras que en la cantiga 42 la imagen de la Virgen parece estar en una cripta. En la cantiga 38 se la representa sobre una peana, contra la pared. Lamentablemente, los datos dados por la ilustración son demasiado escasos como para precisar en cuál de los muros de la iglesia se ubicaba la imagen, o a qué altura del muro se encontraba. Todos los ejemplos citados pertenecen a la Biblioteca de El Escorial, ms. T. I. 1

³³⁹ Rigodon, "Vision... *op. cit.*", pp.40 y54.

³⁴⁰ Baschet. *Op. cit.* p. 68 y stes.

³⁴¹ El rol predominante que asume la iglesia parroquial como organizadora del hábitat rural integra el proceso denominado por Michel Lauwers como *inecclesiamento*. Con este término, Lauwers intenta designar un proceso ideológico que logra imponer la imagen de una Iglesia integrada por todos los fieles tanto vivos como

Simultáneamente se da una división cada vez más marcada de los espacios internos. Es posible figurarnos el mismo como una serie de círculos concéntricos cuyo grado de sacralidad va en aumento a medida que nos aproximamos al centro: el altar mayor. Cada uno de estos espacios está acompañado por la decoración que interactúa con él. La entrada al edificio alude a la entrada de la Jerusalén Celeste, representada muchas veces por el Cristo Triunfante adorado por los ancianos del Apocalipsis, y un poco posteriormente, por el Cristo Juez. El interior, sin embargo, no se limita a la representación unívoca de la Jerusalén Celeste sino que conviven diferentes temas en los que parece conjugarse lo terrenal y lo espiritual. Esta curiosa disposición, dice Wirth, parece derivar del mismo simbolismo eucarístico, el cual se consume a la vez en la tierra y en el cielo, sirviendo de articulación entre ambos ámbitos. El rito eucarístico es celebrado por los fieles en la tierra para participar de esta manera en la comunión de todos los santos, en el cielo. Las imágenes en el interior del santuario complementan así la acción litúrgica, pero sin duda es el altar, el lugar donde se realiza el sacrificio, el principal símbolo del umbral paradisiaco.

También Kessler interpreta de manera semejante la decoración de las iglesias, con la salvedad de que asocia el solar con la representación de temas terrenos y el cielo raso con temas cosmológicos, mientras que para la zona cercana al altar se reserva el tema de la articulación de cielo y tierra³⁴².

La ubicación de la imagen de la Virgen y el Niño sobre el altar reforzaría la función de esta zona como articuladora de los ámbitos celeste y terrestre. Por un lado, las esculturas del Trono de Sabiduría implican, según Forsyth, las siguientes cualidades de Cristo: su carácter sacerdotal, su condición de rey y su humanidad³⁴³. El gesto bendicente de Cristo, a lo que habría que sumarle el *pallium* que viste en ciertos ejemplares³⁴⁴, lo muestra en el papel de sacerdote. Su posición sedente (recordemos que la iconografía consiste en un

difuntos identificados al cuerpo social de la misma a la vez que con sus comunidades respectivas. Ver al respecto: Lauwers, M. *Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris, 2005, p. 269-274 ; Lauwers, M. y Ripart, L., "Représentation et gestion de l'espace dans l'Occident médiéval (Ve-XIIIe siècle)", en *Rome et l'Etat moderne européen*, édit. J.-Ph. Genet, Rome, 2007, p. 115-171 y M. Lauwers. "Circuit, cimetière, paroisse. réflexions sur l'ancrage ecclésial des sites d'habitat (viie-xiiiie siècle)", 2010. Disponible online en http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/53/80/31/PDF/Lauwers_Circuit_cimetiA_re_paroisse.pdf. Consultado por última vez el 16-4-14.

³⁴² Kessler. *Op. cit.* pp. 115-124.

³⁴³ Forsyth, *The Throne of Wisdom... op.cit.* p.28.

³⁴⁴ Por ejemplo, la Madonna Morgan, en el Metropolitan Museum de Nueva York.

doble entronamiento) transmite la idea de majestad, mientras que la presencia de su madre habla claramente de su humanidad.

La articulación de lo terrenal y lo divino se manifiesta en estas tallas a partir de la doble significación de la divinidad y humanidad de Cristo. Con otras palabras, Herbert Kessler apunta hacia esta idea cuando se refiere a la imagen relicario de la Virgen y el Niño en el altar de Santa María Maggiore: "...no sólo presenta de forma figurativa los materiales sagrados que contiene, sino que también presenta los sacramentos bajo las dos formas narrativas que atestiguan ambas naturalezas de Cristo y en las deidades entronizadas"³⁴⁵. Kessler contextualiza esta imagen en su desarrollo acerca de la articulación de cielo y tierra como tema de la decoración de ábsides.

Habiendo establecido la posible función de la imagen en el significado litúrgico del edificio eclesiástico toca preguntarnos cómo participan los colores en este contexto. Contemplado de esta manera, en conjunto con su emplazamiento ritual y en el contexto de la liturgia, los colores usados dejan de ser gratuitos. Comenzaremos por analizar los colores en las ropas de la Virgen: azul y rojo.

Como ha explicado Pastoureau en los varios trabajos que dedicó al color azul³⁴⁶, en la Antigüedad y parte de la Edad Media, éste era un color marginal, fenómeno relacionado en parte por la dificultad en conseguir tintes atractivos en este tono. Asociado con el duelo³⁴⁷, la Virgen solía ser representada vistiendo azul así como otros colores de connotaciones semejantes, aludiendo a la pérdida de su hijo. No es sino hasta los siglos XI-XII que, junto con la posibilidad de obtener azules más seductores y atractivos se da la valorización de este color. Su relación con los vestidos de la Virgen se vuelve más estable,

³⁴⁵ "... it not only realizes in figural form the sacred materials it encloses, but also figures the Sacraments in the two narratives attesting to Christ's dual natures and in the enthroned deities". Kessler, H., *op.cit.*, p.124. La traducción es nuestra. Cabe aclarar que las reliquias contenidas en la imagen consistían en fragmentos de la Santa Cruz y restos de un santo. Ver Cooper, Donald y Leino, Marika, (eds.), *Depth of field: relief sculpture in Renaissance Italy*. Berna, Peter Lang, 2007, p.343.

³⁴⁶ Pastoureau, M. *Bleu. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2000. Para este y los otros colores que se desarrollan a continuación ver, del mismo autor *Un histoire symbolique... op. cit.* pp.113-156; *Jésus chez le teinturier*, op. cit. y *Le Petite Livre des Couleurs*, Éditions du Panama, 2005.

³⁴⁷ Así lo afirma Pastoureau en las obras citadas. Una referencia muy anterior la encontramos en la obra de Portal, Frédéric (barón de). *Des couleurs symboliques...* Allí habla acerca de la connotación funeraria del color azul en la sociedad medieval mencionando dos ejemplos. El primero consiste en la representación de la resurrección de Cristo en una biblia del siglo X. Según el autor, allí se vería a Cristo saliendo de la tumba rodeado por banderines azules y con el rostro también azul (Mss. della Bibliothèque Royale, N° 6, tome I). El segundo consiste en varias miniaturas del Breviario de Sarisburio en las que aparecen ataúdes cubiertos por paños mortuorios de color azul (Breviarium Sarisber. Mss. de la Bibliothèque Royale, siglo XV). Más adelante, añade que la Virgen es frecuentemente representada vistiendo este color después de la muerte de su hijo. Ver Portal, Frédéric (baron de). *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1837, pp. 161 y 162.

convirtiéndose en un atributo cromático de la misma³⁴⁸. Este fenómeno a su vez, alienta su uso por parte de la elite tornándose un color aristocrático.

El azul como color de duelo anunciaría el destino del niño que la Virgen sostiene en sus brazos. En tal caso vendría a funcionar en una manera semejante a los elementos que, especialmente durante el barroco, prefiguran la pasión de Cristo en su infancia³⁴⁹. De ser esta interpretación correcta, podría integrarse fácilmente a la lectura de la representación del Niño como víctima de sacrificio.

Por otro lado, Pastoureau ha aludido a la relación del azul mariano con el color del cielo. Durante la Edad Media, el azul no fue siempre el color exclusivo del firmamento. El dorado toma frecuentemente su lugar y el naturalismo se abandona en pos de una representación convencional³⁵⁰. Sin embargo, durante la Edad Media existió una identificación clara entre el color azul y el cielo como queda demostrado en el *Mappae Clavicula*, un tratado técnico que reúne manuscritos de distinta procedencia hasta el siglo XII. En él, encontramos la receta para fabricar un color “azul cielo”.³⁵¹ La asociación de este color con el firmamento y la luz³⁵² vendría a reforzar por lo tanto la imagen de María como *porta coeli*.

Una última hipótesis sobre la relación entre el azul y los vestidos de María, tiene una base bíblica. Se trata del color de uno de los velos con los que debía ser cubierta el Arca de la Alianza al ser transportada durante la travesía por el Sinaí³⁵³. Según las instrucciones dadas por Yahveh a Aarón y Moisés, ésta debía ser cubierta por un paño de un

³⁴⁸ Vale la pena mencionar que Amadeo de Lausana, a mediados del siglo XII, no menciona el azul entre los colores que adornan los vestidos de la Virgen. Estos consisten en blanco, negro, rojo y verde. Amadeo de Lausana. Homilias II, cit. por Manzi, Ofelia. *Para el conocimiento del arte medieval*, Universidad de Buenos Aires, Filosofía y Letras, 1987, pp. 37 y 38.

³⁴⁹ Sobre este tema puede ser de utilidad el siguiente artículo: Requena Bravo de Laguna, José Luis. “Algunas consideraciones iconográficas sobre la prefiguración de la Pasión de Cristo en su Santa Infancia en la pintura barroca andaluza”, en Lázaro Gila Medina (dir.), *"Aquadra et allende": Obras singulares de la Navidad en la Granada moderna (Siglos XV-XVIII)*, Granada, Diputación de Granada, 2014, pp. 63-85.

³⁵⁰ Un caso que ilustra muy bien este hecho es la representación del cielo, en el arte romano, mediante distintas gradaciones de celeste. Este método que derivaba de un fenómeno físico real, en el arte carolingio perdió su conexión con el mundo natural para convertirse en un fondo de franjas generalmente azules aunque también rosadas. Si bien pueden mantener alguna semejanza con los colores reales del cielo, en ocasiones parecen usarse con un mero sentido decorativo. Ver Pearsall, Derek y Salter, Elizabeth. *Landscapes and Seasons of the Medieval World*. Londres, Paul Elek, 1973, p. 41.

³⁵¹ Smith, Cyril Stanley y Hawthorne, John G. “Mappae Clavicula: a little key to the world of medieval techniques”, p. 52, en *Transactions of the American Philosophical Society New Series*, Vol. 64, No. 4, 1974, pp. 1-128.

³⁵² Simonet, Dominique “Le bleu. La couleur qui ne fait pas des vagues” en L'Express (5 de julio del 2004). Disponible online en http://www.lexpress.fr/culture/livre/2-le-rouge-c-est-le-feu-et-le-sang-l-amour-et-l-enfer_819788.html. Consultado por última vez el 25 de abril del 2014.

³⁵³ Números 4: 4-6.

color que en la vulgata se denomina *hyacinthus*. En principio este término haría referencia al color de la flor del Jacinto, entre azul y violeta. Dada la identificación de María con el Arca de la Alianza, frecuente en los escritos de los Padres, es tentador suponer que esto pudo haber inspirado la representación de María vestida en dicho color. Sin embargo, es imposible saber exactamente qué tonalidad designaba este término. La misma palabra se usaba para denominar a una piedra que, según Isidoro de Sevilla, era de color azulado³⁵⁴. Esta piedra aparece también en la segunda homilía de Amadeo de Lausana según quien, las manos de la Virgen “están llenas de jacintos (...). El Jacinto, en tanto azul y rojo, manifiesta la obra ferviente de la luz”³⁵⁵. Vale la pena decir también que el *hyacinthus* es el único color mencionado por Roberto Grosseteste en su tratado *De Iride* el cual, generalmente se cree que hace referencia a un color entre la tonalidad del violeta, púrpura y rojo³⁵⁶. Al igual que las otras dos hipótesis ésta deberá permanecer abierta a la espera de futura evidencia que pueda confirmarla o bien descartarla por completo.

Si nos ocupamos tan solo de los significados metafísicos asociados al color, estaríamos descuidando un aspecto fundamental de la valoración medieval del pigmento: su materialidad. El valor literal del color era tenido en cuenta tanto como su valor figurativo. Si atendemos a los pigmentos utilizados en las imágenes ya comentadas del Metropolitan Museum, podemos deducir que en la escultura del MNBA se utilizó probablemente el azul ultramarino para la túnica de la Virgen. Este era el pigmento más costoso y por ende, el de mayor prestigio. Su valor se debe a que se extraía de la piedra del lapislázuli cuya única fuente conocida en el periodo estaba en lo que hoy es el norte de Afganistán. Se trata de un compuesto de distintos minerales entre los cuales el principal es la lazurita, que le da su color azul. Contiene también calcita, que le otorga los veteados grisáceos y piritita, que produce las vetas doradas. La simple pulverización y lavado de la piedra daba como resultado un color azul pálido. Después del 1200 se difundió un proceso más complejo que implicaba el calentamiento de la piedra y su pulverización, que luego era amasada con una mezcla de oleo, aceite y resina bajo agua. Las partículas azules de la lazurita eran liberadas en el agua mientras que las impurezas eran retenidas en la masa.³⁵⁷ Pero esta práctica es posterior a la policromía de la primera escultura de nuestro corpus. Basándonos

³⁵⁴ Isidoro de Sevilla. *Etimologías*, *op. cit.* p. 396.

³⁵⁵ “...manus (...) plena hyacinthis (...). Hyacinthus quippe caeruleus et rubeus, lucidem et fervens opus demonstrat » Amadeo de Lausana. *De Maria Virginea Matre Homiliae Octo*. PL 188 1308C

³⁵⁶ Por ejemplo en Smithson, Hanna E. et al. “Color-coordinate system from a 13th-century account of rainbows, en *Journal of the Optical Society of America*, Vol. 31, N° 4, Abril 2014, pp. 341-349.

nuevamente en los datos arrojados por los análisis del Metropolitan Museum, el pigmento azul usado en esta escultura posiblemente haya sido dispuesto sobre una capa grisácea, producto de la mezcla del negro de carbón y de blanco de plomo. Este detalle es interesante ya que se asemeja a la recomendación hecha por Teófilo al hablar sobre el color aplicado a las drapearías en la pintura mural. Allí dice: “bajo la lazurita y el verde se coloca un color conocido como *ueneda*, mezcla de negro y calcita sobre el cual, cuando está seco, se aplica una capa delgada de lazurita mezclado con yema de huevo diluida con mucha agua y luego, otra capa más gruesa para realzar su belleza”³⁵⁸. Incluso la aplicación del huevo está presente en el ultramarino usado para estas esculturas.

En cuanto al rojo, a diferencia del azul, éste siempre tuvo un lugar prestigioso entre los colores. Ya en la antigüedad era el color por excelencia, de hecho el término latín *coloratus* (de donde deriva el término en español colorado) significa tanto colorado como coloreado. Por eso, desde temprano, en su tonalidad purpúrea derivada de la sustancia extraída del murex, fue elegido como el color del poder, pero también de la guerra. Asociado a dos elementos esenciales: el fuego y la sangre, el cristianismo primitivo construyó alrededor de estos polos un fuerte código simbólico que perdura, en muchos sentidos, hasta la actualidad. En su aspecto positivo³⁵⁹, el rojo fuego se asocia a la vida, al Espíritu Santo del Pentecostés, mientras que el rojo sangre es la sangre derramada por Cristo, es la fuerza del Salvador que purifica y santifica. Por esto mismo encontró su lugar entre los colores litúrgicos. Los colores adquieren mayor protagonismo en la liturgia a partir de la época carolingia. Sin embargo, estos estaban lejos de estar sistematizados. Los

³⁵⁷ Este proceso es descrito, por ejemplo, por Cennino Cennini en su Libro dell Arte. Ver Thompson, Daniel V. Jnr. (trd). *The Craftsman's Handbook-II libro dell Arte*, Dover, 1933, pp. 36-39. Acerca del pigmento extraído del lapis lazuli ver Eastaugh, Nicholas et al. *Pigment Compendium. A dictionary of historical pigments*, Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004, pp. 217-220; y también. Glick, Thomas F et al. (eds.) *Medieval Science, Technology and Medicine. An Encyclopedia*, Nueva York, Routledge, 2005, p. 381. Entre las obras en las que se registró el uso del ultramarino durante la Edad Media vale la pena mencionar su uso en el Libro de Kells (ca. 800) y el Codex Aureus de Echternach (ca. 1045) sólo para mencionar dos casos de ejemplares relativamente tempranos donde se consiguió una gran calidad en el uso de este pigmento. Ver al respecto: Ana Grebe. “Susan Bioletti et al. “The examination of the Book of Kells using micro-Raman spectroscopy”, en *Journal of Raman Spectroscopy*, nº 40, 2009, pp. 1043-1049 y Anja Grebe. “Value and Beauty: towards a double aesthetic of colours in early Romanesque book illumination”, en *Revista de Historia del Arte*, Série W Nº 1, 2001, pp. 21-37.

³⁵⁸ “In campo sub lazure et uiride ponatur color quidicitur ueneda, mixtus ex nigro et calce, super quem cum siccus fuerit, ponatur in suo loco lazur tenuis cum oui mediolo abundanter aqua mixto temperatus, et super hunc iterum spissior propter decorem” Teófilo. *De diversis artibus... op. cit.* p. 13.

³⁵⁹ Los aspectos negativos están hoy día tan vivos que apenas merecen comentario: el infierno, Satanás, la concupiscencia, el pecado si pensamos en su asociación con el fuego. En relación con la sangre, los crímenes, la guerra, la violencia.

liturgistas del periodo hablan de una variedad de hasta doce colores sin que ello implique necesariamente una práctica real en el culto. Algunos autores del siglo XII concuerdan, al menos, respecto al significado de los colores principales: el blanco se asocia con la pureza, el negro con la penitencia y el rojo con la sangre derramada por y para Cristo. Honorio de Autun, por ejemplo, en su *Expositio in cantica canticorum* habla del color rojo como atributo de Cristo diciendo: “Y este mismo rojo por el martirio con el que, por su sangre, lavó a los pecadores fue elegido de Dios Padre entre numerosos apóstoles y una multitud de santos para que el mundo sea reconciliado por él”³⁶⁰.

Durante el siglo XIII parece avanzarse hacia una mayor sistematización en el uso litúrgico de los colores. En el escrito de juventud del Papa Inocencio III, *De Sacro Altaris Mystero*, se describe las costumbres vigentes en la diócesis romana en el momento de su redacción. Una vez electo Papa, este escrito, al igual que otros de su autoría, sería elevado como principio de autoridad y por ende recogido y comentado por otros autores. Guillermo Durando, por ejemplo, lo cita de manera casi literal al referirse a este mismo tema en el *Rationale Divinorum Officiorum*. En el escrito del futuro Inocencio III se determinan los colores adecuados para las distintas festividades y periodos a lo largo del año litúrgico basándose en las asociaciones de los tres colores básicos ya mencionados. Allí dice sobre el color rojo: “vestiduras rojas deben ser usadas en las fiestas de los apóstoles y mártires ya que recuerda a la sangre de la pasión que derramaron por Cristo. En efecto, estos son quienes volvieron de la gran tribulación y lavaron sus ropas en la sangre del cordero (Apoc. VII)”³⁶¹.

El uso del rojo en la túnica de la Virgen y en el manto de Cristo reforzaría la referencia de la imagen al drama ritual que se representa en cada celebración eucarística. El rojo, como vemos, es un fuerte símbolo que recuerda la sangre vertida por Cristo y su papel como víctima de sacrificio.

El simbolismo litúrgico de este color no excluye, sin embargo, otros significados profanos asociados a él, más precisamente su relación con el poder terrenal y como símbolo de estatus. Incluso Amadeo de Lausana, que asocia el rojo con los vestidos de la Virgen, da cuenta de esta doble connotación. En la homilía ya citada dice refiriéndose al vestido de

³⁶⁰ “Et ipse rubicundus martyrio, quia peccatores lavit sanguine suo, a Deo Patre electis ex millibus apostolis et sanctorum agminibus ut per eum reconciliaretur mundus”. Honorio de Autun. *Expositio Cantico Canticorum*. PL. t.172, col. 440-441.

³⁶¹ “Rubeis autem utendum est indumentis in solemnitatibus apostolorum et martyrium, propter sanguinem passinis, quem pro Christo fuderunt. Nam ipsi sunt qui venerunt ex magna tribulatione, et laverunt stolas in sanguine Agni (Apoc. VII)” Inocencio III. *De Sacro Altaris Mystero* PL. t. 217, col. 774-916.

María: “es rojo como una esfera de fuego, como la púrpura del rey, como la escarlata por dos veces teñida, signo del amor de Dios y al prójimo.” Amadeo sintetiza así la naturaleza espiritual y terrenal de las posibles connotaciones de este color. Esto resulta pertinente especialmente si observamos que en el grupo de esculturas de la *Sedes Sapientiae*, tanto en el Metropolitan Museum como en el MNBA, se utilizaron distintas tonalidades de rojo. Para el manto del Niño, según lo que podemos saber a partir de los análisis efectuados sobre la Madonna Morgan y la Madonna de Montvianeix, se aplicó una primera capa de ocre rojizo y una segunda de laca, dando como resultado un rojo oscuro. En la túnica de la Virgen, en cambio se aplicó una primera capa de bermellón y sobre ésta, otra de laca, resultando un rojo más brillante y purpúreo. Habiendo recorrido la carga simbólica que pesa sobre los materiales, sería ingenuo suponer que el uso de distintas tonalidades de este color no conlleva una intencionalidad respecto de sus significados. ¿Podría acaso interpretarse el rojo más oscuro del manto de Cristo como más próximo al simbolismo de la sangre de su Pasión? Y el rojo más brillante de la túnica de María, ¿podrá estar más cerca en su significado a un signo de distinción y estatus? Efectivamente, el rojo era un color de lujo, pero como aclara Pastoureau, no se trataba de cualquier tono de rojo. En la sociedad medieval la intensidad del color era tanto más significativa que el color en sí. “Para el medieval, el resplandor de un objeto (su aspecto mate o brillante) prima por sobre su coloración (...). Un rojo bien vivo es siempre signo de poder, tanto para laicos como para eclesiásticos³⁶².

Por otro lado, al igual que ocurría con el uso del azul ultramar, también el pigmento rojo usado en este grupo de esculturas implica la utilización de un material de lujo. Se trata de la laca, un pigmento orgánico extraído de los cocoideos o insectos escama. Estos son oriundos de la India, las islas Molucas, China, Camboya, Tailandia y Sumatra. Según los registros comerciales, fue introducido en Europa hacia el 1222 por comerciantes catalanes o provenzales quienes lo traían del norte de África. Su uso en el arte no está documentado antes del siglo XV, apareciendo en un tratado técnico de ca. 1400, *De Diversis Coloribus*, de Archario.³⁶³ Los análisis efectuados sobre la Madonna Morgan y la Madonna de

³⁶² Simonet, Dominique “Le rouge-C’est le feu et la sang, l’amour et l’enfer“, en L’Express (12 de julio del 2004). Disponible online en http://www.lexpress.fr/culture/livre/2-le-rouge-c-est-le-feu-et-le-sang-l-amour-et-l-enfer_819788.html. Consultado por última vez el 14 de abril del 2014.

³⁶³ El término laca es mencionado en tratados anteriores como el Ms. Lucca y el *Mapae Clavicula*, sin embargo éstos parecen hacer referencia ya sea a la goma laca o a una sustancia extraída de la hiedra. Ver Mary P. Merrifield. *Original Treatises dating from the XIIIth to XVIII Centuries*. Londres, William Clowes &

Montvianeix revelaron, sin embargo, la utilización de esta sustancia convirtiéndolas en el testimonio más temprano de su uso en el arte europeo³⁶⁴. Nuevamente, la importancia material del pigmento, extremadamente raro para la época, jerarquiza no sólo a las figuras que se representan sino a la imagen misma en su carácter de objeto.

Por último, la Madonna auvernesa del MNBA al igual que la de Montvianeix en el Metropolitan, presenta un color verdoso en la túnica del Niño. Si consultamos nuevamente el *De Sacro Altaris Mysterio* vemos que, después de especificar los colores adecuados para cada festividad se designa el color verde como el correspondiente para los días “feriados y ordinarios, ya que el verde es un color intermedio ente el blanco, el negro y el rojo”³⁶⁵ Este dato no es menor ya que si efectivamente, como señalamos en el segundo capítulo, el Niño en la escultura número uno del corpus está portando ropas sacerdotales, el color verde de la casulla correspondería con el color que el sacerdote portaría en un día ordinario del calendario litúrgico.

De esta manera el esquema de colores usado en la escultura auvernesa correspondería tanto con la condición sacerdotal del Niño como con su rol como víctima de sacrificio. Los colores asociados a la Virgen, por otro lado parecen más ambivalentes. Por un lado, habría una referencia al poder terrenal mediante una de las tonalidades de rojo utilizadas y con la otra, a las connotaciones espirituales que le adjudican diferentes autores. ¿Podría el rojo “real” actuar como una alusión al linaje real de Cristo y por ende a su naturaleza humana? Esta lectura encajaría con la interpretación de esta tipología según la cual Cristo es representado como rey y como hombre.

Por último, el azul en el manto de la Virgen es aún más difícil de precisar. Aunque su polivalencia lo hace igualmente rico. Posiblemente, las tres hipótesis presentadas contribuyen en la construcción de su significado, sin corresponder la explicación absoluta a ninguna de las tres.

El uso de oro y gemas

Como señalamos antes, algunas de las esculturas del corpus fueron doradas (imágenes número dos, tres, y ocho, de las cuales la número tres conserva tan sólo algunos restos). Esta técnica encierra, evidentemente, toda la carga simbólica que el oro tenía como

Sons, p. CLXXVIII.

³⁶⁴ Marco Leona. “Microanalysis of organic pigments...” *Op. cit.* pp. 3 y 4. «

³⁶⁵ « Restat ergo, quod in diebus ferialibus et communibus, viridibus sit indumentis utendum, quia viridis color medius est inter albedinem et nigredinem et ruborem » Inocencio III. *De Sacro Altaris Mysterio*. PL. t. 217, col. 802.

material precioso. Desde tiempos pre-cristianos, el oro ha sido asociado con la divinidad³⁶⁶. No solo sus propiedades lo hacían adecuado para representar lo divino sino también para ponerse en contacto con él. La relación entre el oro y Dios está bien respaldada en el Antiguo Testamento y por el libro del Apocalipsis, haciéndolo el material adecuado para prefigurar el ámbito celeste y a las personas divinas que moran en él. El oro era apreciado por su naturaleza indestructible, maleabilidad y escases, pero sobre todo, porque, al igual que las piedras preciosas, refleja la luz. Además de las elucubraciones filosóficas que asocian a Dios con la luz, ésta relación era señalada de manera aún más literal en autores como Gregorio de Nisa e incluso se lo llega a comparar directamente con el oro³⁶⁷.

En su relación con los colores, este metal no era asociado con el amarillo sino con el blanco. El oro se consideraba la intensificación máxima de este color, que como todavía hoy, era asociado con la pureza y la castidad. El dorado es usado así para jerarquizar el mundo celeste que ninguna gama del blanco podía alcanzar a describir³⁶⁸.

Pero además de sus connotaciones simbólicas de carácter teofánico, el oro es el material más rico en simbología política. Dice Pastoureau³⁶⁹ que el oro permite a la Iglesia afirmar su autoridad. Y aunque en estas imágenes su presencia pueda ser más significativa desde el punto de vista simbólico que del económico, éste es un aspecto que debe ser tenido en cuenta. Sobre todo no debe menospreciarse el efecto que podrían haber tenido estas imágenes en el interior de un edificio eclesiástico por modesto que éste sea, donde la luz natural o la lumbre de las velas reflejada en las imágenes no solo impartía un aura sobrenatural a las figuras mismas sino que probablemente creara una atmósfera rutilante en el interior del recinto sagrado.

