

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

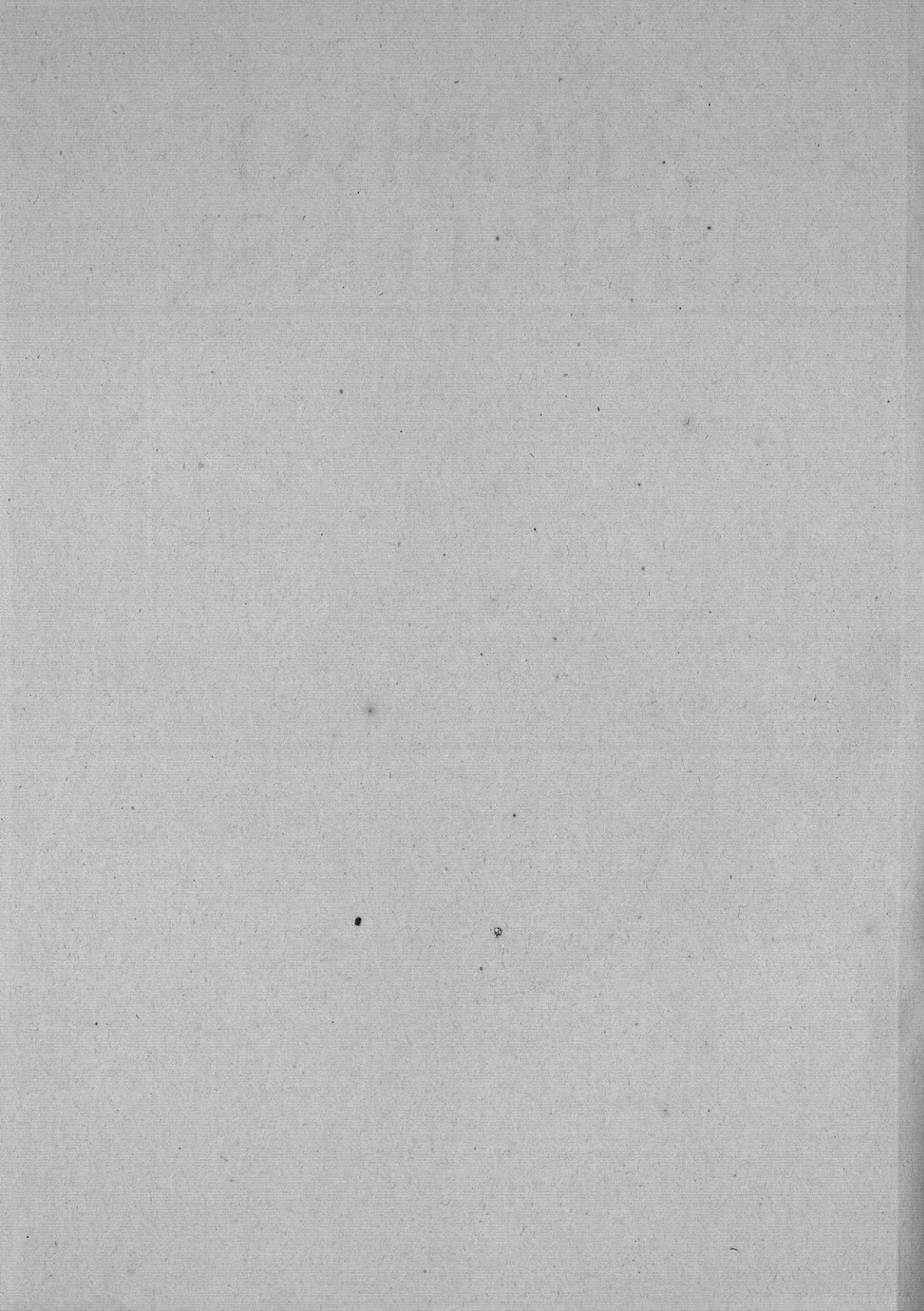
2.ª ÉPOCA ■ Año 1948-N.º 27-32

VII CENTENARIO DE LA CONQUISTA DE SEVILLA



SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL



DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA

PATRONATO DE CULTURA



SUMA DE COSMOGRAFIA



NUESTRA APORTACION AL VII
CENTENARIO DE LA CREACION
DE LA MARINA ESPAÑOLA.



Terminada la estampación en los talleres de la Escuela Provincial de Artes Gráficas, de Sevilla, del libro intitulado

SUMA DE COSMOGRAFÍA,

del maestro **Pedro de Medina**, anunciamos a los señores suscriptores de ARCHIVO HISPALENSE la inmediata aparición de esta magnífica edición original, en facsímil, del manuscrito caligrafiado e ilustrado por su insigne autor en 1561, que se conservaba inédito en la Biblioteca Colombina de la Catedral Hispalense.

Consta de **200 únicos ejemplares**, numerados en la prensa, tirados sobre riquísimo papel verjurado y barbadillo, tamaño de página 30 x 23 centímetros. Tiene numerosos dibujos en colores y letras capitales decoradas.

El almirante y académico, Excmo. Sr. D. Rafael Estrada, ha escrito un hermoso prólogo para este bellísimo libro, que se hará raro enseguida, cuya edición realizó el Patronato de Cultura de la Diputación de Sevilla, con el decoro debido a la obra y a su autor, considerado como fundador de la ciencia náutica.

Los señores suscriptores a la revista ARCHIVO HISPALENSE tienen derecho preferente para la adquisición de un ejemplar; pero esta preferencia sólo podrá mantenerse para los primeros doscientos que lo soliciten.

Los ejemplares ya solicitados comenzaremos a servirlos inmediatamente, contra reembolso de su importe de 400 pesetas, en rama, con cubierta para rústica clásica.

PEDIDOS A

Sección de Publicaciones de la Excelentísima
Diputación Provincial.

PLAZA DEL TRIUNFO, 3 - APARTADO 25 - SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

2.^a Época
Año 1948



Tomo IX
N.ºs 27-32

SEVILLA
PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

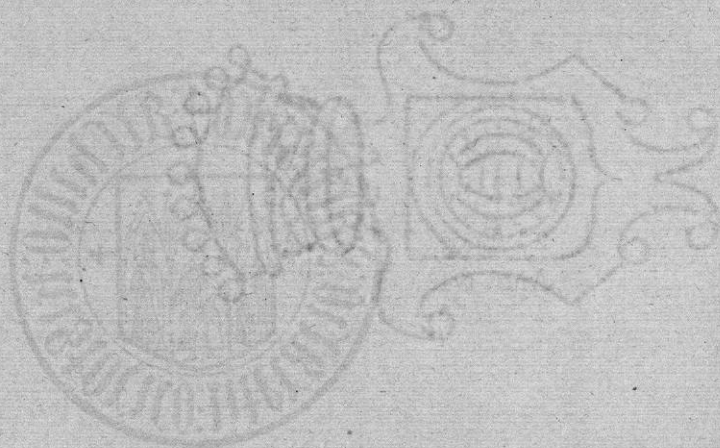
ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LINGÜÍSTICA

Y ARQUEOLÓGICA

FUNDACIÓN BALLEGAARD



FUNDACIÓN DEL PATRIMONIO DE HISTORIA
DE LA REAL ACADEMIA DE HISTORIA

ÍNDICE DEL TOMO NOVENO

Artículos

	Núms.	Páginas
Ballesteros Beretta, Antonio.— <i>San Fernando y el almirante Bonifaz</i>	27-32	15
Ballesteros Gaiibrois, Manuel.— <i>Evocación de las figuras de la Conquista</i>	27-32	79
Delgado Roig, Juan.— <i>Examen médico-legal de unos restos históricos</i>	27-32	135
Gómez Moreno, Manuel.— <i>Preseas reales sevillanas</i>	27-32	191
Hernández Díaz, José.— <i>Estudio de la iconografía mariana hispalense</i>	27-32	155
Laffón, Rafael.— <i>Cantar del Santo Rey</i>	27-32	71
López Martínez, Celestino.— <i>Organización corporativa de Sevilla en tiempo de San Fernando</i>	27-32	205
Tapia, Eugenio de.— <i>Fragmentos de un poema épico</i> . Transcripción y nota preliminar de Miguel Romero Martínez... ..	27-32	225

Miscelánea

Almandoz, Norberto.— <i>Panorama musical de la época de San Fernando</i>	27-32	267
Casquete Hernando, Antonio.— <i>Tentudía</i>	27-32	271
Cortines Murube, Felipe.— <i>El monasterio de Valparaíso</i>	27-32	277
Vázquez, José Andrés.— <i>La probable casa de una noche</i>	27-32	279

Libros	27-32	289
----------------------	-------	-----

Apéndice

<i>Cátedra de San Fernando, de Historia de Sevilla</i> . Resumen del curso 1948 (1)... ..	27-32	I
---	-------	---

Fotgrabados

San Fernando.—Reproducción de un grabado en acero, de Arnold van Westerhout... ..	27-32	
Escudo de la familia Bonifaz... ..	27-32	

	Núms.	Páginas
Carta de arras de Doña Berenguela... ..	27-32	
11 ilustraciones del artículo <i>Examen médico-legal de unos restos históricos</i>	27-32	
00 ilustraciones del artículo <i>Preseas reales sevillanas</i>	27-32	
19 ilustraciones del artículo <i>Estudio de la iconografía mariana hispalense</i>	27-32	
Entrada de San Fernando en Sevilla... ..	27-32	
Tentudia.—Reproducción de un dibujo de Francisco Díaz... ..	27-32	
Dos ilustraciones de la miscelanea <i>La probable casa de una noche</i>	27-32	

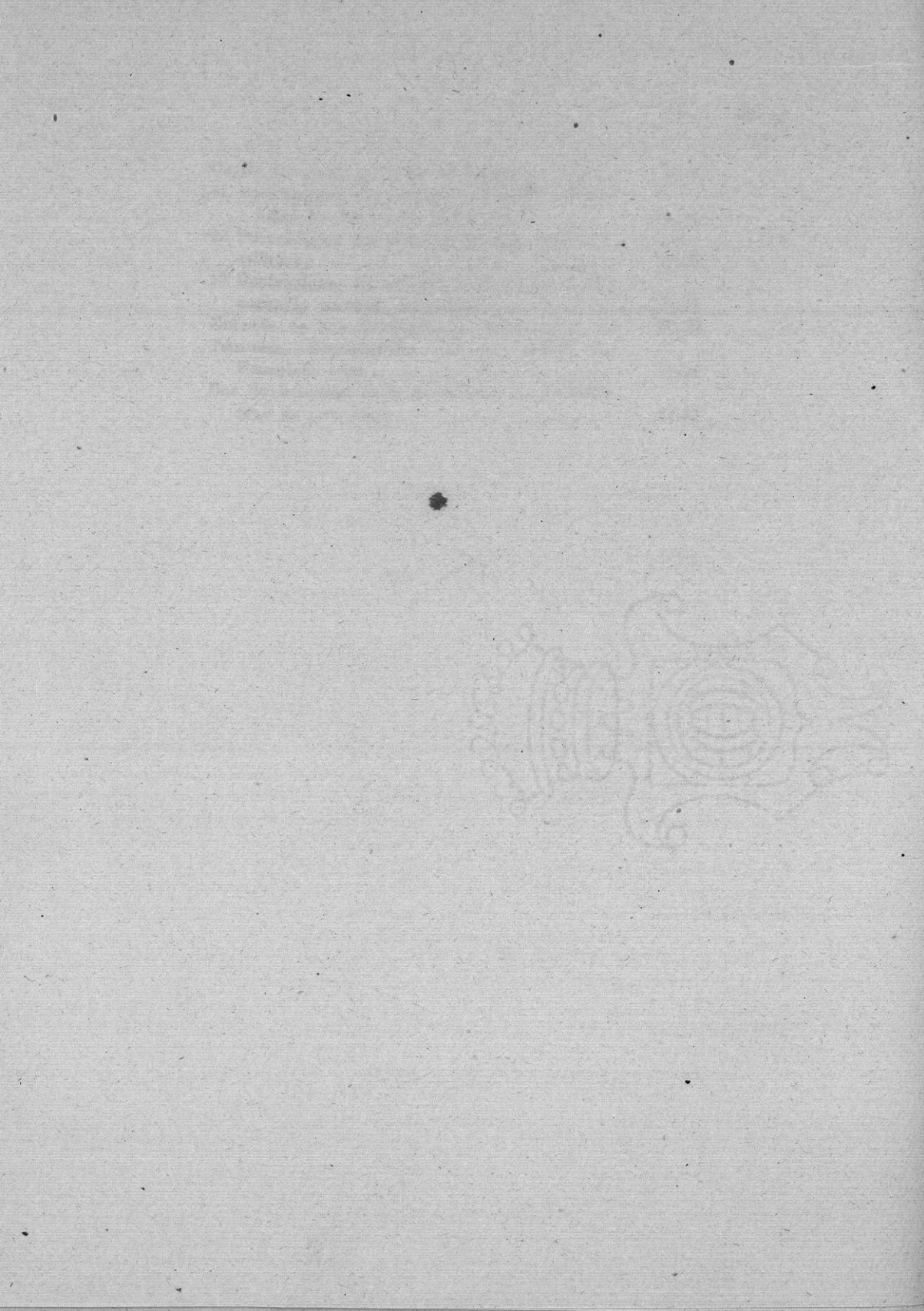
ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

DE LA BIBLIOTECA

MUSEO DE HISTORIA NATURAL





ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

EJEMPLAR NÚM. **711**

ARCHIVO ESPAÑOL
REVISTA
HISTÓRICA, LINGÜÍSTICA
Y ARTÍSTICA



IMPRESO EN ESPAÑA

EN LOS TALLERES DE LA ESCUELA PROVINCIAL DE ARTES GRÁFICAS,
SAN LUIS. 27.—SEVILLA.

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN BIMESTRAL

2.^a Época
Año 1948



Tomo IX
N.º 27-32

SEVILLA

PUBLICACIONES DEL PATRONATO DE CULTURA
DE LA EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

1948

SEGUNDA ÉPOCA

Núms. 27-32

CONSEJO DE REDACCIÓN

Don Ramón de Carranza y Gómez, marqués de Soto Hermoso, Presidente de la Excm. Diputación Provincial.—Don Cristóbal Bermúdez Plata.—D. Angel Camacho Baños.—D. Carlos García Oviedo.—D. José Hernández Díaz.—D. Manuel Justiniano Martínez.—D. Celestino López Martínez.—D. Joaquín Romero Murube.—D. Francisco Ruiz Esquivel.—D. Leopoldo Salvador Gandarias.—D. Federico Villanova Hoppe, Secretario de la Excm. Diputación Provincial.—Director: Don Luis Toro Buiza. Secretario: D. José Andrés Vázquez.

SUMARIO

Págs.

HOMENAJE 9

ARTICULOS ORIGINALES

Antonio Ballester Beretta.—*San Fernando y el almirante Bonifaz* ... 15
Rafael Laffón.—*Cantar del Santo Rey* 71
Manuel Ballesteros Gaibrois.—*Evocación de las figuras de la Conquistista de Sevilla* 79
Juan Delgado Roig.—*Examen médico-legal de unos restos históricos.* 135
José Hernández Díaz.—*Estudio de la iconografía marianah ispalense.* 155
Manuel Gómez Moreno.—*Preseas reales sevillanas* 191
Celestino López Martínez.—*Organización corporativa de Sevilla en tiempo de San Fernando* 205
Eugenio de Tapia.—*Fragmentos de un poema épico.* Transcripción y nota preliminar de Miguel Romero Martínez 225

MISCELANEA

Norberto Almandoz.—*Panorama musical de la época de San Fernando.* 267
Antonio Casquete Hernando.—*Tentudia* 271
Felipe Cortines Murube.—*El monasterio de Valparaíso* 277
José Andrés Vázquez.—*La probable casa de una noche* 279

LIBROS 289

APÉNDICE.—*Cátedra de San Fernando, de Historia de Sevilla.* Resumen del curso 1948 I

VILLA VILLA
HOMENAJE



Vera effigies Diui **FERDINANDI** tertij Hispaniaru Regis
 ob hæroicas animi uirtutes in Cælestiu Albore lati. S. Ecclesiæ His-
 palensis aliarumq; Cathedraliu muniificentissimi fundatoris. mauro-
 rum Debellatoris accerrimi qui obijt anno salutis 1252. die 30 may
 eiusque corpus post tot sæcula integrum uisitur in e^a ecclesia Patriar-
 chali Hispalensis

Superiori: permittit



HOMENAJE



N este jubiloso año, confirmada ya la entrañable autenticidad española, restablecida, en sus valores históricos y tradicionales, al vigoroso impulso del imprescriptible espíritu de independencia que caracteriza a la estirpe hispánica, viene la españolísima Sevilla a ser centro de convergencia para un afán gozoso: el de rendir culto al pasado con la solemne conmemoración de los hechos insignes —trascendentales para la Cristiandad y para la Patria— realizados con acendrada fe, valeroso denuedo y certero sentido político, por el predestinado genio de Fernando III, que elevara Clemente X a los altares en gracia a aquellos méritos que, con ternura filial incomparable, hiciera grabar Alfonso X, **el Sabio**, sobre su sepulcro: «El más verdadero, el más leal, el más franco, el más esforzado, el más apuesto el más granado, el más sufrido, el más humilde, el que temía más a Dios y el que más le hizo servicio, el que destruyó y quebrantó a todos sus enemigos, el que conquistó la Ciudad de Sevilla que es cabeza de toda España»... Y el que —añadimos nosotros— como postrera lección de su maestría en el alto menester de luchar por Dios y gobernar en su nombre, quiso morir aquí. En Sevilla, cuyo aire —cruzado de alientos preclaros a lo largo y a lo ancho de la Historia— había hendido, con luz de estrella que surca el espacio infinito, su postrimera voz ferviente, desnuda el alma para ofrecérsela a Dios con transparencia de justo, y desnudo el cuerpo de todo atributo real para dárselo a la tierra en la humildad misma del nacer igual de toda humana criatura.