En cuanto a las gemas, el estado actual de las imágenes sólo nos permite asegurar su presencia en el caso de la escultura número uno del corpus. Como explicamos, la Virgen portaba un cabujón, que se conserva en el museo. Probablemente, el Niño portaba si no uno similar, otra gema o aplique según permite deducir la huella dejada en el *pallium*. Por último, también el libro estaba ornado con apliques, que bien podrían haber consistido en gemas u ornamentos de otro tipo como marfiles o esmaltes.

A juzgar por otras imágenes semejantes, el cabujón probablemente consistiese en un cristal de roca o gema cuyo carácter translúcido tal vez permitiese visualizar una reliquia en

³⁶⁶ Ver Dominic Janes. *God and gold in Late Antiquity*, Cambridge, Cambridge University Press 1998.

³⁶⁷ Janes. *Op. cit.* pp. 74 y 78.

³⁶⁸ Pastoureau. *Op. cit.*, p. 147

³⁶⁹ *Ibid.*

el interior. El cristal cuenta con varias referencias bíblicas. En el Libro del Apocalipsis, se compara el brillo del oro con el del cristal y en más de una oportunidad se usa su transparencia como metáfora de las aguas. Uno de estos pasajes se refiere un mar “transparente como de cristal” que se encuentra delante del trono de Dios. Beda explica el significado espiritual diciendo que nuestra fe es el verdadero bautismo, por lo que es comparable con el cristal donde nada aparece en la parte externa que no sea visto en la interna. El bautismo, además, es representado mediante el cristal, el cual está formado de agua congelada³⁷⁰, idea ésta que probablemente recoge de Plinio. La identificación del cristal con la transparencia resulta en este caso muy adecuada para la función que el cabujón podría haber cumplido en esta escultura. En este caso, también la transparencia estaría asociada al blanco como el lugar donde no hay secretos, donde todo es revelado y la luz de Dios brilla libremente

Capítulo 4

Las obras en contexto: materialidad y contenido

En los capítulos anteriores nos ocupamos de aspectos muy concretos concernientes a las imágenes de nuestro corpus: exploramos su historia reciente a través de las colecciones y coleccionistas que las albergaron en nuestro país, su historia remota a partir del establecimiento de su procedencia geográfica y datación y, finalmente, analizamos el proceso técnico de su producción material.

Estas imágenes han recorrido una larguísima historia. Han sido concebidas con un fin, pero el uso que se hizo de ellas sin duda ha escapado a la intencionalidad de sus comitentes. Es esperable que a lo largo del tiempo, su función haya mutado adaptándose a los vaivenes de la historia. La misma imagen que antaño fue concebida y por mucho

³⁷⁰ Beda. Apoc. Col. 143, d19-13. Propter fidem veri baptismi refertur ad vitrum, in quo non aliud videtur exterius quam quod gestat interius. Crystallo quoque, quod de aqua in glaciem et lapidem pretiosum efficitur, baptismi gratia figuratur. Cit. por Janes. *Op. cit.* p. 73.

tiempo venerada como la representación y el recordatorio de una persona sagrada, sufrió un proceso de laicización. Perdió, al menos en parte, su potencial religioso prevaleciendo su componente estético. Este objeto laicizado no deja, sin embargo, de gozar de cierta sacralidad. No nos referimos a la religiosa, sino a la artística ya que la pérdida de su carácter devocional fue en parte compensada con la adquisición del estatus de obra artística³⁷¹. Este proceso no fue llano y lineal. Como tuvimos oportunidad de ver en el capítulo primero, es posible que algunas de estas imágenes aún despertaran cierto tipo de sentimiento religioso en sus compradores. A este respecto se abre el interrogante de si la preponderancia de esta iconografía entre las esculturas medievales de nuestros museos responde simplemente a una mayor abundancia de esta temática o si efectivamente depende de una preferencia deliberada en el momento de su adquisición.

Fuera cuales fuesen las condiciones que envuelven su historia reciente, lo cierto es que éstas obras fueron escogidas, conservadas y, posteriormente, públicamente exhibidas. Un primer objetivo de este capítulo es, por lo tanto, ensayar una aproximación a la intencionalidad de su producción, es decir al uso que se esperaba se hicieran de ellas, pero también al uso efectivo de las mismas, no siempre coincidente con el primero. Esto nos obliga a considerar los contextos específicos para los que estas imágenes fueron concebidas y donde funcionaron por mucho tiempo.

La diversidad que ostentan estas representaciones de la Virgen y el Niño responde a un factor tan complejo como es el estilo³⁷², pero también, a una necesidad particular, propia de cada contexto histórico: la de relacionarse con una persona sagrada a través de su representación plástica. Y sin embargo, a pesar de los cambiantes contextos socio-culturales, económicos y políticos que enmarcaron la concepción y creación de estas obras, todas ellas coinciden al menos en dos aspectos: la técnica y, más importante aún, la iconografía. Estas coincidencias nos dicen que estas dos características han sido adecuadas a las necesidades de distintas épocas y lugares. Hay algo que ha asegurado su conservación en el tiempo, que ha sido visto como funcional para distintos ámbitos y agentes haciendo posible que hoy sigan siendo apreciadas en un ámbito tan distanciado de aquel que las vio nacer. El segundo objetivo de este capítulo es, por lo tanto, explorar el

³⁷¹ En este sentido es ineludible pensar en la obra de Belting. *Imagen y Culto... op. cit.* Especialmente la introducción donde expone con profundidad y precisión las ideas aquí esbozadas.

³⁷² Para un análisis en profundidad de este concepto remitirse al trabajo de Meyer Schapiro. *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982. Especialmente pp. 35-85.

funcionamiento de una tipología que ha sabido perdurar durante los siglos respondiendo a diversas necesidades devocionales. En este camino nos guiarán las siguientes preguntas: ¿cuáles han sido los mecanismos de adaptación de estas esculturas a sus distintos contextos? ¿Qué han podido brindar en cada uno de ellos y qué es lo que se ha esperado obtener de ellas?

La situación en la que encontramos actualmente estas obras, como piezas descontextualizadas y escasamente documentadas, limitan los recursos que disponemos para abordar su estudio. La principal, sino la única fuente de información acerca de cada una de estas imágenes, son las imágenes mismas. Es la voz de su propia materialidad la que persiste a través de los siglos y de donde podemos sonsacar algún dato sobre la historia de su existencia. En el capítulo anterior tuvimos oportunidad de abordar esta perspectiva desde su aspecto más evidente: la técnica. En este último capítulo deseamos hacerlo desde el concepto de objetualidad. Como señala Belting, la imagen cumplía una función relacionada no sólo con la persona que representaba sino también con el lugar en el que residía la imagen. Esto queda claramente demostrado en aquellos casos en los que la identificación con la comunidad que la albergaba era tal que la imagen podía llegar a tomar el lugar de “representante civil” de la misma. Pero, agregamos nosotros, la materialidad de la escultura no sólo cobraba importancia en relación al lugar donde se hallaba. El hecho mismo de materializar una entidad espiritual dándole una forma plástica, es un principio inherente a la necesidad de la imagen. A partir de esto, los factores estéticos, lo que hoy llamaríamos su “calidad artística”, entran a jugar un rol central en la materialización o representación de ese ser espiritual. Considerar estas obras desde su carácter de objeto no significa, por lo tanto, disociarlas de su temática iconográfica ni restarle importancia a la misma. Significa, más bien pensarlas como un todo en el cual soporte y representación se vuelven indisolubles y se construyen mutuamente.

Las circunstancias específicas de estas obras nos brindan la oportunidad de estudiar el modo en que una misma iconografía es representada en diferentes ejemplares. Esta situación desata, a su vez, las siguientes preguntas: ¿Cuál es la funcionalidad que corresponde a estas obras? ¿Cómo opera la interacción imagen-objeto en términos de esa funcionalidad? ¿Cuál es la relación entre esa imagen-objeto y el lugar para el que probablemente fue pensada?

Al decir que la imagen presentifica, es decir, hace de alguna manera presente a la persona sagrada a la que representa, queremos decir que la hace visible. La experiencia de su visualidad, según consideramos, está indefectiblemente ligada a la corporalidad. Por un lado, entendemos este concepto en tanto “cuerpo de la imagen” ligado a las características de objetualidad que ya mencionamos. Pero también hace referencia al cuerpo de un espectador que la percibe y a partir del cual se procesa la experiencia de recepción. El binomio corporalidad-visualidad viene a complementar el carácter objetual de estas imágenes, a partir del cual nos proponemos avanzar en la concreción de los objetivos propuestos para este capítulo.

Por último, destacamos que cada una de estas preguntas así como los objetivos planteados, no podrán ser satisfechas de la misma manera con respecto a todas las esculturas que nos competen. Sus características particulares definen una situación individual para cada una de ellas, y a esa situación está supeditada la información que podamos extraer de las mismas. Mientras algunas tallas se prestaran más a ser abordadas desde el binomio objetualidad-corporalidad planteado, otras hablaran menos desde su materialidad y requerirán de la reconstrucción de su contexto devocional para que adquieran sentido a nuestros ojos. Algunas resultan tan herméticas que sólo podrán ser tratadas en conjunto mientras que otras han sido tan manipuladas a lo largo de su historia que posiblemente nos cuenten más de sus adaptaciones a los gustos imperantes en distintos periodos que de las motivaciones primigenias que las hicieron surgir.

La Virgen auvernesa

Como vimos en los capítulos anteriores, la imagen de la Virgen y el Niño es, junto con el crucifijo, la tipología que marca la recuperación de la escultura exenta hacia el siglo X. La popularidad de la que empieza a gozar este tipo de representación responde a la creciente difusión del culto mariano. Pero creemos que otros elementos circunscriptos al modo de realización de la imagen, precisamente su condición de escultura exenta en madera, tuvieron que haber resultado especialmente adecuados para satisfacer las nuevas necesidades devocionales y culturales generadas frente a este fenómeno. Si bien en la elección del material intervienen motivos económicos y de durabilidad, nos interesa explorar aspectos que pertenecen más bien a un orden psicológico. Estos, en conjunto con las características formales de la escultura, han asegurado la idoneidad de la imagen en el

cumplimiento de diferentes necesidades surgidas tanto desde la esfera institucional como popular.

En Oriente, María era objeto de un culto intenso que ocupaba un rol central en la liturgia. Tras el triunfo de su denominación como *Theotokos*, en Éfeso, pasó a ser visualizada en su representación artística con las connotaciones de la majestad imperial. Sin embargo, éste no fue el caso en Occidente donde, hacia el fin de la Antigüedad Tardía e inicios de la Alta Edad Media, las prácticas devocionales se centraban más bien en el culto a los mártires. La debilidad del culto mariano era especialmente notable hacia el norte. En la Galia, que siglos más tarde se caracterizaría por albergar un amplio número de imágenes marianas, sólo registraba entre el año 800 y el 1000, tres iglesias y capillas dedicadas a la Virgen en el sur y sólo una en Autun. Esta situación era similar en diócesis vecinas como Auxerre mientras que otras como Langres, Maçon, Nevers y Sens, no tenían ninguna³⁷³. Este hecho no significa que no hubiese habido ninguna atención a la figura de la Virgen sino que, especialmente en comparación a la centralidad de su culto en Oriente, ésta era mucho más débil³⁷⁴.

Roma, en cambio, parece recoger la tradición bizantina y resulta mucho más proclive que el resto de Occidente a impulsar un culto particular a la Virgen. Tal vez gracias en parte a tempranos defensores como Gregorio Magno (540 – 604), María se vio honrada con iglesias consagradas a su nombre además de sermones que la tomaban como tema y la incorporación de sus festividades a la liturgia romana.

En lo que respecta a su representación artística, Roma también es deudora de Bizancio elaborando su propia versión de la *Theotokos: Maria Regina*. La tipología de la *Sedes Sapientiae* parte de dicha iconografía. María es dignificada de manera mayestática como Madre del Dios Todopoderoso, quien se manifiesta en Cristo asumiendo la pose del Pantocrátor. Al mismo tiempo, María subraya la doble naturaleza de su Hijo, mostrándose como la vía de su encarnación. La misma lectura básica se desata de ambas iconografías. Tanto las imágenes tempranas de la *Theotokos* como las posteriores esculturas de la *Sedes Sapientiae* admiten esta interpretación. Sin embargo, hay ciertos aspectos que distinguen a estas últimas y que obligan a concederles una lectura que le es exclusiva. ¿A qué hace referencia, por ejemplo, el carácter sacerdotal de Cristo?³⁷⁵ Una posible hipótesis consiste

³⁷³ Rubin, Miri. *Mother of God. A History of the Virgin Mary*, Yale U.P, 2009, pp. 93 y 94.

³⁷⁴ Una excepción tal vez la constituya Inglaterra que, al haber producido pocos mártires sumado a una fuerte influencia romana, prestó mayor atención a figuras universales como Pedro y la Virgen. *Ibid.* p. 94.

³⁷⁵ Ver página 79.

en su representación como víctima sacrificial y, de este modo, la alusión directa al misterio eucarístico³⁷⁶. Cristo es ofrecido como víctima de sacrificio, es la carne que en cada celebración de la misa es consagrada y ofrecida para el perdón de los pecados. La interpretación de Cristo como víctima sacrificial y a la vez como sacerdote oficiante no son excluyentes entre sí ya que el significado polisémico es una característica de la imagen medieval³⁷⁷.

Por otro lado, algunas tallas de la Virgen y el Niño podrían estar aludiendo de manera más directa a esta lectura, representando a María en el papel de sacerdote. Las tallas originadas en la Auvernia, por ejemplo, poseen ciertos distintivos regionales muy característicos entre los cuales, el más notable, es la vestimenta de la Virgen ya comentada en el capítulo dos³⁷⁸. Esta prenda se asemeja a la casulla litúrgica³⁷⁹ y autores como Forsyth han interpretado que en ciertos ejemplares de la *Sedes Sapientiae*, la Virgen lleva ropas clericales³⁸⁰. Esto parece incluso más verosímil cuando, como en Notre Dame de Saugues, la Virgen lleva un *pallium* episcopal. La representación de María con características sacerdotales respondería a la representación del misterio eucarístico. Así como el sacerdote ofrece regularmente a los fieles la carne de Cristo en la hostia consagrada, también María ofrece la carne de su Hijo a todos los mortales³⁸¹.

³⁷⁶ En lo que a la historia de la decoración eclesiástica se refiere, la disposición de ciertas imágenes parece haber estado motivada por la conexión entre la historia eclesiástica y el rito eucarístico. Sobre este tema y particularmente en lo que respecta a la iconografía mariana ver Van Dijk, Ann. "Domus Sanctae Dei Genetricis Mariae. Art and liturgy in the oratory of Pope John VII", en Kaspersen, Søren y Thunø, Erik (eds.). *Decorating the Lord's table. On the dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*, Museum Tusulanum Press, 2006, pp. 13-42.

³⁷⁷ Ver al respecto Wirth, *op.cit.*, pp.87-95.

³⁷⁸ Pp. 77-87.

³⁷⁹ Esta prenda clerical parece derivar de la *paenula*, usada por todas las clases sociales y que para el siglo IV fue adoptada también por los oficiales de la iglesia llevándola incluso durante la celebración de la misa. Debido a que cubría todo el cuerpo, a modo de una «pequeña casa», recibió el nombre de *casula*, si bien para entonces difería algo de la *paenula* original ya que era un poco menos holgada, más corta y de forma semicircular. De esta prenda derivó el término casulla para denominar la prenda del sacerdote celebrante. Ver al respecto Norris, Herbert, *Church vestments: their origin and development*, *op. cit.*

³⁸⁰ Forsyth, *op.cit.* p.24. Otras serie de tallas, pero de la Cataluña medieval, fueron interpretadas de la misma manera por Tim Heilbronner en "The Wooden Chausable Madonnas...*op. cit.*

³⁸¹ Caroline W. Bynum inscribe la representación de María como sacerdote en la corriente medieval que asociaba lo carnal, y por ende también la humanidad de Cristo, la con la mujer. Ver por ejemplo. Bynum, C.W. "El cuerpo femenino y las prácticas religiosas en la Baja Edad Media", en Michel Feher (ed.), *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*, Madrid, Taurus, 1990-1992, vol. 1, pp.163-227; y también Bynum, C.W., "The Body of Christ in Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg", *Renaissance Quarterly*, vol.39, No.3, 1986, pp.399-439.

¹² Rubin, Miri. *Mother of God. A History of the Virgin Mary*, *op. cit.* p. 102.

Esta hipótesis se fortalece si consideramos algunas de las reflexiones en torno a la encarnación y al cuerpo eucarístico que coinciden con la aparición y difusión de la tipología. En primer lugar, y a lo que la historia franca se refiere, estos debates fueron reavivados por las prédicas y escritos de Felix de Urgell (...- 818). Este obispo toledano había abrazado la doctrina del adopcionismo, la cual había sido condenada por segunda vez en el segundo concilio de Nicea. Debido a este hecho, Urgell fue desterrado a Lyon y su doctrina combatida por el Imperio carolingio³⁸². No mucho tiempo después, la doctrina de la encarnación fue revitalizada por los escritos de Pascasio Radberto, abad de Corbie (792-865). En *De Corpore et sanguine Domine*, escrito en torno al año 850 como respuesta a un pedido de Carlos el Calvo, Pascasio asoció a la Virgen con la eucaristía, una idea que tiene sus antecedentes ya en San Ambrosio. Según Pascasio, si creemos que el Jesús histórico nació de María virgen por gracia del Espíritu Santo, debemos creer también que la eucaristía, que es el cuerpo de Cristo, es nacido igualmente de la Virgen³⁸³.

Este clima de reflexión en torno a la humanidad de Cristo, su presencia real en la Eucaristía y el rol de María como conducto que hizo posible la encarnación, contextualizan el surgimiento de los ejemplos más tempranos de la tipología de la *Sedes Sapientiae*. Esta lectura nos ofrece un alto contenido teológico reservado a una recepción selecta de clérigos formados y preparados para su comprensión. Pero es posible que el éxito conocido por estas imágenes resida principalmente en la función devocional que cumplía entre los círculos más amplios y populares de la población. El carácter material de la imagen jugará en este aspecto un rol esencial.

En la introducción a *Images of Cult and Devotion*, Søren Kaspersen se refiere al culto y prácticas devocionales dirigidas a las imágenes escultóricas ya se traten de Crucifijos, de la Virgen y el Niño o de diferentes santos. Desde el momento en que estas tipologías comienzan a popularizarse, el culto se diferencia según la recepción que se hace de las mismas³⁸⁴. Los aspectos de las prácticas devocionales y culturales difieren según centremos nuestra atención en los círculos oficiales o populares.

³⁸²

³⁸³ “Si ordinem querimus, vivo mixta femina generare consent. Lique igitur quod praeter naturae urdinem in virgo generavit. Et hoc quod conficimus corpus, ex Virgine est: quid hic quaeris naturae ordinem in Christi corpore, cum praeter naturam sit ipse Domine Jesus partus ex virgine ? Vera utique caro Christi, quae crucifix est, quae sepulta est : vere ergo carnis illius sacramentum est.” S. Ambrosio, *De Mysteriis*, P.L. cap. 9, n°53.

³⁸⁴ Kaspersen Søren y Laastrop Ulla (eds.). *Images of Cult and Devotion: Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, Museum Tusulanum, 2004, introd. p. III. La referencia sobre los studios que se mencionan a continuación se encuentran en el mismo lugar.

Estas diferentes modalidades de culto fueron estudiadas por separado en sendos trabajos de Ingallil Pegelow y Martin Blindheim. En el primer caso, Pegelow examina una gran cantidad de cartas de indulgencia existentes en Suecia, centrándose en las que asocian la indulgencia con una plegaria efectuada frente a una o más imágenes, principalmente crucifijos y esculturas de la Virgen y el Niño así como de santos. Las mismas describen formas muy habituales de veneración consistentes en plegarias, encendido de velas, genuflexiones, etc. Estos testimonios dan cuenta que las esculturas eran concebidas como una intermediación entre los hombres y Dios, práctica que puede inscribirse además dentro de las aceptadas e incluso impulsadas por los círculos oficiales de la Iglesia.

Por otro lado, Blindheim estudia las prácticas devocionales que pertenecen a una tradición popular o “rústica” que comprende peregrinaciones, ofrendas votivas, curas milagrosas, etc. Este tipo de culto, según el autor, estaba estrechamente relacionado con la Santa Cruz, pero también incluía imágenes de la Virgen y santos.

Es nuestra hipótesis que resabios del pensamiento religioso pagano centrados en el carácter material de los objetos sagrados contribuyeron a la eficacia de las imágenes escultóricas entre las prácticas devocionales de carácter popular³⁸⁵.

Carolyne Walker Bynum considera la materia como *locus* de lo sagrado³⁸⁶. En este sentido, el objetivo de la imagen medieval no consistía tanto en aludir a algo más allá de ella misma sino en manifestar poder en la materia del objeto. Los materiales son, en muchos casos, puestos en relevancia y asumen un rol protagónico en conjunto con la imagen representada. Pero la interpretación de la autora resulta especialmente interesante porque trasciende el rol simbólico dado a los materiales por autores como Herbert Kessler³⁸⁷, perspectiva que ya fue abordada en el capítulo anterior. La argumentación de Bynum se basa sobre el concepto de paradoja, en tanto forma subyacente a la lógica del

³⁸⁵ Similares resabios del culto idolátrico pagano pueden constatarse en otras prácticas harto frecuentes durante la Edad Media y el Renacimiento tales como la ofrenda de exvotos y el culto a las reliquias. En ambos casos la práctica se sostiene sobre la materialidad y tangibilidad de los objetos. Ver al respecto Holmes Megan. “Ex-votos: Materiality, Memory and Cult, en Cole, Michael W. y Zorach Rebecca (eds.). *The idol in the age of art. Devotions and the early modern world*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 1988, pp. 159-182. Por otro lado, la continuidad de algunas costumbres paganas pueden encontrarse tan tardíamente como mediados del siglo XII. Por ejemplo, la imagen tallada de la Virgen en la catedral de Clermont Ferrand era exhibida sobre un pilar, al modo de los ídolos paganos. Ver la descripción de Robert, abad de Mozat ya citada.

³⁸⁶ Walker Bynum, Carol. *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*, Cambridge, Massachusetts y , Zone Books, 2011, p.37 y stes.

³⁸⁷ Kessler. *Op. cit.*

cristianismo medieval. La paradoja no es dialéctica sino contradictoria, a partir de la cual algo puede ser una cosa y al mismo tiempo su contrario. Así, por ejemplo, la mujer es la causa de la condena pero también es el instrumento de la encarnación. De manera semejante, la carne fue el objeto de la caída, pero al mismo tiempo de la salvación. La materia es lo que oculta a Dios, lo que está más lejos del espíritu, pero también es a través de lo cual Dios se manifiesta. Por eso, los materiales usados en la creación de la imagen medieval no se limitan a significar y a aludir a lo divino sino que revelan a Dios a través de la materia.

La escultura, a diferencia de cualquier otro tipo de manifestación artística de carácter bidimensional, actúa en el espacio llenándolo, modificándolo y también contribuyendo a su creación. En este sentido, la escultura es un cuerpo que comparte el mismo marco espacial que el cuerpo del espectador. Este hecho que hoy en día puede no afectar particularmente nuestra sensibilidad, sin duda constituía un rasgo poderoso de la imagen medieval. Basta recordar la tardía popularización de la imagen tridimensional en el occidente medieval y su contundente rechazo en el Oriente. Por otro lado, esta característica embebe al objeto de una vitalidad que determina la manipulación y el trato recibidos por parte de los fieles. “Porque son percibidas como un cuerpo viviente es que ellas (las imágenes) son socialmente activas”, dice Jerome Baschet³⁸⁸. Y parte de esta vitalidad, insistimos, reside en la tangibilidad que le otorga su carácter tridimensional.

Según Herbert Read, la escultura se diferencia de la pintura por ser una expresión plástica que prioriza las sensaciones táctiles frente a las visuales³⁸⁹. El componente táctil de la imagen medieval ha sido puesto en relieve por algunos autores en lo que respecta al ícono bizantino. Su experiencia visual no estaría en el centro de su eficacia religiosa sino, más bien, su carácter táctil³⁹⁰. Si tomamos este argumento en conjunto con la observación de Read, debemos preguntarnos en qué medida esta característica constituyó uno de los elementos subyacentes a la eficacia y popularidad de las que gozaron las esculturas de la *Sedes Sapientiae*.

Bynum señala que mientras más se enfatizaba la “física” de las imágenes religiosas, más se trataban como si estuviesen vivas³⁹¹. Relatos de milagros y leyendas

³⁸⁸ Baschet, Jérôme. *L'Iconographie médiévale*, op. cit. p. 39.

³⁸⁹ Read, Herbert. *The art of sculpture, art and philosophy. Readings in aesthetics*, ed. W. Ekennick, Nueva York. 1964, p. 32.

³⁹⁰ Ver Pentcheva, Bissera. “The Performative Icon”, en *The Art Bulletin*, Vol. 8, Nº 4, 2006, pp.631-655.

³⁹¹ Bynum, C. *Christian materiality...op. cit.* p. 125. A modo de ejemplo, vale señalar las observaciones de Bernardo de Angers con respecto a la imagen de San Geraldo quien la describe como “toda ella recubierta de

populares dan cuenta de este fenómeno. Varias narraciones hablan sobre hechos milagrosos que tienen como protagonista una imagen de la Virgen (muchas veces una escultura) que cobra vida. Así sucede, por ejemplo con la leyenda del pintor y el diablo. Recogida por autores como Juan de Garlandia, aunque posiblemente originada con anterioridad³⁹², la leyenda cuenta el enfrentamiento de un pintor ante el mismo diablo del que se vio salvado gracias a la intervención milagrosa de la Virgen. Mientras el pintor se afanaba en retratar bellamente a la Madre de Dios en el muro de su iglesia, pintó al diablo tan feo como le fue posible. Ofendido, éste se le apareció reclamándole que lo hiciera con belleza. Al negarse a cumplir su pedido, el diablo enfurecido hace tambalear el andamio sobre el que se sostenía el monje que cae desde una gran altura. Pero antes de llegar al suelo, una escultura de la Virgen que estaba en un nicho más abajo extiende sus brazos salvándolo de una muerte segura³⁹³.

Las raíces paganas de esta creencia resultan evidentes en la cristianización de la historia de Venus y el anillo. La versión más temprana parece ser de William de Malmesbury relatada en sus Crónicas de los Reyes de Inglaterra (1125)³⁹⁴. Allí cuenta como un joven, para poder jugar cómodamente con sus amigos, se quita su anillo de compromiso y lo coloca en el dedo de una escultura de Venus. La diosa, viéndose desposada por el joven, se interpone luego entre éste y su mujer en el lecho matrimonial reclamando el cumplimiento de su compromiso. En las versiones francesas de esta leyenda, la imagen de Venus es reemplazada por una escultura de la Virgen. En la noche de matrimonio, ésta aparece recordándole al joven que ya se había desposado con ella. El novio cumple con su obligación abandonando a su esposa terrena y dedicando el resto de su vida al servicio de la Virgen.

La creencia en las imágenes vivientes se fundamenta en que en éstas estaría presente la *dynamis* o *virtus* del prototipo, una fuerza conferida por Dios por la cual los milagros eran obrados. Esta fuerza es la misma que actúa a través de los santos y que se

oro y piedras preciosas. Su rostro estaba animado por una expresión tan viva, que sus ojos parecían mirarnos fijamente, y el pueblo leía en el brillo de su mirada si su petición había sido atendida” Libro de los Milagros de Santa Fe de Bernardo de Angers, trad. en Belting. *Imágenes e ídolos... op. cit.*, p.700.

³⁹² Su invención ha sido atribuida a Fulberto de Chartres. Ver García Avilés, Alejandro. “Imágenes “vivientes”: idolatría y herejía en las “cantigas” de Alfonso el Sabio”, en *Goya-Madrid-*, 2007, vol. 321, pp. 324 – 342.

³⁹³ Rowling Marjorie. *Life in medieval times*, Nueva York, The Berkeley Publishing Group, 1968, p. 103. En otras versiones, como la que se encuentra en las Cantigas de Santa María, la imagen milagrosa es la misma que pinta el artista.

³⁹⁴ Pulham, Patricia. *Art and the transitional object in Vernon Lee’s supernatural tales*, Hampshire-Burlingtons, Ashgate Publishing Company, 2008, pp. 52 y 53.

mantiene activa en sus restos después de la muerte, justificando el poder sobrenatural de las reliquias.

De la misma manera en que las reliquias pudieron haber cumplido una función en la legitimación de las esculturas que servían para contenerlas, el hecho de que una imagen cobrara vida resultaba un eficaz método en la legitimación de la representación de la persona sagrada, continuamente objeto de cuestionamientos tanto por parte de sectores pertenecientes a la Iglesia como ajenos a ella.

Como tuvimos oportunidad de ver, las esculturas de la *Sedes Sapientiae* muchas veces funcionaron como relicarios. En este sentido, según los argumentos que expusimos en esta tesis, la escultura auvernesa del MNBA no sería una excepción. Si bien no creemos que la función de relicario fuese tan poco frecuente en estas esculturas como Forsyth sugiere³⁹⁵, si compartimos su observación acerca del progresivo declive de esta función en las esculturas marianas. A partir de la segunda mitad del siglo XII, este abandono puede relacionarse con el desuso en el que va cayendo la tipología románica del Trono de Sabiduría. Pero todavía, la escultura del MNBA pertenece a un periodo en donde la práctica de introducir reliquias en las imágenes marianas estaba vigente. Esto nos lleva a considerar la interacción entre imagen y reliquia desde la perspectiva de la materialidad que hemos planteado.

Hans Belting observa que el carácter de presencia inherente a la materialidad y tridimensionalidad de la escultura pudo haber motivado su empleo como receptáculo de reliquias³⁹⁶. Tanto la escultura como la reliquia, dice este autor, son prueba de la presencia física del santo. La reliquia es su mismo cuerpo, todavía imbuido con su *virtus*. La escultura representa ese cuerpo de manera tridimensional y que en muchas ocasiones está también impregnada de *virtus*. Esto sucede, por ejemplo, en los casos en los que se trata a la imagen como una persona viva o se apela a su carácter epifánico³⁹⁷. Esta presencia corporal es acentuada, en el caso de las esculturas más tempranas, mediante un revestimiento en oro y piedras preciosas que acentúa el aura de sacralidad y presentificación. Incluso la imagen podría haber suplantado a la reliquia en su función, especialmente en aquellos casos, como el de Cristo y la Virgen, donde no existían

³⁹⁵ Nuevos estudios radiográficos sobre estas esculturas revelaron que una mayor cantidad de ejemplares que el supuesto por Forsyth funcionó en algún momento como relicario. Ver al respecto, Kargère, L. y Rizzo, A. "Twelfth-Century French Polychrome Sculpture ...*op. cit.* pp. 46 y 46.

³⁹⁶ Belting. *Imagen y culto...op. cit.* p.396.

³⁹⁷ En tanto mediadoras entre lo visible y lo invisible. Ver Schmitt, Jean-Claude. *Le corps des images...op. cit.* p. 24,

despojos corporales. También André Vauchez se refiere a la autonomía de las imágenes con respecto de las reliquias. Las imágenes terminan por jugar el mismo rol que aquellas, adquiriendo un poder taumatúrgico autónomo³⁹⁸.

Estrechamente ligado a la función de presentificación de la persona sagrada se encuentra, al menos en lo que a las esculturas de la *Sedes Sapientiae* se refiere, el carácter de tangibilidad. Estas imágenes, tal vez más que sus sucesoras, incitaban al tacto³⁹⁹. Las mismas eran tocadas, experimentadas corporalmente. Este fenómeno, complementario a su función como imágenes de procesión, puede corroborarse de dos maneras. Por un lado, como Forsyth advierte, gran número de las esculturas de la *Sedes Sapientiae* están deterioradas en su parte inferior. En muchos casos, falta uno o ambos pies del Niño, como es el caso de la imagen de nuestro corpus donde está ausente el pie derecho así como también la mano diestra (no casualmente la mano bendicente). Otro ejemplo es la Madonna Morgan, donde el Niño carece de ambos pies. Estas roturas en zonas específicas de la imagen podrían hablar de una frecuente manipulación y contacto con dichas partes, lo que pudo haber acelerado el proceso de deterioro.

Por otro lado, el acabado de estas esculturas ya se trate de materiales preciosos o de otros menos nobles, tiende por lo general a incitar al tacto. Los ejemplos más tempranos, enfundados en metales y piedras preciosas resultaban tanto un atractivo visual como táctil⁴⁰⁰. Aunque posteriormente la costumbre de revestir las imágenes en materiales nobles cae en desuso, otros procedimientos vinieron a cumplir en cierta medida la misma función. Así, por ejemplo, la Madonna de Montvianeix y la Madonna Morgan llevaban aplicaciones de estaño y ornamentaciones en relieve realizadas con yeso⁴⁰¹. Recordemos también lo mencionado acerca del gusto medieval por camuflar materiales haciéndolos parecer de mayor jerarquía.

³⁹⁸ Vauchez, A., *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome, Ecole française de Rome, 1981, pp. 528 y 529 cit. por Sansterre, Jean-Marie. "Virtus des saints, images et reliques dans les miracles de guérison ou d'autres bienfaits en Italie du VIIIe au XVe siècle", en *Hagiographica*, SISMELE, Edizioni del Galluzzo, N° XX, 2013, p. 25-78, p.25.

³⁹⁹ El deseo por tocar las imágenes sagradas puede comprobarse, por ejemplo, en la leyenda narrada por André de Fleury sobre la Virgen de Vezelay, en *Miracula Sancti Benedicti*. Después de haberse salvado milagrosamente de un incendio, el fervor popular por la imagen había crecido en tal medida que "era tal la cantidad de gente reunida, que deseaba besar o por lo menos tocar la imagen, que apenas pudieron ubicarla en su emplazamiento original". Cit. por Forsyth. *Op. cit.* p. 48.

⁴⁰⁰ Pentcheva, Bissera, V. *Op. cit.*

⁴⁰¹ *Metropolitan Museum Studies in Art, Science and Technology*, V. I... *Op. cit.*, p. 57.

Más allá del uso de materiales que pueden incitar el deseo del fiel por experimentar la imagen mediante un contacto físico directo, hay otro dato que, creemos, justifica en sí mismo este deseo poniendo en funcionamiento la práctica devocional que implica literalmente “tocar la imagen”. Se trata, nuevamente, de la presencia de los despojos sagrados, los restos de los cuerpos santos venerados como reliquias.

De acuerdo con Rémi Brague, si hubiese que calificar a la Edad Media según uno de los cinco sentidos, éste sería el del tacto⁴⁰². Este sentido se encuentra en la base de la construcción de la subjetividad del individuo. El contacto con un objeto pone de relieve aquello que no es el objeto y sin lo cual no habría experiencia: el cuerpo. A diferencia de todos los otros sentidos, al tocar un objeto sea cual fuere no sólo se percibe el hecho de que estamos experimentando una percepción sensorial sino que al mismo tiempo podemos “sentir” aquello que hace posible esa experiencia. De acuerdo con el planteo aristotélico, pero que según Brague puede hallarse en autores anteriores a la reintroducción del pensamiento peripatético en Occidente hacia el siglo XII, el conocimiento se basa fundamentalmente en la percepción sensorial. La percepción sensorial más básica es el tacto ya que perderlo implicaría, salvo raras enfermedades neurológicas, perder la vida. La afirmación del tacto como el más fundamental de los sentidos se constituye como una afirmación de la naturaleza carnal del hombre, una carnalidad que ocupó un lugar mucho más complejo que el simple polo negativo en el binomio cuerpo-alma.

La resurrección de los muertos es una de las creencias esenciales del cristianismo. Los argumentos y discusiones que desde el siglo II se esgrimen en torno a las condiciones en las que se llevará a cabo este fenómeno, ponen en relieve el lugar preponderante del cuerpo físico como determinante de la identidad del individuo. El estudio que Carolyne Bynum dedicó a las metáforas utilizadas en las argumentaciones en torno a esta creencia resulta una rica fuente de información que apoya lo dicho. Las discusiones sobre este t pico generadas en la segunda mitad de siglo II enfatizan principalmente la continuidad formal y material del hombre tras su muerte terrenal. Asegurar la continuidad de la carne era importante porque en ella residía la identidad del individuo. Esto se observa claramente en argumentos como los de Atenágoras de Atenas. En *De Resurrectione*,

⁴⁰² Brague, R. *The Legend of the Middle Ages. Philosophical explorations of medieval Christianity, Judaism and Islam*, (trad. al inglés por Lydia Crochane, ed. original 2006), Chicago, The University of Chicago Press, 2009, p.99.

Atenágoras afirma que el hombre no puede existir cuando el cuerpo ha sido disuelto incluso si el alma continúa existiendo por sí misma. Un poco más adelante refuerza esta idea diciendo que es imposible que el mismo hombre sea reconstituido si los mismos cuerpos no son restituidos a las mismas almas⁴⁰³.

Al llevar este análisis al siglo XII, Bynum afirma que en autores como San Bernardo las formas de referirse a la resurrección de los muertos enfatizan, al igual que lo hace el debate escolástico, que la continuidad material es necesaria para asegurar la identidad del individuo: es el mismo cuerpo que ahora tenemos el que va a resurgir el día del Juicio⁴⁰⁴. Esta posición conduce indefectiblemente a una identificación absoluta entre las reliquias corporales y el cuerpo del santo que será resucitado, así como entre las reliquias y el mismo santo⁴⁰⁵.

Se desprende de esto la importancia que ha tenido en la Edad Media el cuerpo como garante de la identidad. De allí, en parte, deben entenderse las reliquias que, aún en estado fragmentario y de descomposición continúan “siendo” el santo, actuando como conductores del poder divino. Su presencia en la imagen asegura la presencia del cuerpo sagrado y, según vimos, del santo mismo. Vemos aquí funcionar un mecanismo típico del pensamiento mágico: la “magia por contacto”, según fue definida por James Frazer⁴⁰⁶. Mientras que la magia simpática funciona sobre la idea de que lo semejante produce lo semejante, aquella considera que dos cosas que alguna vez estuvieron en contacto siguen influenciándose, incluso después que el contacto físico haya cesado. Si trasladamos esta última idea al ámbito de las reliquias, vemos que éstas funcionan sobre un mecanismo semejante. Aquello que alguna vez perteneció al santo, no sólo lo representa por entero sino que sigue embebido de su presencia, su *virtus*.

Frazer notó también la estrecha relación que existía entre ambos mecanismos mágicos, relación desarrollada por Alfred Gell en *Art and Agency*⁴⁰⁷: la magia simpática

⁴⁰³ Atenágoras de Atenas. “De Resurrectione,” cap. XXV, en Schödel, William. *Oxford early Christian texts*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

⁴⁰⁴ Bynum. *Op. cit.* p. 174.

⁴⁰⁵ Este convencimiento queda de manifiesto en la *Vida de San Malaquias* donde Bernardo habla de custodiar el cuerpo del santo hasta que éste le sea restituido a Cristo solicitando que en tal ocasión no vaya a su encuentro sin los monjes de Clairvaux, quienes lo hospedan (sus reliquias) en su convento: *Tuum est, Jesu bone, depositum quod nobis creditum est; tuus thesaurus, qui reconditur penes nos. Servamus illum resignandum in tempore, quo reposcendum censueris: tantum ut absque contubernalibus suis non egrediatur, sed quem habuimus hospitem, habeamus duces, tecum et cum ipso pariter reguatur in saecula saeculorum*” S. Bernardo. *Vita S. Malachia*, MPL 182 A 1118.

⁴⁰⁶ Frazer, J.G., *The Golden Bough*, Nueva York, Touchstone, 1995 1^{ra} publicación en 1894).

⁴⁰⁷ Gell, A., *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998, págs. 102-104

que actúa sobre la imagen de un prototipo, para usar la terminología de Gell, es más eficaz si se le agregan pertenencias o despojos físicos del sujeto a quien el acto mágico está dirigido, es decir, si actúan simultáneamente ambos tipos de magia. Sobre bases semejantes vemos funcionar las esculturas que contienen reliquias en su interior.

Jean Claude Schmitt recalca el carácter epifánico de la imagen en el sentido de que hace visible lo invisible. Con respecto a las imágenes-relicario reflexiona: "... si lo importante era reforzar su poder milagroso haciéndolas beneficiarias de virtudes otorgadas desde larga data a las reliquias y a su culto, pudiese ser que se intentase ante todo asegurar la presencia corporal de estas personas celestiales entre los hombres"⁴⁰⁸. ¿Pero cuál sería el beneficio de la presencia corporal de estos personajes si no es su poder milagroso?

Las esculturas de la Virgen, y especialmente las de las *Sedes Sapientiae* entre las que se encuentran algunos de los ejemplares sobrevivientes más tempranos de imágenes marianas exentas, restituyen un cuerpo ausente, un cuerpo que es conducto del milagro. Esta presencia es reforzada mediante su asociación con las reliquias. Aún si son indirectas o secundarias, éstas "son" de alguna manera aquello que representan porque están impregnadas de la *virtus* de la persona sagrada. También la imagen, por contacto, deviene impregnada de este poder. Imagen y reliquia se integran en un conjunto que le da materialidad y presencia física a una entidad espiritual, una necesidad que, como vimos en las argumentaciones en torno a la resurrección de los muertos, pobló desde temprano los debates del cristianismo. La necesidad de tener una imagen corpórea de la Virgen, podría leerse igualmente como garantía de la presencia de la persona. Pero además, la importancia dada a su materialización queda corroborada por la necesidad de contacto directo con la misma. Numerosos son los ejemplos que testimonian la realización del milagro después del contacto ya sea con la reliquia, el relicario o la imagen. La veneración de reliquias implicaba muchas veces el contacto directo con el objeto, por ejemplo, besando el relicario o bien se producían curaciones tras hacer beber al enfermo agua que había estado en contacto con las reliquias⁴⁰⁹. El papel del contacto físico y directo como conducto del poder milagroso en el mundo cristiano está presente en los

⁴⁰⁸ "...s'il importait de renforcer leur pouvoir miraculeux en les faisant bénéficier des vertus prêtées de longue date aux reliques et à leur culte, peut-être s'agissant-il avant tout d'assurer pleinement la présence corporelle de ces personnes célestes parmi les hommes."Schmitt, J.C., *op.cit.* pág. 26. La traducción es nuestra.

⁴⁰⁹ Ver, por ejemplo, Ward, Benedicta. *Miracles and the Medieval Mind, Theory, record and event 1000- 1215*, University of Pennsylvania Press, 1987, p. 135 y stes.

mismos evangelios. Tanto Mateo como Marcos y Lucas relatan el mismo episodio en el que una mujer enferma desde hacía doce años con hemorragias se abre paso entre la multitud para acercarse a Cristo. Tan sólo con tocar el borde de su manto, la mujer se vio liberada de su enfermedad⁴¹⁰.

De la presencia física traída así por la conjunción de imagen plástica y reliquia se desprende la necesidad del tacto como medio de transmisión del poder intercesor (y tal vez como confirmación de esa misma presencia, al igual que Tomás al introducir los dedos en la llaga de Cristo).

La primera de las esculturas de nuestro corpus podría leerse entonces como la satisfacción de una necesidad de materialización, de darle una presencia corpórea a una entidad espiritual. Tocar la imagen, vendría a ser tocar aquel cuerpo ausente, aunque restituido por la conjunción del arte y de la reliquia. Esta observación no quiere decir que esculturas posteriores no hayan sido objeto de contacto por parte de los fieles. Lo que estamos planteando es nuestra suposición de que en las esculturas tempranas de la tipología, donde todavía incluimos a la Madonna auvernesa del MNBA, no sólo la visualidad de este cuerpo tridimensional jugaba un rol importante en la relación con el devoto. La materialización de este cuerpo, confeccionado además en un material orgánico y por lo tanto vivo, sumado a la interacción íntima con las reliquias que residían en su interior, lo impregnaban de *virtus* o *dynamis* haciendo del contacto con la imagen el medio más natural para recibir su poder intercesor.

Una escultura de transición

Tal como expusimos al analizar la imagen número seis de nuestro corpus, ésta ha sido objeto de una importante intervención. Como resultado, el aspecto que nos ofrece actualmente dista bastante del que habría presentado al salir del taller. De ahí las confusiones con respecto a su datación ya que ciertas características del vestido responden a una época más tardía que no se corresponde con el conjunto de la imagen⁴¹¹.

⁴¹⁰ Mateo 9: 18-26; Marcos 5: 21-43 y Lucas 8: 40-56.

⁴¹¹ Ver al respecto pp. 90-92 de esta misma tesis.

Recordemos que entre las modificaciones más evidentes se incluye el retallado del cabello y la cabeza con el fin de removerle el velo y probablemente quitarle también la corona. Además se le ha hecho un repinte que ha modificado la forma del escote. Estas modificaciones, en la opinión ya citada de la Dra. Fernandez-Ladreda, tenían como objeto ajustar la imagen a la moda del siglo XV. Estos casos podían llegar a ser frecuentes en parroquias que no disponían de los recursos necesarios para suplantar la imagen por otra más acorde al gusto de la época. También cabe la posibilidad de que ésta fuese conservada debido a la antigüedad o prestigio de la imagen. En todo caso, estas intervenciones nos hablan de algo más que de la mera adaptación a un gusto pasajero. La necesidad de aggiornar la escultura responde en cierta medida a garantizar su eficacia. Especialmente si la imagen ha dejado de ser un mero símbolo para ser recepcionada desde una perspectiva más empática, la identificación entre el fiel y la imagen se busca a partir de incrementar la sensación de cercanía y familiaridad. A esto puede deberse modificaciones tales como la actualización del vestido.

Por otro lado, hay detalles que podrían responder a la misma necesidad de contacto y manipulación de la imagen que antes expusimos. No es poco frecuente, por ejemplo, el retallado de imágenes antiguas con el fin de revestirlas con telas y vestidos. Especialmente en España, de donde procede esta imagen, algunas esculturas fueron modificadas o mutiladas a tal fin. Este es un fenómeno complejo sobre el que no nos vamos a detener aquí, pero sin duda actúa en este caso el sentido de *dynamis* atribuido a la imagen la cual se trata como una figura vivía. No queremos decir con esto que la escultura número seis haya sido modificada necesariamente con este propósito, pero es una posibilidad que el velo original tallado en la madera haya sido extraído con el objeto de cubrirla con un velo de tela. No son infrecuentes los casos de imágenes talladas en cuerpo entero que, sin embargo, son expuestas desde antaño luciendo ropas verdaderas. Lo que tal vez sea más probable, a partir de la extraña terminación aplanada de la cabeza, es que una corona original haya sido removida para dar cabida a otra más majestuosa en metal. Nuevamente no son pocos los casos en los que esto se ha dado, algunos de los cuales ya fueron citados en el análisis destinado a esta imagen en el segundo capítulo de esta tesis. En estos casos, lo que ocurre por lo general es el deseo de magnificar la talla haciéndola portar una corona de carácter más grandilocuente. Esto mismo sin duda está asociado a las circunstancias que va atravesando el mismo culto mariano. No es de

extrañar que en un momento de auge del culto en el cual se exagera su carácter de Reina de los Cielos, se opte por destacar el atributo que más claramente expresa tal contenido.

La remoción del Niño, en cambio, es de difícil interpretación. Existen, como ya aclaramos, casos en los que las imágenes no cuentan actualmente con el Cristo Niño. En ocasiones, estas ausencias fueron reemplazadas con adiciones modernas⁴¹². Resulta raro pensar que esta intervención sobre la escultura haya sido totalmente intencional y que, de serlo, no estuviese destinada a un reemplazo. La iconografía de las Vírgenes de Trono tienen sentido como un conjunto y la separación de la figura del Niño no hace más que trincar ese sentido. Las representaciones de María sin el Niño responden a extractos de escenas narrativas como la Anunciación o la Virgen a los pies de la Cruz. No es sino posteriormente, y especialmente gracias al impulso dado por el desarrollo de advocaciones como la de la Inmaculada Concepción o la Virgen del Rosario para nombrar solo dos, que las imágenes presentativas, es decir no narrativas, de la Virgen sin el Niño adquieren popularidad.

En todo caso, estas alteraciones nos permiten inferir a partir del dato provisto por la sola materialidad de la imagen, las adaptaciones sufridas por la misma con el fin de mantenerse efectiva en su función devocional. Las adaptaciones a los gustos pasajeros de la moda, no son ingenuos ni tan superfluos como podría pensarse a primera vista.

Las esculturas del siglo XIV

Las esculturas números dos, tres, cuatro y cinco de nuestro corpus pueden considerarse como parte de un mismo grupo dada su procedencia y datación así como sus características estilísticas generales. Más allá de las variaciones que podamos encontrar entre las mismas, todas ellas presentan una serie de rasgos que las acercan entre sí a la vez que las alejan de las esculturas románicas representadas en nuestro corpus por las tallas números uno y seis.

Las esculturas románicas, a pesar de ser exentas, mantienen la apariencia estática derivada de sus precursoras en piedra. Debido a un proceso semejante, las tallas posteriores responden a la libertad experimentada por la escultura arquitectónica que logra independizarse cada vez más del muro. Pero son muchas las características, además

⁴¹² Es el caso de la Virgen Blanca de Obanos.

de la mayor soltura y movilidad, que diferencian a las imágenes de uno y otro estilo: mayor naturalismo en las imágenes góticas, relación más afectiva entre madre e hijo, cierto carácter dulce y refinado de las figuras que se observa por ejemplo en la sonrisa de la Virgen y, dependiendo de la calidad de la talla, en el arreglo de los cabellos y organización del drapeado. En definitiva se podría sintetizar diciendo que de una mirada trascendental se da paso a otra ubicada en tiempo y espacio, pasando del símbolo a la presencia. Lo difícil de contestar sin embargo es por qué tienen lugar estas modificaciones en el modo de representar la imagen. En definitiva: ¿a qué obedece el cambio de estilo? Por lo general se acepta que las condiciones económicas, políticas y sociales intervienen en las características de un estilo artístico. No volveremos aquí a repasar todos los cambios acontecidos durante la Tardía Edad Media, pero sí vamos a centrarnos en un aspecto que consideramos relevante para estudiar nuestras esculturas y algunos de los rasgos estilísticos que observamos en ellas. Quizás no haya mejor síntesis del problema que queremos presentar a continuación que las palabras de Michael Camille en la introducción a *Gothic Art Glorious Visions*. Allí, el autor dice: “Cuando la gente a fines del siglo XIII miraba a su alrededor mientras estaba en la nave de la catedral de Amiens, no estaban buscando catalogar componentes arquitectónicos ni descifrando símbolos. Eran los arrebatados testigos de una nueva forma de mirar”⁴¹³.

Entre la serie de traducciones que desde fines del siglo XI llegaron a Occidente se incluían tratados dedicados a diversos temas relacionados con la óptica: la naturaleza de la luz, el funcionamiento de la visión y la anatomía del ojo. El acceso a estas obras consistió en el paso inicial para que hacia el siglo XIII este conjunto de saberes pudiese aunarse de manera sistemática constituyendo una nueva disciplina: la *perspectiva*. La base sobre la cual los grandes tratadistas como Bacon, Pecham y Witelo desarrollarían su trabajo, por lo tanto, residía en los principios formulados ya en la antigua Grecia. Las teorías ópticas vigentes entonces pueden reducirse a tres⁴¹⁴. Por un lado, aquella surgida de Euclides y desarrollada posteriormente por Ptolomeo, a la que puede denominarse teoría de la

⁴¹³ Camille, Michael. *Gothic Art, Glorious Visions*, p. 12.

⁴¹⁴ Para una descripción sintética sobre este tema puede consultarse: Lindberg, David. *Los inicios de la ciencia occidental. La tradición científica europea en el contexto filosófico, religioso e institucional (600-1450)*, (ed. original, 1992), Barcelona-México-Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 145-148. Para una mayor profundidad sobre el tema, ver del mismo autor: *Theories of Vision. From Al – Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, 1976 y también: “Alhazen’s theory of vision and its reception in the West”, en *Isis*, Vol. 58, N° 3, 1947, pp. 321 – 341.

extromisión. Según ésta, la visión se producía a partir de una serie de rayos emitidos por el ojo. Estos viajaban en líneas rectas conformando un cono hasta toparse con un objeto opaco, comunicando luego esta información de vuelta al ojo.

La teoría de la intromisión representada por Epicureo y los atomistas, por otro lado, revertía el proceso. En este caso eran los objetos visibles que irradiaban una serie de rayos o *eidola* hacia el órgano de la visión. Combinaciones de ambas se encuentra en autores como Platón y Galeno, dando cuenta en uno y otro caso que estos tópicos eran muchas veces tratados como parte integrante de discusiones generales ya sean de carácter metafísico en el caso de Platón o fisiológico en el de Galeno. A estas teorías podemos sumar una suerte de tercera vía representada por Aristóteles. En este caso, el contacto entre el objeto visible y el ojo se haría a partir de la acción de un medio, ya sea el aire u otro medio transparente. Las cualidades de un objeto, como su color, modificarían así el medio en cuestión propagando esta modificación a los humores transparentes del ojo.

Sin embargo, David Lindberg cree más acertado diferenciar estas teorías según otras consideraciones que no implican la dirección de los rayos visuales. Según este autor, la teoría extramisionista de Euclides tiene como principal objetivo explicar mediante un esquema geométrico, la posición de los objetos en el campo visual, su forma y tamaño en relación con el espectador. Es decir, más allá que los rayos visuales puedan tener existencia material el principal interés de la teoría es matemático y no físico. Por el contrario, tanto la teoría intromisionista como la aristotélica pretenden dar una explicación física acerca de cómo las cualidades de un objeto visible son comunicadas al ojo.

La teoría extramisionista en su versión platónica, conocida por la traducción de Calcidio de la primera parte del *Timeo*, adaptada y difundida por San Agustín, gozó de especial favor durante gran parte de la Edad Media. No fue sino hasta la recepción de las diversas traducciones ya referidas que el panorama se complejizó de tal manera que un verdadero intento por sistematizar y hacer congeniar las distintas teorías se llevó a cabo con mayor o menor éxito. Surgen así los principales tratadistas de la ciencia *perspectiva* que fomentaran las bases sobre las cuales se asienta un cambio del paradigma visual que había dominado hasta entonces en el occidente medieval.

En esta oleada de traducciones, a juzgar por la influencia que tendrá en el ámbito intelectual, el lugar central corresponda probablemente a la obra aristotélica. Antes de que casi la totalidad del *organum* se hiciese accesible en Occidente, sólo se conocían en latín

las traducciones de Boecio de las obras sobre lógica, *Categories* y *De Interpretatione* y la traducción de *Isagoge* hecha por Porfirio. A partir de 1120, cuando se accedió al resto de las traducciones de Boecio sobre lógica, y en un periodo de aproximadamente 150 años, todos los trabajos de Aristóteles a excepción de la *Etica a Eudemo*, de la que no se conocen copias, y la *Poetica* que era desconocida a pesar de la traducción de Moerbeke, fueron traducidos del árabe o, más generalmente, directamente del griego⁴¹⁵. El *novum organum* aristotélico fue ávidamente recibido, asimilado y transmitido por la nueva generación de *magister* quienes dictaban clases cada vez más numerosas en las nacientes universidades urbanas. Si bien el establecimiento de las universidades significa de por sí un cambio estructural en lo que respecta a la anterior educación canónica, el acceso a la obra aristotélica colaboró en la radicalización de esta ruptura agrandando de manera irremediable la brecha que separaba la nueva concepción del conocimiento de la verdad revelada que dominaba en los siglos anteriores.