Aún le permiten a Sevilla su añeja fama y sus esfuerzos nuevos, continuar en el gozo de extender lo español por el universo mundo, sin duda por la secular comunión con el Santo Rey, cuyo cuerpo incorrupto, yacente en la real capilla catedralicia, tenemos por centro luminoso para el espíritu bajo la tutela maternal incomparable de Santa María: inspiración y apoyo de todos los emprendimientos del «celosísimo, vigilantísimo y observantísimo celador del honor de Dios y de su Santa Ley», como escribiera fray José de Cádiz, y nuestra Protectora piadosísima.

Y pues que esa espiritualidad, sostenida con expansivo vigor, permitió que Sevilla llenara innumerables páginas, memorables y valiosas, en la historia de una España fecunda en su unidad, razón es que este año reciba en sí, por San Fernando, el homenaje de fiesta mayor que le depara la conmemoración de la Conquista —o Reconquista y retorno al cristiano regazo— que le permitió reanudar el ejercicio libre de su índole peculiar, interrumpido por un azar adverso. San Agustín, con su principio sobre el providencialismo en la Historia, nos lo explicará como lección de prueba para ser dignos siempre, y como ejemplar enseñanza de ser siempre precavidos. Lección de prueba, porque Dios corrige así los desvíos de sus criaturas amadas para mantenerlas en pura fidelidad; ejemplo de precaución, porque el espíritu del Mal no se aviene a aceptar los altos designios del Bien, y procura perturbarlos adentrándose con sutileza sombría en las conciencias debilitadas por la humana flaqueza.

Con la toma de Sevilla en 1248 —culminación de la prueba providencial de entonces— alcanzaron cima sublime las empresas militares y políticas de Fernando III, **el Santo**, y, en la paz restauradora, fué el gobernante prudente y sabio, —pleno de dignidad civil—, que ordenó la administración, dictó fueros que, inspirados en la tolerancia cristiana, concernían también a los mudéjares y judíos que permanecieron en los vastos territorios ganados; suyo fué el pensamiento de formar un Cuerpo legal que simplificase la diversidad enredosa que le quitaba a la política la transparencia de agua, clara y sin sabor, que San Francisco de Sales preconizó para el buen arte de gobernar a los pueblos, suyo también el afán

de extender la cultura, con el apoyo eficaz que diera a las nacientes Universidades, y cuya la idea —cuyo desarrollo cohibió la muerte— de llevar al norte de Africa la civilización española y cristiana, mediante el nexo marineró de la primera flota nacional creada por él para las insignes jornadas sevillanas... En éste, por entonces frustrado pensamiento, consiguió al menos, en prudente amistad con el propio adversario vencido, establecer el eficaz jalón previo de las misiones franciscanas que habían de servir su noble intento...

Si miramos, con despejada razón, todo lo que someramente enunciamos, veremos cómo nuestra vida nacional presente se rige por afanes idénticos, anidados en la mente y en el corazón de Franco, nuestro Caudillo en la guerra liberadora y en la constructora paz, fiel intérprete y capaz seguidor de la lección histórica fernandina.



ARCHIVO HISPALENSE, con buena voluntad, constante en su culto a la espiritualidad de Sevilla, con amor cordial a todo cuanto es bueno y bello para ensalzar a España, junta en este volumen lo mejor que pudo reunir, y lo aporta a la conmemoración de la Conquista: un ramillete de flores fragantes del espíritu, que deposita, con emoción pura, junto al cuerpo incorrupto de San Fernando, en tanto recuerda y musita, como oración del alma, la salutación de Fernando de Herrera en su inspirada **Canción** al Rey mejor:

«Salve, ¡oh defensa nuestra...!»

ARTÍCULOS ORIGINALES

ESTUDIO DE LA ICONOGRAFIA MARIANA HISPALENSE DE LA EPOCA FERNANDINA (*)

Para desarrollar el tema metódicamente, conviene dividirlo en dos grupos: en el primero se analizará el aspecto iconográfico, estudiando las representaciones marianas del siglo XIII e investigando sus orígenes tanto religiosos como artísticos. El segundo grupo contendrá el estudio singular de la estatuaría del período, conservada en tierras de Sevilla.

I.-LA ICONOGRAFÍA MARIANA MEDIEVAL.

Las figuras que representan a la Virgen María, datadas en el siglo XIII, están poseídas de gran empaque teológico y litúrgico. Aparece la Señora sedente en rico escabel, en perfecta frontalidad, majestuosa de expresión, portando sobre su falda al Niño Jesús, que participa de análogos caracteres. El sentido que predomina en dichas representaciones es siempre el de realeza, por lo que no es extraño que frecuentemente las hallemos revestidas con indumentaria y atributos apropiados a lo que se pretende simbolizar.

No es todo ello baladí ni producto de grupos o talleres amparados en circunstancias locales o regionales; se halla el tema tan vinculado a la exégesis mariológica, que estimo necesario analizar las fuentes de la interpretación y su desarrollo a través de los siglos de la Alta Edad Media, para situar científicamente el plano de nuestra iconografía.

En efecto, es interesantísimo marcar los matices de la representación de María centrándola en el Concilio efesino.

(*) Las ideas fundamentales contenidas en esta monografía se expusieron en una conferencia de la Cátedra San Fernando, de la Universidad, dictada, el 13-III-1948. Al mismo tiempo conviene exponer que el trabajo que se publica fué galardonado en los Juegos Florales del Ateneo, correspondientes a dicho año.

Antes de la inmortal definición de Efeso, la Virgen suele representarse de dos maneras: sedente, con suma gravedad, amamantando a Jesús, o en pie con los brazos abiertos en actitud de plegaria. En las catacumbas de Priscila y con una cronología que puede oscilar del siglo II al III, aparecen ambas manifestaciones. La primera es una escena de tipo descriptivo, fundamentalmente artística, cuya evolución ha de dar origen a numerosos matices iconográficos; la segunda es ya una imagen de culto, conceptuosa, dogmática, en una palabra (1).

La famosa definición efesina proclamando a María como *Teotocos*, o sea, *Madre de Dios*, tuvo transcendencia extraordinaria; tanta que desde entonces puede decirse que arranca la Mariología, ya que la Maternidad divina fué el origen y la fuente de donde se derivan los singulares privilegios de la Virgen, que teólogos, exégetas y liturgistas de todos los siglos cristianos se afanaron y afanan en analizar, matizar y precisar, y que constituyen el contenido de dogmas y creencias piadosas, próximas a la fe algunas de ellas.

La plástica—que no es otra cosa que el reflejo fiel de momentos filosóficos e históricos, y por lo que hace al arte sagrado, la expresión material del pensamiento de la Iglesia—reaccionó vivamente a tono con el proceso ideológico promovido por la definición conciliar. Por ello resultará lógico comprobar que desde el siglo V al XIII, se representa a la Virgen muy frecuentemente entronizada, con caracteres de Reina o Emperatriz, tanto en Oriente como en Occidente.

En efecto es muy sabido que el arte cristiano ha recibido del Oriente impulsos iniciales que fueron en no pocos casos fundamento de tipos iconográficos y de trayectorias estéticas; y por lo que hace referencia a la Virgen, de allí surgieron escenas y matices que cuajaron definitivamente en el mundo occidental.

Es interesante recordar, en primer término, que en la iconografía copta se representa también a la Virgen, sedente en rico trono de marfil, amamantando al Niño. Era lógico este matiz interpretativo en tierras egipcias, pues el tema pudo arrancar de la estatuaria regional que nos ofrece numerosas representaciones de Isis dando el pecho a Horus, razón por la que algunos críticos designan al asunto análogo con el expresivo nombre de *Isis cristiana* (2).

Los escultores bizantinos hallaron especial satisfacción en multiplicar las interpretaciones de la Virgen-Madre. Bajo los significativos nombres de *Teotocos*, *Deipara* y *Meter Theou*, suelen mostrarla sedente

(1) En relación con el tema, véase Trens, M. María. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Ed. Plus Ultra. Pág. 33.

(2) Cossío-Pijoan. *Summa Artis*. VII, 123.

Esta relación con la diosa Isis ha pretendido establecerse con algunas imágenes medievales sevillanas. Véase a este efecto la curiosa tradición de la Virgen de Regla del Santuario de Chipiona (Cádiz). Serra, C. *Estudio iconográfico de la Virgen de Regla*. Páginas 7 y 28.

en rico asiento, alhajado con almohadón, portando a Jesús en sus faldas, cobijada por baldaquino cupuliforme. El tipo fisonómico suele ser hijo: cara afilada, nariz curva, ojos grandes alargados, de rasgos anatolios más que arios (3).

Otro tema mariano muy repetido en el arte bizantino es el llamado *Odegetria* o *Conductora*. La Virgen aparece en pie llevando en el brazo izquierdo a su Hijo, causa de sus prerrogativas. Es de advertir que en ninguna de dichas representaciones figura la Virgen coronada, según costumbre del arte occidental, aunque el hecho de cobijarla bajo un baldaquino es ya símbolo litúrgico de supremo valor.

Es más, en su afán de investigar agudamente sobre la exactitud iconográfica mariana, los bizantinos se ufanaban de poseer el autorretrato de la Virgen, venerado en el templo de Nuestra Señora en Jerusalén, al que llamaban *Akeiro poiotos* (no hecha de manos), es decir, autógrafo de María (4).

Fué para ellos de gran valor un manual iconográfico donde se especificaba la manera de representar exactamente los temas sagrados, que es la *Guía de la Pintura del Monte Athos*, que ha sido conocida a través de un manuscrito del siglo XVI, aunque procedente de fuentes mucho más antiguas (5). En ella las descripciones marianas son tan expresivas que indudablemente han constituido elemento importantísimo de representación cristiana (6).

Esta manera de matizar las interpretaciones marianas halló cumplido eco en el arte occidental, de tal forma, que los artistas italianos —en especial desde el *Trecento*—reprodujeron en sus Madonnas fórmulas y elementos procedentes del mundo bizantino. Recordemos a este efecto el importantísimo taller de Nicolás Pisano, y dentro de su nómina artística singularmente a Giovanni de Pisa y a Arnolfo di Cambio, y las escuelas pictóricas florentina y sienesa, cuyos representantes ofrecen nutrido ejemplario que confirma el aserto.

Mas si todo ello es tan explícito y elocuente, por lo que a figuras aisladas se refiere, de modo análogo puede comprobarse en algunas escenas de la Vida de Jesús, donde históricamente su Madre tuvo personalidad destacada. Fijemos la atención por todas ellas en la Epifanía o presentación oficial del Niño a los Magos. En ella los Santos Reyes obsequian con la triple ofrenda simbólica al recién nacido de Belén, a quien adoran sentado en el regazo de su Madre, la que por ende participa junto a su

(3) Cossío-Pijoan. *Summa Artis*. 441.

(4) Id. Id. 452.

(5) Id. Id. 452.

(6) Así, por ejemplo, citaré estos dos ejemplos: «La Virgen debe ser de mediana edad. Su altura de tres cúbitos. La tez de color trigo; cabellos y ojos oscuros, con grandes cejas; nariz regular y dedos finos». La antifona «Oh María, aclamada por el universo entero», debe representarse así: «La Virgen sentada en un trono con un escabel debajo de los pies se rodeará de reyes, sacerdotes, obispos y solitarios; unos, rogando; otros, arrodillados». (*Summa Artis*. VII, 455).

divino Hijo, de tan respetuosa veneración. Dicha escena es fórmula artística palestiniiana, recogida también por el arte occidental, singularmente el francés, a donde debió llegar procedente de España (7).

Por otra parte, en el ambiente de la Abadía parisina de San Dionisio, tan íntimamente ligada al famoso prelado Sugerio (8), y una de las obras cumbres de los últimos tiempos románicos, surge el tema de la Coronación de la Virgen, quien recibe el símbolo de la supremacía terrena de manos de su Hijo, sedente a su izquierda o directamente de manos angélicas.

De ambas escenas y por aislamiento de la figura mariana, se desemboca en el tema de la Virgen exenta con Jesús en sus faldas, con tan grave empaque, que tiene de una parte la majestuosidad de la Teotocos bizantina —enriquecida por la corona que ciñe sus sienes— y de otra la jugosa expresión de la Madonna catacumbaria, antes referida. Además, la figura orante arriba nombrada va a dar origen en la iconografía medieval al tipo de la *Asunta*, de tan variados matices.

Todo este proceso de exaltación de la imagen de la Virgen María no es más que el reflejo de la apologética y teología mariológica de la época.

En efecto, era preocupación desde los tiempos de los Padres llegar a puntualizar debidamente el culto que a la Madre de Jesús fuera debido; pues si no era posible venerarla *latreuticamente*, por ser ello privativo de la Divinidad, no parecía propio ofrendarle la simple *Dulía* que a los Santos se otorgaba. Ella era criatura; mas revestida de tales caracteres, derivados de su singular Maternidad, que está por encima del grupo de los Santos todos; y desde el remoto medioevo comenzó a perfilarse el concepto de la *Hiperdulía* como culto especial que ofrendar a la que es Madre del Verbo y precisamente por serlo.

El culto, por ser ofrenda de hombres, precisa que revista caracteres que dominen la pequeñez de nuestra propia naturaleza. Por eso no es extraño que cuanto a la figura de Cristo se refiere —centro de toda actividad litúrgica y artística— huyendo en la Alta Edad Media de las zozobras espirituales vinculadas al suplicio, lo representasen en la Cruz, que indefectiblemente tiene concepto de trono; y a tono con ello la figura del Redentor está revestida con túnica talar de caracteres reales, adornado con corona de poderío, casi siempre vivo y desde luego triunfante. Jesús es Rey por naturaleza, y el arte, dando valor plástico a esta idea tan agudamente teológica, creó el tipo del *Cristo Majestad*, uncido a la iconografía románica. El último episodio de este proceso lo va a repre-

(7) Kingsley Porter, A. La escultura románica en España, 11,33. Véase también Mâle, E. L'art religieux du XII^e siècle en France, 55,426.

(8) Mâle. Id. 183.

sentar, ligado al Monasterio de Cluny, la colosal figura de San Hugo el Grande. Los cluniacenses —fines del siglo XI y principios del XII— en apasionante Cristocentrismo, propugnaron con ímpetu formidable por la representación del Rey de la Gloria, tanto en temas de dolor como en los letíficos. La Virgen, en cambio, ocupaba para ellos secundario lugar.

La devoción mariana nació con la Iglesia misma y se avivó notablemente en Efeso, según se dijo. Por ello los teólogos en emocionante torneo gozaron obsequiándola y profundizando en el estudio de sus excelencias y virtudes. Ella era no sólo Madre de Cristo, sino Madre de Dios, y, por tanto, si Jesús es Rey, Ella es la Madre del Rey y Reina por la gracia. Tanto Oriente como Occidente, desde el inicio de la Edad Media, lanzaron teólogos al palenque, y ya San Ildefonso y San Efrén de una parte y San Juan Damasceno de otra, rivalizaron en epítetos a la *Reina de todos* (9), a la *Domina inter ancillae, Regina inter sorores* (10), y a la *Soberana de toda criatura desde que el Criador la hizo su Madre* (11).