Ya durante la época clásica y la Alta Edad Media, la visión era considerada jerárquicamente superior al resto de los sentidos. Como recuerda Martin Jay⁴¹⁶, Platón en el *Timeo* diferencia la creación de la vista de los demás sentidos asociándola a la creación del alma y la inteligencia. Incluso, el ojo humano sería capaz de percibir la luz porque comparte una cualidad semejante con su fuente, el sol. Sin embargo, el mismo Platón que en el *Timeo* se refiere a la visión como el más grande de los regalos a la humanidad también nos advierte contra la ilusión de nuestros imperfectos ojos. La exaltación que hace sobre este sentido no parece entonces corresponder del todo a la visión carnal sino más bien a una visión interna.

La teoría platónica transmitida por San Agustín ejerce una gran influencia sobre toda la Edad Media. El discurso agustiniano hereda la ambigüedad sobre el estatuto de la visión ya que el ojo puede ser tanto un instrumento para la adquisición de conocimiento como el conducto del deseo carnal⁴¹⁷. En otras palabras podemos decir que los aspectos de este sentido podían ser positivos o negativos según su asociación con el hombre interior o con el hombre exterior. En el primer caso, la visión estaba asociada con el intelecto, en el

⁴¹⁵ Kretzmann, Norman et al. (eds.). *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the rediscovery of Aristotle to the disintegration of scholasticism 1100-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, pp. 45 y 46.

⁴¹⁶ Jay, M. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, University of California Press, 1993, p. 27.

⁴¹⁷ Sobre este tema en San Agustín ver Miles, Margaret. "Vision: the Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine's De Trinitate and Conessions", en *The Journal of Religion*, N° 63, 1983, pp. 125-142.

segundo con la experiencia puramente sensual. Sin embargo, los sentidos, aun en su aspecto sensual, no eran completamente denigrados ya que consistían en un paso necesario para alcanzar, ulteriormente, la verdad trascendental. En *De Genesi ad Litteram*, Agustín distingue tres partes del alma: corporal, intelectual y espiritual, cada una con sus modos específicos de ver. Esta división tripartita del alma tuvo una enorme influencia en la Edad Media y la vemos reproducida en autores como Richard de Saint Victor. Los sentidos, y en especial la vista, podían entonces abrir paso al conocimiento de la verdad suprema, pero para ello era necesario trascender o bien sublimar la percepción carnal.

Susan Biernoff en *Sight and Embodiment*⁴¹⁸ distingue tres tipos de disciplina religiosa que tienen como objetivo regular la relación entre la visión intelectual y la carnal. Los dos primeros estuvieron vigentes a lo largo de toda la Edad Media y suponen un rechazo de la carne o bien, como dijimos ya, una sublimación de la misma. Aunque parezcan sugerir caminos contrarios (uno implica la represión de los sentidos mientras que el otro los considera el paso inicial para el camino anagógico) ambos implican trascender la experiencia sensual para concentrarse en la interiorización del alma y elevarse luego hacia Dios. El primero de estos está atravesado por la experiencia del claustro. El cerrar los sentidos a las vivencias mundanas lleva a que estos se vuelquen hacia el interior. Allí se magnifican volviéndose un semillero fértil para la comunicación directa con Dios la cual tendrá lugar en forma de visiones y experiencias místicas de distinto tipo.

Por otro lado, la sublimación de los sentidos está muy bien representada por el camino anagógico enunciado por Suger con motivo de las refacciones de Saint Denis, tantas veces citado que sería enojoso volver a hacerlo aquí.

En cuanto al tercer tipo de ejercicio espiritual definido por Biernoff, éste habría sido impulsado por el desarrollo de la ciencia *perspectiva* a partir del siglo XIII y depende directamente de la visión tal como fue entendida por Francis Bacon y sus contemporáneos. Como esta autora también señala, con anterioridad a los siglos XII y XIII, raramente se consideraba la visión carnal como un modo de participación en lo divino. La redención implicaba hasta entonces la liberación de la carne⁴¹⁹. Aunque a

⁴¹⁸ Biernoff, S. *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2002, pp. 111 y stes.

⁴¹⁹ Biernoff. *Op. Cit.* p. 112.

primera vista la relación pueda ser difícil de advertir, el modo de explicar el funcionamiento de la visión a partir de los grandes tratadistas sobre óptica del 1200 habría asentado las bases para una nueva forma de entender y practicar la interacción entre lo corpóreo y lo divino, cuestión que tendría incidencia en el modo de interactuar con las imágenes.

Las dos primeras prácticas religiosas comentadas implican una dualidad entre cuerpo y espíritu. La experiencia visual explicada por Bacon involucra, por el contrario, la interacción de ambas entidades. Siguiendo a Aristóteles, Bacon considera la visión como el resultado de una alteración física del cuerpo. En primer lugar, retoma el concepto de *species* tradicionalmente usado por los autores medievales para referirse al aspecto visible de personas u objetos. Al igual que lo había hecho Grosseteste, amplía el significado que generalmente le era dado a este concepto entendiéndolo como la semejanza que de sí mismo emite un objeto, independientemente de la existencia de un observador⁴²⁰. Las *species* serían por lo tanto corpóreas y no meras entidades espirituales (distanciándose aquí de lo dicho tanto por Aristóteles como por Averroes) y no habría diferencia entre éstas y el objeto que las irradia. Una vez que las *species* son recibidas por el ojo son conducidas por los nervios ópticos hasta los órganos internos. Las facultades sensitivas del alma completan el proceso de aprehensión de los objetos sensibles. El ingreso de las *species* al recipiente implica, por lo tanto, una alteración en los humores y membranas del ojo⁴²¹. De esta manera, el objeto pasa a formar parte del sujeto. El mundo externo interactúa de una manera muy física y real con quien observa, pero esta relación es también recíproca. Bacon recoge de Alhazen la teoría intromisionista que hasta entonces había estado relegada en favor de la teoría de la extromisión de los rayos visuales. Sin embargo, no deja de hacer ciertas concesiones a la tradición. Además de remitirse a los argumentos dados por quienes abogaban por la emisión de los rayos desde el ojo, Bacon razona que si toda cosa en la naturaleza emite sus *species* los ojos, por consecuencia, deben hacer lo mismo. Refuerza su posición dando como ejemplo algunos

⁴²⁰ Spruit, Leen. *Species Intelligibilis: from perception to knowledge*, E. J. Brill, 1994, T. I, pp. 151 y 152.

⁴²¹ “Et anterior glacialis est humidus, ut citius patiatur a specie lucis et coloris, nam bene sicca non de facili recipiunt impressiones. Et est subtilis, quia subtilitas corporis facit ad subtilitatem sensus. (...) Et oportet ut sit aliquantulum spissus quatenus patiatur a speciebus passionem que est de genere doloris; videmus enim quod fortes luces et colores angustant visum et ledunt et dolorem inferunt.” Bacon, R. *Perspectiva*, I.4.3. Nótese que en esta cita Bacon se refiere al humor glacial como siendo afectado por las *species* del objeto. Así mismo la existencia de un “dolor” implica la alteración de su constitución física por un objeto extraño a sí mismo, es decir las *species*.

fenómenos que, según él, sólo pueden explicarse por la emisión de las *species* del ojo. Pero más allá del alcance de estos argumentos, lo interesante para nosotros es que así como el objeto visible logra alterar mediante la emisión de sus rayos visuales al ojo del observador, y por ende, al observador mismo llegando a formar parte de él, también el observador logra en cierta medida afectar al objeto.

Esta interacción sujeto-objeto rompe la dualidad sobre la que vimos apoyarse los dos primeros tipos de ejercicio espiritual señalados por Biernoff. Esta forma de entender la visión, razona la autora, estaría en la base de una nueva relación devocional que se gesta en torno a las imágenes a partir del 1200. En este periodo se incrementa también de forma notable el número de conversiones o experiencias místicas que son desatadas a partir de la contemplación de una imagen, generalmente un crucifijo o alguna pintura⁴²². Es el caso, por ejemplo, de Gertrudis de Helfta cuya visión fue inspirada a partir de observar la imagen de un crucifijo y el de San Francisco, mucho más conocido, en la iglesia de San Damiano. El proceso de la visión, explicado por la óptica del siglo XIII, tendría así su correlato en la observación de las imágenes devocionales. Éstas tendrían así un efecto físico y emocional sobre el espectador. La angustia, la compasión, la empatía y la añoranza despertadas por la visión de las imágenes implicarían una comunicación no verbal con la misma o más bien un estado que se experimenta de forma física y emocional más que intelectual. El deseo sensual despertado por la imagen ya no necesitaba ser reprimido o sublimado sino que se convierte en el conducto que hace posible la comunión entre la imagen y el fiel. Esto se percibe en el tono sensual que adquieren las visiones y experiencias místicas⁴²³ así como el protagonismo que adquiere el cuerpo como instrumento y manifestación tangible de la experiencia religiosa. Este fenómeno se condice, además con la observación realizada por Bynum respecto al carácter “material” que adquieren las descripciones de las experiencias místicas en la Baja Edad media. No

⁴²² Ver el análisis de Carolyne Bynum respecto al carácter material adquirido por las visiones hacia los siglos XIV y XV: Bynum, C. W. *Christian Materiality... op. cit.* pp. 101-104.

⁴²³ Por ejemplo, en la experiencia relatada por Angela de Foligno. La visión que despierta la contemplación del crucifijo la conduce a una experiencia emotiva y sensual: “Una vez, cuando estaba en Vísperas y me hallaba contemplando el Crucifijo... de repente mi alma se elevó hasta el amor, y todos los miembros de mi cuerpo sintieron una gran alegría. Y vi y sentí que, dentro de mí, Cristo abrazaba mi alma con ese brazo mediante el cual fue crucificado... y sentí una seguridad tan grande que no pude dudar de que era Dios... Ahora no puedo sentir tristeza por la Pasión... porque toda mi alegría se halla en este Dios-Hombre que sufre. Y mi alma siente que se introduce en esa herida del costado de Cristo y anda por ella con placer...” Angela de Foligno, *Le Livre*, párrafos 66 y 151, pp. 138.140 y 326. Cit. por Bynum, C.W. “El cuerpo femenino...*op. cit.* pp. 173 y 174,

sólo su contenido deviene muy concreto sino que la presencia de los sentidos se vuelve muchas veces protagonista. El gusto, el oído, el tacto además de la visión eran los canales por los que el místico absorbía en su visión la desbordante presencia divina.

Todo esto podría ayudarnos en la reconstrucción de un contexto en el cual ubicar la proliferación de imágenes y su rol en la devoción tanto privada como comunitaria durante los últimos siglos de la Edad Media. Con este marco en mente podemos comenzar a pensar en la enorme popularidad de una tipología como la representada por las esculturas números dos, tres, cuatro y cinco de nuestro corpus.

Sin embargo, por más pertinente que nos pueda resultar las observaciones realizadas por Biernoff hay un punto que para nosotros merece atención y que la autora apenas toca de soslayo: el naturalismo en la imagen medieval tardía. Siguiendo a Hans Belting, Biernoff sostiene que la capacidad de una imagen devocional para movilizar al espectador no está relacionada con el grado de ilusionismo de la misma. De esta manera se distancia de la idea comúnmente sostenida según la cual, mientras mayor el grado de realismo, mayor será su capacidad para obrar emocionalmente sobre el ánimo del espectador⁴²⁴.

Aquí se entremezclan distintos conceptos que debemos elucidar antes de avanzar con nuestros argumentos. En primer lugar nosotros hablamos de naturalismo de la imagen cuando la autora se refiere a realismo, equiparándolo además con la idea de ilusionismo. Por nuestra parte, nosotros consideramos la noción de realismo como lo entiende Nelson Goodman⁴²⁵. Para éste, el realismo es una categoría relativa que depende del concepto de realidad de una cultura dada y de los rasgos que, para esa cultura, una imagen debe presentar para poder ser considerada realista. Entendiéndolo así no podríamos hacer depender este concepto del grado de ilusionismo de una representación.

El naturalismo debería ser entendido como un signo natural del objeto que representa, si bien en la práctica también está atravesado por la cultura⁴²⁶. El artista está supeditado a un lenguaje de signos conocidos, el estilo⁴²⁷, que le permite interpretar plásticamente la realidad que percibe. Independientemente de que su estilo pueda ser

⁴²⁴ Biernoff. *Op. cit.* p. 145.

⁴²⁵ Goodman, N. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Nueva York, The Bobbs-Merrill Company, Inc., 1968, pp. 34-39.

⁴²⁶ Perkinson, Stephen. *The Likeness of the King: A prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

⁴²⁷ Según Mayer Schapiro, un estilo puede definirse en relación a tres aspectos del arte: los aspectos formales o motivos, las relaciones formales y las cualidades expresivas. Ver Schapiro, M. *La notion du Style*, *op. cit.* p. 39.

considerado como más o menos naturalista por el ojo moderno, toda imagen responde a un esquema conceptual⁴²⁸. Sin embargo, hasta cierto punto y al menos a lo que la cultura occidental se refiere, podría considerarse la existencia de cierto grado de objetividad. Como refiere Stehen Perkinsonn en su estudio sobre los orígenes del retrato en la Francia medieval⁴²⁹, imágenes que en la Antigüedad eran consideradas como naturalistas, fueron percibidas de igual manera durante la Edad Media y, ciertamente, también lo son hoy. Por ello persistimos en defender cierto “lugar común” que considera un avance en el naturalismo de las imágenes góticas hacia fines de la Edad Media en detrimento de otras posturas más progresistas que limitan su mirada a los rasgos marcadamente anti naturalistas que perduran en las mismas. Por consiguiente, la pregunta que nos planteamos es: ¿Qué fue lo que permitió modificar el esquema conceptual del artista medieval haciéndole posible (y por ende también deseable) transcribir la realidad en términos que hoy podemos identificar como más cercanos a la naturaleza? En la tipología que estudiamos estos rasgos parecen reducirse a características que ya señalamos: la sonrisa de la Virgen, su relación más afectiva con el Niño, un cuerpo mejor proporcionado que puede adivinarse bajo los vestidos (aunque este último detalle depende mucho de la calidad de la talla). Si bien estas características terminan siendo estilizadas y parecen caer dentro de fórmulas de representación, aún así nos permiten preguntarnos por qué en estas imágenes se optó por modificar estos elementos aproximándolos a lo que puede observarse en la realidad.

Volviendo entonces a los argumentos de Biernoff, creemos que su planteo carece de una pregunta esencial: aquella que justamente se refiere al cambio de estilo, a la transición que en nuestro corpus está representado por las imágenes uno y seis en relación con las restantes. Volviendo a la cita de Michael Camille que dio inicio a este apartado, no sólo la Edad Media experimentó a partir del 1200 una nueva necesidad de mirar, sino también “otra forma” de mirar, es decir no solamente mirar más sino hacerlo de otra manera.

Una observación que David Summerson hace con respecto al naturalismo en el arte de la Antigüedad griega nos es útil para pensar el problema que planteamos. Específicamente, el autor reflexiona que “el evidente deseo de describir las apariencias en

⁴²⁸ Esta problemática es planteada con toda claridad por Ernst Gombrich. Ver, por ejemplo, *Arte e Ilusión*, (1^o ed. en el original, 1959), Phaidon Press Limitd, 2008.

⁴²⁹ Perkinsonn, S. *The Likeness of the King... op. cit.*, p. 34.

la pintura griega no puede separarse del deseo de analizar y entender las apariencias mismas en términos más generales”⁴³⁰. Con estos “términos más generales” Summerson se refiere al interés demostrado por el mundo griego en el estudio de la óptica.

Como vimos en nuestro rápido repaso sobre el estudio de esta ciencia en la Edad Media, su renacimiento coincide, no casualmente, con la transición de un estilo artístico caracterizado por una fuerte presencia de lo abstracto y simbólico a otro que comienza a mostrar interés por la incorporación de acentos naturalistas en la representación.

¿Sería entonces posible pensar, como Summerson lo hace con respecto a la pintura griega, que el nuevo entusiasmo por el estudio de la visión haya despertado igualmente un interés por otra manera de retratar la naturaleza? En otras palabras, ¿podría haber sido éste uno de los factores que ayudaron a modificar el esquema conceptual del artista medieval, su vocabulario de signos con los cuales plasmar las imágenes?

Tal vez éste sea uno de los motivos detrás del renovado interés por representar los vestidos y plegados de una manera más naturalista, unido al deseo por comenzar a sugerir la presencia del cuerpo bajo las ropas y, también, la concepción de una anatomía más articulada y orgánica. Por otro lado, esta otra forma de mirar a la que nos referimos, es interdependiente de lo que varios autores señalan como un proceso de desacralización de la naturaleza. Aquella característica de la mentalidad medieval que insistía en leer cada elemento mineral, vegetal y animal como signo de una verdad superior, pierde ímpetu. En su lugar nace el interés por buscar y encontrar regularidades, ritmos constantes que permiten también un desciframiento, pero no para conocer una realidad distante, sino para conocer la naturaleza en sí misma. Este proceso de transformación en la percepción del entorno tiene su repercusión en ámbitos tan diversos como el de la gestualidad. Jean-Claude Schmitt advirtió que hacia los siglos XII y XIII la cultura cristiana, que por mucho tiempo había conferido connotaciones negativas a la noción de movilidad asociada a lo transitorio, lo inestable y lo terrestre, tendrá una visión más favorable con respecto a la *gesticulatio*.⁴³¹ La risa, por ejemplo, que hasta entonces había sido propia de los personajes infernales se abre paso paulatinamente a modo de graciosa sonrisa en los seres celestiales⁴³².

⁴³⁰ Summerson, D. *Vision, Reflection and Desire in Western Painting*, The University of North Carolina Press, 2007, p. 16.

⁴³¹ Schmitt, J-C. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

⁴³² Sobre el lugar de la risa en la cultura de la Edad Media ver Rivair Macedo, José . *Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média*, Rio Grande do Sul, UNESP, 2000.

El famoso ángel de la Anunciación de la Catedral de Reims es uno de los ejemplos más tempranos de sonrisas beatíficas. Las esculturas en madera de la Virgen y el Niño recogen casi invariablemente esta característica. La sonrisa de María deviene un elemento casi infaltable de la tipología, quizás todavía más frecuente que en sus contrapartes monumentales en piedra. Los ejemplares que integran nuestro corpus presentan el rostro sonriente tanto de María como del Niño. Pero además, esta mirada más favorable al movimiento y a la transitoriedad encarnada por el cuerpo se manifiesta en la pérdida del hieratismo que, en mayor o menor medida, presentan estas esculturas. La número cinco es la más avanzada en este aspecto. El rostro de María ya no mira al frente ni su mirada se pierde en el vacío. Como tuvimos oportunidad de ver al efectuar el análisis de la imagen, su cabeza se inclina levemente hacia abajo, atendiendo probablemente al objeto que entrega al Niño y que éste, a pesar de sus brazos mutilados, pareciera recibir. Toda una acción se desarrolla entre madre e hijo, alejándolos del ámbito de trascendencia insondable en la que parecen existir eternamente sus antecesoras. En un espíritu semejante podemos leer la talla número dos y el nuevo gusto desarrollado en la provincia navarra por desarticular la rigidez y oficialismo extremo de la postura del Niño, al hacer que éste gire juguetona y afectivamente sus piernas contra el regazo de la madre. Estos detalles las distancian enormemente de sus contrapartes románicas sumándosele la nueva relación de intimidad y afecto que nace entre las figuras.

El planteo de Summerson así como la renovación del pensamiento filosófico que se desprende en buena medida de la reintroducción de la filosofía aristotélica, podría tener entonces alguna repercusión en los esquemas de representación plástica dominantes en la época. Sin embargo, nos resta considerar por qué se insiste en otorgarle mayor verismo a determinados elementos de las imágenes antes que a su conjunto.

Los acentos naturalistas que vemos surgir en estas tallas responden, en no menor grado que sus antecesoras, a su función en el contexto religioso y devocional del periodo. Para nosotros, el cambio devocional señalado por Biernoff hacia el 1200, y que la autora asocia indefectiblemente con el desarrollo de la óptica, adquiere mayor sustentabilidad si se tiene en cuenta las transformaciones estilísticas que comienzan a percibirse en las imágenes.

Dichas transformaciones tienden a hacer de ellas figuras empáticas para el espectador. El énfasis en el aspecto humano permite que el devoto pueda reconocerse en

la imagen, no en la persona sagrada que representa, pero sí justamente en la cuota de humanidad que encierra. Y es aquí donde consideramos que el argumento de Biernoff termina de tener sentido. Estas imágenes afectan al fiel en una manera nueva, física, emocional y no solo intelectual. Pero para concretar esta operación, para que la imagen pueda obrar verdaderamente en el ánimo del devoto, ésta debe modificar su aspecto, debe comunicar a partir de su apariencia. No compartimos por lo tanto que el naturalísimo sea irrelevante. Por un lado, como afirmamos ya, creemos que es indiscutible un avance por este camino que proseguirá en los siglos posteriores hasta hacer del naturalismo un ideal de ilusionismo. Por otro creemos que éste, en la medida en que opera con el objetivo de hacer que la imagen pueda ser asimilada por el fiel a partir de la emoción y la empatía, jugó un lugar importante en la renovación de la representación icónica hacia el 1200.

Por otro lado, estos avances hacia el naturalismo no tienen ninguna relación con la identificación entre el objeto y la persona. Es decir que no se busca mimetizar la persona sagrada a partir de una representación más naturalista. Ésta, como dijimos, busca obrar sobre el ánimo del espectador, no lograr una confusión entre ambas entidades. Por el contrario, mucho más que en sus contrapartes románicas, aquí se ensancha la brecha que distancia el prototipo de su representación plástica. Al mismo tiempo en que la imagen consigue la representación más humanizada de ciertos aspectos, como advierte Carolyne Bynum entre otros autores, se enfatiza igualmente la objetualidad, la materialidad de la imagen.

Si volvemos a observar las esculturas del corpus que estudiamos en este apartado, veremos que todas fueron diseñadas para ser exhibidas de espaldas a una superficie, sea ésta un retablo o muro. Este aspecto no sólo impide el recorrido de la talla, limitando la relación con el fiel a una perspectiva enteramente frontal y estática sino que, el más mínimo movimiento hacia los laterales devela la angostura extrema de la imagen quedando enteramente develado el artificio de su ejecución. Esta relación frontal con el fiel es, además, propicia para trabajar sobre él del modo antes planteado. Condicionándolo a una visión inmóvil, despliega ante él los atributos plásticos que accionaran sobre su cuerpo y alma.

El estado de conservación de las mismas sólo nos permite recrear pálidamente el aspecto que debieron haber presentado en su estado original. Sin embargo, Bynum señala una serie de características generales compartidas por las imágenes a partir de mediados

del siglo XII aproximadamente. Específicamente, la autora se refiere al uso ostentoso de los materiales. Estos dan cuenta de sí mismos en lugar de ser disimulados en busca de un efecto ilusionista. En los casos que nos ocupan no podemos dar suficiente cuenta sobre el uso original de los materiales como para aplicar sin más las aseveraciones de Bynum, pero sí creemos que los avances hacia una representación más cercana al natural se conjugaban simultáneamente con suficientes elementos como para mantener siempre presente la idea de simulacro. El fin, como dijimos, no era engañar al espectador haciéndolo ver algo que realmente no estaba ahí sino presentar un recordatorio, una guía, una fuente de inspiración capaz de reavivar la llama de la devoción. En otras palabras, lo que aquí llamamos naturalismo no debe ser confundido con el ilusionismo buscado por el arte renacentista.

Imágenes erguidas

Mientras que todos los ejemplos vistos hasta ahora consistieron en imágenes sedentes, los ejemplares erguidos comienzan a ser más frecuentes hacia el periodo gótico. Sin embargo este fenómeno no es unánime ya que en algunas zonas se seguirá prefiriendo la variante anterior⁴³³.

Es probable que con las imágenes número siete y diez estemos ingresando a la esfera de la devoción privada. Dos factores esenciales permiten tal inferencia: por un lado el tamaño reducido, fácil de transportar y más adecuado para un espacio íntimo. Por otro, el tono intimista, afectuoso y más relajado de las figuras que la alejan de la majestuosidad de muchas de sus contrapartes. Los ademanes del Niño también son elocuentes en este aspecto. Comparemos la escultura ocho con las números siete y diez de nuestro catálogo. En ésta, y a pesar de su datación tardía, el Niño mantiene una pose tradicional que refleja la continuidad de una concepción más distante y formal. El Niño, erguido sobre los brazos de su madre, bendice con la mano derecha mientras sostiene el orbe con la izquierda. Aunque su pose ya no es frontal, su mirada se centra en la acción que está realizando. Incluso la Virgen parece absorta, no en su hijo, sino en el gesto de su mano. No hay interpelación al espectador. No se dirige por lo tanto a un individuo, sino a toda la humanidad. Esta obra no está dirigida claramente a entablar un lazo íntimo y afectivo con el espectador. Su lugar no está en el ámbito privado sino en el comunitario.

⁴³³ Es el caso por ejemplo, en España, de la provincia de Navarra que cuenta con veinticuatro tallas erguidas del periodo gótico contra ciento cincuenta sedentes. Ver Fernandez-Ladreda. *Op. cit.* p. 269.

En las dos esculturas restantes, en cambio, la situación cambia. El Niño adquiere el aire de un verdadero infante sobre los brazos de su madre. Lamentablemente, las mutilaciones sufridas por la escultura siete no nos permiten conocer los ademanes ni atributos portados por las dos figuras. Sin embargo, la forma en que está resuelto el conjunto nos permite inferir que ningún gesto formal tenía lugar. Tanto las expresiones risueñas de los rostros como la inclinación relajada del cuerpo del Niño se condicen con la representación de una escena informal y juguetona. Se ha obviado la dignidad sacerdotal y la serena distancia que aún reinan en el conjunto anterior.

La escultura número diez va aún más lejos en este sentido y el Niño hace explícita la relación afectuosa con su madre elevando su pequeña mano y acariciándole el rostro. También aquí las peripecias del tiempo nos han privado de conocer los atributos de las figuras y el ademán que el Niño realizara con su mano izquierda. Sin embargo queda suficiente como para entender que esta imagen abría un diálogo con el espectador. La apertura de las figuras, la mirada hacia el frente sostenida por la Virgen y la torsión del Niño, parecen buscar intencionalmente la mirada del devoto, mostrar el gesto íntimo de su cariño e invitarlo a compartir con ellas el mismo grado de intimidad.

A partir de esto creemos prudente concluir que posiblemente la escultura número ocho estuviese destinada al ámbito público y las número siete y diez, al privado.

Cambios en la espiritualidad hacia fines de la Edad Media

Cuando nos referimos a la devoción privada no necesariamente debemos entender la relación con la imagen que se establece exclusivamente en el mundo laico, ya sea en la intimidad del hogar o en una capilla privada en el seno de una iglesia. Imágenes devocionales podían ocupar un lugar en la celda de un monje, tal como ocurría en el monasterio de los cartujos de Champmol⁴³⁴ o en el mejor conocido convento de San Marco, donde Fra Angélico dejó sus pinturas en las celdas privadas de sus hermanos.

Belting describe con justicia los fenómenos acontecidos en la imagen privada, en contraposición a la tradición conservada por la imagen pública. Los temas, dice el autor, siguen siendo los mismos en el primer grupo. El devoto no esperaba tener una imagen con un tema nuevo, pero sí que ésta le hablara a él de manera particular. Este diálogo

⁴³⁴ Belting. *Op. cit.* p. 558.

evidentemente, tenía lugar en su imaginación pero la imagen debía poder ayudarlo a desarrollarlo. El diálogo se convierte en tema y las características de la imagen responden a la posibilidad de entablar una conversación creando un momento de intimidad con el devoto. Así como los evangelios ya no eran suficientes para satisfacer las necesidades de un acercamiento más íntimo con las personas sagradas, las representaciones tradicionales tampoco satisfacían los deseos de entablar un contacto personal con María, Cristo y los santos⁴³⁵.

Esta nueva relación de intimidad que florece entre el espectador y la imagen devocional desemboca en el deseo de posesión de la imagen. El querer poseer una representación plástica de la Virgen, Cristo o los santos popularizó una gran cantidad de figurillas en distintos materiales. Desde las versiones más costosas en alabastro o marfil destinadas al consumo aristocrático, hasta las reproducciones en serie realizadas en arcilla, respondían a la satisfacción de una nueva necesidad: la disposición íntima y privada de la imagen en tanto instrumento facilitador de la práctica piadosa. Como adelantamos al hacer el análisis de la imagen, la figura número siete posiblemente sea una versión más “popular” inspirada a partir las Vírgenes Bellas en piedra y de gran formato que estaban destinadas a iglesias de cierta importancia. Encomillamos aquí el calificativo de popular porque sin duda no se trata de una obra accesible al vulgo. Éste sin duda consiste en un encargo de categoría, a pesar de que comparativamente sea más humilde que los prototipos. En este contexto, la pregunta que nos surge se centra en la función de la imagen en el interior del ámbito doméstico y el modo de recepción que podemos esperar encontrar en él.

Como vimos, a partir del siglo XIII la relación que se establece (o debería establecerse) entre el devoto y la imagen deja de ser pasiva. Este hecho nos es confirmado por algunas ilustraciones. El Libro de Horas de Yolanda de Soissons, por ejemplo, la representa a ella misma frente a su libro. Sin embargo, su vista no está fija en él sino en la imagen de la Virgen y el Niño que tiene delante de sí. El estado de meditación alcanzada

⁴³⁵ Estas innovaciones que se ven surgir en el campo de la imagen se condicen con los cambios suscitados en otros ámbitos de la devoción privada tales como la lectura de carácter piadoso. Hacia finales de la Edad Media, la cultura literaria transita el cambio que la lleva desde la lectura oral y comunitaria a la lectura privada y silenciosa. Jessica Brantley propone que mientras el primer tipo estaba más emparentado con el tono de la representación dramática principalmente a partir de la recitación, el segundo lo estaba en la forma en la que se entendía el contenido. Los lectores privados de la literatura devocional recreaban en la intimidad con el texto el carácter de la representación dramática como un medio de crear y acentuar el significado espiritual de lo que leían. Ver Brantley, Jessica. *Reading in the Wilderness: Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England*, Londres, The University of Chicago Press, 2007, p. 2.

y el grado de involucramiento con la figura es tal que ésta pareciera cobrar vida. El Niño extiende su mano para bendecirla y los límites entre la realidad y la experiencia mística son tan sutiles que el mismo perro que se encuentra a los pies de Yolanda, símbolo de la fidelidad cristiana, parece advertir el movimiento de la escultura.

La relación con la imagen podía llegar a volverse tan intensa que el espectador podía ser transformado por ella. Esto se ve con claridad en los distintos casos de conversión que a partir del siglo XIV se producen ante la presencia de una pintura o una escultura⁴³⁶. Llegados a este punto, nos planteamos el siguiente interrogante: ¿Podía llegar a esperarse de la imagen una acción semejante en lo que respecta a otros temas no exclusivamente piadosos? Concretamente, ¿en qué medida la introducción de imágenes en el ámbito doméstico resulta una vía para la imposición de modelos que escapaban los dominios exclusivos de la iglesia adentrándose en los del hogar y la familia?

Habiendo concebido y dado a luz aun manteniendo su virginidad intacta, María se imponía al mundo femenino como un modelo imposible. El máximo grado de participación con su estado inmaculado era la abstención perpetua, la renuncia a la maternidad y en definitiva, al roce con el mundo. Desde las mismas escrituras se sostiene a la virginidad como estado ideal. Esta idea siguió siendo reforzada por los padres de la iglesia, que veían esta condición como superior al de la mujer casada o viuda. Pero como Clara Atkinson señala, a partir del siglo XIII hay una tendencia creciente a interpretar la virginidad en términos psicológicos y morales más que exclusivamente físicos.⁴³⁷ Este cambio de mentalidad en lo que respecta a la idealización del estado virginal es acompañado por un cambio de mirada respecto al matrimonio. Por mucho tiempo considerado como la sumisión a la tentación y por lo tanto cubierto por un halo de negatividad pasa, hacia finales de la Alta Edad Media, a ser visto con mayor beneplácito. Los intentos de la Iglesia por aumentar el control sobre el matrimonio buscando disminuir los enlaces con altos niveles de consanguinidad, derivó en una mayor intervención de los clérigos, pasando a ser la iglesia el marco más usual de esta ceremonia uniformando,

⁴³⁶ Miles, Margaret, R. *Images as insight: Visual understanding in western Christianity and secular culture*, Boston, Beacon, 1985, p. 65.

⁴³⁷ Atkinson, Clarissa, W. "Precious balsam in a fragile glass: the ideology of virginity in the later Middle Ages", en *Journal of Family History*, Vol. 8, N° 2, pp. 131-143.

además, las prácticas del ritual⁴³⁸. En el siglo XII, finalmente, se elevó su dignidad espiritual al incorporarlo dentro de los sacramentos.

Es posible, por lo tanto, que las representaciones en torno a la maternidad y en particular a la maternidad de María sirviesen no ya como modelo imposible de un estado de castidad que no competía a la mayoría de las mujeres laicas, sino como un modelo posible de seguir y por ende útil: el ideal femenino encarnado en su función esencial, madre y por extensión, esposa. Si nos detenemos en las características de esta escultura, observamos que prácticamente nada en ella devela que las figuras representadas son nada menos que María y el Niño Jesús. La calidez que despierta esta escultura se debe en buena medida a la especial relación que se recrea entre madre e hijo, vinculados ambos por una amplia sonrisa y sus miradas que coinciden en el objeto que sostiene el infante. Además de asumir su rol maternal de forma ejemplar, María encarna igualmente el ideal femenino modelado según los parámetros del amor cortés. Su rostro es joven y fresco, sus largos cabellos caen sueltos en sutiles ondulaciones, la graciosa pose logra combinar el característico *hanchement* con el naturalismo de una madre que ladea su cadera para así soportar mejor el peso de su niño.

Esta imagen nos lleva, por lo tanto, muy lejos del símbolo para aproximarnos a la persona. El aire cortes de la figura de María está tan destacado que resulta fácil pensar que imágenes como ésta fuesen dirigidas con especial interés a las mujeres de la casa. En ella, no sólo encontrarían un instrumento para la meditación piadosa sino la materialización de un ideal femenino, un modelo de madre y mujer que se esperaba, pudiesen seguir.

En este sentido resulta también pertinente el concepto acuñado por Elizabeth L'Estrange: “el ojo de la situación”, derivado en parte del “ojo de la época” de Michael Baxandall.⁴³⁹ L'Estrange advierte que los espectadores del siglo XV disponían de distintas herramientas culturales para ver y entender las imágenes que los rodeaban. Había, por lo tanto, diferentes niveles de sensibilidad en su recepción. La experiencia de las mujeres en torno a la maternidad, especialmente aquellas que procedentes de un círculo aristocrático vivían particularmente la presión de dar a sus familias un heredero varón, modelaba el

⁴³⁸ Sobre la intervención eclesiástica en el ritual matrimonial ver Jalabert-Guerreau, Anita. “Sur les structures de parenté dans l'Europe médiévale, pp. 1033-1034, en *Annales, Économiques, Sociétés, Civilizations*, año 36 n°6, 1981, pp. 1028-1049.

⁴³⁹ L'Estrange, Elizabeth. *Holy Motherhood: Gender, Dynasty and Visual Culture in the Later Middle Ages*, Manchester, Manchester University Press, 2008, pp. 32-33.

modo de interactuar con las imágenes. En este sentido, las representaciones ligadas a los nacimientos y la maternidad en general, tenían especial importancia. Las figuras de Ana, Isabel y María, ilustraban casos de nacimientos milagrosos que podían alentar y dar confianza a aquellas mujeres que debían transitar por la experiencia del embarazo, con todas las complicaciones y riesgos que esto implicaba en la época.

En diferentes niveles de la jerarquía social, esculturas semejantes de la Virgen y el Niño eran dadas como ofrendas y regalos. No sería de extrañar, por lo tanto, que una imagen como ésta, de buena calidad aunque ciertamente austera en comparación a otros ejemplares, fuese encargada especialmente para funcionar en un interior doméstico. En tal caso, el modo de recepción por parte de los distintos miembros de la familia posiblemente variase, como sostiene L'Estrange, obedeciendo a los roles y funciones asumidos por cada uno. En este sentido, este uso secular de la imagen se relaciona con el dado a otros ejemplares de la escultura florida: las imágenes de santos. Foco de una hagiolatría, estos actuaban menos como ejemplos de virtud que como garantes de una seguridad social que abarcaba desde los santos patronímicos hasta aquellos que resguardaban una ciudad en particular o una profesión y a los que se invocaban ante determinada enfermedad o circunstancia por la cual se tuviese que transitar⁴⁴⁰.

En comparación, la escultura número diez presenta un aspecto mucho más austero, a pesar de que el Niño realiza un ademán de cercanía y afecto con su madre que no se encuentra en la escultura anterior. En este caso la identificación entre el espectador no parece ser un objetivo, al menos manifiesto, de la imagen. No hay aquí una interpelación personal y directa a un receptor particular. En cambio, creemos, se utilizan recursos de carácter más genéricos aptos para ser recibidos por el público laico o secular.

La prefiguración de la Pasión en el Cristo Niño

La espiritualidad de la Tardía Edad Media estuvo signada por la agitación ocasionada por los movimientos disidentes que finalmente culminarían en la Reforma. Pero en conjunto con algunos cambios de paradigma, como el representado por el deseo de volver a las fuentes del primer cristianismo, se mantenía en muchos aspectos un enlace con la teología de siglos anteriores.

Rachel Fulton observa que desde el 1100 aproximadamente, a raíz de la decepción y desesperanza causada primero por la fallida segunda venida de Cristo y después por la

⁴⁴⁰ Ver Baxandall, M. *The limewood sculptors...op. cit.* pp. 55 y 56.

toma del Santo Sepulcro por los musulmanes, la cristiandad fue impulsada hacia nuevos sentimientos piadosos. Los predicadores instruyeron a sus fieles en buscar internamente, cuales sepulcros vivientes, al Señor sufriente mediante el recuerdo permanente de la muerte y resurrección de Cristo⁴⁴¹.

La devoción por la pasión de Cristo crece hacia las postrimerías de la Edad Media e inicios de la Edad Moderna. El énfasis en la cruz como llamado a la conversión en conjunto con las prácticas meditativas en torno a la Pasión, desembocaron en una relación altamente afectiva entre los fieles y el Cristo sufriente.⁴⁴² Los siglos XIII, XIV y XV proveen distintos tratados sobre la Pasión entre los cuales vale destacar las *Meditationes Vitae Christi*, del Pseudo Buenaventura y la *Vitae Christi* de Ludolph de Sajonia. Estos trabajos fueron adaptados en tratados alemanes posteriores como el de Heinrich von St. Gall y el *Christi Leiden in einer Vision Geschaut*⁴⁴³, los cuales fueron a su vez seguidos por toda una serie de tratados en holandés sobre la Pasión, correspondientes a los fines del siglo XIV y al siglo XV⁴⁴⁴.

Como resultado de esta continuidad, tanto la escolástica como la *devotio moderna* de aquellos que cimentaron el camino hacia la Reforma, coincidían en una serie de cuestiones: la necesidad de colaborar con Cristo en su acto salvífico, en incentivar una respuesta afectiva hacia el Cristo crucificado como medio de alcanzar la gratitud y el amor y en darle a la Virgen un lugar preeminente como principal ejemplo de co-sufrimiento con Cristo.

María compartió el dolor de Cristo en su espíritu porque en su amor, podía sentir lo que él sentía. En lo que concierne a este último punto, según Fulton, los cambios sucedidos a principios del siglo XII en la respuesta a la Pasión de Cristo estuvieron mediados por los cambios acontecidos en la imagen de María como co-sufriente con Cristo, como *María compatiens*.

En la escultura número nueve María sufre no por el hecho en sí, ya que aún no ha acontecido, sino por el conocimiento profético que guarda en su corazón sobre el destino

⁴⁴¹ Fulton, Rachel. *From devotion to passion...op. cit.* p. 198.

⁴⁴² Viladesau, Richard. *The Triumph of the Cross. The Passion of Christ in theology and the Arts from the Renaissance to the Counter-Reformation*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2008, pp. 12-46.

⁴⁴³ Sobre este tratado puede consultarse el siguiente trabajo: Prica, A. "Zwischen Literaturwissenschaft und Theologie – Christi leiden in Einer Vision Geschaut", en *Neophilologus*, Vol. 90, N° 1, pp. 53-75.

⁴⁴⁴ Ver la reseña de David Freedberg sobre el libro de James Marrow: Freedberg, D. "Reviewed Work: *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance: A Study of the Transformation of Sacred Metaphor into Descriptive Narrative* by James H. Marrow", en *Speculum*, Vol. 57, N° 2, 1982, pp. 395.397.

de su hijo. La representación de María invadida por la melancolía no era poco frecuente en la Alta y Baja Edad Media. De hecho, hacia fines del siglo XI nace el culto a María Dolorosa, que conocerá gran éxito posteriormente, en especial en España y América. Sin embargo, la iconografía como la que presenta la escultura nueve no es comparable con aquella. El culto a la Dolorosa se centra en los padecimientos sufridos por la Virgen a lo largo de su vida que, tradicionalmente, son siete: la profecía de Simeón, la huída a Egipto, Jesús perdido en el templo, el encuentro de María con Jesús en el Calvario, María al pie de la cruz, María recibiendo el cuerpo de Cristo muerto y la deposición del cadáver de Cristo en el sepulcro. La iconografía que deriva de esta advocación representa a la Virgen por lo general sola, a pesar de que su dolor encuentra invariablemente origen en su hijo. En cambio, en la imagen de nuestro corpus, la causa de su compunción se hace explícita a partir de la actitud simbólica del Niño. Ambos encarnan la sabiduría de lo que va a acontecer. Es más frecuente observar escenas semejantes en pintura, especialmente a partir de las numerosas copias realizadas de la Virgen del Huso, de Leonardo. Allí, el niño parece liberarse de los brazos de su madre para tomar entre sus manos dos husos que emulan la forma de la cruz. La pose del Niño es muy similar a la de nuestra escultura, y la actitud de María parece desprender un aire de resignada pasividad y melancolía.

El tema del Niño Jesús de la Pasión donde se representa al Niño junto con prefiguraciones pasionarias fue especialmente popular después de la Reforma y durante el barroco. Se desarrollaron entonces distintas iconografías como el Niño con los atributos de la Pasión, el Niño soñando con la Pasión o el Niño melancólico⁴⁴⁵. Incluso llegó a generarse una iconografía del Niño crucificado, que por resultar demasiado chocante, no gozó de mucha popularidad⁴⁴⁶.

Sin embargo, iconografías en las que se anticipa la Pasión en la infancia de Cristo como señal de aceptación de su martirio, aparecen en época más temprana mientras que la asociación entre el nacimiento y el calvario se remonta a la época patristica, hallándose en poemas sobre la Natividad⁴⁴⁷. En el siglo XIII, los sermones ponen énfasis sobre el

⁴⁴⁵ Sobre las diferentes iconografías del Niño de la Pasión puede consultarse el artículo de Henares Paques, Vicente. “La iconografía de la imagen exenta del Niño Jesús en el arte colonial hispanoamericano. Apuntes para su clasificación”, en Boletín AFEHC N° 35, publicado el 04 abril 2008, disponible en: http://afehc-historia-centroamericana.org/index.php?action=fi_aff&id=1875.

⁴⁴⁶ Sobre el Niño crucificado ver el trabajo de Peña, Martín Angel “Del Pesebre a la Cruz. El Niño Jesús crucificado”, en *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del simposio 3/6.IX-2010*, pp. 735-754. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina.

⁴⁴⁷ Ver al respecto Kenney, Theresa M. “The Manger as Calvary and Altar in the Middle English Nativity Lyric”, en Dzon, Mary y Kenney T. (eds.). *The Christ Child in Medieval Culture. Alpha es et O!*, Toronto-

significado sacramental de la Natividad. En el mismo periodo, muchas representaciones plásticas del pesebre se convierten en una anticipación del martirio. Estas escenas presentan a Cristo como víctima de sacrificio, haciendo ver el pesebre como un altar.⁴⁴⁸ En otras escenas, la vinculación con la Pasión es menos simbólica. Su sacrificio no está aludido mediante el rito eucarístico sino señalado de forma directa, por ejemplo, mediante la representación de la cuna en la que yace el Niño como una suerte de sarcófago. Ésta es una manera de identificar en forma inmediata la encarnación con la redención.

Este tipo de ideas no son exclusivas de Occidente. Las vemos aparecer igualmente en algunos íconos bizantinos sobre la Natividad. En estos, el Niño aparece envuelto en una faja que remite al sudario; yace sobre una roca que representa la futura tumba que albergará su cuerpo adulto e incluso la cueva donde tiene lugar el nacimiento recuerda a la roca del Santo Sepulcro⁴⁴⁹. Es en este tipo de asociaciones donde debemos inscribir la imagen que nos ocupa.

Las iconografías comentadas pueden soportar más de una lectura. En primer lugar, la asociación directa entre encarnación y redención que ya mencionamos. Pero además se ponen de manifiesto una serie de tensiones presentes en el pensamiento cristiano. Una de estas es la que se genera a partir de la doble naturaleza de Cristo. ¿Cómo hacia frente el Niño Jesús, en tanto niño humano, a la conciencia de su destino? Consciencia que, por cierto, debía poseer en tanto Niño-Dios⁴⁵⁰. Por otro lado se manifiesta también una tensión temporal. El pensamiento judeo-cristiano impone un desarrollo del tiempo lineal marcado por la creación, la caída y la historia de la redención hasta el final de los tiempos. Sin embargo, este desarrollo está marcado por tensiones originadas en el conocimiento de Dios sobre los eventos a ocurrir. Había por lo tanto, una necesidad de mostrar esas tensiones existentes, por ejemplo, en el momento de la encarnación.

Por último, se debe señalar que tanto en esta escultura como en muchas de las representaciones del Niño Jesús con atributos de la Pasión, éste aparece desnudo. Esto no debe interpretarse, como sucede en muchos ejemplares del gótico tardío, como un signo de naturalismo. Por el contrario, se trata de una nueva manipulación temporal referenciando el momento del calvario. El Cristo Niño así desnudo no deja de remitir al

Bufflo., The Toronto University Press, 2012, pp. 29-65.

⁴⁴⁸ Marcus, Leah S. "The Christ Child as sacrifice: The Medieval Tradition and the English Cycle Plays", en *Ibid.* p. 8.

⁴⁴⁹ Ouspensky, Léonide y Lossky, Vladiir. *The meaning of Icons*, (primera publicación en el original, 1952), Nueva York, St. Vladimir Seminary Press, 1982, pp. 157 y 158.

⁴⁵⁰ Dzon, Mary y Kenney T. (eds.). *op. cit.* p. xiv.

Varón de Dolores, iconografía que gozó de popularidad en la Alemania de la Tardía Edad Media⁴⁵¹.

Esta imagen nos habla, por lo tanto, de un aspecto particular de la devoción hacia la pasión de Cristo. En un momento donde se buscaba provocar la respuesta emotiva del fiel como vía meditativa en la obra de redención, se llegaba al recrudecimiento de las imágenes en niveles que llegaban a resultar chocantes. En este contexto, la escultura del MNAD representa una posibilidad más amable de aludir a la relación entre pasión y encarnación, haciendo para ello mayor uso del símbolo que de la representación directa.

Conclusiones

La metodología seguida nos ha permitido profundizar en el conocimiento de un grupo de obras de la Edad Media y principios de la Edad Moderna que pertenecen al patrimonio de

⁴⁵¹ Gersman, Elina. “The sacrificial Christ Child in Late Medieval Art”, p. 78, en Dzon, Mary y Kenney T. (eds.). *op. cit.* pp. 66-91.

distintos museos de la Ciudad de Buenos Aires. Muchas de ellas han sido por primera vez, gracias a este trabajo, objeto de un estudio académico. Otras, habiendo integrado catálogos anteriores, fueron abordadas en aspectos nunca antes tratados. El primer logro de este trabajo ha sido, por lo tanto, dar cuenta de la existencia de obras escultóricas en nuestro museos cuyo estudio no había sido abordado con anterioridad o lo había sido parcialmente. El fichaje y descripción iconográfica, estilística y técnica derivó en la elaboración de nuestro catálogo. El mismo ha expuesto el grado de calidad artística y técnica de las obras así como su interés iconográfico confirmando la necesidad de integrarlas a los estudios sobre el patrimonio que se vienen llevando a cabo desde hace algunos años en el país.

La cronología de estas obras, algunas con más de siete siglos de antigüedad, nos ha servido para atender cómo sus funciones religiosas y culturales han mutado con el paso del tiempo. En los capítulos uno y cuatro se reconstruyó, siempre dentro de la medida de lo posible, sendos contextos en el cual estas obras fueron portadoras de sentido, en los que circularon y funcionaron satisfaciendo necesidades de diversa índole tanto religiosas como estética. Estos contextos obedecen sin embargo a épocas muy distantes entre sí. Por un lado nos referimos a su contexto de origen y por el otro a aquel que las vio ingresar a nuestro país de la mano de coleccionistas privados. Estos coleccionistas no fueron homogéneos en sus prácticas de consumo. Sus hábitos culturales difieren y por ende, también las circunstancias de ingreso de las obras a las respectivas colecciones.

Tanto Errázuriz como Larreta son representantes de una modalidad de consumo artístico que se enmarca en las características generales del coleccionismo finisecular. El carácter de la colección de Errázuriz es esencialmente ecléctico, incluyendo obras de diferentes estilos, periodos y técnicas pero también objetos decorativos, gemas, tapicería y libros. A las características infundidas por su pertenencia a la clase alta, su actividad internacional y sus hábitos ligados al lujo se le debe sumar un rasgo personal: la mirada nostálgica hacia un pasado remoto que busca recrear a partir de los objetos reunidos. El interés que demuestra en precisar la procedencia y los posibles orígenes de los objetos más significativos da testimonio de este hecho. Creemos que esta inclinación ha contribuido en cierto grado a determinar la naturaleza de la colección así como el modo en que Errázuriz se relacionaba con ella:

Otro factor a tener en cuenta en las características de la colección Errázuriz es un posible ingrediente de carácter didáctico. Esto se desprende de la intencionalidad de conformar a partir del conjunto de obras, un futuro museo de artes decorativas.

La colección de Larreta también puede clasificarse, en principio, dentro de la modalidad ecléctica si juzgamos la variedad de objetos y técnicas que componen el conjunto. Sin embargo, hay un grado de especialización en tanto el interés del coleccionista se centraba en el Renacimiento y Barroco español. El mismo es claramente deudor de la hispanofilia que vivió la Argentina en tono al Centenario, pero también responde en gran medida a la historia y experiencias personales de Larreta. En este caso parece menos explícita la intención de conformar un museo, si bien, como hemos visto, el escritor apoyaba el proyecto de la creación de un museo artístico-industrial. Considerando las características de la colección es posible que de haber existido esta intención por parte de Larreta, la misma haya respondido al deseo de preservar su colección de manera íntegra después de su muerte.

Si bien algunos de los rasgos señalados en la conformación de ambas colecciones las distancian de otras modalidades de consumo artístico, tal como el consumo residencial, éstas carecen todavía de los rasgos que darán un carácter moderno a las colecciones de la segunda mitad del siglo XX.

Por las razones ya explicadas, la figura que mejor representa el coleccionismo moderno es Di Tella, seguido por Jorge Larco. En ambos casos, a diferencia de Larreta y Errázuriz, interviene un conocimiento específico que añade un grado de profesionalismo a la actividad. Jorge Larco era él mismo artista, siendo conocedor y estando íntimamente ligado al lenguaje estético. Esto último se comprueba, además de su actividad como pintor, en los varios artículos escritos en referencia a distintas temáticas artísticas. En estos casos existe, además, un nivel de especialización diferente al que encontramos en Larreta. Las colecciones Di Tella y Larco son puramente artísticas. Aún pudiendo existir algunos objetos decorativos o de mobiliario, no cabe duda de que el núcleo de las mismas estaba constituido por obras de arte. En el caso de Larco, se trataba mayormente de pinturas, lo que sin duda hace más llamativo el caso de la escultura que aquí consideramos. En el caso de Di Tella, el perfil vanguardista de la colección implica la diversidad de soportes y técnicas artísticas empleadas, incluyendo la performance y el arte efímero.

Aún si en los casos de Koenigsberg y Ahumada Seré el calificativo de coleccionista no pueda ser aplicado con precisión, lo cierto es que en ellos también tiene lugar un conocimiento específico y un perfil especializado. Como vimos, Koenigsberg se dedicaba al rubro de las antigüedades siendo poseedora, a juzgar por la calidad de las piezas que

manejaba, de un conocimiento específico en la materia. Ahumada Seré, por otro lado, tuvo una estrecha participación en la vida institucional del MNAD, estando inmiscuido en las actividades artísticas que emprendía el museo tanto en su rol de presidente de la AAMNAD como vicepresidente de la misma institución, constituyéndose en un donante en vida de dicho museo.

Creemos que estos rasgos separan esencialmente los coleccionistas de la primera y segunda generación y es desde estas diferencias de donde debemos partir para intentar comprender el lugar que las imágenes de nuestro corpus tuvieron en el seno del coleccionismo de arte en la Argentina.

El trabajo basado primordialmente en el análisis y comparación estilística ha dado resultados notables. En primer lugar hemos logrado sustentar la afinidad estilística que existe entre la primera escultura de nuestro corpus con otros dos ejemplares que se encuentran en el Metropolitan Museum of Arts de Nueva York. Las evidencias arrojadas muestran que con toda probabilidad estas esculturas hayan surgido de un mismo taller. Este dato resulta de una enorme importancia si recordamos que las esculturas estudiadas se caracterizan por la gran escasez de datos acerca tanto de su procedencia como de su datación y origen. Esto nos ha permitido igualmente confirmar el carácter original de la apertura para reliquias que esta talla presenta sobre el omóplato izquierdo asegurando que la misma fue concebida desde un principio como escultura relicario.

Pudimos igualmente incluir la escultura número dos dentro del grupo estilístico definido por la Dra. Clara Fernandez Ladreda como vasco-navarro-riojano. De aquí en más esta escultura podrá ser leída dentro del contexto de este grupo de pertenencia en lugar de hacerlo como una figura aislada. Esto, a su vez nos permite delimitar una zona espacial de circulación y función de la imagen así como un marco temporal de máxima aceptación y difusión de este grupo estilístico. Al mismo tiempo, el estudio sobre esta variante nos permitió indagar sobre el probable origen de uno de los elementos que caracterizan el grupo: la torsión de los pies del Niño. Posiblemente derivado de las escenas de la Adoración de los magos en la escultura arquitectónica, este dato excede la contribución al conocimiento de las esculturas locales aquí estudiadas para hacer un aporte al mejor conocimiento de la variante iconográfica representada por la segunda escultura de nuestro corpus. Similar aporte se logró gracias al análisis detallado que se efectuó sobre la túnica de la Virgen auvernesa. Las conclusiones a las que llegamos nos han permitido confirmar que

ésta consiste en una mala interpretación del palio bizantino. Asimismo, hemos aportado datos complementarios que indicarían que los artistas auverneses han fusionado el manto de origen bizantino con la *paenula*, derivando en el sobremanto característico de las tallas de la Virgen y el Niño oriundas de esta región y de las cuales la primera escultura de nuestro corpus es una excelente representante.

Algunos casos entre las esculturas estudiadas han sido un verdadero desafío debido a la ausencia casi absoluta de datos. La escultura número tres fue uno de estos casos. Su completa descontextualización, a excepción de su procedencia española, nos obligo a realizar un trabajo exhaustivo de comparación estilística que ha dado excelentes resultados. Siguiendo esta metodología se ha podido localizar una serie de esculturas procedentes de Castilla que están emparentadas estilísticamente con la imagen de nuestro corpus. Incluso ha sido posible hallar un ejemplar que se encuentra en la iglesia parroquial de Sarracin que, con toda probabilidad, procede del mismo taller responsable por la producción de la escultura del MNBA. De esta manera hemos podido establecer la procedencia castellana de esta imagen, probablemente oriunda de Burgos.