Fué el siglo XII el de la gran apoteosis mariana. Los cistercienses y con ellos San Bernardo, el glorioso Abad de Claraval, enfervorizados en el amor a la Virgen se constituyeron en espiritual milicia con propósito de estudiar, propagar y defender su culto y singulares prerrogativas. Por ello no sólo visten la blanca cogulla, sino que las Abadías de las regiones de lengua germánica adoptaron los significativos nombres de *Marien-garten, Marienburg, Marienkroon*, que elocuentemente revelan el propósito y sus fines inmediatos (12). Al lado de ellos, San Norberto y los premonstratenses participan de análogos afanes en el mismo inicio de la Baja Edad Media. Pero este culto extraordinario se relaciona de modo muy directo con el tema iconográfico más apropiado para expresar empíricamente la grandeza de la Señora, puesto que la interpretación de la Reina alcanza ahora su máxima y definitiva expresión. Como este proceso mariológico coincide con el esplendor del arte francés, ya que en el siglo referido y en el XIII, la estatuaria en dicho país vive momentos áureos, no es nada extraño encontrar multiplicadas las representaciones de la Madre de Jesús, tanto en series monumentales como en imágenes exentas, en todas las cuales— unas veces valiéndose de las excelencias de la talla escultórica y otras del enorme valor expresivo de la indumentaria más realista— se otorga permanente valoración plástica a la *Virgen*

(9) Alastruey. G. Tratado de la Virgen Santísima. 260.

(10) Luis. Historia de la consagración al Corazón de María. Estudios marianos. IV, 475.

(11) García Garcés, N. Títulos y grandezas de María. 177.

(12) Mále Ob. cit. 426.

En el portal de la Abadía de Cîteaux se leía lo siguiente: *Salve Sancta Parens, sub qua Cistercius Ordo Militat*. Ello es toda una bandera de combate.

Majestad, que por analogía a las cristíferas se veneraban en Francia desde el siglo X, al menos (13).

Este concepto de la realza de la Madre de Cristo, fué captado por los escultores medievales en toda su profundidad teológica y grandeza litúrgica, de tal manera que existe tan cabal correlación entre la plástica y la corriente ideológica que la informa, que puede afirmarse que aquélla se produce en función directa de ésta. Pocas veces en la historia del arte cristiano se ha producido un fenómeno tan interesante como el referido.

Los grupos artísticos regionales rivalizan en cantidad y calidad de representaciones marianas, en todas las cuales sobresale el concepto antedicho, matizado según sus especiales características. Este proceso religioso no es sino el antídoto del ambiente social subsiguiente a la etapa dominada por el llamado Terror del Milenario. Tan ello es así, que pasado el siglo XIII todo cambia de fisonomía: el arte pierde ese carácter de grupos exentos e independientes para adquirir un sentido más uniforme y general y la imaginería mariana reviste matices naturalistas, representándose temas arrancados de la misma masa popular.

Como una sublimación del tema de la Virgen *Majestad* surge el tipo de la Madre de Jesús, tocada con tiara, en la que se superponen tres coronas. Imágenes así aparecen datadas en España desde el siglo XIV, aunque es frecuente encontrar en oficios y misas marianas con anterioridad de trescientos años triples alusiones a las dignidades y excelencias de la Virgen. Dichas coronas parecen hacer referencia a las Vírgenes, a los mártires y a los predicadores y doctores (14). No es exacto advocar estas iconas con el nombre de *Pontificales*, ya que dicho ornamento de carácter trirregno parece haber sido utilizado por los Papas en época posterior.

Por último el tema de *María, trono de Salomón*, puede considerarse como la apoteosis de la representación iconográfica. Suele presentarse un trono al que se asciende por seis peldaños, en cada uno de los cuales figuran dos leones simbólicos. Dicho trono, descrito elocuentemente en el *Cantar de los Cantares*, parecía estar reservado a Jesús, aunque por extensión figuró la Virgen, siempre con el Hijo en brazos, como causa de tanta dignidad (15).

Será interesante recordar que en todas las representaciones referidas hallamos una composición, cronológicamente la más antigua, en que figura Jesús en el centro de las faldas de su Madre, con rigurosa simetría; luego el Niño se sitúa de modo asimétrico en el lado izquierdo de la

(13) Mále. Ob. cit. 286. Véase también Uloberg. *La Vierge et l'enfant dans l'art français*. I, 122.

(14) Trens. Ob. cit. 429.

(15) Id. Id. 435.

Virgen, con indudable sentido realista, pierna sobre pierna, quizás como indicación de jerarquía (16).

Aun cuando la situación del Divino Infante en el lado izquierdo de María responde a un instinto maternal, se ha pensado repetidamente que debe haber en ello algún simbolismo. A este efecto se ha recordado el versículo décimo del Salmo cuarenta y cinco, que dice: *...y a tu diestra está la Reina...* (17).

Como más arriba se indicó, todo el proceso de la plástica obedece al pensamiento de la Iglesia, que de una manera firme se impuso en todo instante, aunque respetando lo que era específico de la pura creación artística. Y de la misma manera que señalé varios textos en la etapa más remota del Medioevo, mencionaré en este lugar obras directamente relacionadas con el tema en el momento final de la Alta Edad Media.

Dichas obras pueden agruparse en dos apartados: uno de carácter narrativo, muy directamente relacionado con la producción artística, por contener milagros, leyendas, tradiciones y narraciones, de valor moral y exegético, que por estar vinculados con las más hondas raíces populares motivaron repetidamente figuras o escenas de sentido plástico; el otro grupo es puramente erudito y en él sólo hallan cabida las producciones filosóficas y teológicas que marcaron orientaciones doctrinales.

Cabe comenzar el primero con la cita de la famosa monja de Gandersheim, Hroswita, poetisa lírica y dramática del siglo X, que compuso una *Historia de la Natividad de la Virgen*. Importancia extraordinaria tuvieron en toda la Edad Media los *Speculum* de Vicente de Beauvais, tan leídos y comentados y una de las más importantes fuentes de iconografía. Él mismo menciona el *Mariale Magnum*, de donde toma no pocas de sus narraciones e historias.

Los libros en que se mencionan los milagros de Nuestra Señora gozaron de sobresaliente importancia. Baste recordar cómo la piedad medieval ligó la veneración y el culto a las imágenes con un nutrido repertorio de apariciones, curas y hechos extraordinarios que siempre escapan de la pura explicación humana y caen en la esfera de lo sobrenatural. Por ello el interés del libro *De miraculis beatae Virginis*, obra de Gualterio, monje cluniacense del siglo XII; de la obra *Liber de miraculis Sanctae Dei Genitricis Mariae*, producida por Pothon, monje benedictino del mismo siglo; de los *Miracles de la Sainte Vierge*, de Gautier de Coincy, que tanta relación guardan con los *Milagros de Nuestra Señora*, de nuestro Gonzalo de Berceo, y de las *Cántigas* en loor de la Vir-

(16) Aubert-Vitry. *La escultura gótica francesa*. I, 39.

(17) *Sagrada Biblia*. (Nacar-Colunga) 2.^a ed. 759. Trens. ob. cit. 611

gen, de Alfonso X el Sabio, el monumento español más ingente levantado para honrar a la celestial Reina de los ángeles.

Bastará, por último, citar en esta sección la *Leyenda áurea* de Jacobo de Voragine, de enorme valor hagiográfico.

Por otro lado los teólogos de ambas ramas de la Escolástica rivalizaron en loores a la Virgen, haciendo destacar siempre la razón y matices de su reinado. San Alberto Magno y Santo Tomás de Aquino, San Antonio de Padua y San Buenaventura, constituyen la gran aureola del período.

Nutriéndose en todo este proceso, miniaturistas y vidrieros tejieron la jugosa temática de donde escultores, entalladores y canteros, obtuvieron la savia vivificadora de esa maravillosa estatuaria medieval, que es inmortal no tanto por sus valores artísticos como por la fuerza interior que las anima.

II.—LAS IMÁGENES DE LA ÉPOCA FERNANDINA.

Cualquiera que sea el resultado de la investigación que a seguida se acomete sobre las imágenes tradicionalmente relacionadas con el Santo Rey, parece oportuno destacar previamente su extraordinario fervor mariano, que hizo posible reunir tan importante y singular conjunto iconográfico; pues no es que Fernando III participara del afecto a la Madre de Jesús que es frecuente en las almas devotas y de intensa vida interior, sino que fué en él circunstancia fundamental y definitoria. De tal forma ello es cierto, que si hubiésemos de dotar a su figura de un símbolo parlante, como acostumbra la hagiografía artística de todos los tiempos, ninguno sería más expresivo y sintético que una icona mariana, ya que en torno a su devoción se fué modelando su santidad y en relación con su culto escribió las importantes páginas políticas, sociales y bélicas que caracterizan su reinado.

Prescindiendo de lo que sobre el particular mencionan sus biógrafos, voy solamente a recoger algunos testimonios consignados por Alfonso X en sus *Cántigas*.

La señalada con el número 221, que menciona la grave enfermedad que en su niñez sufrió, de la que fué curado por la intercesión de la Virgen, refiere con elocuencia la gran religiosidad del futuro Santo y su afecto mariano. Dicen así los versos que a mi propósito interesan:

que senpre Deus et ssa Madre
amou et foi de seu bando,

porque conquereu de mouros
o mais da Andaluzia (18).

Pero mucho más explícita en este particular es la 292, verdadero panegírico del Reconquistador de Córdoba y Sevilla:

et sobre tod'outra cousa
assi com'eu d'él oy,
amaua Santa María
a tennor que pod'e ual
Se él leal contra ela
foi, tan leal a achou,
que en todos los seus feitos
atan ben o ajudou,
que quanto começar quiso
et acabar, acabou;
et se ben obrou por ela,
benll'ar pagou seu ior

.....
et quand algũa cidade
de mouros ya ganar,
ssa omâgen na mezquita
poye en o portal (19).

Por último haré referencia a la bellísima tradición que narra con pinceladas magistrales la *Cántiga* número 295. El protagonista es un rey que, llevado de su ardiente fervor mariano, no sólo componía trovas en su honor, sino que adornaba las imágenes de Nuestra Señora con ricos indumentos y coronas de pedrería, reservando para las grandes solemnidades litúrgicas ornamentos enriquecidos ad hoc:

per un Rei que sas figuras
mandaua sempre fazer
muit'apostas et fremosas
et fazias-as uestir
De mui ricos panos dóuro
et de mui nobre lauor,
et poya-lles nas testas
pera parecer mellor
coroas con muitas pedras
ricas, que grand'esprandor

(18) *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. Madrid, 1889. I, CXII. II, 308.

(19) Id. I, LXXXI. II, 406.

dauan senpra a omágen
 et fazian-a luzir.
 E outrossi nas sas festas
 ar fazia-lle mudar
 senpr'outros panos máis ricos
 pola festa máis onrrar;

En la gran fiesta de la Pascua florida las monjas que oraban por el Monarca tuvieron la siguiente visión: La Virgen, aparecida a las religiosas, encarga que busquen al Rey, y cuando comparece ante la Madre celestial, ésta, hincada la rodilla, quiso besarle la mano en agradecimiento a lo mucho que la honraba. Atónito el requerido, de hinojos ante la Señora, los brazos en cruz y derramando copiosas lágrimas, balbuceó: Yo soy, Señora, quien debe besar tus manos y pies. Las monjas narraron al Monarca la visión y éste sintió más vivo su amor a la Madre del Verbo (20).

El compilador y comentarista de las *Cantigas* identifica con Alfonso X el aludido rey; ¿mas no parece todo ello un espléndido jirón de la vida de San Fernando, tan místico, gozando continuamente de coloquios celestiales y de apariciones frecuentes de la que era tutelar e inspiradora de todas las obras de su Gobierno?

Tras esta liviana exposición y entrando ya directamente en el tema que se enuncia en el capítulo, se analizarán y estudiarán las Vírgenes de la *Sede*, de las *Batallas*, de *Valme*, de los *Reyes*, de la *Catedral*; de las *Aguas*, de los *Reyes*, de San Clemente y San Ildefonso; de la *Merced*, la co-titular de la parroquia de Santa Ana, y otras de las cuales no hay noticias tan explícitas.

Difícil problema el acometer con criterio exhaustivo el estudio de imágenes medievales, cuando tanta incertidumbre y oscuridad reina en torno a maestros y talleres del período. Con el sentido hipercrítico actual los investigadores introducen objetiva y friamente su escalpelo para desligar la historia de la pura leyenda y establecer precisiones en torno a fechas y a nombres de artistas. Si el propósito es titánico en muchas ocasiones, los resultados no son todo lo fructífero que fuera de desear. El anonimato suele ser el común denominador que aureola la escultura monumental—única en la que se ha avanzado relativamente—, agrupándose las obras por analogías de estilo y nombrando los probables autores de manera expresiva y sintética.

Las dificultades aumentan de modo notorio cuando de imágenes muy veneradas se trata. La literatura piadosa ha tejido en torno a ellas tal

maraña de noticias apologéticas y laudatorias que es muy difícil hacer plena luz. Siglos enteros de preocupación por la intangibilidad de dichas leyendas, han ido apartándonos de las noticias fehacientes primero, y de las fidedignas después, para sumirnos en el confusionismo en que nos hallamos.

Tal es el caso de la casi totalidad de las figuras que pasamos a examinar. Con el mayor criterio objetivo que me ha sido posible procuraré presentar el resultado de mis trabajos.

Debo, por último, hacer constar el común denominador arqueológico que a todas las Vírgenes referidas alcanza, pues, tanto la tradición como la crítica artística mantienen juicios convergentes respecto a la procedencia francesa o al origen galo de sus formas. Aun cuando en cada caso quedará reseñado el matiz de las asignaciones, conviene dejar expuesto el modesto parecer de que gran parte de ellas serán obra española y con directas influencias locales en no pocos casos.

Indudablemente las corrientes artísticas más fuertes que en nuestro suelo se dejaron sentir tanto en la Alta como en los primeros tiempos de la Baja Edad Media, de Francia procedían, no sólo por razones de vecindad y de concomitancias políticas, sino por el papel preponderante que en la cultura universal representaba este país; pero no obstante, los reinos peninsulares mantenían muy vivos sus propios ambientes, que imprimían carácter a todas sus manifestaciones. Por ello no será extraño que, pese al matiz francés de esta imaginería mariana, se destaque siempre un sentido regional, y aun local, que en muchos casos es claramente perceptible; en especial en las obras de momento gótico, donde el estudio del natural será el inicio de una trayectoria espiritual y artística.

Otro aspecto de enorme interés es el que hace referencia a las advocaciones de la estatuaría mariana, cuyo origen en la mayor parte de los casos permanece en el misterio. Razones de orden teológico y litúrgico, y muy singularmente motivos de carácter popular, han contribuido a tejer esa bellísima nómina con que el pueblo fiel llama a las iconas de Santa María.

VIRGEN DE LA SEDE

Catedral. Sevilla.

¿Madera de ciprés?, cubierta de plata, salvo cabeza y manos. Dimensiones: 1,24 mts.

Esta interesantísima icona mariana, *obra maestra de todo este pe-*

riodo (siglos XIII-XV) según autorizada opinión (21), es la Titular de la Catedral hispalense, en cuyo retablo principal se venera.

Tradiciones.—Como sucede con todas las imágenes veneradas en el medioevo, la piedad popular tejió a su alrededor una aureola de leyendas, con propósito de exaltar su devoción y culto.

Según testimonio de Maldonado (22), perteneció al rey Alfonso VIII, el vencedor en las Navas de Tolosa, quien la veneraba en su oratorio con especial devoción; heredola su hija, la reina doña Berenguela, de la que pasó a poder de San Fernando cuando empezó sus campañas contra los moros, hacia 1223. Este la destinó para que le acompañase en las guerras—*Sociabelli*—y entrar con Ella triunfante en las ciudades reconquistadas, como aconteció en Jaén. Además figuró en la proa de la nao con que el Almirante Ramón de Bonifaz rompió el puente que unía Sevilla con Triana, en memorable hazaña acaecida el 3 de mayo de 1248; atribuyéndose a Ella tan señalada victoria, que puso en trances de finalización la empresa de la capital.

Los cronistas e historiadores sin excepción mencionan que recibía culto en el campamento del Santo Rey, cuando el cerco de la ciudad de la Giralda, y dudan de si fué Ella, o la de los Reyes de la Real Capilla, la que presidió la procesión triunfal que el 22 de diciembre de 1248 remataba los acontecimientos para la completa posesión de Sevilla (23).

Por otra parte todos afirman que como titular del templo mayor presidió su altar desde la misma fecha de la solemne entrada del ejército libertador. Además sostienen unos que en el sello del documento más antiguo que se registra del Cabildo Catedral, datado en 1256, figura esta imagen en la popa de una nao, que representa la de la fluvial proeza (24), defendiendo otros que la iconografiada es la de los Reyes (25).