La misma metodología nos ha permitido confirmar la procedencia castellana de la escultura número cuatro y cuestionar la atribución de la escultura número cinco que se cree originaria de Navarra cuando, más probablemente, lo sea de Cataluña.

Dentro de la misma línea de análisis hemos concluido que la escultura número seis, cuyas intervenciones han originado confusiones con respecto a su datación, debe situarse en el último tercio siglo XIII aproximadamente. Este dato surge a partir de una atenta observación de sus características estilísticas y la reconstrucción de ciertos aspectos de la escultura anteriores a su remodelación. Esto nos ha permitido confirmar las sospechas de la Dra. Fernández-Ladreda, quien la creyó relacionada con el grupo de esculturas de transición denominado “Vírgenes del manto”.

La escultura número siete ha develado su parentesco estilístico con las versiones más populares y tardías que gravitan en torno a la tipología de las *Schönne Madonnen*, a lo que se suma probables influencias borgoñonas.

Un caso particular, debido también a la casi absoluta presencia de datos, lo presentó la escultura número diez. Al igual que en el caso de la escultura número tres, la comparación estilística con tallas publicadas nos ha permitido confirmar su procedencia austríaca así como situarla cronológicamente en torno al 1400.

Por último, la talla número nueve resultó presentar una variante iconográfica muy interesante reproducida más frecuentemente en pintura y que corresponde a los fines del periodo medieval e inicios de la modernidad: el Niño de la Pasión. En el capítulo dos se pudo fundamentar el posible origen del diseño de esta imagen sobre la fuente de un grabado que se encuentra actualmente en el Museo de Arte de Cincinnati, producido por el maestro holandés I. A. M de Zwolle.

Por otro lado, algunas de las esculturas del corpus, completamente mudas hasta el momento, han develado parte de sus misterios e historia gracias al estudio dedicado en los capítulos tres y cuatro concerniente a la técnica de ejecución y funcionalidad. El examen técnico nos ha permitido diferenciar la aplicación de dos métodos principales de ejecución: el ensamblaje de partes y el ahuecamiento del núcleo de la madera. Asimismo, además de poder distinguir algunas de las intervenciones sufridas por estas esculturas, como la repolicromización (imagen seis) y la remoción de la policromía (imagen siete) hemos podido deducir en algunos casos el lugar en el cual posiblemente fueron emplazadas. Las características formales de la escultura número uno nos permiten inferir una ubicación exenta de todo soporte murario, que habla igualmente acerca de su funcionalidad. Posiblemente dispuesta sobre un altar, esta ubicación permite inferir la relación que establece con el entorno, tanto en el edificio eclesiástico como en su posible uso procesional. Tal emplazamiento señala una marcada diferencia con respecto a otros ejemplares que, claramente, estaban pensados para ser exhibidos contra una superficie. Es el caso, por ejemplo, de las esculturas número tres y seis. Su escasa profundidad impone un único punto de vista cuyas consecuencias no se agotan en el ámbito de lo formal. Esta única perspectiva implica igualmente una forma de interpelación al fiel que lo condiciona en su movilidad y jerarquiza un modo de lectura único.

. Igualmente, tanto a partir de sus características formales como iconográficas, ha sido posible deducir, en el caso de algunos ejemplares, su pertenencia al ámbito de la devoción pública o privada. En este sentido resulta clara la comparación efectuada entre las esculturas número ocho, siete y diez. La primera muy posiblemente estuviese destinada a funcionar en el ámbito público y las otras dos en el privado. Además, las características iconográficas de la número siete parecen hacerla más propicia para el ámbito doméstico. Esto lo observamos a partir del aspecto cortes de la Virgen y el aura de laicidad que engloba a la figura. En este sentido aventuramos la posibilidad de que esculturas de este

tipo actuasen excediendo las funciones puramente religiosas y piadosas para convertirse en modelo de femineidad y maternidad.

También se ha podido reconstruir, especialmente en casos como la escultura número tres donde los restos de policromía son muy escasos, las técnicas que probablemente fueron utilizadas para el acabado y por ende, inferir a partir de esto cómo podría haber sido su aspecto original. En este sentido, es importante también el estudio dedicado al valor simbólico de los materiales, el cual permite recomponer al menos en parte el sentido y funcionalidad global de la escultura. Como se ha dejado en claro en el capítulo tres, estas imágenes deben ser leídas como un conjunto en donde la forma es tan importante como el material con el cual fueron confeccionadas. Más allá de cuestiones de orden pragmático que muy probablemente intervinieron en las decisiones con respecto a técnicas y materiales, éstas no dejaban por ello de contener una dimensión simbólica que interactúa y complementa el significado de las mismas.

Finalmente, con el trabajo realizado en el transcurso de esta tesis y los resultados obtenidos estamos en condiciones de decir haber cumplido con el objetivo de volver a traer la atención académica hacia el patrimonio de obras medievales existentes en la República Argentina. No sólo se ha dado inicio a un trabajo de catalogación que se espera poder continuar próximamente extendiéndolo a obras de otras técnicas e iconografías, sino que también se ha realizado un estudio de características prácticamente inéditas para obras de este periodo en la Argentina. Se ha avanzado notablemente en la definición o confirmación de la atribución de las tallas contempladas en este estudio así como en la indagación de sus contextos originales de producción, circulación, recepción y funcionamiento. Esto último lo hemos logrado priorizando una perspectiva teórica que resultó ser apta para el estudio de obras pertenecientes a la Edad Media e inicios de la Modernidad: la materialidad. Esta perspectiva nos permitió el estudio de obras que por su enorme descontextualización carecían de documentación e información externa a sí mismas limitando su estudio a su misma materialidad. Esta misma perspectiva nos derivó igualmente a la contemplación de la incidencia que el desarrollo del pensamiento filosófico y teológico ha tendido sobre las mismas. En el capítulo cuatro se ha hecho énfasis sobre estos aspectos, exponiendo de qué manera los sentidos, especialmente el tacto y la visión, han jugado en el modo de concebir y relacionarse con las imágenes. De esta forma hemos logrado demostrar nuestra hipótesis concerniente a cómo el estudio la materialidad de la imagen ha resultado idóneo para

expandir nuestra comprensión acerca de funcionamiento de una tipología que en distintos ámbitos geográficos y temporales ha mostrado ser eficaz en la satisfacción de necesidades culturales.

Imágenes
Capítulo 1

Fig. 1
Virgen en la Residencia Paz, según
Fotografía de *Plus Ultra*



Fig. 2. Tríptico gótico en la casa de los Escalier-Dorado.
Fotografía *Plus Ultra*



Fig. 3 Residencia del Dr. Ernesto Quesada. Fotografía de *Plus Ultra*



Fig. 4. Imagen mariana en la residencia de Enrique Larreta.
Fotografía de *Plus Ultra*



Fig. 5. Vista panorámica del Hall Renacimiento donde se ve la imagen n° 8 del catálogo
Fotografía de *Plus Ultra*

Capítulo 2



Fig. 1. Virgen y Niño, Auvernia, MNBA. Cat. N°1
.Fotografía de Clelia Pizerchia.



Fig 2 Madonna Morgan, The Metropolitan Museum of Art New York.
79.5 x 31.7 x 29.2 cm. Fuente : <http://www.metmuseum.org>



Fig. 3 Madonna de Montvianeix. The Metropolitan Museum of Art, New York
H.68.6 cm. Fuente: <http://www.metmuseum.org>



Fig. 4. Madonna de Clapiers.
Iglesia de Saint Barthélemy, Moussages, Cantal.
H. 81 CM. Fuente : Forsyth. *Op. cit.* imag. 58.



Fig. 5. Madonna de Aubusson, Puy de Dôme
Iglesia Nôtre Dame d'Abusson. H. 79cm
Fuente : Forsyth. *Op. cit.* imag. 65.



Fig. 6. Madonna de Parentignat, Puy-de-Dôme, Château de Lastic, H. 82 cm.

Fuente: Fuente: Forsyth. *Op. cit.* imag. 66.



Fig. 7. Madonna del MNBA. Detalle del trono



Fig. 8. Madonna de Montvianeix
Detalle del trono



Fig. 7. Hagia Sophia. Siglo XII. Mosaicos del ábside.
Detalle de la Theotokos
Fuente: www.goarch.org



Fig. 8. Sedes Sapientiae. Mediados del siglo II.
The Cleveland Museum of Art
Fuente: <http://www.clevelandart.org>



Fig. 9. Histamenon de Zoe y Teodora (1042)



Fig. 10. Notre Dame du Port, Clermont Ferrand. Portal sur, detalle del dintel mostrando la Adoración de los magos. Fuente: www.art-roman.net



Fig. 11. Muro del crucero sur. Virge
Église de Perse, Aveyron, Rouergue
www.art-roman.net



Fig. 12. Église de Saint-Andoche, Saulieu, Borgoña
El profeta Balaam detenido por el ángel.
Fuente: www.art-roman.net



Fig. 13. Notre Dame de la Charité sur Loire,
Borgoña. Anuncio a los pastores.
Dintel del portal norte. Detalle.



Fig. 14. Saint Austremoine d'Issoire, Auvernia
Visita de las santas mujeres a la tumba. Capitel
del. Coro. Detalle.
Fuente: www.art-roman.net

Fuente: <http://jalladeauj.fr>



Fig. 15. Iglesia abacial de Mozac, Auvernia. Visita de las santas mujeres a la tumba. Capitel del coro. Detalle. Fuente: www.art-roman.net



Fig. 16. Madonna Morgan. Perspectiva posterior. Detalle.



Fig. 17. Madonna del MNBA. Perspectiva Posterior. Detalle.



Fig. 18a. Madonna Morgan. Perspectiva posterior.
En el omóplato izquierdo llega a distinguirse el tabique
que cubre la cavidad.



Fig. 18b. Detalle ampliado de la fotografía
anterior.
Fuente: www.metmuseum.org



Fig. 19. Virgen y Niño. MNAD.
Foto propiedad MNAD.



Sesma. Virgen de los Remedios
Fot. Mariano Estornés Lasa 1970



Fig. 20. Nuestra Señora de Arnoteji, Obanos, Navarra

Fig. 21.

Fuente: www.enciclopedianavarra.com



Fig. 22a Virgen con Niño. Navarra. Siglo XIII.
MNAD. Cat. N° 6.
Perspectiva superior. Fotografía propiedad del
MNA



Fig. 22b. Vista del lateral izquierdo.
Detalle. Fotografía propiedad del MNAD



Fig. 22c. Vista posterior. Detalle.
Fotografía propiedad del MNAD



Fig. 23. Virgen y Niño. MNBA
Foto: Clelia Pizerchia



Fig. 24. Virgen de la Esclavitud, Catedral de Vitoria, Álava.
Fuente Diocesano de Arte Sacro: Juan Quintas - Museo
<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0>



Fig., 25. Virgen de Saint Martin des Champs,
Saint Denis,
Fuente:Plagnieux, Philippe. *Op. cit.* p. 1





Fig. 26. Nuestra Señora de la Gracia, Mendaza, Navarra. Fuente: Fernandez-Ladreda. *Op. cit.* p. 131



Fig. 27. Virgen Goda, Daroca. Fuente: <http://arte-paisaje.blogspot.com.ar>



Fig. 28. Virgen y Niño. MNBA
Foto propiedad del MNBA



Fig. 29. Virgen y Niño, Ermita de San
Martin, Castilla y León.
Fuente: Fundación Santa María la Real-
CER



Fig. 30. Virgen y Niño. Castillo de Calañazor, Castilla y León.
Foto: Juan Nolia, 2011
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/>

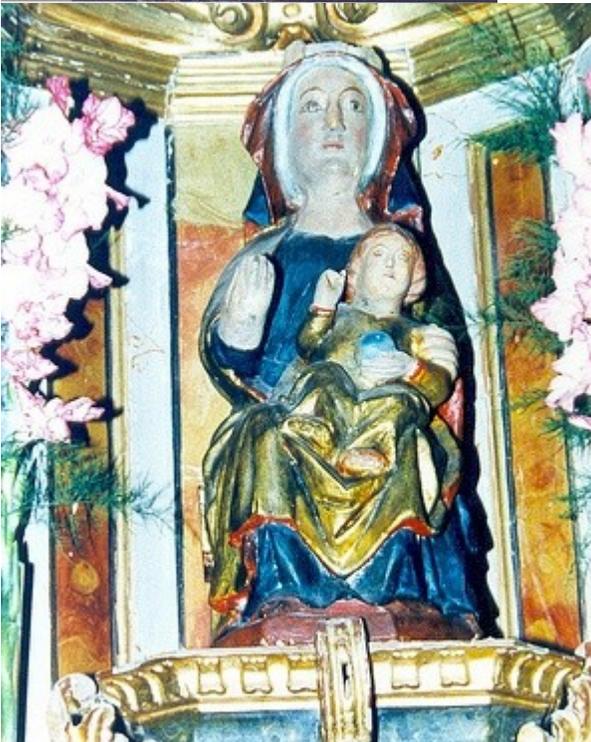


Fig. 31. Virgen y Niño. Iglesia parroquial de Sarracín, Burgos.
Foto: Juan Nolia, 2011.
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.0/>



Fig. 32. Virgen y Niño. Museo de Arte Español Enrique Larreta.
Foto propiedad del museo Enrique Larreta



Fig. 33. Virgen y Niño. Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora.
Fuente: <http://www.enciclopedianavarra.com>



Fig. 34. Arráiza. Ermita Nuestra Señora de Arrigoría, Navarra. Foto: Fernandez-Ladreda.
Op. cit. p. 249.



Fig. 35. Virgen y Niño. Museo de Arte Español Enrique Larreta.
Foto propiedad de la autora.



Fig. 36. Virgen de la Merced. Basílica de la Merced, Barcelona. Fuente: <http://www.tibau-producciones.com.ar>



Fig. 37. Virgen y Niño. Convento de la Merced, Barcelona. Fuente: Archivo fotográfico de Barcelona.



Fig. 38. Virgen y Niño. MNAD. Vista de tres cuartos lado izquierdo, frontal y tres cuartos del lado derecho. Fotos propiedad del MNAD



Fig. 39. Virgen y Niño. MNAD
Foto propiedad del MNAD.



Fig. 40. Madonna de Krumau.
Kunsthistorisches Museum, Viena.
Fuente: <http://www.wga.hu>



Fig. 41. Virgen y Niño. Iglesia de Santa
Elizabeth, Breslau, Bohemia.
Fuente: Husband, T. *op. cit.*



Fig.42. Virgen y Niño. Portal norte de la iglesia de Le Mesnil-Aubrey, Île de France.
Fuente: Müller, t. *op. cit.* p. 60.



Fig. 43. Virgen y Niño, Prado, Portugal.
Fuente: Müller, T. *op. cit.* lám. 61 (A).



Fig. 44 Santiago El Mayor, Borgoña. The Cloisters Collection.
Fuente: Wixom, W. *Op. cit.* p. 19



Fig. 45. Virgen y Niño. MNAD
Foto propiedad de la autora.

Fig. 46. Virgen y Niño. Giovanni Bellini, Accademia de Carrara, Bérghamo.
Fuente: Wikimedia Commons



Fig. 47. La Madonna sentada y el Niño llevando la cruz.
Maestro I. A. M. de Zwolle.
Museo de Arte de Cincinnati.
Fuente: Wikimedia Commons



Fig. 48. Virgen y Niño. Casa Museo Quinquela Martin.
Foto propiedad del Museo Quinquela Martin



Fig. 49. Virgen y Niño. Cleveland Museum of Art
Foto propiedad del Cleveland Museum of Art



Fig. 50. Virgen. Anunciación. Metropolitan Museum of Art. Detalle
Foto propiedad del Metropolitan Museum of Art.



Fig. 51. Virgen y Niño. Casa Museo Quinquela Martín. Detalle.
Foto propiedad del Museo Quinquela Martín.



Fig. 52. Ángel. Anunciación. Metropolitan Museum of Art. Detalle.
Foto propiedad del Metropolitan Museum of Art.



Fig. 53. Santa Inés. Galería Mullany.
Fuente: www.mullanyfineart.com



Fig. 54. Virgen y Niño. Casa Museo Quinquela
Martin. Detalle.

Foto propiedad del Museo Quinquela Martin

Imágenes del capítulo 3



Fig. 1a Virgen y Niño. Auvernia. MNBA. Detalle
Foto: Clelia Pizerchia.



Fig. 1b. Virgen y Niño. Auvernia. MNBA. Detalle
Foto: Clelia Pizerchia.



Fig. 2. Virgen y Niño. MNAD. Vista del dorso.
Foto propiedad del MNAD.



Fig. 3. Virgen y Niño. Álava. MNBA.
Detalle de la oración del dorso.
Foto propiedad de la autora.



Fig. 4. Virgen y Niño. Burgos. MNBA. Vista del dorso.
Foto propiedad del MNBA.



Fig. 5. Virgen y Niño. Navarra. MNAD. Vista del dorso.
Foto propiedad del MNAD



Fig. 6. Virgen y Niño. Flandes. Vista del dorso.
Foto propiedad de la autora.

Fig. 7. Virgen y Niño. Navarra, MNAD.
Vista del lateral derecho. Foto propiedad del MNAD.





Fig. 8. Virgen y Niño. Burgos. MNBA.
Vista del lateral izquierdo.
Foto propiedad del MNBA.



Fi. 9 Virgen y Niño, Álava, MNBA. Detalle de la inscripción.
Foto Clelia Pizerchia

Bibliografía del capítulo 1

- AA.VV. *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, Barcelona, Universidad de Barcelona, Vol. 1, 1991.
- AA.VV. *Poderes de la imagen, 1º Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA*, Buenos Aires, CAIA, 2003.
- Amigo, Roberto. “El resplandor de la cultura del bazar, Arte y política. Mercados y Violencia”, en *Razón y Revolución*, N°. 4, 1998.
- Artundo, Patricia (org.). *El Arte pañol en la Argentina 1890-1960*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2006.
- Baldasarre, María Isabel. *Los Dueños del Arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, 2006.
- Baudrillard, Jean. *El Sistema de los Objetos*. Trad. de Francisco González Aramburu, México, Siglo XXI, 1969. (1ª. ed. en francés: 1968).
- Baura García, Eduardo. “De la “Media Tempestas” al “Medium Aevum”. La aparición de los distintos nombres de la Edad Media”, en *Estudios Medievales Hispánicos*, Vol. 2, 2013, pp. 27-46.
- Betti, María del Rosario. “La reinención de lo propio: la casa Larreta” en *Cuadernos de Trabajo. Arquitectura de inspiración andaluza en los espacios para el ocio*, Universidad de Belgrano, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Trad. de María del Carmen Ruiz, Madrid, Taurus, 1988, (primera ed. en francés, 1971).
- Bozal, V. (ed.). *Historia de las Ideas Estéticas y Teorías Artísticas Contemporáneas*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 1996.
- Brush, Kathryn, *The Shaping of Art History: Wilhelm Vöge, Adolph Goldschmidt, and the Study of Medieval Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Campanella, Hebe. *Enrique Larreta. El hombre y el escritor*, Buenos Aires, Ed. Marymar, 1987.
- Casal, Stella Maris; Couturier, Fernando y Quiroga, Carolina, *El patrimonio arquitectónico rehabilitado del siglo 20 en Buenos Aires: el patrimonio de las primeras décadas*. Documento de Trabajo Nro. 275, Universidad de Belgrano, 2011.
- Clark, Kenneth. *The Gothic Revival: An Essay on History of Taste*, London, Constable, 1929.
- Corti, Francisco. *El Retablo de Santa Ana del Museo de Arte Español de Buenos Aires y otras pinturas del Maestro de Sinovas*, Buenos Aires, FFyL (UBA), 1996.
- , Manzi, Ofelia, Gomez, Nora, “Aproximaciones al surgimiento del neogótico en Buenos Aires”, p. 231, en *El arte entre lo público y lo privado*. Buenos Aires, CAIA, 1995, pp. 228-242.

- Dufays, Jean-Michel. "La place du concept du moyen-âge dans l'historiographie", en *Revue belge de philologie et d'histoire*. Vol. 65, N° 2, 1987.
- Elsner, John y Cardinal Roger. (eds.). *The Cultures of Collecting*, London, Reaktion Books, 1997.
- Errázuriz, Matías. *Recordando*, Buenos Aires, Ed. Vial, 1937.
- Dorival, Geo. *Jorge Larco*, Buenos Aires, Ed. Poseidón, 1945.
- Galvez, Manuel. *El solar de la raza*, Buenos Aires, Sociedad Coop. "Nosotros", 1913.
- Giunta, Andrea *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años 60*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.
- Heers, Jacques. *La invención de la Edad Media*. Trad. De Mariona Vilalta, Barcelona, Critica, 1995 (1ª ed. en francés, 1992).
- Jansen, André. *Enrique Larreta*, Madrid, Ed. de Cultura Hispánica, 1967.
- King, John. *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del 60*, Buenos Aires, Asunto Impreso Ediciones, 2007.
- Larreta, Enrique. *Tiempos Iluminados*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939.
- Lázara, Juan., A. "Las Iglesias Clonadas de Massa". Seminario crítico. Instituto de Arte Americano. Facultad de Arquitectura, 2011.
- Manzi, Ofelia. "La Edad Media en el Imaginario de los Habitantes de la Ciudad de Buenos Aires", en *Temas Medievales*, Vol. 10, 2000-2001, pp. 83-95.
- Martínez Nespral, Fernando. *Imágenes de España en el arte y la arquitectura rioplatenses, del neocolonial al neohispano*. Documento de Trabajo N° 253, Universidad de Belgrano, 2010.
- Medina, José Toribio. *Un libro de familia: Los Errázuriz. Con adiciones y ampliaciones de Carlos J. Larraín*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1960.
- Pacheco, Marcelo. *Coleccionismo Artístico en Buenos Aires. Del Virreinato al Bicentenario*, Buenos Aires, Ed. Del Autor, 2011.
- "Modelo español y coleccionismo privado en la Argentina: aproximaciones entre 1880-1930", en *Ramona*, Buenos Aires, N° 53, agosto de 2005, pp. 6-18.
- Coleccionismo de Arte en Buenos Aires 1924-1942*, Buenos Aires, El Ateneo, 2013.
- Pearce, Susan (ed.), *Interpreting Objects and Collections*, London & New York, Routledge, 1994.
- Pérez Amuchástegui, Antonio J. *Mentalidades Argentinas, 1860-1930*. Buenos Aires, Eudeba, 1984.
- Pomian, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs, curieux: Paris-Venise, XVIe - XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, 1987.

----- *De saintes reliques à l'art moderne. Venise-Chicago XIII^e-XX^e siècle*,
Ed. Gallimard, 2003.

- Pontoriero, Hugo. *Museo Nacional de Arte Decorativo: dormitorio lusobrasileño de Matías Errázuriz Ortúzar*. Proyecto bicentenario, Buenos Aires, 2010.

- Pradaos Arrate, Jesús. *El control de cambios*, Buenos Aires, Sudamericana, 1944.

- Rudolph, Conrad (ed.), *A Companion to Medieval Art: Romanesque and Gothic in Medieval Europe*, Malden-Oxford-Victoria, Blackwell Publishing, 2006.

- Sanchez, Javier Santiago. "Hispanofobia e hispanofilia en la Argentina", en *Tinkuy: Boletín de investigación y debate*, N° 16, 2011, pp. 93-106.

- Sharpe, Lesley (ed.), *The Cambridge Companion to Goethe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

- Torme, Elías. "El Retablo de Sínovas de 1503", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, N° 24, 1916.

Bibliografía capítulo dos

-Azcarate Ristori, J.M. "Escultura del siglo XVI" en *Ars Hispaniae*, XIII, Madrid, 1958.

- Baumgarten Dee, B. *Vestements for all seasons*, New York, Morehouse Publishing, 2002.

- Baxandall, M. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven and London, Yale University Press, 1980.

- Beckwith, J. *El Primer Arte Medieval*. Trad. de Concha de Marco, 1ra ed. en inglés, 1964, Editorial Hermes, México D.F., 1965.

-Bellinger, A, R. y Grierson, Phillip (eds.). *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbartone Oaks Collection and in the Whittemore Collection*, Washington, D.C.,

Dumbartone Oaks Research Library and Collection vol. III, parte I, pp. 169-174.

- Belting, H. *Imagen y Culto. Una historia de la Imagen Anterior a la Era del Arte*, Trad. de Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño, Akal, Madrid, 2009, (1° ed. en alemán 1990).

- Benko, S. *The Virgin Goddess. Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*, Brill, Leiden-Boston, 2004.

- Bernard, A. "Vierges noires, un média complexe et singulier, en *Le Temps des médias*.

Une revue d'histoire, n°17, 2011; Marie Durand-Lefebvre. *Étude sur l'origine des vierges noires*, Paris, H. Laurens, 1937.

-Bernis Madrazo, C. *Indumentaria medieval española*, Madrid, 1956.

-Blanch, M-. *La escultura gótica en España*, Ediciones Poligrafía, Barcelona, 1972.

- Boespflug, F. et al. (eds.). Molanus. *Traité des saintes images*, Paris, Cerf, 1996.

- Borchgrave d'Altena, J. de. "Madones en majesté : à propos de Notre-Dame d'Eprave", en *Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, vol. 30, 1961.

- Bréhier, Louis. “Les origines de la sculpture romane”, en *Revue de deux mondes*, 1912, pp. 870-901.
- “Vierges romanes d’Auvergne”, en *Le Point. Revue artistique et littéraire*, XXV, 1943, pp. 12-33.
- “Communication á propos de l’origine des Vierges noires”, en *Academie des Inscriptions et Belles Lettres. Compte rendu des séances*, Paris, 1935, pp. 379-386.
- “Notes sur la question des vierges romanes, Notre Dame de Montvianeix et la question de vierges noires”, en *Revue de l’Auvergne*, XLVII, 1933, pp. 193-198.
- “La Cathédrale de Clermont au Xe siècle et sa statue d’or de la Vierge” en *La Renaissance de l’art française*, VII, 1924, pp.205-210.
- Buezas Conde, D. “La imagen románica de la Virgen Trono en Tierras de Aragón” (Discurso leído en ocasión de su recepción académica el 1 de diciembre del 2000).
- Burrus, V. “Word and Flesh: the bodies and sexuality of ascetic women in early Christianity”, *Journal of female studies in religion*, vol. 10, N° 1, 1994, pp. 27-51.
- Caamaño Martínez, J. M. “El gótico en Galicia, en *Goya*, n° 32, 1959.
- Cabañas Bravo, M. (coord.). *El arte foráneo en España: Presencia e influencia*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005.
- Carroll, M. P. *The cult of the Virgin. Psychological origins*, New Jersey, Princeton University Press, 1986
- Checa, F. *Escultura y pintura del Renacimiento en España*, Cátedra, Madrid, 1983.
- Clark, A. L., “The Priesthood of the Virgin Mary: Gender Trouble in the Twelfth Century” en *Journal of Feminist Studies in Religion*, Vol. 18, No. 1, 2002.
- Claveria, J. *Iconografía y santuarios de la Virgen en Navarra*, 2 tomos, Madrid, 1940 y 1944.
- Cook, W.W.S y Gudiol, J., “Pintura e Imaginería románicas”, en *Ars Hispaniae*, vol. II y VI, Madrid, 1950.
- Corti, F. *Arte medieval español en la Argentina: catálogo descriptivo y razonado de obras de colecciones públicas y privadas*, Facultad de FFyL-Universidad de Buenos Aires, 1994.
- Courajod, L. *Leçons professées à l’École du Louvre (1887-1996)*, Vol. II. Paris, Alphonse Picard et Fils, 1901.
- Delcor, M. *Les Verges Romaniques de la Cerdanya i El Conflent y la zona de Gerona*, Barcelona, Rafael Dalmau Editor, 1970.
- Demus, O. *Byzantine Art and the West*, New York, New York University Press, 1970.
- DUBY, G. *Arte y Sociedad en la Edad Media*. Trad. De Fernando Villaverde., Madrid, Santillana, 1998, (1° ed. en francés 1995).
- Duran, A. y Ainaud, J. “Escultura gótica”, en *Ars Hispaniae*, Vol VII.
- Duran, A. *La escultura medieval catalana*, Caro Reggio, Madrid, 1920.

- Edwards, R. y Spector, S. (eds.). *The Old Daunce: Love, Friendship, Sex and Marriage in the Medieval World*, Albany, State University of New York Press, 1991.
- Enaud, F. "Remise en état de la statue de la Vierge á l'Enfant d'Orcival", en *Les monuments historiques de la France*, vol. VII, 1961, pp.79-88.
- Espérandieu, É. *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine*, Paris, Impr. Nationale, 1907.
- Fernández Ladreda, C. *Imaginería medieval navarra*, Gobierno de Navarra, 1989.
- Folda J. *Crusader Art in the Holy Land. From the Third Crusade to the Fall of Acre 1187-1291*, Cambridge University Press, Nueva York, 2005.
- Forsyth, I. *The throne of Wisdom. Wood sculpture of the Madonna in Romanesque France*, New Jersey, Princeton University Press, 1972
- Freeman M. "A Romanesque Virgin from Autun", en *Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. VIII, 1949, pp.112-116.
- Gómez Moreno, M. *La escultura del Renacimiento en España*, Gustavo Gili, Barcelona, 1931.
- Gómez Rascón, M. *Theotokos. Vírgenes Medievales en la diócesis de León*, León, Edileisa, 1996.
- Grabar, A. *El Primer Arte Cristiano*, Universo de las Formas. Trad. Luis Hernandez Alfonso, Aguilar, Madrid, 1967, (1er ed. en francés 1966).
- Graef, H. *Mary: a History of Doctrine and Devotion*, vol I, Nueva York, Sheed & Ward, 1963.
- Greeley, A. *The Mary Myth*, New York, Seabury Press, 1977.
- Gudiol Ricart, J. *Arte de España: Cataluña*, Six Barral, Barcelona, 1955.
- Hearn, M. F. *Romanesque Sculpture: The Revival of Monumental Stone Sculpture in the eleventh and Twelfth Centuries*, New York, Cornell University press, 1981.
- Heilbronner, T. "The Wooden Chasuble Madonnas from Ger, Ix, Targasona and Talló. About the iconography of Catalan Madonna statues in the Romanesque period". en *LOCUS AMOENUS*, Nº 9, 2007-2008, pp. 31.50.
- Higgins, S. "Divine Mothers: The Influence of Isis on the Virgin Mary in Egiptyan-Lactans iconography", en *Journal of the Canadian Society for Coptic studies*, Vol. 3-4, 2012.
- Husband, T. B. "A Beautiful Madonna in the Cloisters Collection", en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, p. 278, Nº 28, 1970.
- Hutchison, Jane Campbell y Spangenberg, Kristin L. (eds.). *Six Centuries of Master Prints: treasures from the Herbert Greer French collection*. Ohio, Cincinnati Art Museum, 1993.
- Jensen, R. M. *Understanding Early Christian Art*, Londres and Nueva York, Routledge, 2000.

- Kalavrezou, I. "Images of the Mother. When the Virgin Mary became MATHER THEOU", en *Dumbarton Oaks Papers*. Vol. 44, 1990, pp. 165-172.
- Karlinger H. *El arte gótico en España*, Labor, Buenos Aires, 1932.
- Koehler, W. "Byzantine Art in the West", en *Dumbarton Oaks Papers* vol. 1, Dumbarton Oaks Inaugural Lectures, 1941, pp. 61-87.
- Lasareff, V. "Studies in the iconography of the Virgin", en *The Art Bulletin*, Vol. 20 N°1, 1938, pp. 26-65.
- Laurentin, R. *Mary's place in the church*, London, Borne & Oates, 1965.
- Lawrence, M., "María Regina". *The Art Bulletin*, Vol. 7 N° 4, 1925, pp. 150-161.
- Lefort, L. T. (ed.). *Lettres festales et Pastorales en Copte*, L. Durbecq, Louvain, 1955
- Lopez, G. *Andra Mari en Alava. Iconografía Cristiana en la diócesis de Vitoria*, Navarra, 1967.
- Mâle, È. *L'art religieux du deuxième siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1922.
- Mata, F., *Escultura gótica en León y provincia*, León, Diputación Provincial, 1978.
- Mayer, A. *El estilo gótico en España*, Espasa, Madrid, 1960.
- Marías, F. *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*, Silex, Madrid, 1992.
- Miles, M. "Santa Maria Maggiores's Fifth-Century Mosaics: Triumphal Christianity and the Jews", *Harvard Theological Review*, Vol. 86, N° 2, 1993, pp. 155-172.
- Moragues Santacreu, M. *Estudio histórico, artístico e icnográfico de Nuestra Señora de los Desamparados Patrona de la Villa de Senija*, Universitat Politècnica de València. Tesis de Master, 2008.
- Müller, T. *Sculpture in the Netherlands/Germany/France/Spain: 1400-1500*. Harmondsworth, Baltimore, Ringwood, Penguin Books, 1966.
- Noguera, A. *Les marededeus romaniques de les terres gironines*, Barcelona, Artstudi, 1977.
- Norris H. *Church Vestements: Their Origin and Development*, Nueva York, E.P. Dutton, 1950.
- Norris M. *et alt. Medieval Art. A resource for educators*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2005.
- Olivier, P. *L'ancienne statue romane de Notre-Dame du Puy-vierge noire miraculeuse, essai d'iconographie critique*, Le Puy en velay, Peyrillier, 1921.
- Ostoia, V. K. "The Virgin and Child with Angels", en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. XXV N° 10, 1967, pp. 355-366.
- Panofsky, E. *Studies in Iconology. Humanistic themes in the Art and the Renaissance*. Icon, 1972, (1er ed. en inglés, 1939).
- Randall, R. "Flemish Influences on Sculpture in Spain", en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, New Series, Vol. 14, No. 10, 1956, pp. 257-264.
- Rubin, M. *Mother of God. A History of the Virgin Mary*, New Haven, Yale University Press, 2009.

- Scott, M. *Medieval clothing and costumes. Displaying wealth and class in medieval times*, New York, The Rosen Publishing Group, 2004.
- Saénz Rodríguez, M. *Imaginería románica de La Rioja. Tallas de Cristo crucificado y de la Virgen con el Niño*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2005.
- “La Imagen románica de la Virgen de Vico en Arnedo”. Arrúe Ugarte, Begoña (coord.), *Actas de las IV Jornadas de Arte Riojano. Historia del Arte en la Rioja: ámbito y vínculos artísticos*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1994, pp. 31–46.
- Selva, J. *El arte español en tiempo de los Reyes Católicos*, Amaltea, Barcelona, 1943.
- Scheller, R. W. *Exemplum: model book drawings and the practice of artistic transmission in the Middle Ages*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995.
- Sigüenza Pelarda, C. “La moda femenina a finales de la Edad Media. Costumbres indumentarias de las mujeres a través de las artes plásticas del gótico en La Rioja, en *Berceo*, 147, Logroño, 2004, pp. 229–252.
- Spain, S. “The Promised Blessing: The iconography of the mosaics of S. Maria Maggiore, en *The Art Bulletin*, Vol. 61 N°4, 1979, pp. 518-540.
- Uranga J. e Iñiguez, F., *Arte Medieval Navarro*, Pamplona, 1973.
- Vilajato, M .D. *La Escultura del Renacimiento en Galicia: El manierismo*. L’Universidad, Santiago, 1978.
- Viollet le Duc, E.E. *Encyclopédie Médiévale. Dictionnaire raisonné de Mobilier Français*, vol. 3, Paris, Libraire Gründ et Maguet, 1858-1870.
- Weise, G. *Die plastik der Renaissance und des frühbarock im nördlichen Spanien: Aragón, Navarra, die Baskischen Pronvizen und die Rioja*, Hopfer, Tübingen, 1957.
- Weitzmann, K., “Various aspects of byzantine influence on the latin countries from the sixth to the twelfth century” en *Dumbartone Oaks Papers*, vol.20, 1966.
- Wilson, L. *The Cloth of Ancient Romans*, Baltimore, Johns Hopkins Press, London, Milford, 1938.
- Wirth, J. *L’image médiévale. Naissance et développements (VIe-XVe siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.
- L’image à l’époque romane*, Paris, Les éditions du Cerf, 2008.
- Wixom, W. D. “Medieval Sculpture at the Metropolitan, 800 to 1400.”, en *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, Vol. 62 N° 4, 2005, pp. 7-48.

Bibliografía del capítulo tres

- Andaloro, María. “Il Liber Pontificalis e la questione délie imagini da Sergio I a Adriano I”, en *Roma e l’età carolingia: atti delle Giornate di studio, 3-8 maggio 1976*, pp. 69-77.
- Baschet, Jérôme. *L’iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 2008

- Bréhier, Louis. “La cathédrale de Clermont au Xème siècle et sa statue d’or de la Vierge”, en *La Renaissance de l’art français*, VII, 1924, pp. 205–210.
- Brunnee, Fernand. “El Neoplatonismo en la Edad Media”, en *Métaphysique d’Ibn Garibol et de la tradition platonicienne*, Varoirum, Norfolk, 1997.
- Bynum, C.W.y Gerson, Paula. “Body-Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages”, p. 5, en *Gesta* Vol. 36, N° 1, 1, 1997.
- Castes, Albert. “La dévotion privée et l’art à l’époque carolingienne: le cas de Sainte-Maure de Troyes”, en *Cahiers de civilisation médiévale*. Año 33, n°129, 1990.
- Chapui, Julien “Late Medieval German Sculpture. Materials and Techniques”, en Heilbrun Timeline of Art History, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. Disponible online en : http://www.metmuseum.org/toah/hd/grmn_2/hd_grmn_2.htm
- Cooper, Donald r y Leino, Marika, (eds.), *Depth of field: relief sculpture in Renaissance Italy*.Berna, Peter Lang, 2007.
- D’Amico, Claudia (ed.). *Todo y Nada de Todo. Selección de Textos del Neoplatonismo Medieval*, Buenos Aires, Ed. Winograd, 2008.
- De Bruyne, Edgard. *Estudios de Estética Medieval*, Madrid, Gredos, 1959, (trad.de Francisco Arrrmando Suarez, 1946),
- De Gubernatis, Angelo. *La Mythologie des Plantes. Les Légendes du Règne Végétal*, Paris, C. Reinwald, 1882, p. 242.
- De Letona, Ana Carrassón López. “Preparaciones, dorados y policromía de los retablos en madera”, en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*. 2006. pp. 8-25.
- De Portal, Frédéric (baron de). *Des couleurs symboliques dans l’antiquité, le moyen âge et les temps modernes*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1837.
- Deschamps, Paul “*Etude sur la renaissance de la sculpture en France à l’époque romane*”, en *Bulletin Monumental*, LXXXIV, 1925.
- Eastaugh, Nicholas et alt. *Pigment Compendium. A dictionary of historical pigments*, Oxford, Elsevier Butterworth-Heinemann, 2004.
- Eco, Umberto *Arte y Belleza en la Estética Medieval*, (trad. de Helena Lozano Miralles, 1987), Barcelona, 1997.
- Fallon, Nicole. *The Cross as Tree: the Wood of the cross in legends in Middle English and Latin Texts*, PhD ThESIS, Uniersity of Toronto, 2009. Disponible online en https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/19188/1/Fallon_Nicole_A_200911_PhD_thesis.pdf
- García Ramos, Rosaura y Ruiz de Arcaute Martínez, Emilio, “La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio”, *Arbor* CXIX, 667-668. 2001, pp. 645-676.
- Gilson, Etienne. *La Filosofía en la Edad Media. Siglos XIII y XIV*, Madrid, Gredos, 1958, (Trad.de Arsenio Palacios y Salvador Caballero, 1952),

- Glick, Thomas F. et alt. (eds.) *Medieval Science, Technology and Medicine. An Encyclopedia*, Nueva York, Routledge, 2005.
- Grebe, Ana. "Susan Bioletti et alt. "The examination of the Book of Kells using micro-raman spectroscopy", en *Journal of Raman Spectroscopy*, n° 40, 2009, pp. 1043-1049.
- "Value and Beauty: towards a double aesthetic of colours in early Romanesque book illumination", en *Revista de Historia del Arte*, Série W N° 1, 2001, pp. 21-37.
- Hornik, Heidi J: "The sign of Jonah", *The Center of Christian Ethics at Baylor University*, 2003. Disponible online en <http://www.baylor.edu/christianethics/PropheticEthicsartmarbles.pdf>
- Kargère, Lucretia y Rizzo, Adriana, "Twelfth Century polychrome Sculpture in the Metropolitan Museum of Art: Materials and Techniques", en *Metropolitan Museum Studies in Art, Science and Technology*, Vol. 1, pp. 39-72.
- Katz Melissa R. « Architectural Polychromy and the painters trade in Medieval Spain", en *Gesta*, Vol. 41, No. 1, 2002.
- Kessler, *Seeing Medieval Art*, Toronto, The University of Toronto Press, 2011, (2004).
- Klibansky, Raymond. *The Continuity of the Platonic Tradition during the Middle Ages* (1939), München, Kraus International Publications, 1981.
- Labarte, Jules. *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*, Paris, V.A. Moreles, 1872.
- Lauwers, Michel. *Naissance du cimetière. Lieux sacrés et terre des morts dans l'Occident médiéval*, Paris, 2005, p. 269-274.
- L. Ripart, « Représentation et gestion de l'espace dans l'Occident médiéval (Ve-XIIIe siècle), dans *Rome et l'Etat moderne européen*, édit. J.-Ph. Genet, Rome, 2007, p. 115-171.
- « Circuit, cimetière, paroisse. réflexions sur l'ancrage ecclésial des sites d'habitat (viie-xiiiie siècle), 2010. Disponible online en http://halshs.archives-ouvertes.fr/docs/00/53/80/31/PDF/Lauwers_Circuit_cimetiA_re_paroisse.pdf
- Lespinasse R. de y Bonnardot, F. de, *Les Métiers et corporations de la ville de Paris, XIII^e siècle. Le Livre de métiers d'Etienne Boileau*, Titre XLXII, Paris, 1879.
- Manzi, Ofelia, *Para el conocimiento del Arte Medieval*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1985.
- Marcos Rios, José Antonio. *La escultura policromada y sus técnicas en Castilla, Tesis doctoral*, Universidad Complutense de Madrid, 1998, p. 34, disponible online en <http://biblioteca.ucm.es/tesis/1997200H/17H013701.pdf>

- Marincola, Michèle, D. y Soultanian, Jack. “Monochromy, Polychromy and Authenticity. The Cloisters’ standing Bishop Attributed to Tilman Riemenschneider”, en Valerie Dorge y F. Carey Howlett (eds.). *Painted Wood: History and Conservation*, Vol. 4, pp. 278-280.
- Maxwell, Robert A. “Modern Origins of Romanesque Sculpture”, en Rudolph, Conrad (ed.). *A Companion to Medieval Art*, Oxford, Blackwell, 2006.
- Merrifield, Mary P. *Original Treatises dating from the XIIIth to XVIII Centuries*. Londres, William Clowes & Sons, p. CLXXVIII.
- Pastoureau, Michel. *Jésus chez le teinturier. Couleurs et teintures dans l’Occident médiéval*, Paris, Éditions de Léopard d’or, 1997.
- Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Seuil, 2004.
- Pearsall, Derek y Salter, Elizabeth. *Landscapes and Seasons of the Medieval World*, Londres, Paul Elek, 1973.
- Portsteffen, Hans en “Notes on Seventeenth century sculpture Workshop practices in Bavaria, en Dorge, Valerie y Howlett, Carey F. (eds.), *Painted Wood: History and Conservation*, Vol. 3, pp. 256-165.
- Porter, Kingsley. “The tomb of Hincmar ant the Carolingian sculpture in France”, en *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 50, N° 287, 1927.
- Requena Bravo de Laguna, José Luis. “Algunas consideraciones iconográficas sobre la prefiguración de la Pasión de Cristo en su Santa Infancia en la pintura barroca andaluza “, en Lázaro Gila Medina (Dir.), "*Aquenda et allende*": *Obras singulares de la Navidad en la Granada moderna (Siglos XV-XVIII)*, Granada, Diputación de Granada, 2014.
- Rigodon, René “Vision de Robert, abbé de Mozat, au sujet de la basilique de la Mère de Dieu édifíée dans la ville des Avernoes, relation par le diacre Arnaud (Ms. de Clermont 145, fols. 130–134) ”, en *Bulletin historique et scientifique de l’Auvergne*, LXX, 1950, pp. 22–50.
- Rodríguez Simón, Luis Rodrigo. “Los procedimientos técnicos en la escultura en madera policromada granadina”, p. 458, en *Cuad. Art. Gr.*, 40, 2009, pp. 457-479.
- Tejada, Laura. *El oro en hoja: aplicación y tratamiento sobre soportes móviles, tradicionales, muros y resinas*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001. Disponible online en biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t25606.pdf
- Saxon, Elisabeth, *The Eucharist in Romanesque France: Iconography and Theology*, Woodbridge, The Boydell Press, 2006.
- Simonet, Dominique “Le bleu. La couleur qui ne fait pas des vagues” en *L’Express* (5 de julio del 2004). Disponible online en http://www.lexpress.fr/culture/livre/2-le-rouge-c-est-le-feu-et-le-sang-l-amour-et-l-enfer_819788.html.

- Stanley Smith, Cyril y Hawthorne, John G. “Mappae Claviculae: a little key to the world of medieval techniques”, p. 52, en *Transactions of the American Philosophical Society New Series*, Vol. 64, No. 4, 1974, pp. 1-128.
- Palazzo, Eric. *Liturgie et société au Moyen Age*, Aubier, 2000.
- Smithson, Hanna E. et al. “Color-coordinate system from a 13th-century account of rainbows, en *Journal of the Optical Society of America*, Vol. 31, N° 4, 2014, pp. 341-349.
- Somfai, Anna. “The Eleventh–Century Shift in the Reception of Plato’s Timaeus and Calcidius’s Commentary”, en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, N° 65, 2002, pp. 1-21.
- Taylor, Alice. “The Problem of Labels: Three Marbles Shepherds in Nineteenth-Century Rome”, pp. 51-56, en Elaine K. Gazda (ed.). *The Ancient Art of Emulation: Studies in Artistic Originality and Tradition from the Present to Classical Antiquity*, Michigan, Michigan University Press, 2002, pp. 47-60.
- Viña Rodríguez, Francisco Javier. *La madera como materia de expresión plástica. Análisis estructural y tratamiento en escultura para interior y exterior*, Tesis doctoral, Universidad de la Laguna, 1997.
- Weinryb, Ittai, “Living Matter: Materiality, Maker and Ornament in the Middle Ages, en *Gesta*, Vol.5 2, N° 2, 2013, pp. 113-132.

Bibliografía del capítulo cuatro

- Atkinson, Clarissa, W. “Precious balsam in a fragile glass: the ideology of virginity in the later Middle Ages”, en *Journal of Family History*, Vol. 8, N° 2, pp. 131-143.
- Biernoff, S. *Sight and Embodiment in the Middle Ages*, Nueva York, Palgrave MacMillan, 2002.
- Brague, R. *The Legend of the Middle Ages. Philosophical explorations of medieval Christianity, Judaism and Islam*, (trad. al inglés por Lydia Crochane, ed. original 2006), Chicago, The University of Chicago Press, 2009.
- Brantley, Jessica. *Reading in the Wilderness: Private Devotion and Public Performance in Late Medieval England*, Londres, The University of Chicago Press, 2007.
- Cole, Michael W. y Zorach Rebecca (eds.). *The idol in the age of art. Devotions and the*

- early modern world*, Burlington, Ashgate Publishing Company, 1988.
- Dzon, Mary y Kenney T. (eds.). *The Christ Child in Medieval Culture. Alpha es et O!*, Toronto-Bufflo., The Toronto University Press, 2012.
 - Feher, Michel (ed.), *Fragmentos para una Historia del Cuerpo Humano*, Madrid, Taurus, 1990-1992.
 - Frazer, J.G., *The Golden Bough*, Nueva York, Touchstone, 1995 (1894).
 - García Avilés, Alejandro. “Imágenes “vivientes”: idolatría y herejía en las “cantigas” de Alfonso el Sabio”, en *Goya-Madrid-*, 2007, vol. 321, pp. 324 – 342.
 - Gell, A., *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford, Clarendon Press, 1998.
 - Goodman, N. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Nueva York, The Bobbs-Merryl Company Inc., 1968.
 - Jay, M. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, University of California Press, 1993.
 - Kaspersen, Søren y Thunø, Erik (eds.). *Decorating the Lord’s table. On the dynamics between Image and Altar in the Middle Ages*, Museum Tusculanum Press, 2006.
 - ----- *Images of Cult and Devotion: Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*, Museum Tusculanum, 2004.
 - Kretzmann, Norman et al. (eds.). *The Cambridge History of Later Medieval Philosophy. From the rediscovery of Aristotle to the disintegration of scholasticism 1100-1600*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.
 - L’Estrange, Elizabeth. *Holy Motherhood: Gender, Dynasty and Visual Culture in the Later Middle Ages*, Manchester, Manchester University Press, 2008.
 - Lindberg, David. *Los inicios de la ciencia occidental. La tradición científica europea en el contexto filosófico, religioso e institucional (600-1450)*, (ed. original, 1992), Barcelona-Mexico-Buenos Aires, Paidós, 2002.
 - ----- *Theories of Vision. From Al – Kindi to Kepler*, The University of Chicago Press, 1976 y también: “Alhazen’s theory of vision and its reception in the West”, en *Isis*, Vol. 58, N° 3, 1947, pp. 321 – 341.
 - Miles, Margaret. “Vision: the Eye of the Body and the Eye of the Mind in Saint Augustine’s De Trinitate and Conessions”, en *The Journal of Religion*, N° 63, 1983, pp. 125-142.

----- *Images as insight: Visual understanding in western Christianity and secular culture*, Boston, Beacon, 1985.

- Ouspensky, Léonide y Lossky, Vladimír. *The meaning of Icons*, (primera publicación en el original, 1952), Nueva York, St. Vladimir Seminary Press, 1982.

- Perkinson, Stephen. *The Likeness of the King: A prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

- Pulham, Patricia. *Art and the transitional object in Vernon Lee's supernatural tales*, Hampshire-Burlington, Ashgate Publishing Company, 2008.

- Read, Herbert. *The art of sculpture, art and philosophy. Readings in aesthetics*, ed. W. Ekennick, Nueva York. 1964.

- Rowling Marjorie. *Life in medieval times*, Nueva York, The Berkeley Publishing Group, 1968.

- Rubin, Miri. *Mother of God. A History of the Virgin Mary*, Yale U.P, 2009.

- Schapiro, Meyer. *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982.

- Schmitt, J-C. *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990.

- Schödel, William. *Oxford early Christian texts*, Oxford, Clarendon Press, 1972.

- Spruit, Leen. *Species Intelligibilis: from perception to knowledge*, E. J. Brill, 1994.

- Summerson, D. *Vision, Reflection and Desire in Western Painting*, The University of North Carolina Press, 2007

- Vauchez, A., *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome, Ecole française de Rome, 1981.

- Viladesau, Richard. *The Triumph of the Cross. The Passion of Christ in theology and the Arts from the Renaissance to the Counter-Reformation*, Oxford-Nueva York, Oxford University Press, 2008.

- Walker Bynum, Carol. *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*, Cambridge, Massachusetts, Zone Books, 2011

-----“The Body of Christ in Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg”, *Renaissance Quarterly*, vol.39, No.3, 1986.

-Ward, Benedicta. *Miracles and the Medieval Mind, Theory, record and event 1000- 1215*, University of Pennsylvania Press, 1987.

Fuentes

- Amadeo de Lausana. De Maria Virginea Matre Homiliae Octo PL 1144-1159
- Ambrosio, *De Mysteriis*, P.L. cap. 9, nº 53.
- Atenágoras de Atenas. “De Resurrectione,” cap. XXV. Schödel, William (ed.). *Oxford early Christian texts*, Oxford, Clarendon Press, 1972.
- Bacon, R. “Perspectiva. Lindberg”, D. (ed.), *Roger Bacon and the Origins of Perspectiva in the Middle Ages*, Clarendon Press, 1996.
- Bernardo de Claraval. *Vita S. Malachia*, MPL 182 A 1118.
- Beda Venerabilis. *Explanatio Apocalypsys*. PL 0627-0735
- Cennino Cennini. *El libro del Arte*, (Trad. y notas de Ricardo Resta), Buenos Aires, Argos, 1947.
- Escoto Eriúgena. “Periphyseon”. Lib. III, 632D577-634A611, trad. por Ezequiel Ludueña y Natalia Strok en Claudia D’Amico (ed.). *Todo y Nada de Todo. Selección de textos del Neoplatonismo Medieval*, Buenos Aires, Ediciones Winograd, 2008.
- .Inocencio III Papa. *De Sacro Altaris Misterio*, PL. t. 217, col. 773-916.
- Honorio de Autun. *Expositio Cantico Cantorum*, PL. t.172, col. 347-496.
- Theophilus. *The Various Arts*. Trad. y notas de C.R. Dodwell, Thomas Nelson and Sons, Londres, 1961

Revistas y diarios consultados

- ABC.es
- Ars
- Athinae
- Augusta
- Caras y Caretas
- La Nación
- Nosotros
- Pallas
- Plus Ultra
- Saber Vivir

Catálogos de Exposición, subastas, boletines y guías museísticas

- Boletín del MNAD
- Boletín del MNBA

-*Catálogo de la Biblioteca de Matías Errázuriz*. Prologado, anotado y ordenado por Eduardo J. Bullrich para la venta realizada los días 10 y 11 de septiembre en Buenos Aires, 1942.

- *Exposición de Arte Gótico, Colección Paula de Koenigsberg*: Auspiciada por la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires en Los Salones Del Museo Municipal de Arte Hispano Americano: Isaac Fernández Blanco (Buenos Aires, Argentina), 1947.

- *Exposición de Obras Maestras: siglos XII al XVII. Colección Paula de Koenigsberg*, Museo Municipal de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco (Buenos Aires, Argentina), 1951.

- Fernández García, Ana María. *Catálogo de pintura española en Buenos Aires*, Universidad de Oviedo, 1997

-*Homenaje a Jorge Larco*, Museo Nacional de Bellas Artes, 14 de mayo al 30 de abril de 1970, Catalogo de Exposición.

- Museo de Arte Español Enrique Larreta. Guía Didáctica. Asociación Amigos del Museo.

- Museo Nacional de Arte Decorativo. Guía 2010.

- Oteiza, Enrique. *Colección Torcuato Di Tella*. Museo de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella, del 20 de setiembre al 27 de octubre de 1963.

- Payro Julio, E.: *Jorge Larco*, Losada, Buenos Aires, 1948.

- Venturi, Lionel. *Colección Torcuato Di Tella*. Catálogo de Exposición. Museo de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella, del 20 de setiembre al 27 de octubre de 1963

Archivos consultados

-Archivo Di Tella

-Archivos del MNBA

-Archivos del MNAD

- Archives of American Art

-Fundación Espigas

- The National Archives and Records Administration (NARA)

-William J. Clinton Presidential Library's Archives

Catálogo

Siguiendo al breve pero acertado escrito del Profesor Darko Sustersic⁴⁵², el primer nivel de la investigación del patrimonio artístico consiste en el inventariado. El segundo nivel corresponde a los catálogos razonados que revisan los inventarios corrigiendo o apoyando la información dada por ellos así como profundizando la información provista. El último nivel es el de la Historia del Arte que, en última instancia, llega a indagar acerca de los modos de sentir, actuar y pensar de una sociedad dada mediante el conocimiento de su manifestación artística. Como bien señala Sustersic, los tres niveles son necesarios, pudiéndose llegar al tercero sólo cuando se cuente con toda la información que los dos primeros puedan proveer.