Gestoso (26), de modo agudo, relacionó esta imagen con dos de las más bellas *Cantigas* alfonsinas. En efecto, la señalada con el número 256 menciona la enfermedad que sufrió en Cuenca doña Beatriz de Suabia, tan grave que hacía desconfiar de su curación a los célebres físicos de Montpellier llamados en su ayuda.

(21) Angulo. Stegmann. La escultura de Occidente. 2.^a ed. 171.

(22) Recogido por Morgado. J. A. La augusta imagen de Nuestra Señora de la Sede, Titular de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal. Sevilla Mariana. II, 181.

(23) Zúñiga, al relatar estos hechos, se decide siempre por la de los Reyes; pero menciona en relación con la de la Sede, que es tan antigua su respetuosa veneración que nunca parece tuvo lugar segundo. (Anales. I, 41).

(24) Zúñiga, Anales, I, 218. Reproducido el sello en la pág. 24. Angulo (La Escultura en Andalucía, vol. 1.^o), opone algunos reparos a que sea Ella la representada.

(25) Critica esta opinión Sebastián Bandarán, J. Breve noticia de las imágenes de la Santísima Virgen María, veneradas con especial devoción en Sevilla en los días del Descubrimiento y Colonización de América y que figuraron en la magna procesión del Primer Congreso Mariano Hispano Americano. Bolet. R. Academia Sevillana de Buenas Letras.

(26) Recuerdos de San Fernando. Museum. 1914, 204.

Mas la Reynna que serua
 era da que pod'et ual,
 Virgen santa groriosa,
 Reynna espirital,
 fez trager hũa omágen
 mui ben feita de metal
 de Santa Mari'e disse:
 Esta cabo mi sera.

La reina besó las manos y los pies de la imagen y recobró la salud.

Mucho más interesante todavía es la *Cantiga* 324: Después de haber oído misa el rey Alfonso X en la Catedral hispalense la fiesta de la Natividad de Nuestra Señora, le rogó el pueblo que trasladase allí una magnífica imagen de la Virgen que poseía en su capilla;

Esta era tan fremosa
 et de tan boa façon,
 que quenquer que a uija
 folgaua-ll'o coraçon;
 et por end'el Rey et todos
 auian gran deuoçon.

.....
 El Rei con amor grande
 que auia do logar,
 porque seu padr'e sa madre
 fezera y so terrar,
 otorgou-lles a omágen (27).

Trasladada la imagen (que ciertamente no sería otra que la de la Sede) a la Catedral, recuperó el habla un mudo (28).

Cronología.—Suponen unos que pertenece al siglo XII (29); Gestoso la identificó con una escritura de concierto otorgada por el orfebre Sancho Muñoz en 1366 (30), y siguiéndolo participaron de dicha opinión autorizados investigadores (31). El propio autor de la *Sevilla Monumental* rectificaba la cronología al relacionar la imagen con las referidas *Can-*

(27) Esta referencia, con alusión a la V. de la Sede, ha sido recogida por Angulo La Escultura en Andalucía y anotaciones a La Escultura de Occidente, de Stegman. Segunda edición. No falta autorizada opinión que identifica la imagen cantada por el poeta, con la de las Batallas (Boutelou. La V. de las Batallas. Escultura de marfil que se conserva en la Capilla Real de la Catedral de Sevilla. Museo Español de Antigüedades I, 339), y Ballesteros entiendo que debe ser la de los Reyes del templo metropolitano (Sevilla en el siglo XIII. Madrid 1913, 134).

(28) Cantigas de Santa Maria. Ed. citada.

(29) Morgado. Ob. cit.

(30) Sevilla Monumental. II, 190.

(31) Stegman. La Escultura de Occidente. Trad. y anotada en lo referente a España por el Prof. Angulo Iñiguez. Primera edición, 146.

tigas, encauzando el estudio y la investigación hacia el estado actual (32). Así, pues, los concienzudos estudios de Sánchez Pineda (33) y Angulo (34) puntualizaron sobre el particular, fechando la figura en el tercer cuarto del siglo XIII. Nadie sostiene hoy seriamente la atribución al XIV (35).

La imagen ha sufrido diversas restauraciones, en la mayoría de las cuales no presidió el acierto. Son conocidas las de 1536, 1621 y otras; la más reciente, y desde luego muy cuidada, fué la de 1924. Aun cuando perdió buena parte de las placas de plata que la revestían, conserva, no obstante, la mayor parte de ellas ornamentadas con motivos mudéjares y de ascendencia románica (36); aunque no falta alguna autorizada opinión que sostiene que las más viejas pertenecen al siglo XVI (37). El profesor Angulo relaciona con el concierto otorgado por el orfebre Sancho Muñoz en 1366, antes referido, el lobulado que encierra los castillos y leones del escabel (38).

Iconografía.—La admirada imagen de la Sede (Figura 1) muestra la composición tradicional del alto medievo. Está sentada en rico escabel, en perfecta frontalidad, con la figura de Jesús en el lado izquierdo y portando en la mano derecha el mundo y las azucenas (39).

También es conocido en el período medieval el criterio de revestir de plata imágenes muy veneradas, encarnando rostro y manos para darle mayor vivacidad. Recuérdense a este efecto las Vírgenes del Sagrario en la Catedral de Toledo, la de Irache, la de la Vega en Salamanca y la de Roncesvalles, entre otras.

Arqueología.—Según refiere Sánchez Pineda (40), a cuyo cargo corrió la dirección artística de las reformas que a la imagen se hicieron en 1924, está totalmente terminada su talla en madera, cual si ésta fuera la solución definitiva, cubierta de un mástic sobre el que se colocaron las finísimas láminas de plata que la envuelven, que fueron cinceladas in situ. Es interesante recoger su afirmación de que tanto el referido mástic como la plata no desvirtúan el bello modelado de la escultura. También fué hallada una ventana escapular con tapa sin goznes, no pudiéndose apreciar el uso a que fuera destinada. Según la misma referencia, los cabellos fueron dorados.

(32) Recuerdos.

(33) La Virgen de la Sede de la Catedral sevillana. Bolet. de Bellas Artes, 2 (1935) 38.

(34) Texto correspondiente de La Escultura en Andalucía. Vol. 1.º (De la segunda mitad del XIII, aunque de estilo muy avanzado para considerarla de los años de la Conquista). Anotaciones a Stegman. La Escultura de Occidente. Segunda edición (Del tercer cuarto del XIII).

(35) Desconozco las razones en que funde S. Bandarán su cronología dentro del XIV. (Breve noticia... 35). Montoto, S. (Los Monumentos cardinales de España. La Catedral y el Alcázar de Sevilla. Pág. 36), la clasifica como obra del XV, sin alegar los motivos.

(36) S. Pineda. Ob. cit.

(37) Gestoso. Recuerdos...

(38) La Escultura en Andalucía I.

(39) Desconozco los objetos que originariamente llevara, pues los actuales son del XVI. (S. Pineda. Ob. cit.)

(40) Ob. cit.

Muy eruditas son las relaciones que dicho crítico establece entre la Virgen de la Sede y numerosas obras francesas, analizando ropajes y expresiones. Entre todäs ellas voy a recoger la que muy agudamente apunta con la Virgen del Claustro de la Catedral de León.

Angulo, por otra parte (41), menciona las analogías que advierte con la estatuaría de la región burgalesa, citando algunas referencias singulares de gran interés.

Es conocido el hecho de que desde el siglo X los escultores de Auvernia tallaban imágenes de Nuestra Señora en madera, que luego pintaban o recubrían de plata (42).

La referencia de Sánchez Pineda no deja de tener gran interés. En efecto, de las varias manos que en la escultura del XIII existente en la Catedral de León ha señalado el maestro Gómez Moreno (43), menciona la de un artista formado en el núcleo artístico de Champaña, al que atribuye la referida Virgen del Claustro (44).

En mi modesto entender es en el círculo de Reims donde pueden hallarse las mayores analogías artísticas y estéticas en relación con la imagen. Bajo la dirección del maestro de la obra, Bernardo de Soissons, trabajaría la serie de imagineros del siglo XIII, que decoraron las portadas de la Catedral y que suelen nominarse como Maestros de los Angeles, de la Visitación, de la Reina de Saba, de los Reyes, etc. (45). No pretendo llegar al casuismo de analizar minucias en ropajes, carnes, etc., con el propósito de asignar un nombre de artista a la Virgen de la Sede; ello sería forzar el argumento, y como en tantos otros casos desvirtuaría el análisis con un fin pseudo erudito. No participo de la opinión del referido señor Sánchez Pineda, al nombrar la Visitación de dicha Catedral, ya que el Maestro que por dicho grupo recibe título específico revela una formación mucho más clásica, ajena por completo a la Virgen sevillana; ni tampoco en el recuerdo con los ropajes de la estatuaría de la Catedral parisina; ni con la temática de losanjes y lises que la sitúan cerca del marfil del Louvre.

Deseo insistir, por último, en que precisamente en torno al arte de Reims y al champañense, en general, conviene situar la formación del escultor de Nuestra Señora de la Sede y ojalá algún día podamos nominarlo.

Advocación.—Menciona Zúñiga (46) que al consagrarse la Aljama sevillana, San Fernando la tituló *Santa María de la Sede*, dejando en ella como titular a la imagen de dicha advocación. Sin embargo, el erudito

(41) *La Escultura en Andalucía*.

(42) Aubert-Vitry. Ob. cit. I, 39.

(43) Catálogo Monumental de España, León 242.

(44) Reproducéla G. Moreno. Ob. cit., fig. 298, y Weisse, *Spanische plastik aus sieben Jahrhund.* I, fig. 88.

(45) Aubert-Vitry. Ob. cit.

(46) *Anales*, I, 49.

Muñoz Torrado (47) critica esta opinión, generalizada entre los historiadores sevillanos, afirmando que durante el siglo XIII, la Catedral se advocaba únicamente bajo el nombre de *Santa María*, según se desprende del estudio de documentos reales y pontificios.

VIRGEN DE LAS BATALLAS

Capilla Real. Catedral. Sevilla.

Marfil. Dimensiones: 0'43 1/2 mt.

Artísticamente es una de las obras cumbres de la iconografía mariana fernandina.

Tradiciones.—Es general la afirmación de que fué *Socia belli*, en diversas etapas y campañas y desde luego portada por San Fernando de una manera permanente, bien en el arzón de su caballo o rematando el estandarte real; circunstancia que directamente concuerda con los horadados ad hoc (48).

Cuenta con número de partidarios la opinión que la relaciona directamente con doña Beatriz de Suabia, y mediante nupcias vino a poder de su santo esposo.

Esta afirmación muestra varios matices que seguidamente se van a exponer. Según testimonio de Maldonado, varias veces aludido, se identifica con la Virgen *Socia belli* que los griegos perdieron en su derrota del año 1204; imagen que luego vino a parar a los antecesores de la citada Reina (49).

Según otro testimonio, la figura vino de Grecia a Alemania con la princesa María Irene de Constantinopla, esposa de Felipe, duque de Suabia, padres de doña Beatriz, y con ésta a la corte castellana (50).

No faltan decididos partidarios de su clasificación como obra francesa e incluso se estima donativo de San Luis a su primo San Fernando (51); y algunos la creen española (52).

Consta, también tradicionalmente, la enorme devoción que le profesaba el Rey Santo, y a este afecto se menciona que figuraba en el oratorio real durante el cerco de Sevilla; que durante la empresa fluvial del Almirante Ramón de Bonifaz, Fernando III oró fervientemente ante

(47) La Iglesia de Sevilla en el siglo XIII. Sevilla, 1915. Pág. 16.

(48) Véase a este respecto, Morgado, J. A. La histórica imagen de Nuestra Señora de las Batallas, venerada en la Real Capilla de la Virgen de los Reyes y San Fernando, de la Santa Iglesia Catedral. Sevilla Mariana, 5, 358.

(49) Esta opinión la recoge Morgado. Id. Id.

(50) Zúñiga. Anales. I, 147.

(51) Michel, A. Histoire de l'art, II (Primera parte) 284.—Ballesteros, A. H. de España. III, 447.

(52) Recoge todas estas opiniones Gestoso, Recuerdos 203.

Ella, atribuyéndosele la victoria; que en la procesión triunfal de entrada en la reconquistada ciudad, gozó de preeminente lugar en manos de uno de los Obispos asistentes; que inmediatamente fué llevada al Alcázar, donde permaneció en la estancia regia hasta la muerte de San Fernando; que éste ordenó que la pusiesen sobre el pecho de su cadáver; que Alfonso X la llevó consigo en varias empresas y terminadas éstas cumplió la citada voluntad paterna, permaneciendo la imagen guardando el incorrupto cuerpo hasta 1579 (53).

Por último, se afirma que debe identificarse con la figura donada por Alfonso X a la Catedral hispalense, en circunstancias singulares que refiere la *Cántiga* 324 (54).

Cronología.—Parece indudable que la imagen deba situarse en el siglo XIII. En ello están concordes los autores manejados, y así lo confirma el estudio arqueológico que más adelante se acometerá. Sólo aquí referiremos la decoración arquitectónica del asiento de la Señora, a base de ojivas casi lancetadas con sus respectivos gabletes, todo ello del gótico primario.

Iconografía.—El arte sagrado pretende relacionar cuanto entra en sus linderos con el simbolismo religioso que a todo impone tono y orientación. Por lo que se refiere al marfil, materia en la que está tallada la Virgen de las Batallas, conviene recordar el testimonio de Honorio de Autún al afirmar que el elefante, cuyos colmillos se utilizan, es un animal casto y de naturaleza fría, por lo que suele emplearse como símbolo parlante de la templanza. Los Ostiarios medievales, que se comparaban al purísimo cuerpo de la Virgen, eran intencionadamente de marfil, pues ello sugería la idea de pureza. Por eso en Francia, y en el siglo XIII, surge la idea de representar imágenes ebúrneas de Nuestra Señora (55).

Por necesidad de acomodarse a la curvatura eboraria, aparece la imagen fuera de la vertical y se la presenta sedente, con Jesús en el lado izquierdo, en bella expresión exultante. (Fig. 2).

Arqueología.—La figura ha sufrido diversas restauraciones que a seguida se reseñan.

Refiere Maldonado, repetidamente aludido, que en una de las empresas en que, como *Socia belli*, acompañó al Monarca Alfonso X—heredero en el trono de su Santo padre y en la devoción a la imagen—perdió el brazo derecho, que fué rehecho a expensas del rey Carlos II (56). Gestoso afirmó primeramente que las manos son obra de restauración moderna (57) y con posterioridad que el brazo y mano derechos de la Señora, parte de su manto, así como el bracito del Niño, no eran de la

(53) Morgado. Ob. cit.

(54) Boutelou. *La V. de las Batallas*. M. E. A. I. 339.

(55) Trens. *Maria*, 668.

(56) Recoge todas estas opiniones Morgado. Ob. cit., 358.

(57) Sevilla Monumental. II, 347.

talla originaria (58). Examinada con todo detenimiento puede advertirse con entera claridad que la mano derecha de la Virgen es obra nueva, torpe de dibujo y modelado y algo desproporcionada en el conjunto; así como el brazo respectivo de Jesús ofrece también notas de torpeza ejecutiva que no compaginan con lo delicado del resto. El torso está tratado sólo en líneas generales por necesidad del taladro que se extiende de arriba a abajo.

Es justo hacer destacar la belleza de los paños de ambas figuras, singularmente los femeninos, tratados compositivamente con sentido gótico pero con delicadeza de origen clásico; el enorme interés de la cabellera de María, con rasgos evidentes de naturalismo y carácter estético clasicista, y la expresión de Madre e Hijo, en especial éste, sonriendo con ambiente claramente medieval.

El erudito sevillano Guichot, participando de las afirmaciones de Segalá y Boutelou, sostiene que la imagen es ejemplar gótico castellano, y muy española por su manto y su tipo (59).

Indudablemente la figura posee analogías muy notorias con las francesas de la iniciación de la Baja Edad Media, aun cuando ciertos datos realistas en los rostros de la Madre y sobre todo en el del Niño pudieran ser producto de influencias locales. A este respecto conviene recordar aquí, por su oportunidad, la autorizada afirmación que sostiene al reseñar las Vírgenes francesas existentes en España, que algunas se hacían en ciudades españolas por artistas viajeros (60).

En relación con el plegado de sus paños y con el sentido general del ropaje pueden hallarse analogías notorias con la Virgen de Foces de Ibieca, en la provincia de Huesca (61); y es asimismo evidente las concomitancias estilísticas y estéticas que se advierten con una bella imagen eboraria de 16 cms. de fines del siglo XIII, y de lo mejor de su clase, que se admiran en el Museo Arqueológico de León (62).

Por último, los rasgos de carácter clasicista antes aludidos y la expresividad citada, hacen pensar que la formación de su anónimo autor no debió andar muy lejos del círculo *Remense*, ya que en los conjuntos de la Catedral de Reims puede hallarse el origen de algunos de los datos apuntados.

Advocación.—En relación con ella debo sólo advertir que desconozco el momento en que comenzara a llamarse de la forma en que hoy la veneramos. Sólo aduciré a este respecto que Zúñiga no le da advocación alguna (63).

(58) Recuerdos... 203.

(59) El Cicerone de Sevilla. Monumentos y artes bellas. 1925. I, 430.

(60) Michel, A. Ob. cit.

(61) Arco, R. del. Iconología mariana de la provincia de Huesca. Museum, 1913, pág. 420.

(62) G. Moreno. Cat. Mon. de España. León. Fig. 466.

(63) Anales, I, 147.

VIRGEN DE VALME

Parroquia de Dos Hermanas (Sevilla).

Madera. Dimensiones: 0'67 ½ mt.

Esta interesantísima icona mariana recibió culto durante muchos años en una ermita de la misma advocación, inmediata al Cortijo de Cuarto, y hoy es venerada en la Capilla Sacramental de la Parroquia de Dos Hermanas.

Tradiciones.—Concordes están todos los cronistas e historiadores en narrar el origen de esta notable imagen. Precisa remontarse a los meses que presenciaron el largo asedio de Sevilla y situar el campamento del Santo Rey en el sitio de Cuarto. Penoso el desarrollo de la bélica empresa, con frecuentes escaramuzas que acreditaban el valor de los capitanes cristianos.

En uno de los múltiples coloquios de que gozaba San Fernando en sus continuas oraciones hubo de encomendar especialmente el Monarca a la Virgen la feliz solución del Sitio, haciendo promesa ante una imagen que le acompañaba y por la que sentía gran afecto, de levantar una ermita en aquel mismo lugar a honra de la celestial Mediadora, y colocar en ella un trofeo captado al ejército enemigo. La frase de *Valme o Váleme Señora*, puesta en boca del Rey, compendia la zozobra del sitiador y la confianza en la protección requerida.

Se afirma, asimismo, que la promesa quedó fiel y prontamente cumplida, que la ermita se levantó en el lugar que ocupaba la tienda real, que fué venerada como Titular una figura de la Madre de Dios, donación del Reconquistador, que desde entonces es advocada con el título de *Valme*, y que el referido trofeo musulmán aún perdura junto a la referida imagen (64).

Cronología.—La imagen parece obra de la iniciación de la Baja Edad Media, basado en razones que más adelante se expondrán.

Iconografía.—Aparece el grupo de María y su Hijo (Figura 3) en actitud sedente, con perfecta frontalidad. La expresión de ambas figuras es de acusado hieratismo. El Niño está colocado en el lado izquierdo de Ella, bendice a la manera latina con la diestra y porta un pájaro con la opuesta mano. La Señora tiene la derecha enhiesta en actitud de sostén.

En el intento de investigar los elementos del arte sagrado, debo ma-

(64) Aun cuando pudieran citarse numerosos trabajos monográficos sobre el tema y referencias en historias locales y regionales, sólo se mencionarán los siguientes: Morgado, J. A. *Nuestra Señora de Valme. Reseña histórico-descriptiva de esta sagrada imagen, venerada antes en su primitivo Santuario, ex voto del Santo Rey Fernando III de Castilla, y hoy como especial protectora de la villa de Dos Hermanas, en su iglesia parroquial de Santa María Magdalena.* Sevilla, 1897.—Guichot, J. *Estudio histórico de la Virgen de Valme.* El Porvenir, 9 oct., 1859.—Fernán Caballero. *La Familia Albareda.* Sevilla Mariana, 5, 363.

nifestar que el pájaro es atributo muy antiguo y de dudoso significado. Aun cuando existen aves especiales, cuales el ave fénix, el águila real, el pelicano, el cuervo y la paloma, que pueden utilizarse frecuentemente en el repertorio simbólico del cristianismo y algunas de ellas en el cristífero (65), parece ser que en el caso concreto que nos ocupa sea una representación genérica que pueda hacer referencia a la liberación del alma de los lazos del cuerpo, que halla refugio en Jesús y María (66).

Arqueología.—Muy difícil es enjuiciar sobre esta imagen que ha sufrido una restauración a fondo, cuyo alcance hoy no puedo precisar.

Como en tantos otros casos análogos la Virgen fué vestida en los siglos del Barroco, destruyendo cuanto se oponía a tan importante propósito. En 1894 acometió la restauración el escultor don Adolfo López, ilustre Numerario de la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de grata recordación para el autor, quien sin duda realizaría una labor respetuosísima con los fueros de la arqueología, conociendo la seriedad con que ejecutó otras obras análogas. Gran parte debió hacerla nueva, entre ellas quizás la figura del Divino Infante. Asimismo la policromía es totalmente moderna, encomendada, según creo, al pintor don Virgilio Mattoni.

Tal como hoy se advierte, su expresión, plegado de paños, modelado, proporción y demás elementos artísticos, recuerdan obras del primer momento gótico, con fórmulas que fueron propias del período artístico anterior.

Advocación.—En el pasaje histórico referido queda razonada tan bella y sugestiva advocación, que en pleno sentido religioso sería sinónima de Amparo o Patrocinio.

VIRGEN DE LOS REYES

Capilla Real. Catedral. Sevilla.

Madera de alerce. Dimensiones: La Virgen, 1,76 mts. El Niño, 0,60 metro.

La imagen de la Patrona de la Ciudad y Archidiócesis está nimbada de riquísima aureola que le ofrendó la devoción popular, a través de una de las bibliografías más nutridas que ofrece la historia mariana de España.

Recientemente he publicado una monografía dedicada al estudio de esta imagen y otras tres con ella relacionadas directamente. Por esto me remitiré con frecuencia a la obra, haciendo caso omiso o tratando de

(65) Prado, G. El simbolismo litúrgico. Liturgia, 3, 80.

(66) Sobre la simbología del pájaro. Véase Trens, María, 545.

modo somero varios aspectos que allí quedaron analizados con detención (67).

Tradiciones.—Nota destacada en el conjunto de opiniones tejidas en torno a la Virgen de los Reyes, es el identificarla con exactitud iconográfica a la figura de la Madre de Dios, aparecida al Santo Rey en momentos de gravedad para la reconquista de Sevilla. Tan se hace hincapié en la fundamental circunstancia, que continuamente se mencionan tres veneradas imágenes sevillanas, que no fueron aceptadas por San Fernando, por su falta de parecido con la contemplada en tan singular ocasión. No es extraño, pues, el que los autores de la estimadísima escultura fueran considerados como ángeles y que su ejecución quedara envuelta en hechos y circunstancias misteriosas que se estimaban sobrenaturales, muy a tono con la mentalidad medieval (68).

Aun cuando el pueblo sevillano aceptó unánimemente el origen angélico de la imagen, no faltan opiniones que enfocan el tema con sentido erudito. Así, pues, se menciona que San Fernando recibió la Virgen de sus antepasados; que procedía de Alemania, enviada por el Emperador Federico II; o que fué modelada en Francia, donándola al Rey de Castilla, su primo el Monarca francés Luis IX (69). En cambio no encontró eco la afirmación de Argote de Molina de que en la batalla de las Navas de Tolosa el ejército del rey Alfonso VIII portaba un estandarte con la imagen de la Virgen sevillana de los Reyes (70).

También es opinión unánime deducida de lo tradicional, que acompañó al Rey en las vicisitudes de la reconquista hispalense, y que presidió la procesión triunfal de entrada en la ciudad el 22 de diciembre de 1248 (71).

Por último se la identifica con la figura que donó Alfonso X a la Catedral Hispalense, narrada en la *Cántiga* 324 (72).

Cronología.—Con todas las reservas que es preciso establecer cuando se trata de precisar datos en el arte medieval —y que someramente han

(67) Hernández Díaz, J. *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis. Estudio iconográfico.* Sevilla, 1947.

(68) Estimo interminable e innecesaria la cita de todos los autores que han recogido y participan de la opinión que identifica a la imagen como obra angélica. Por todos mencionaré a Maldonado de Saavedra, J. *Discurso histórico de la insigne Capilla Real que está en la Muy Santa Iglesia Patriarcal y Metropolitana de la Muy Noble Ciudad de Sevilla, Cabeza de toda España.* Ms. en la Biblioteca Colombina. El ambiente literario llegó a recoger y poetizó tan bella y sugestiva tradición; reseñando a este efecto la comedia de Hipólito de Vergara, *La Reina de los Reyes.* (Véase S. Montoto, *Una comedia de Tirso que no es de Tirso.* Archivo Hispalense, núm. 18-19, pág. 99).

(69) También son numerosos los autores que recogen estas opiniones, y más o menos parecen inclinarse a ellas. Sólo citaremos a Ortiz de Zúñiga, *Anales*, I, 144), y a Sánchez Gordillo, A. (*Religiosas estaciones que frecuenta la devoción sevillana.* Ms. en la Biblioteca Colombina).

(70) Zúñiga (Id. id.) sostiene que la iconografiada debía ser la Virgen del Sagrario de Toledo.

(71) En el capítulo dedicado a la Virgen de la Sede se tocó cumplidamente este tema; ya que si ambas iconas por su gran veneración parece haber ocupado el primer lugar en los afectos del Santo Monarca, cronistas e historiadores se deciden por anteponer la de los Reyes. (Véase a este efecto, Zúñiga, *Anales*, I, 13 y 41).

(72) Ballesteros. *Sevilla en el siglo XIII*, pág. 134.

quedado expuestas al iniciar el segundo capítulo de este trabajo—entiendo que puede fijarse la cronología de estas imágenes en el segundo cuarto del siglo XIII, no obstante las diferencias que entre las dos esculturas existen y que más abajo se señalarán.

Iconografía.—Sin temor a la hipérbole puede afirmarse que la imagen de la Patrona de Sevilla es cumplidísima representación plástica del concepto medieval de la Realeza de María, tal como la entendían liturgistas y teólogos. En este sentido será discreto pensar que compendia todo el proceso que someramente quedó expuesto en el primer capítulo de este trabajo.

Destaca en primer lugar su severa y grandilocuente majestad, en lo que tiene parte importantísima la indumentaria real de que se la atavía; pero no es que habiendo sido ejecutada de talla, la piedad y el mal gusto de momentos barrocos la hayan vestido de ricas telas —como desgraciadamente lamentamos en numerosos casos—, sino que por circunstancias muy especiales, que aumentan su interés iconográfico, fué concebida para vestir. Empíricamente ello es el grado máximo en el desarrollo de los matices marianos que orlan su sentido de realeza. A este efecto conviene recordar aquí la *Cántiga* alfonsina número 295, más arriba comentada, que menciona el afecto especial de un Monarca (San Fernando ?) hacia las imágenes de la *Teotocos*, que para más honrarlas vestía con ricas galas y adornaba con coronas y pedrería.

Otro aspecto importantísimo desde el punto de vista que ahora se comenta es poseer una abundantísima cabellera de hilos de seda, que aún conservan restos del oro que en un principio tuvo. Ciertamente ésto no será otra cosa que la interpretación plástica de dos bellísimos versículos del *Cantar de los Cantares*, que dicen: *Elevada y majestuosa es tu cabeza como el Carmelo y los cabellos de ella, como púrpura de rey puesta en flecos* (73). *Tus cabellos dorados y finos como el pelo de los rebaños de cabras...* (74). Sin duda alguna luciría la imagen de los Reyes de modo extraordinario su oblonga madeja de hilos de oro, cautivando a sus devotos por tan singular circunstancia. Y no parece disparatado pensar que en ello intervendría personalmente San Fernando, dirigiendo la obra de tan cautivadora escultura, pues no de otro modo se explica el hecho, ya que es bien sabido que en la literatura profana el cabello fué muchas veces elemento de seducción, motivo por el que lo llevan oculto las Vírgenes como indicio de recato y modestia (75). En la imaginería románica pueden hallarse ejemplos de Madonnas con el cabello en trenzas, siempre modelado y nunca real (76).

(73) Cap. VII, versículo 5.º (Torres Amat, F. *La Sagrada Biblia*. Versión al castellano de la Vulgata latina. Tomo VI, 49).

(74) Cap. IV, v. 1.º (Id. id. VI, 46).

(75) *Trens, María*, 636.

(76) Hernández Díaz, J. *La Virgen de los Reyes*... 28.

Más singular aún es el dispositivo de movimientos que la figura de la Patrona de Sevilla y su Hijo poseían, inservibles hoy. No conocemos testimonios literarios que reflejen los matices de dichos movimientos, aunque alcanzaría a las cabezas, al menos. El efecto en el pueblo fiel debía ser verdaderamente impresionante, a juzgar de la gran devoción popular y de la psicología de las masas (77).

Por último, parece pueril insistir sobre la colocación del Niño. La actitud actual, sedente en el regazo materno cual si fuera un trono, pudo haber sido la originaria. Ningún motivo serio hay para pensar que estuvo colocado en el lado izquierdo de María (78).

Arqueología.—Analizada la imagen con el detenimiento necesario, desprovista de las telas que la envuelven, me ha permitido ahondar en su conocimiento de forma no afrontada hasta el presente por ningún otro arqueólogo.

La figura mariana es un maniquí de madera de alerce ?⁷⁷, articulado con los movimientos fundamentales de las extremidades humanas, revestido de una piel finísima como de cabritilla, que se halla en excelente estado de conservación. Sólo la cabeza, las manos y probablemente los pies fueron modelados.

La cabeza muestra su rostro modelado de forma muy simplista, los ojos pintados y la expresión de candor tan típica de lo medieval. La encarnación está deteriorada, en forma no alarmante, aunque exige pensar en restaurarla, y presenta huellas de torpísimos repintes. Interesantes ambos pabellones auriculares, que en contraste con el conjunto cefálico, tienen acusado carácter realista. Singular su cabellera, antes nombrada, compuesta por abundantísima madeja de hilos de seda que conservan restos áureos, unida al óvalo craneano de modo finísimo, casi imperceptible y que cae en cascada hasta el borde infraescapular. Hoy está sujeta con cintas y envuelta por paño a manera de toca y desde luego debió lucirla exteriormente la venerada icona (Fig. 4).

En la mitad superior del dorso de la imagen se halla una ventana que permite apreciar una rueda dentada unida a un eje y liada en él restos como de una correa sinfín. Este dispositivo sirvió sin duda para mover partes de la figura; desde luego movería la cabeza por cuanto ésta se halla sujeta al cuerpo por grapas metálicas que la inmovilizan (Fig. 6).

Las manos son simplísimas, en la típica forma de tenedor o peine, de dedos largos y finos, según fórmula medieval.

El calzado que cubre los pies es de piel blanca, con ornamentaciones de color cobrizo. Los motivos utilizados son: la flor de lis que dibu-

(77) Zúñiga (Anales, I, 144), pondera la belleza, hermosura, majestad y movimientos de la figura, aunque sin especificar sobre ellos.

(78) Ya sostuvo esta tesis S. Bandarán. Breve noticia... 39.

ja el tirador de la calza y además se halla en el centro de la misma; estrellas de ocho puntas; círculos; vanos simulados, con arcos de herradura; almenillas en el reborde superior; en la parte posterior la cruz con cuatro palomas que la centran; y la palabra AMOR. Aun cuando se han considerado obra francesa, por motivo de las lises citadas, hay sobradas razones para clasificarlas como mudéjares, y de carácter local. No obstante que el motivo flordelisado se estima como acreditativo de la intervención personal de San Luis, y de ahí una parte de la tradición citada, puede inducirnos a relacionar dicho calzado con doña Juana Ponthieu, Reina de Castilla, segunda esposa de San Fernando (Fig. 8). Desde luego parece obra de fines del gótico primario, aunque un autorizado autor lo ha creído labor propia del siglo XV (79).

La figura del Niño es también un maniquí de madera de alerce?, articulado, revestido de cabritilla, con cabeza, manos y piernas modeladas y encarnadas y con dispositivo de movimientos análogos a los de la Madre (Fig. 7). Su cabeza está formada por una ensortijada cabellera, tallada con sentido pétreo. La expresión y el modelado del rostro nos inducen a pensar en estudio del natural (Fig. 5).

Como puede advertirse en las reproducciones, ambas imágenes poseen rasgos artísticos y estéticos diferenciales, no obstante las analogías estilísticas propias de obras contemporáneas. La Virgen es una icona eminentemente simbólica, en la que de modo deliberado se huyó de una expresión de carácter realista, en busca, sin duda, del empaque y majestuosidad que posee. Y para acentuar ambos conceptos se acudió a dotarla de cabellera y de los movimientos cefálicos, antes aludidos, que a maravilla servirían al fin propuesto. Es obra del gótico primario que de modo inmediato enlaza con las últimas producciones del alto medievo y en ciertos rasgos con la iconografía oriental.