En relación al tema de nuestra tesis, las tallas medievales españolas de la Virgen y el Niño habían sido ya integradas a un catálogo razonado. El mismo, obra del Dr. Francisco Corti⁴⁵³, da cuenta no sólo de la tipología mencionada, sino de todas las obras medievales de procedencia española que se encuentran tanto en colecciones públicas como privadas en la Argentina. El estudio de las obras de origen español que forman parte del corpus estudiado en esta tesis cuenta, por lo tanto, con un invalorable punto de partida. No es el caso de otras piezas que, al no ser españolas, no han formado parte de dicho catálogo razonado ni de ningún otro estudio por nosotros conocido.

A fin de proveer al lector una presentación prolija y detallada de las obras que constituyen el objeto de estudio de esta investigación, optamos por elaborar nuestro propio catálogo el cual, evitando la repetición de la información provista por Francisco Corti, se centrará en los datos necesarios para una primera aproximación a cada pieza. De esta forma se facilitará la exposición y comprensión del análisis desarrollado a lo largo de este estudio. Resumiendo, en este apartado se procederá a presentar los datos de cada una de las obras a estudiar mientras que en los capítulos posteriores procederemos al análisis, desarrollo y discusión de dichos datos.

1- Virgen y Niño, Auvernia, segunda mitad del siglo XII. MNBA N° inventario 7811.

En exhibición

-Técnica: madera policromada

-Medidas: 76x29x33 cm.

⁴⁵² Bozidar Darko Sustersic, *Inventarios, catálogos razonados e Historia del Arte*, disponible online en www.filo.uba.ar/contenidos/secretarias/seube/.../PDF/41/41.4.pdf. Consultado el 23-5-12.

⁴⁵³ F. Corti, *Arte Medieval Español en la Argentina, Buenos Aires, op. cit.*

- Procedencia: Colección Torcuato y Guido Di Tella. 1971 Museo Nacional de Bellas Artes.
- Exhibiciones: Colección Torcuato Di Tella, Bs As, 1960, no10, rebrod. byn.
- Colección Torcuato Di Tella. Centro de Artes Visuales-Instituto de Arte Torcuato Di Tella, Bs As 1965, no 1 reproduc. byn. p.25.
- Catálogos: Amigo, Roberto (dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo de Obras*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010, vol. 1, p. (a confirmar)

La Virgen está sentada sobre almohadón y trono, en pose frontal. Viste una túnica talar de finos pliegues bajo la cual asoman los zapatos puntiagudos y una sobreprenda en forma de *paenula* que por su mismo corte se pliega formando numerosas curvas concéntricas que caen en forma de cascada. La misma prenda le cubre la cabeza a modo de capucha dejando visualizar algunos cabellos ondulados que caen a cada lado de la frente.

En la parte posterior izquierda se abre una cavidad de formato aproximadamente rectangular, probablemente destinado a la introducción de reliquias. Sostiene al Niño que se sienta sobre su rodilla izquierda, tomándolo por la cintura con la mano derecha y por la rodilla con la mano izquierda. El Niño, cuya cabeza falta, viste túnica, manto y *pallium* con un diseño de pliegues que emula al de su madre. Sostiene el libro cerrado con la mano derecha mientras que con la diestra bendice según el modo latino. En la portada, el libro presenta el quincuncio, seguramente en su origen ornado con piedras. Los pies del Niño, como en todos los ejemplares semejantes a éste, están descalzos.

El trono es de dos pisos, formado por columnillas octogonales. Éstas, a su vez, están conformadas por una basa compuesta de plinto toro y escocia y rematadas en la parte superior por un astrágalo de gotas, collarino y una forma esférica. Entre las cuatro columnillas del piso superior se abren dos arcos de medio punto. La imagen está erigida sobre una base circular.

2- Virgen y Niño, Álava, primer tercio del siglo XIV. MNBA, N° de inventario 7813.

En exhibición.

- Técnica: madera policromada y dorada, ahuecada.
- Medidas: 130x54x41 cm.
- Procedencia: Colección Marqués de Valderrey, Madrid. Colección Stora, Nueva York. Colección Joseph Brunmer. Paula de Koenigsberg, Buenos Aires. Torcuato Di Tella. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Exhibiciones: - Exposición Internacional de Barcelona, 1929, N° 829.

-Obras Maestras de los siglos XII al XVIII, Buenos Aires, Museo Municipal de Arte Hispanoamericano, 1951, catálogo n°33.

-Colección Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1960, catálogo N° 2.

-De los Primitivos a Goya, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1966, Catálogo n° 23.

-Catálogos: -F. Corti, *Arte Medieval Español en la Argentina, op. cit.* N°17.

- Amigo, Roberto (dir.), *Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo de Obras, op.cit.* p. (a confirmar).

La Virgen se sienta sobre un taburete rectangular con almohadón y sus pies apoyan sobre un supedáneo hexagonal. Viste una saya de escote redondo cerrado acoplado al cuello, mangas ajustadas y un cinto cuya presión forma arrugas en la parte superior del vestido. Bajo la misma asoma un zapato puntiagudo. Lleva sobre la saya un manto sin cuerdas que, colocado sobre los hombros, se tuerce pasando desde el brazo derecho por sobre el regazo cubriendo la pierna derecha y dejando al descubierto la izquierda. Lleva un velo plásticamente modelado con pliegues en ambos laterales que dejan ver su revés, terminando en zigzag. Bajo el mismo se asoman dos mechones de cabello que caen graciosamente sobre la frente. Sobre el velo lleva una corona ornada en todo su radio con formas semiesféricas que, probablemente, emulasen piedras. El remate está formado por palmetas. Sostiene al Niño por el hombro con la mano izquierda mientras que con la derecha sostenía un atributo que no se conserva.

El Niño se sienta sobre la rodilla izquierda de su madre. Apoya los pies contra la entrepierna de María a la vez que cabeza y torso mantienen una posición frontal. Viste una saya de escote redondo semejante al de su madre y porta un manto que le cubre antebrazos y piernas dejando visibles los pies descalzos. Con la mano izquierda sostiene el libro cerrado y sellado mientras que bendice con la derecha. Lleva el cabello rizado y no porta corona. El taburete está ornado en los bordes del asiento con un motivo sogueado. En cada uno de los laterales se inscriben esbeltas arcadas gemelas bajo sendos arcos abarcantes.

Se conservan restos del estofado. Pueden observarse diseños florales que originalmente cubrían el manto de María. En el frente del taburete se observa un diseño de flores azules mientras que en los laterales se dibujan motivos vegetales en el interior de cada arco. El cuello de María fue ornado con una delicada gargantilla de motivos florales. Si

bien en la catalogación de esta obra efectuada por Corti se afirma que no hay inscripciones⁴⁵⁴, se debe atender con especial cuidado a los laterales y frente del supedáneo donde efectivamente existe una inscripción. La misma, en letra monumental latina, es contemporánea del estofado y su estado no es lo suficientemente bueno como para poder ser descifrada. A pesar de ello en el lateral derecho llega a leerse GLORIA.

La conservación en general es buena. El yeso se despegó en algunas zonas dejando visible la madera, especialmente evidente en la nariz y labios de María. Falta la nariz del Niño. Como ya había observado Corti, faltan varios dedos del Niño, partes del borde izquierdo del manto y corona de la Virgen y el atributo en la mano derecha que, según el medievalista, era una fruta, símbolo del pecado original.⁴⁵⁵ Sin embargo debe atenderse también a la posibilidad de que su atributo fuese no una fruta sino una flor, como sucede en el caso de las imágenes de Escala y Genevilla, en Navarra, del mismo estilo que la de Buenos Aires y cuyos atributos son originales.⁴⁵⁶

3- Virgen y Niño, Burgos, primera mitad del siglo XIV. MNBA, N° de inventario 884.

En Depósito.

- Medidas: 80x31x19 cm.
- Técnica: madera policromada ahuecada en su interior.
- Procedencia: Colección Jorge Larco. 1968 Museo Nacional de Bellas Artes.
- Exhibiciones:- De los Primitivos a Goya, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1966, catálogo n°24.
- Catálogos: F. Corti, *Arte Medieval Español en la Argentina, op. cit.*, N°4.

La Virgen se sienta sobre un taburete de formato cóncavo. Viste una saya talar de cuello redondo ajustada por un cinto. Sobre ésta lleva un manto que, como suele suceder con muchas imágenes españolas góticas, su extremo derecho se tercia cruzando sobre el regazo de modo tal que ambas piernas quedan ocultas bajo el mismo. El manto forma varios pliegues curvos sobre el muslo derecho y otro triangular en el frente, dinamizando así la composición. Lleva un velo ampuloso bajo el cual es visible el cabello de estructura sogueada. Sobre el mismo lleva una corona cuyo remate no se conserva pero que probablemente tuviese forma de palmetas. Sostiene al Niño por el muslo con la mano izquierda mientras que con la derecha probablemente sostenía un atributo.

⁴⁵⁴ Corti. *Op. cit.* p. 38

⁴⁵⁵ *Ibid.*

⁴⁵⁶ Fernandez-Ladreda. *Op. cit.* p. 199.

El Niño se sienta sobre la rodilla izquierda de la Madre y viste saya talar. Con la mano izquierda porta la esfera del mundo mientras, seguramente, bendecía con la derecha si bien el brazo no se conserva. El cabello está tallado con esmero, diferenciándose los mechones con claridad. Los pies, como corresponde generalmente a la iconografía, están descalzos.

La talla está bastante deteriorada. A la pérdida del brazo derecho de ambas figuras y parte de la corona de la Virgen se le suma parte de velo en el lateral izquierdo así como una sección del cráneo del Niño en el lado derecho. Además, la madera presenta signos de carcoma e importantes grietas siendo la más evidente la que arranca desde el extremo superior de la corona en el lado izquierdo y atraviesa el rostro de la Virgen hasta el mentón. Existen restos de policromía en los rostros donde se conserva el color de las carnaciones, los ojos y el rosado de los labios de la Virgen. También hay restos mínimos del dorado en la corona y en algunas zonas de la túnica de la Virgen así como en la del Niño, en este último caso, visible en la zona del escote.

Cabe aclarar que en el catálogo de Francisco Corti esta obra no fue atribuida a ninguna región particular, manteniendo así la catalogación original del museo que la calificaba como de procedencia española.⁴⁵⁷ Sin embargo, y como se demuestra en el presente estudio, consideramos tener argumentos suficientes como para localizar su procedencia en la ciudad castellana de Burgos. De manera semejante creemos poder precisar la datación dada por Corti en la primera mitad del siglo XIV.

4- Virgen con Niño, Castilla, segundo tercio del siglo XIV. Museo de Arte Español

Enrique Larreta, N° inventario 406. En exhibición.

-Medidas: 115x42x30 cm

-Técnica: madera policromada y dorada, ahuecada en su interior.

-Procedencia: Colección Enrique Larreta. 1962 Museo de Arte Español Enrique Larreta.

-Exhibiciones: Arte Medieval Español, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique

Larreta, 1993, catálogo N°6.

-Catálogos: F. Corti, Arte Medieval Español en la Argentina, *op. cit.* N° 25.

La Virgen se sienta en un taburete cóncavo. Viste saya talar de cuello redondo adornado con una guarnición dorada y decorada, ajustada por un ceñidor. Lleva un manto sobre los hombros que cae formando un profundo pliegue en el lado derecho para luego cubrir el antebrazo y pasar por el regazo cubriendo ambas piernas. Lleva un velo cuyos

⁴⁵⁷ Corti, *op. cit.* p. 16.

pliegues laterales dejan ver su revés y una corona rematada en picos. Según Francisco Corti, bajo el velo asoma una cofia que oculta los cabellos de la Virgen⁴⁵⁸. Sin embargo, considerando la ambigüedad generada por el burdo repinte⁴⁵⁹ de la imagen y el hecho de que la cofia no es un elemento muy frecuente en estas tallas, bien podría tratarse de los cabellos de la Virgen. Sostiene al Niño con la mano izquierda sujetándolo por el antebrazo, mientras que con la derecha sostiene el atributo, una suerte de fruto o flor que Corti interpretó como una granada muy estilizada.⁴⁶⁰ El Niño se sienta sobre el regazo de la Virgen. Viste una túnica semejante a la de María, de cuello también redondo y con el mismo tipo de guarnición pero con pliegues producidos por la presión del ceñidor. No lleva manto y a diferencia de lo que sería esperable en esta iconografía, sus pies están calzados. Con la mano izquierda sostiene el orbe mientras que bendice con la derecha. Sus cabellos cortos presentan una forma gallonada, muy estilizada.

La imagen presenta signos de carcoma y algunas rajaduras evidentes particularmente en la mano derecha de la Virgen. También hay evidencia de deterioro sobre el pecho. La policromía se conserva bastante a excepción de algunas lagunas. Probablemente haya sido repintada. La túnica de la Virgen es de un color rojizo mientras que el manto presenta un color azulado algo indefinido, color que se ve también en la túnica del Niño. Los bordes de estas últimas prendas están decorados con una cenefa dorada. El manto de la Virgen está ornamentado con diseños florales rojos sobre rombos dorados mientras que el velo de color blanco está ornado por una cenefa de motivos florales en color rojo y en su revés presenta líneas decorativas del mismo color. Tanto los motivos florales en el manto de la Virgen como los contornos de las cenefas doradas de los vestidos, de las guarniciones y cintos están resaltados en negro.

5- Virgen y Niño, Navarra, segunda mitad del siglo XIV, Museo de Arte Español

Enrique Larreta, N° inventario 421. En exhibición.

-Medidas: 97x30x22 cm

⁴⁵⁸ *Ibid.* p. 53

⁴⁵⁹ “Se entiende por repinte toda intervención, total o parcial, realizada con la sola intención de disimular u ocultar daños existentes en la policromía, imitando o transformándola; normalmente no respeta los límites de la laguna y no suele tener intención de cambiar o actualizar la decoración del objeto”. García Ramos, Rosaura y Ruiz de Arcaute Martínez, Emilio, “La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio”, *Arbor* CXIX, 667-668. 2001, pp. 645-676, p. 650.

⁴⁶⁰ Corti. *Op. cit.* p. 53.

-Técnica: madera y repolicromada.⁴⁶¹

-Procedencia: Guillermo Achával Rodríguez Casas. 1916? Rafael Padilla y Borbón, Buenos Aires. 1985 Museo de Arte Español Enrique Larreta.

-Exhibiciones: -Escultura medieval y Renacentista, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1963, catálogo N° 71.

- Arte Español en Buenos Aires, Museo Municipal de Arte Español, 1972, catálogo N° 35.

- Arte Medieval Español, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 1993, catálogo N° 7.

Catálogos: F. Corti, *Arte Medieval Español en Argentina, op. cit.* N° 34

La Virgen se sienta sobre un taburete. Viste túnica talar, bajo la cual se asoman los zapatos y un manto que seguramente se ajustaba mediante un medallón a la altura del pecho cubriendo los antebrazos. Su extremo derecho se tercia sobre el regazo cubriendo ambas piernas. Es visible parte del velo y los cabellos que asoman debajo. Lleva corona, muy deteriorada, de la que se conserva parte del remate. Sostiene al Niño por la cintura con la mano izquierda. El brazo derecho no se conserva pero probablemente sostuviese un atributo o, quizás, un fruto ofrecido al Niño ya que ambas figuras parecen fijar su mirada al lugar donde se ubicaría este objeto. El Niño se sienta sobre la rodilla izquierda de su Madre en pose de tres cuartos perfil. Viste túnica y un manto que desde la altura de la cintura le cubre las piernas. Los brazos y pies no se conservan.

El tallado es muy tosco y la escultura está muy deteriorada. Además de las piezas faltantes ya mencionadas, hay profundas grietas en la madera sobre el lado derecho del vientre de la Virgen y otra que parte desde la rodilla izquierda de María hasta la base. Además hay signos de carcoma, especialmente en la base. Según el legajo del museo, esta obra habría estado revestida en plata, cobertura que posteriormente fue removida. Por otro lado, Francisco Corti señala la posibilidad de que nunca haya recibido el chapeado⁴⁶², posibilidad que, por las razones que argumentamos en este estudio, nos parece más probable. Actualmente está pintada en color negro.

⁴⁶¹ A diferencia del repinte, la repolicromía consiste en “una renovación, puesta al día o matización de los objetos con intención de conferirles un nuevo uso o adaptarlos a los gustos de la época. Es una policromía, total o parcial, realizada en un momento histórico diferente al de la concepción del objeto policromado, cuya elaboración responde a las mismas características de los métodos y técnicas de la época a la que pertenece”. García Ramos y Ruiz de Arcaute Martínez. *Op. cit.* p. 650

⁴⁶² Corti, *op. cit.* p. 66.

6- Virgen, Navarra, último tercio del siglo XIII, Museo Nacional de Arte Decorativo,

Nº inventario 459. En exhibición.

-Medidas: 62x28x21 cm

-Técnica: madera policromada.

-Procedencia: Colección Errázuriz-Alvear. 1937 Museo de Arte Decorativo.

-Exhibiciones: -Arte Medieval Español, Buenos Aires, Museo de Arte Español Enrique Larreta, 1193, catálogo N°5.

-Catálogos: -Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1947, N°. 220.

-F. Corti, *Arte Medieval Español en la Argentina, op. cit.*

La Virgen está sentada sobre un taburete. Viste túnica ablusada por efecto de un ceñidor que permanece invisible. Lleva un manto sobre los hombros que se tercia cruzando por el regazo y cubriendo ambas piernas, quedando el extremo inferior en horizontal. Sostiene una fruta en la mano derecha y con la izquierda recoge el manto. Debido a las invasivas intervenciones sufridas por la imagen el Niño, que originalmente se sentaba sobre la rodilla izquierda de la Madre, fue removido, razón por la que falta parte de la rodilla de la Virgen. Lo mismo ha sucedido con la corona, y probablemente con el velo. El taburete también muestra signos de haber sido modificado. Además se ha realizado un repinte que no respetó las carnaciones de las manos, quedando del mismo color marrón que los vestidos, y que modificó también la forma del escote. Aparte de estas modificaciones se le ha pintado un rosario alrededor del cuello. Francisco Corti dató esta imagen hacia el segundo tercio del siglo XIV.⁴⁶³ Sin embargo, y a pesar de las alteraciones sufridas, la imagen pertenece a una variante de imágenes navarras del románico tardío clasificadas por la Dra. Fernández-Ladreda como “Vírgenes del manto”⁴⁶⁴. A partir de esto y por otras razones argumentadas en este estudio, consideramos que esta imagen debe ser fechada en el último tercio del siglo XIII.

7- Virgen con Niño, Kalkar, siglo XV, Museo Nacional de Arte Decorativo, Nº de inventario 463, en exhibición

-Medidas: 37x13x—cm⁴⁶⁵

-Técnica: madera de roble.

-Procedencia: colección Errázuriz-Alvear. 1937 Museo Nacional de Arte Decorativo.

-Exhibiciones: No hubo.

⁴⁶³ Corti. *Op. cit.* p.64.

⁴⁶⁴ Fernández-Ladreda. *Op.cit.* pp. 125 – 137.

⁴⁶⁵ Por razones ajenas a la autora, no se ha podido tomar la medida correspondiente a la profundidad de la escultura.

-Catálogos: Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1947, N° 239.

La Virgen está de pie sosteniendo al Niño graciosamente con la mano izquierda. Para compensar el peso del Niño se inclina levemente hacia la derecha dibujando una suave curvatura en forma de S, típica del gótico. Viste túnica apenas visible por debajo del manto que la envuelve casi por entero y que, recogido en los brazos, cae hacia el frente formando pliegues curvos que se caen en forma de cascada. Otra vuelta del manto dibuja una larga curva que desciende desde el brazo derecho de la Virgen hasta su pie izquierdo contrastando así con los pliegues tubulares que caen en dirección vertical en la zona derecha inferior del manto resultando en una composición dinámica pero equilibrada. La Virgen lleva los cabellos sueltos y rizados que le caen graciosamente sobre el pecho y, sobre la cabeza, porta una diadema. Con dulce sonrisa mira a su Hijo de cara redonda y risueña. El Niño pareciera dirigir su mirada a la diestra de María, hoy perdida, pero que probablemente le estuviese ofreciendo un fruto. Viste una túnica y lleva los cabellos cortos y rizados. El brazo derecho del Niño también falta.

8- Virgen con Niño, España, principios del siglo XVI, Museo Nacional de Arte Decorativo, inventario N° 458, en exhibición.

-Técnica: madera policromada y dorada.

-Medidas: 112x35x26 cm.

-Procedencia: Colección Errázuriz-Alvear. 1937 Museo Nacional de Arte Decorativo, pasó a integrar su patrimonio.

-Exhibiciones: -Exposición de Escultura Medieval y Renacentista, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, 1963, catálogo N° 86.

-De los Primitivos a Goya, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1966 catálogo N° 35.

- La Virgen María en la Pintura y la Escultura europeas, Buenos Aires, Museo Nacional de Arte Decorativo, catálogo N° 86.

-Catálogos: -Museo Nacional de Arte Decorativo, Buenos Aires, 1943, N° 209.

- F. Corti, Arte Medieval Español en la Argentina, *op. cit.* N° 52.

La Virgen de pie sostiene al Niño tomándolo por la cintura con la mano derecha y por las piernas con la izquierda. Viste saya y manto sobre los hombros. Recogido en los brazos, éste forma un prominente pliegue desde la cintura hasta un poco más arriba de las rodillas ritmado hacia la izquierda con otro pliegue tubular y con los pliegues verticales que

se forman por la caída de esta prenda desde el brazo de la Virgen. Los cabellos de María están recogidos por una toca de la que asoman mechones a cada lado del rostro y sobre la espalda. Inclina su rostro hacia debajo de manera introspectiva. El Niño, en posición oblicua respecto a su Madre, ofrece otra vista al espectador dinamizando y complejizando así la composición acorde con el estilo manierista al que responde el canon esbelto y estilizado de la imagen. El Niño sostiene contra su cuerpo el orbe dorado con la mano izquierda y bendice con la derecha.

Se conserva en gran porcentaje el estofado que presenta un color azulado grisáceo en el manto de María, adornado con motivos florales y dorado en su revés. Los mismos colores se repiten en el vestido del Niño, además, ambas figuras portan un escapulario de color rojizo con una estrella dorada de seis puntas en el caso del Niño y dorado con una estrella roja en el de María. Los cabellos de ambos son dorados.

9- Virgen con Niño. Flandes. Fines del siglo XVI?. Museo Nacional de Arte Decorativo, inventario N° 4425. En exhibición.

Medidas: Alto. 70,5 cm⁴⁶⁶

Técnica: madera de tilo tallada y lustrada

Procedencia: Exhibiciones: Colección Wildestein. Carlos Ahumada Seré- 2011 Museo Nacional de Arte Decorativo.

Exhibiciones: Museo Nacional de Arte Decorativo. Legado Juan Carlos Ahumada Seré, marzo/abril del 2011.

Catálogos: -

La Virgen está sentada en una silla curul con el Niño sobre su regazo. Está ataviada con túnica, velo y un manto que le cubre la cabeza y el cuerpo formando voluminosos y plásticos pliegues. Su cabeza se inclina ligeramente hacia abajo y hacia la derecha y su expresión transmite melancolía. Con sus manos contiene al Niño que, desnudo, elonga su cuerpo dibujando una diagonal que también se direcciona hacia la derecha. Mientras sus piernas se mantienen en ligera flexión, su brazo derecho se eleva flexionado en 90 grados mientras que el izquierdo se extiende, más abajo. La expresión de su rostro tampoco es la del niño risueño a la que acostumbró el gótico tardío, sino grave y su mirada parece perdida en una imagen que para nosotros permanece invisible.

La madera utilizada es tilo. Está desprovista de policromía tal como era el gusto en la escultura de Alemania y los países del norte de Europa. La calidad técnica es muy buena

⁴⁶⁶ Por razones ajenas a la autora, no se han podido tomar las medidas correspondientes al ancho y profundidad de la escultura.

así como su conservación a excepción hecha de algunas roturas como el dedo gordo de la mano izquierda del Niño. La parte posterior, como es de esperar, no está trabajada sino que fue vaciada en la parte baja de la espalda de la Virgen y en la zona inferior del asiento.

10- Virgen y Niño. Austria. Ca. 1400. Museo Benito Quinquela Martin, inventario N°

1135. En exhibición

Medias: 75x28x17cm

Técnica: madera con restos de policromía

Procedencia. Colección Benito Quinquela Martin-Museo Benito Quinquela Martin

Exhibiciones:-

Catálogos:-

La Virgen está de pie en pose frontal. Sostiene con la mano derecha al Niño y con la izquierda probablemente un atributo o canutillo que no se conservan. Está vestida con túnica de escote redondo cerrada hasta el cuello y un manto. El mismo está colocado sobre los hombros terciándose bajo el brazo izquierdo para subir en dirección diagonal hasta el antebrazo derecho, del que cae formando pliegues tubulares. Una cofia le cubre la cabeza dejando asomar los cabellos ondulados. El Niño, desnudo, se sienta de frente al espectador. Gira su cabeza hacia la izquierda y extiende su mano derecha para tocar el rostro de su madre.

La túnica de María presenta pliegues diagonales que parten del escote hasta la cintura. El manto, por otro lado, está surcado por dos grandes pliegues que parten del antebrazo derecho y descienden en diagonal hasta llegar un poco más debajo de las rodillas,

Los rostros presentan las características propias de las esculturas del norte de Europa: rostros redondos, ojos almendrados, nariz respingada, boca y pera pequeñas.

La imagen presenta varios signos de deterioro, siendo los más evidentes la ausencia del brazo izquierdo y pies del Niño. Además presenta varias grietas, especialmente en la base y en el lateral izquierdo de María. Hay igualmente signos de carcoma, especialmente en la cabeza y cofia de la Virgen. Se conservan restos de policromía de una tonalidad azul verdosa en el manto de María y de color rojizo en la túnica.

Imágenes



-1



2



3



4



5



6



7



8



9



1

Agradecimientos

La realización de este trabajo no hubiese sido posible sin la ayuda y asistencia de numerosas personas que han colaborado en la reunión de los datos indispensables para su concreción. En primer lugar deseamos agradecer al personal de los distintos museos que en todo momento han sabido responder a nuestros pedidos. Mencionamos particularmente a Osvaldo Pontoriero, Rocío Alonso y Osvaldo Rodríguez en el Museo Nacional de Arte Decorativo así como a Diego Santos quien nos ha facilitado el acceso a esta institución; al personal del Área de Prensa y Archivos del Museo Nacional de Bellas Artes, Roberto Amigo y Mercedes de las Carreras de la misma institución, Adriana Agid y Patricia Nobilia del Museo de Arte Español Enrique Larreta y Sabrina Diaz del Museo Benito Quinquela Martín.

Agradecemos también al personal de los distintos archivos consultados quienes siempre se han mostrado bien dispuestos a responder nuestras consultas. Mencionamos especialmente al personal de Fundación Espigas y del Archivo Di Tella. Corresponde igualmente señalar la cordial y útil asistencia de los distintos bibliotecarios que han respondido a nuestras consultas. Entre ellos destacamos la paciencia y amabilidad del personal de la Biblioteca del Museo Nacional de Bellas Artes, la biblioteca del Museo de la Ciudad y la biblioteca de la Universidad Torcuato Di Tella.

Igualmente deseamos agradecer la amabilidad de la Dra. Clara Fernández Ladrera, quien ha respondido muy amablemente a nuestras consultas así como la atención recibida por parte de Pablo Larreta y Agustín Zuberbühler que han respondido muy amablemente a nuestros llamados telefónicos.

Deseamos agradecer muy especialmente a nuestros directores, el Dr. Daniel Russo y la Dra. Marta Madero por siempre confiar en nosotros y mostrarse solícitos y bien dispuestos en la supervisión de nuestro trabajo así como por atender a nuestros distintos pedidos y orientarnos siempre con sus consejos. Agradecemos igualmente a nuestra consejera de estudios, Ofelia Manzi, quien siempre ha seguido nuestro trabajo con una lectura atenta acompañada de sus generosas devoluciones.