En cambio la figura del Niño es plenamente artística, en la que su autor se ha planteado problemas del natural, con toda la discreción impuesta a las producciones de la época. Su cabellera está tallada como si se tratase de obra pétrea.

Puestos a enjuiciar sobre el origen de ambas figuras, conviene no perder de vista las singularidades anotadas: indumentaria real en obra pensada para lucir así, la cabellera dorada y los movimientos. Como no puedo citar antecedentes que justifiquen tales novedades, ya que pese a la investigación en repertorios gráficos y obras especializadas no he hallado ningún caso análogo, y por otra parte la influencia de algunos de estos matices no pasó del ambiente local, me atrevo a pensar que la obra fué personalmente dirigida por San Fernando, pues conociendo la

(79) Mide 0,24 mt. Gestoso (Recuerdos... 203) hace esta afirmación aun con la salvedad que pudieran ser imitación de otras más antiguas. Al mismo siglo atribuye S. Montoto la imagen del Niño Jesús, sin que alegue las razones en que apoya su afirmación. (La Catedral... 50).

mentalidad de la época y el rigor iconográfico existente en el arte sagrado, en todo caso controlado por la Iglesia, no es posible explicar tales circunstancias en el estricto terreno del arte puro, como simple creación artística, sino por la directa intervención de un iluminado, que con la fuerza de la fe y el prestigio de su persona podía introducir las importantísimas variantes que se comentan.

Después de todo ello puede discurrirse respecto a la formación artística del anónimo imaginero. Las dos direcciones que podemos seguir son las que relacionan la imagen con el arte germánico y con el francés, a tono con las tradiciones referidas. El arte germánico, que llegará a tener, en las postrimerías medievales un decidido carácter realista, en el principio del gótico poseía sentido monumental de una parte e intensamente decorativo de otra, en cuanto cultivaba con profusión obras menudas de eboraria o grandes conjuntos metálicos. No es fácil hallar concomitancias muy íntimas, aunque antes de ahora se han señalado ciertas analogías (80).

Las más intensas referencias con el arte francés pueden encontrarse en los conjuntos parisinos, por lo que a la imagen mariana se refiere. En ciertos rasgos de valor estético puede pensarse que el anónimo imaginero que talló la Patrona de Sevilla, bebió en las fuentes artísticas que representa el *Maestro de las Dos Madonnas*, al que se atribuye las Vírgenes Majestad de la puerta derecha de la fachada occidental de la Catedral de París y de la portada real de Chartres (81). El Niño parece relacionarse con obras de esta última Catedral y aun guarda analogías con otras champañenses.

Hay autores modernos que mencionan la probable existencia en Castilla de una escuela de imagineros que envió a Sevilla sus mejores producciones; y de estos talleres, oriundos algunos de Carrión de los Condes, dicen que salió nuestra Patrona (82). Otros consideran a la imagen obra sevillana (83).

Para terminar, estimo que alguno de los imagineros que trabajaran en la Corte del Santo Rey—francés o *afrancesado* artísticamente por la importancia de este núcleo—, dirigido directamente por tan piadoso varón, ejecutaría la imagen, que de tal modo llenó los corazones de los sevillanos y satisfizo sus aspiraciones plásticas, que a una voz estimaron que sólo ángeles pudieron llevar a cabo tan peregrina representación.

Advocación.—Parece ser que la de los *Reyes* con que en la actualidad se la venera no ha sido la única. En los documentos del siglo XV se la llama con el título de *Santa María de Agosto* (84). Afirma, además,

(80) Hernández Díaz. Ob. cit. 28.

(81) Sobre dicho maestro véase Aubert-Vitry. Ob. cit. 1, 43. Figuras 16, 42.

(82) Ballesteros, A. Sevilla en el siglo XIII, 149. Historia de España. III, 447.

(83) Recoge esta opinión Gestoso, que se inclina por considerar a la figura obra francesa. (Recuerdos... 200).

(84) Gestoso. (Recuerdos... 197).

Maldonado, que fué nombrada *Nuestra Señora de los Angeles*, razonándolo en una de las apariciones del Santo Rey, acaecida en lugar próximo a Alcalá de Guadaira, el 2 de agosto de 1248, festividad de dicha advocación. Cuando los cuerpos reales fueron a descansar bajo sus plantas, recibió el título actual (85), que según autorizada opinión no es anterior a 1579 (86).

VIRGEN DE LAS AGUAS

Parroquia del Divino Salvador.
Sevilla.

Madera. Dimensiones: 1,74 mts.

Bella imagen íntimamente ligada por razones históricas, artísticas e iconográficas a la de los Reyes, ya estudiada.

Tradiciones.—En el conjunto de noticias labradas con afán de apología en torno a la Patrona de la Archidiócesis, figura en preeminente lugar la de su identificación con la verdadera efigie de la Madre de Dios, aparecida al Santo Rey, según se expuso en su lugar.

Refieren los autores la grave inquietud del Monarca castellano por su santo afán de dar valor plástico a su visión; las numerosas gestiones realizadas para lograrlo; y los resultados negativos obtenidos en tres ocasiones al menos.

En el desarrollo de este proceso se ejecutaron varias imágenes que no fueron aceptadas por no identificarlas con la celestial aparecida; entre las cuales estaba la de las Aguas, que nos ocupa (87).

También cuenta con partidarios la tesis de que esta escultura fué ejecutada a imitación de la de los Reyes (88).

Cronología.—La cabeza y manos de la Virgen son obra de la segunda mitad del siglo XIII. El Niño Jesús y el maniquí de la Señora, del XVII.

Iconografía.—Por su directa relación con la de los Reyes, pueden serle aplicados los conceptos que allí se expusieron. Sólo insistiré en su gran majestuosidad, más lograda quizás que en las otras tres del ciclo fernandino.

(85) M. Torrado. (La Iglesia... 15).

(86) Gestoso. Id. id.

(87) Por todos ellos conviene citar la siguiente obra: Breve noticia de la traslación y muchos milagros que ha obrado con sus devotos la maravillosa imagen de Nuestra Señora de las Aguas, que está colocada en la Muy Insigne Iglesia Colegial de Nuestro Señor San Salvador, de esta ciudad de Sevilla. Sevilla, 1679.—Véase el estudio más reciente de cuantos a la imagen se han dedicado en Hernández Díaz. Ob. cit. 31.

(88) Zúñiga. Ob. cit. I, 143.

Fué imagen de gran devoción en pasados siglos, de tal forma que se asociaba a los acontecimientos todos de la ciudad.

Arqueología.—Está compuesta de un maniquí articulado, obra del período barroco, al que se adosaron la cabeza y manos de la imagen gótica.

La cabeza es una de las páginas más interesantes de la estatuaría medieval. Su rostro es de bello dibujo y de modelado blando y suave y, pese a la encarnación, de momento barroco, conserva la delicadeza y el candor del período originario. El bloque craneano tiene aún restos de oro, lo que permite suponer que no poseyó cabellera como la de los Reyes (Fig. 2).

Las manos, también góticas, tienen menor interés.

Puestos a enjuiciar sobre sus caracteres, puede considerarse como obra de origen francés; y la formación que revela su anónimo autor no está muy distante de la que representa el círculo artístico de Chartres.

Probablemente sería obra de ambiente local, labor de imaginero establecido en las tierras de la Sevilla recién conquistada y sin duda réplica de la Patrona de Sevilla. Son tales las analogías, que parece indudable la imitación del indiscutible modelo original.

Nada tiene todo ello de extraño. El afecto a la Virgen de los Reyes debió ser tan extraordinario que originaría un proceso de reproducciones, no plagiando servilmente, sino recogiendo el sentido iconográfico del prototipo.

Advocación.—Unos comentaristas afirman que el origen del título de las *Aguas* obedece al remedio de una pertinaz sequía que durante el cerco de Sevilla puso en peligro cosechas y ganados. Implorante el rey, apareciósele la Virgen, prometiéndole solución al mal. Agradecido, pretendió reproducir la figura de la Madre de Jesús, en la forma ya reseñada.

Otros opinan que, contemplando Fernando III la soberana imagen que se estudia, debió impresionarle tanto su belleza y majestad, que hubo de quedar perplejo y *entre dos aguas* al decidirse a aceptarla como la auténtica representación de Quien le regalara con su presencia.

VIRGEN DE LOS REYES

Iglesia conventual de San Clemente. Sevilla.

Madera. Dimensiones: 1,57 mts.

Devota imagen, ligada de modo muy íntimo a las primeras efemérides de la Sevilla reconquistada del poder musulmán.

Tradiciones.—Figura que formó parte del ciclo fernandino, ejecutada, según unos, para satisfacer los deseos reales de poseer una fiel reproducción de la Madre de Dios, que contemplara en inefables circunstancias, y no aceptada por el Santo Monarca. Para otros autores fué tallada a imitación de la Patrona de Sevilla y donada por San Fernando al Monasterio Cisterciense que fundara en la recién rescatada ciudad (89).

Cronología.—La cabeza y manos de la imagen pueden fecharse en el último tercio del siglo XIII; el Niño Jesús y el maniquí mariano, de época barroca (90).

Iconografía.—Responde al ambiente local que interpretó a la *Teotocos* con indumentaria y atributos reales, en relación muy directa con la venerada en la Capilla Real hispalense.

Arqueología.—La imagen es también un maniquí articulado, de moderna factura, encarnado en algunos trozos y sin interés alguno.

La cabeza está desbastada, sin huellas de cabellera, y ha sido restaurada para colocarle ojos de cristal. El rostro está bien dibujado y modelado y posee la sencillez típica de las obras del gótico primario (Figura 10). Las manos en la forma propia de la época, sin particularidades dignas de mención.

Morgado refiere (91) que pudo ser obra de alguno de los artífices alemanes que acompañaron al Santo Rey en la reconquista para hacer las imágenes marianas que acostumbraba a donar a las iglesias, porque ellos aventajaban a los españoles en este género de esculturas, a causa de sus conocimientos y adelantos artísticos.

Ciertamente hemos de considerarla como ejecutada a imitación de la Patrona, por el gran afecto popular de que gozó. No obstante la autorizada opinión de Gestoso (92), las características que tiene recuerdan otras análogas de esculturas que se clasifican en momento muy avanzado del XIII, apartándose, por otro lado, de la imaginería francesa y revelando un notable acercamiento al natural.

Advocación.—Probablemente su relación con la Madonna catedralicia llegó hasta recibir su propio título religioso.

VIRGEN DE LOS REYES

Parroquia de San Ildefonso. Sevilla.

Madera. Dimensiones: 1,27 mts.

(89) Véase Morgado. *La augusta imagen de Nuestra Señora de los Reyes venerada en la iglesia del Real Monasterio de San Clemente. Sevilla Mariana*. III, 377.—Zúñiga. *Anales*, I, 144.

(90) Morgado (Id. id.) considera al Niño de la época de la Virgen.

(91) Id. id.

(92) La Virgen de los Reyes «que atribuyen infundadamente al siglo XIII» (Sevilla Monumental, 111, 438).—Véase también Hernández Díaz. *Ob. cit.* 33.

Bella imagen donada por San Fernando al hospital de San Mateo; en 1587, con la reducción de hospitales, pasa al Monasterio Casa Grande de San Francisco, y en 1840 a la parroquia donde hoy se venera (93).

Tradiciones.—Formó parte de la serie ejecutada por encargo de San Fernando para reproducir el verdadero retrato de la Madre de Cristo, de cuya visión gozó, no siendo aceptada. Lo más probable es que fuera hecha a imitación de la Patrona (94).

Iconografía.—Imagen para venerada con atributos reales, como el modelo.

Cronología y arqueología.—La escultura ha sufrido restauraciones que dificultan la identificación de la obra gótica. Tal como hoy podemos examinar rostro y manos tenemos necesidad de relacionarla con las obras producidas a fines del primer tercio del siglo XVI (Fig. 11), momento de auge de la Hermandad que la venera (95).

Los ojos de cristal y las pestañas, perjudican la obra.

Advocación.—Al hacerse como réplica de la Virgen catedralicia, recibió idéntica advocación.

VIRGEN DE LA MERCED

Iglesia conventual de Santiago de la Espada. Sevilla.

Madera de cedro. Dimensiones: 0,93 mt. la parte conservada de la Virgen; 0,20 mt. la mano derecha; 0,18 ½ la izquierda. El Niño mide 0,50 mt.

Tradiciones.—Conocida es la tradición que relaciona diversas advocaciones marianas con los grupos regionales que formaron parte del ejército del Santo Rey, Reconquistador de la Ciudad de Sevilla, y el aspecto parcial de la misma que identifica la imagen de Nuestra Señora de la Merced, venerada en el templo arriba nombrado, con la que presidía espiritualmente a los soldados catalanes de dicho ejército.

Están conformes todos los autores en afirmar que la referida icona fué donada por San Fernando al Santo Fundador de la Orden Mercedaria, San Pedro Nolasco, a quien con igual unanimidad señalan como presente en el conjunto de las fuerzas sitiadoras; atribuyéndole algunos hechos heroicos, consecuencia de su acendrada caridad.

Asimismo suelen citar todos los cronistas e historiadores que del cerco de Sevilla o de la historia mariana de la ciudad se han ocupado,

(93) Sánchez Pérez. *El culto mariano en España*. Madrid, 1943.

(94) Zúñiga. *Ob. cit.* I, 143.

(95) Hernández Díaz. *Ob. cit.* 34.

la curiosa efeméride que dió origen a la inclinación de la cabeza que presenta la figura, al deponer afirmativamente en un piadoso requebrimiento que le hiciera una mujer, en trance de hacer cumplir la palabra de casamiento que le otorgara un olvidadizo galán (96).

Pasando del campo de la tradición al de la historia, puede afirmarse que dicha imagen fué titular de la Casa Grande de la Merced Calzada de Sevilla, hasta la exclaustación de los religiosos, en que el edificio vino a servir de Pinacoteca, y que tras varias vicisitudes que no interesan al actual propósito reseñar (97), recibe culto bajo la amorosa vigilancia de sus hijas las religiosas mercenarias, que procedentes del convento de la Asunción habitan hoy el edificio anejo a la iglesia ya citada.

No consta documentalmente que San Pedro Nolasco estuviera en el cerco de Sevilla; es noticia que repiten biógrafos y cronistas, mas sin pruebas no ya fehacientes, pero ni siquiera fidedignas. Si parece cierto que colaboraron en la empresa hijos suyos (98).

Iconografía.—Es figura en pie con el Niño en el lado izquierdo, mostrando arqueamiento del cuerpo en curvatura hacia el mismo lado.

Frente a las siete imágenes ya estudiadas, todas ellas sedentes y con empaque real, más o menos expresivo, esta figura se adapta al tipo más generalizado en la imaginería a partir del siglo XIV, donde la estatuaría había de recibir influencias realistas, según credo estético que se iniciara en Francia, como ya se indicó.

Cronología y arqueología.—Arqueológicamente considerada la imagen (99), el primer comentario que su contemplación sugiere es el relativo a la horrible mutilación que sufrió para poder ser vestida de telas. No pocos casos he podido conocer y lamentar de hechos análogos; pero el presente es de los que dejan suspenso el ánimo. No sólo fué cortado el tercio inferior de la figura, sino que se le despojó de ambos brazos, del Niño Jesús que llevaría en su lado izquierdo, y aún perdió trozos muy grandes del ensamblaje de la parte central. Por si fuera poco, con saña brutal y a golpe de azuela fueron cortadas cuantas aristas y protuberancias estorbaban al intento y se macizó la cabeza para poder colocarle la corona (Fig. 13).

Antes de proceder al análisis arqueológico de los restos conservados debo manifestar que dicha imagen sería restaurada quizás en el segundo tercio del siglo XVI, a juzgar por las superficies de oro bruñido que con-

(96) Zúñiga. Ob. cit. I, 51, 84.—Véase también La imagen de María Santísima de la Merced, venerada en el convento de religiosas de Nuestra Señora del Socorro, Sevilla Mariana. I, 213. Recopila las citas de autores sobre el particular. En relación con el milagro de la inclinación de la cabeza, es hecho muy propio de la piedad medieval. A este efecto véase uno análogo mencionado por Alfonso X en su Cántiga 202, correspondiente a la venerada en San Víctor de París.

(97) S. Bandarán. Breve noticia... 17.

(98) Zúñiga. Id. I, 167.

(99) Gestoso la nombra al reseñar el convento sevillano de Santa María del Socorro; pero dice que no la ha estudiado. (Sevilla Monumental, III, 48).



Figura 1.—Virgen de la Sede.—*Catedral. Sevilla.*

Fot. A. G. Nandín.



Figura 2.—Virgen de las Batallas.—*Catedral, Sevilla.*

Fot. Arenas.

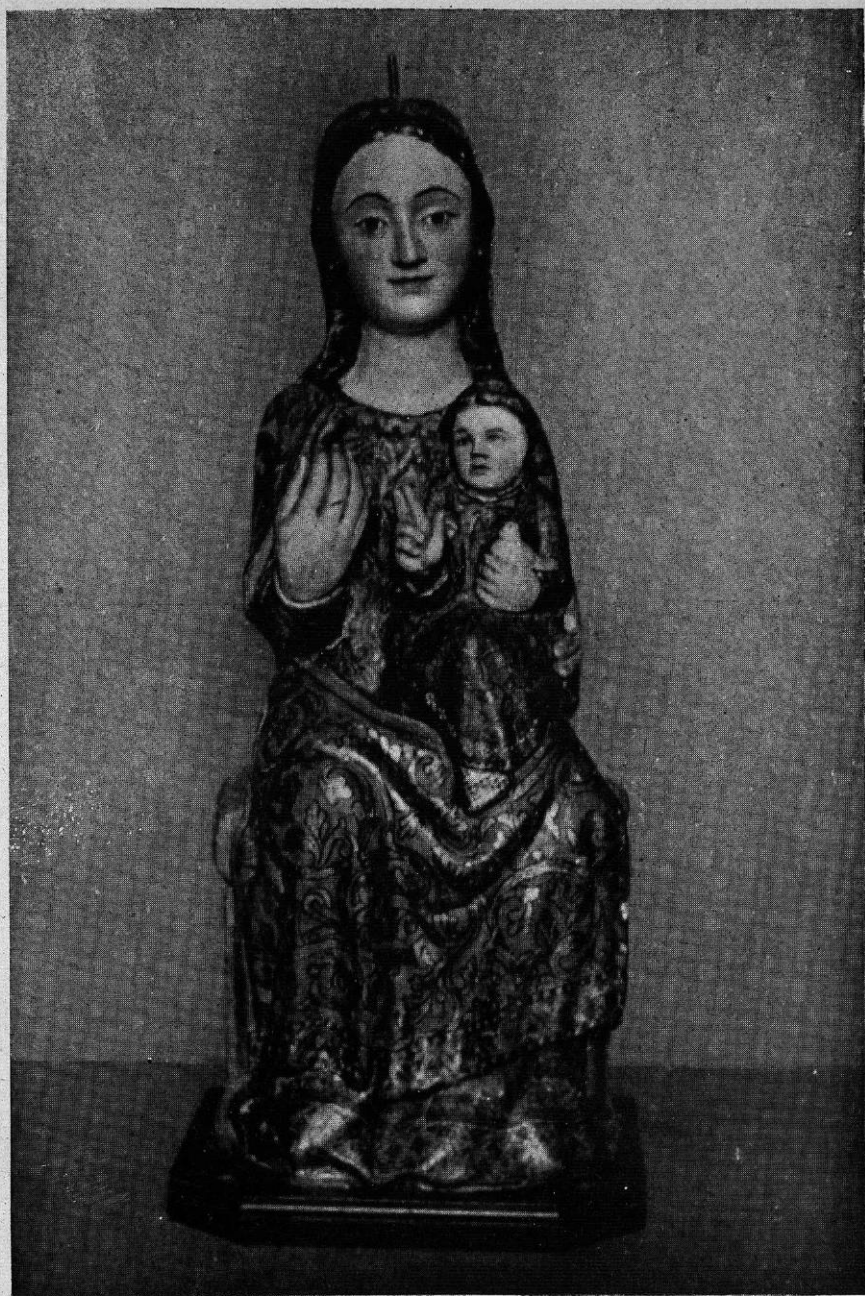


Figura 3.—Virgen de Valme.—Parroquia. Dos Hermanas (Sevilla).

Fot. J. G. Nandín.

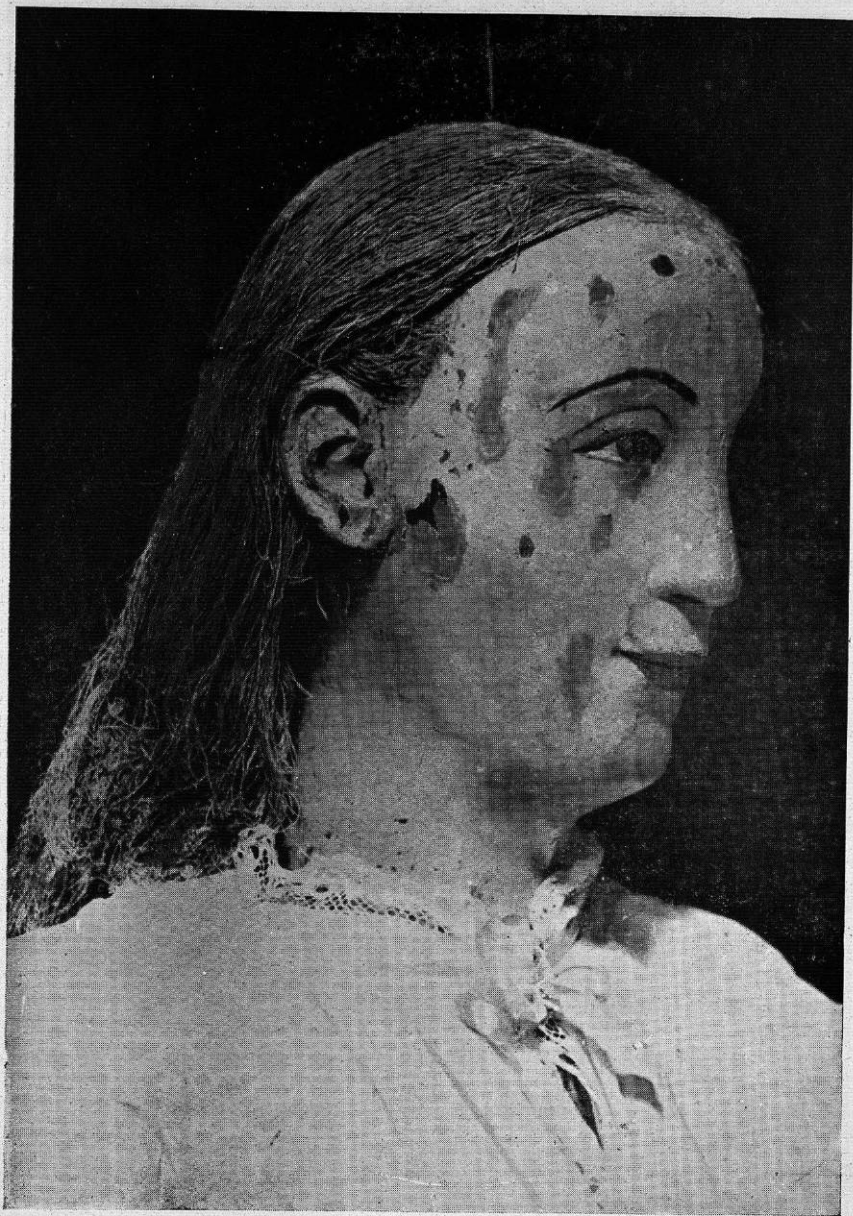


Figura 4.—Virgen de los Reyes. (Pormenor).—*Catedral. Sevilla.*

Fot. R. Salas.



Figura 5.—Niño de la Virgen de los Reyes.—*Catedral. Sevilla.*

Fot. R. Salas.



Figura 6.—Aparato de movimientos de la Virgen de los Reyes.

Fot. R. Salas.

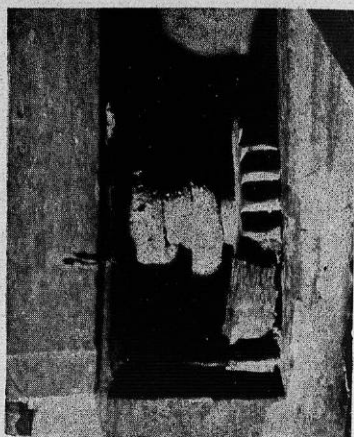


Figura 7.—Aparato de movimientos del Niño.

Fot. R. Salas.

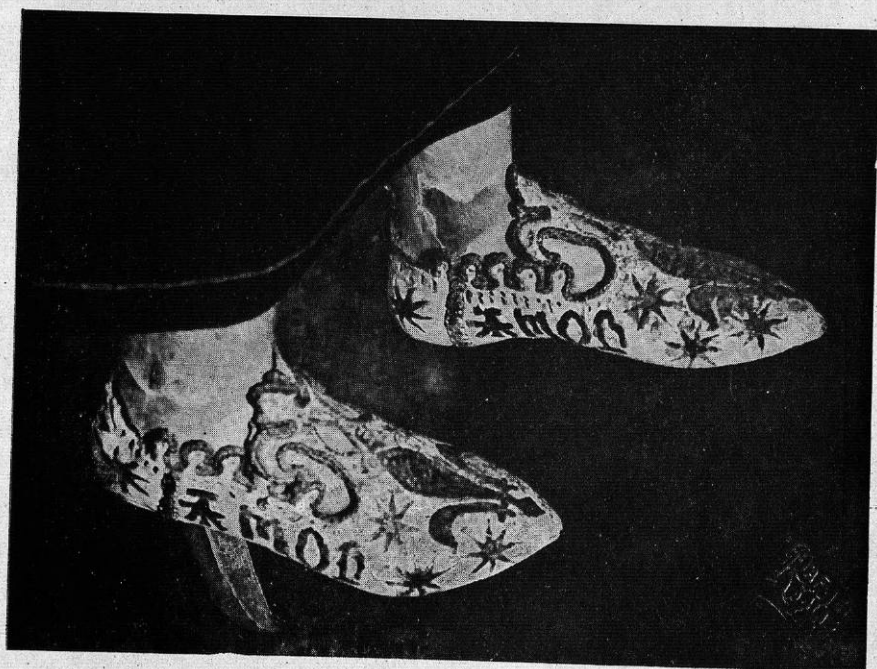


Figura 8.—Calzado de la Virgen de los Reyes.—Catedral. Sevilla.

Fot. R. Salas.

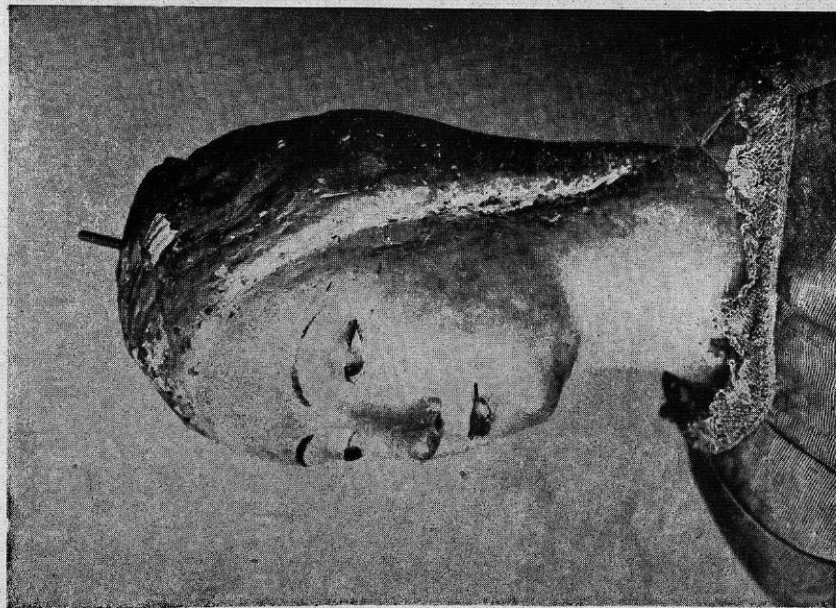


Figura 9.—*Virgen de las Aguas.*—*Parroquia del Divino Salvador.*
Sevilla.

Fot. A. G. Nandín.



Figura 10.—*Virgen de los Reyes.*—*Convento de San Clemente.*
Sevilla.

Fot. A. G. Nandín.

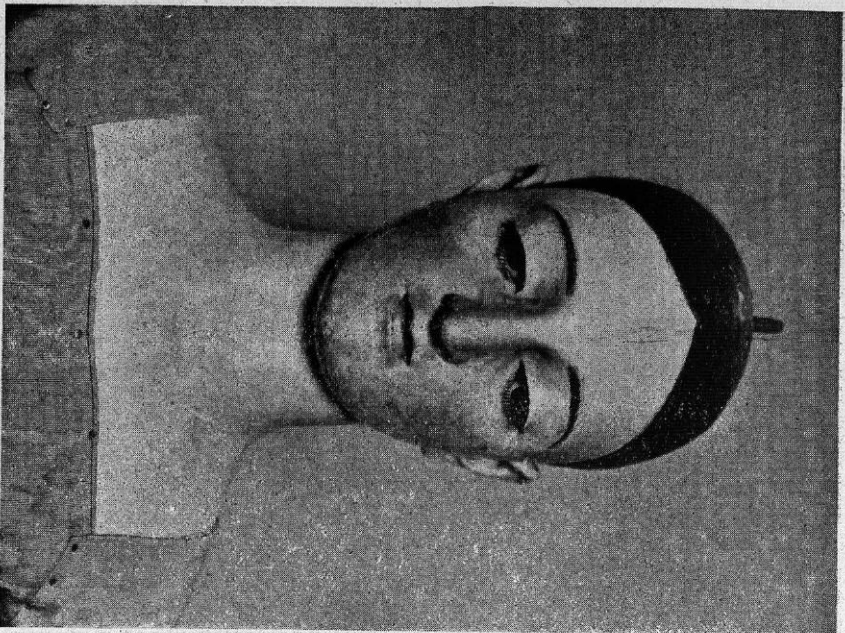


Figura 11.—Virgen de los Reyes.—Parroquia de San Ildefonso.
Sevilla.

Fot. A. G. Nandín.

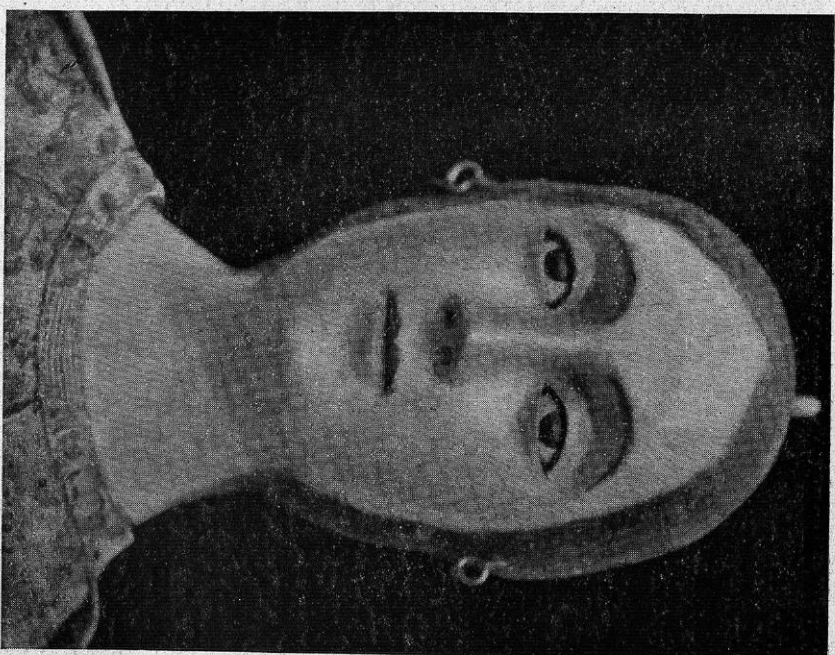


Figura 12.—Virgen.—Parroquia de Santa Ana, Sevilla.

Fot. L. de Arte.



Figura 13.—*Virgen de la Merced.*—*Convento de la Asunción. Sevilla.*

Fot. A. G. Nandín.

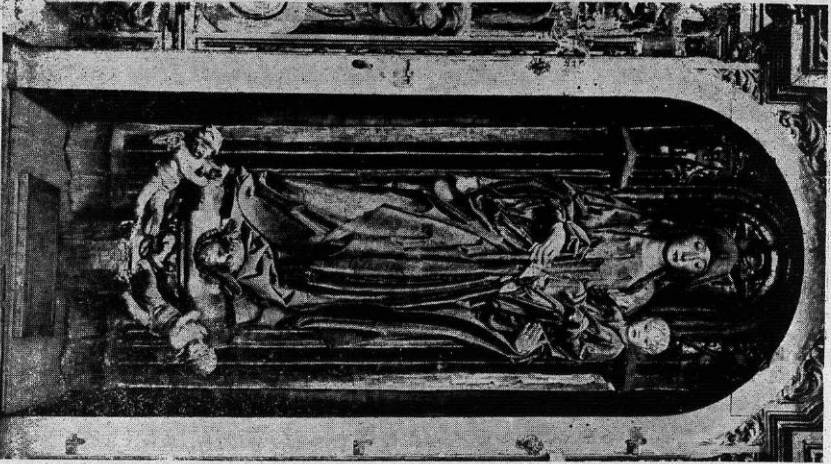


Figura 14.—*Virgen del Pilar.*—*Catedral. Sevilla.*

Fot. L. de Arte.



Figura 15.—*Virgen de Gracia.*—*Convento de San Clemente. Sevilla.*

Fot. L. de Arte.

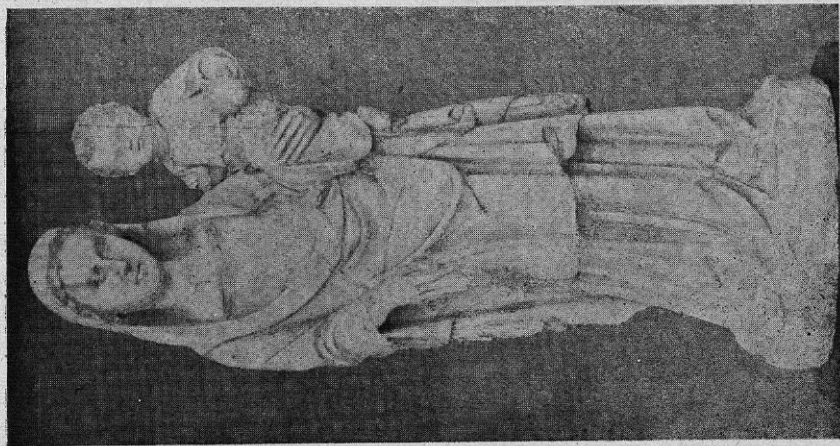


Figura 16.—*Virgen de los Milagros.*—Convento de la Rábida. Huelva.

Fot. L. de Arte.

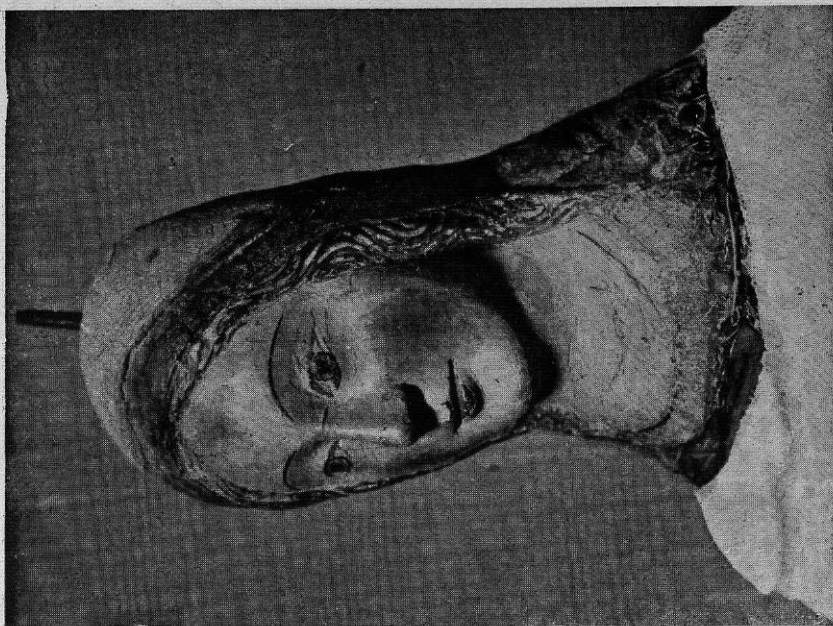


Figura 17.—*Virgen de Gracia.*—Parroquia de Santa María. Carmona. (Sevilla).

Fot. C. A. A. P. S.



Figura 18.—*Virgen?*—*Convento de San Clemente, Sevilla.*

Fot. L. de Arte.



Figura 19.—*Virgen de Valvanera.*—*Iglesia de San Benito, Sevilla.*

Fot. J. G. Nandin.

servan en buen estado los trozos que no han sido destruidos y por los motivos decorativos que se distribuyen en la fimbria del manto. Seguramente a dicha época debe pertenecer el grueso aparejo de yeso que sirve de soporte al oro.

No obstante todo ello, el conjunto conservado juzgo que pueda pertenecer al comedio del siglo XIV. En efecto, el quebramiento de la figura, su composición general, el plegado de paños, el dibujo del conjunto del cuerpo, tal como puede estudiarse hoy, reflejan similitud con otras imágenes de dicha época; y por añadidura en la región catalana podrían hallarse analogías muy notorias entre obras allí producidas y la que se estudia (100). A este propósito conviene recordar nuestra imagen de la Iniesta, Patrona del Ayuntamiento sevillano, en mala hora destruida, que pertenecía a dicha centuria y tanto podría relacionarse con la de la Merced (101).

Su rostro tan candoroso y pueril parecía algo anterior. El óvalo de su mascarilla, comisura de labios, colocación de su nariz, ojos y cejas pintados recuerdan elementos análogos de algunas otras imágenes estudiadas y quizás podría fecharse en el último cuarto del siglo XIII, o mejor hacia 1300; advirtiendo siempre la dificultad enorme de precisar en obras de la época.

La mano derecha que une el índice con el pulgar, es también gótica; la izquierda es claramente renacentista, puede fecharse en el segundo cuarto del siglo XVI y sin duda corresponde a la restauración antedicha.

Aunque se ha dicho que la imagen del Niño Jesús es moderna (102), conviene advertir que ciertamente pertenecen al período barroco su cuerpo y manos; pero la cabeza es interesantísimo ejemplar de época gótica. La simplicidad de su rostro, la sencillez de su cabellera, distribuida en pequeños mechones que bordean el óvalo craneano y la manera de pintar sus ojos, me recuerdan asimismo obras análogas de hacia 1300 (103).

Advocación.—La propia y específica de los Mercedarios, a quienes se entregó, según tradición.

VIRGEN DE TENTUDIA

Monasterio de dicha advocación.

Calera de León (Badajoz).

Intimamente ligada a la reconquista de la región y al Maestre de

(100) Resulta curioso citar la interesantísima imagen de Ntra. Señora de la Merced, Patrona de Barcelona, obra de fines del XIII, o principios del XIV, que tradicionalmente se afirma fué tallada bajo la dirección personal de San Pedro Nolasco. (Véase Trens, *María*, 322. Fig. 20).

(101) Véase *La Escultura en Andalucía*. Vol. II.

(102) S. Bandarán. Ob. cit. 17.

(103) Sin embargo, deseo llamar la atención sobre las relaciones que pueden hallarse entre este Niño y la cabellera y expresión del rostro del Ángel de la Anunciación de la Catedral de Amiens, muy anterior en fecha. (Véase Aubert-Vitry. Ob. cit. II. Fig. 3).

Santiago, ínclito colaborador de San Fernando, Pelayo Pérez Correa (104). Las *Cántigas* alfonsinas nos delatan la enorme importancia del lugar.

La imagen actual está vestida y carece de carácter (105).

VIRGEN DEL PILAR

Catedral. Sevilla.

Barro cocido.

Consta tradicionalmente que los aragoneses que formaron parte del ejército libertador de Sevilla portaban una imagen de la Virgen del Pilar, que gozó de gran devoción en la ciudad.

El erudito Boutelou pretende relacionar dicha figura mariana con la que recibe culto en la Santa Iglesia Catedral (106), que muestra gran interés iconográfico dentro de advocación tan española. Gestoso critica dicha clasificación y alega como definitivo argumento que está firmada por el estatuario Pedro Millán (Fig. 14), que vivió en las postrimerías del gótico (107).

Corre también de antiguo la creencia de que la Virgen venerada por los aragoneses de las milicias fernandinas fué la que se venera en la parroquia sevillana de San Pedro. Debo declarar, sin embargo, que no he leído ninguna atribución sobre este particular.

La figura es de candelero, con cabeza y manos de madera, mide 1,10 metros y es obra interesante del barroco sevillano. Recuerda el estilo de la segunda mitad del siglo XVIII y presenta analogías con la labor del escultor Cristóbal Ramos (108).

VIRGEN DE GRACIA

Iglesia conventual de San Clemente. Sevilla.

Alabastro. Dimensiones: 0,19 metro.

(104) Véase, entre otros, Zúñiga. Ob. cit. 1, 12, 51.

(105) Mérida. Catálogo Monumental de España. Badajoz, II, 413. Fig. 380.

(106) La Virgen de las Batallas. M. E. A. I, 339.

(107) Sevilla Monumental, II, 386.

(108) Constituciones y reglas de la Hermandad de Nuestra Señora del Pilar. Desde la Reconquista de la Ciudad los hermanos habían de ser aragoneses; a partir de 1696 eran admitidos todos los fieles cristianos. Las citadas Reglas se aprobaron en 1789, momento sin duda de auge en la Cofradía y con el que puede relacionarse la escultura.

En la clausura de este convento sevillano, tan ligado a la reconquista de la ciudad, admírase esta interesante escultura, que según testimonio de algún autor (109), forma parte del conjunto de recuerdos que el Santo Rey donó a dicho cenobio cisterciense, por él fundado.

Dicha figura, con toca sobrepuesta, corresponde iconográficamente al tipo conocido como *Virgen de Belén* o de la *Buena Leche*, en que María amamanta al Niño; y según cierta opinión (110) era objeto piadoso de uso tan personal del Santo, que la llevaba colgada al cuello. (Fig. 15).

Antes de ahora (111), la había clasificado como obra del siglo XIV (112). Probablemente el origen de esta figura data de la que el escultor italiano Nino Pisano ejecutó para la iglesia de Santa María de la Espina, de Pisa.

III.—OTRAS IMÁGENES MARIANAS DEL SIGLO XIII.

SANTA MARÍA DEL PUERTO

Iglesia del Castillo. El Puerto de Santa María. (Cádiz).

La confusión que a través de varios siglos ha existido entre esta imagen—cantada por Alfonso X en sus *Cántigas*, a cuya iglesia y castillo repetidamente alude—, y la Virgen de los Milagros, que se venera en la Prioral de dicha ciudad, ha quedado suficientemente resuelta por el erudito don Hipólito Sancho (113).

Por tanto la imagen alfonsina es obra de madera, según la composición artística e iconográfica de la época y sólo la conozco por una mediana fotografía. La de los Milagros corresponde al estilo de la segunda mitad del XIV (114) y se conserva dentro de una funda de plata de forma cónica. Se la relaciona con la Virgen de Regla del Santuario de Chipiona, mostrando un soporte de candelero para elevarla y otros postizos que la completan exteriormente (115).

(109) Morgado. *Sevilla Mariana*, III, 386.

(110) Morgado. *Id. id.*

(111) Catálogo-guía de la Exposición Mariana Diocesana. Sevilla, 1929. Núm. 87.

(112) De fines del XIV o principios del XV la considera el Prof. Angulo. (Stegman. *La Escultura de Occidente*. Primera edición, 146. Seg. ed. 171).

(113) Sancho, H. Manuel Filiberto de Saboya, Capitán General de la Mar. Archivo Hispalense. Núm. 17. Pág. 328.

(114) *Id. id.* 330. Ningún fundamento puede alegarse a la rescña que se publica en el Boletín Oficial Eclesiástico del Arzobispado de Sevilla, 1916. Pág. 530.

(115) Romero de Torres, E. Catálogo Monumental de España. Cádiz, 461.

El autor está pendiente de un estudio de ambas imágenes y reserva su juicio hasta que logre rematar la investigación.

VIRGEN

Parroquia de Santa Ana. Sevilla.

Madera. Dimensiones: 1,50 metros.

Esta interesantísima imagen forma parte del grupo titular de la parroquia, compuesto, según concepción iconográfica medieval, por Santa Ana, a cuya derecha se asienta su Hija, que lleva en su regazo al Niño Jesús.

La figura ha sufrido diversas restauraciones —entre ellas una de importancia en el primer cuarto del siglo XVII, a cargo del escultor Francisco de Ocampo—, que alteraron su forma originaria.

Conserva de la obra primitiva el rostro, las manos y quizás el tronco del maniquí. El resto parece obra moderna. La cabeza ha sido sin duda la parte que más padeció en las restauraciones. El óvalo craneano es de moderna factura, probablemente de la época en que se dotó a la imagen de ojos de cristal. El rostro delata obra de la segunda mitad del siglo XIII; sus relaciones con el natural son todo lo fuerte que podían serlo en momento de profundo simbolismo en el arte sagrado y guarda indiscutibles analogías estilísticas con la Virgen de los Reyes del convento de San Clemente, ya estudiada. (Fig. 12). Las manos tienen la composición y forma del período (116).

VIRGEN DE LOS MILAGROS

Monasterio de Santa María de la Rábida (Huelva).

Alabastro.

Curiosísima es la tradición que refiere el arrojó al mar de la escultura por los sarracenos y su recogida por unos pescadores en 1261, sin rotura de la red, no obstante el peso de la imagen (117).

La figura es indudablemente obra del siglo XIV; fué destrozada du-

(116) Hernández Díaz, J. Sancho Corbacho, A. Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas. Sevilla, 1936. 38.

(117) Sánchez Pérez. Ob. cit. 259.

rante la revolución de 1936, en la parroquia de San Jorge, de Palos de la Frontera (Huelva), donde recibía culto, y peritamente restaurada por el escultor sevillano don José Rivera. (Fig. 16).

VIRGEN?

Iglesia conventual de San Clemente. Sevilla.

Candelero. Cabeza de madera. Dimensiones: 1,25 metros.

En el coro alto del referido convento hállase una imagen sedente de Santa Ana, que Gestoso considera como una Virgen, «acaso del siglo XIII» (118).

Figuró en la Exposición Mariana diocesana del año 1929, catalogada con el número 72 (119).

Desde luego es obra de las postrimerías de la Baja Edad Media. (Fig. 18).

VIRGEN DE GRACIA

Parroquia de Santa María. Carmena. Sevilla.

Madera. Dimensiones: La parte que puede estudiarse de la Virgen, 1,34 metros. El rostro, 0,11 metro. El Niño Jesús, 0,28 metro.

Como tantas otras imágenes de la Virgen fué enormemente mutilada para revestirla de ricas telas.

La fecha de su invención se fija tradicionalmente en 1290. No obstante el arcaísmo que revela su rostro, el hieratismo de sus ojos pintados y la candoridad de su expresión, creo que su fecha podría fijarse en los primeros años del XIV (Fig. 17). Es lástima que no poseamos otros elementos de juicio para clasificarla. El Niño Jesús es interesantísimo y puede fecharse en años muy avanzados del siglo XV (120).

(118) Sevilla Monumental. III, 441.

(119) Catálogo-guía de la Exposición Mariana instalada en el templo del Divino Salvador. Sevilla 1929, 17.

(120) Hernández Díaz, J. Sancho Corbacho, A. Collantes de Terán. Catálogo Arqueológico y Artístico de la P. de Sevilla. II, 128.

VIRGEN DE VALVANERA

Iglesia de San Benito. Sevilla.

Madera. Dimensiones: 1,00 metro.

El erudito Gestoso afirma de esta imagen que es antigua, vestida de telas, y aunque refiere que no la ha visto, manifiesta que puede ser obra del siglo XIII (121). Siguiéndole otros autores participan de dicha clasificación (122).

La escultura es interesantísimo ejemplar de la iconografía mariana y de visibles huellas barrocas, según lo que pude investigar (Fig. 19).

Probablemente la advocación de la figura tendrá relación con la que dió origen a la Patrona de la Rioja.

NIÑO PERDIDO

Iglesia de la Santísima Trinidad.
Sevilla.

Madera.

En la iglesia de la Santísima Trinidad se venera una imagen del Niño Jesús, Rey y Redentor, conocido ordinariamente con la advocación que *encabeza*.

No sabemos si El solo o sedente en las faldas de una Virgen (parece que de la primera forma) recibió veneración en el campamento del Rey San Fernando, quien —sigue lo tradicional— la cedió a los PP. Trinitarios que lo colocaron al culto en su templo (123).

Es un maniquí articulado, y, tanto el rostro como las manos, en lo que he podido examinar, acusan obra barroca no anterior al siglo XVII.

JOSE HERNANDEZ DIAZ.

(Con censura eclesiástica).

(121) Sevilla Monumental. III, 273.

(122) Ballesteros. Sevilla en el siglo XIII, 149. Historia de España. III, 447.

(123) Cheix y Martínez, Isabel. El Niño Jesús Rey y Redentor conocido generalmente por el Niño Perdido. Apéndice de la obra de don Pedro Ricaldone, Vida de las Santas Justa y Rufina, Patronas de Sevilla. Sevilla, 1896. 219.