

María Laura MONTEMURRO, Tallas medievales en museos argentinos:
una imagen de la Virgen y el Niño en el Museo Nacional de Bellas Artes

Tallas medievales en museos argentinos: una imagen de la Virgen y el Niño en el Museo Nacional de Bellas Artes

Medieval wood carvings in Argentine museums: an image of Mary and the Child in the National Museum of Fine Arts

María Laura MONTEMURRO
CONICET-UBA-UNGS
lauramontemurro@gmail.com

Recibido: 15/02/2014

Aceptado: 24/04/2014

Resumen: Este artículo se propone avanzar en el estudio de una escultura en madera de la Virgen y el Niño, de principios del siglo XIV, procedente de la provincia española de Álava y que se conserva actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires Argentina. Con este objetivo se considerará tanto su historia reciente como su iconografía, estilo y técnica con el propósito final de contribuir al conocimiento y difusión del patrimonio artístico medieval en museos de la Argentina. Para ello se buscará indagar sobre la procedencia de la imagen, dando cuenta de sus antiguos propietarios hasta su ingreso en el ámbito público, en el cual se exhibe actualmente. A continuación se profundizará el estudio, analizando la evolución histórica de ciertos aspectos de su iconografía, y así se podrá situarla dentro del grupo estilístico de esculturas que la especialista Clara Fernandez-Ladreda definió como vasco-navarro-riojano

Palabras clave: Virgen y Niño – Escultura gótica – Museo Nacional de Bellas Artes -Iconografía mariana – Estilo Vasco-Navarro-Riojano.

Abstract: This paper offers an insight into an early 14th. Century wooden sculpture of Virgin Mary and the Child crafted in the Northwest Spanish province of Alava and preserved in the Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina, by addressing both its recent history as well as its iconography, style and technique, towards a better and wider knowledge of the Medieval artistic patrimony in Argentine public museums. To this end, the author shall first search into the provenance of this work and its transference to the public collection that now houses it, and then look at some peculiar aspects of its iconography to place this sculpture into its precise artistic framework, which has been defined by Clara Fernandez-Ladreda as the "Basque-Navarre-Riojan" Gothic style.

Key Words: Virgin and Child – Gothic Sculpture – Museo Nacional de Bellas Artes
National Museum of Fine Arts – Marian iconography – Basque- Navarre-Riojan Gothic Style.

Sumario: 1. Descripción iconográfica y estado de conservación. 2. Procedencia. 2.1. Los Koenigsberg. 2.2. La colección Di Tella y el ingreso de la escultura al MNBA. 3. Análisis iconográfico y estilístico. 3.1. Antecedentes iconográficos y la variante en la posición de los pies del Niño. 3.2. La talla del MNBA y el estilo vasco-navarro-riojano. 4. Técnica y Policromía. 5. Conclusión. Fuentes y Bibliografía

* * *

Gran parte de los museos de la República Argentina cuenta con un patrimonio heterogéneo, producto de haber sido creados a partir de colecciones privadas.¹ Entre las diversas piezas que los conforman, muchas aún no han sido objeto de un estudio académico que ayude a precisar los datos de su origen y estilo. Es por ello que este artículo se propone analizar una de tales obras. Se trata de una talla española en madera de la Virgen y el Niño de principios del siglo XIV, que se conserva actualmente en el Museo Nacional de Bellas Artes, en Buenos Aires.² Como veremos a continuación, sus características estilísticas permitirían incluirla dentro del grupo de esculturas que Clara Fernandez-Ladreda definió como vasco-navarro-riojano.³

1. Descripción iconográfica y estado de conservación

La Virgen se sienta sobre un almohadón en un taburete rectangular y sus pies apoyan sobre un supedáneo hexagonal. Viste una saya de escote redondo cerrado acoplado al cuello, mangas ajustadas y un cinto. Lleva sobre la saya un manto sin cuerdas que se tercia cubriendo la pierna derecha, dejando al descubierto la izquierda. Lleva un velo del que se asoman dos mechones de cabello que caen graciosamente sobre la frente. Porta una corona ornada en todo su radio con formas semiesféricas que emulan piedras preciosas. El remate está formado por palmetas. Sostiene al Niño por el hombro con la mano izquierda mientras que con la derecha sostenía un atributo que no se conserva.

El Niño se sienta sobre la rodilla izquierda de su Madre. Apoya los pies contra la pierna derecha de María a la vez que cabeza y torso mantienen una posición frontal. Viste una saya de escote redondo semejante al de su madre y porta un manto que deja visible los pies descalzos. Con la mano izquierda sostiene el libro cerrado y sellado y parecería bendecir con la derecha. Lleva el cabello rizado y no porta corona. Los bordes del taburete están ornados con un motivo sogueado. En cada uno de los laterales se inscriben esbeltas arcadas gemelas bajo sendos arcos abarcantes.

Se conservan restos del estofado.⁴ La policromía se perdió por completo en algunas zonas dejando visible la madera al natural, especialmente evidente en la nariz y labios de María. Falta la nariz y varios dedos del Niño, partes del borde izquierdo del manto y corona de la Virgen y el atributo en la mano derecha de María. Según Francisco Corti, uno de los pocos investigadores que se ha dedicado al estudio del arte medieval en la Argentina, el atributo era una fruta, símbolo del pecado original.⁵ Pero también es posible que éste haya sido una flor, como sucede en el caso de las imágenes de Ecala y Genevilla, en Navarra, del mismo estilo que la de Buenos Aires y cuyos atributos son originales.⁶

¹ Ver p. 4 de este mismo trabajo.

² Actualmente en exhibición: Sala Donación Di Tella. N° de inventario 7813. Medidas: 130x54x41 cm.

³ FERNANDEZ-LADREDA 1988: 125-137.

⁴ Para una descripción detallada de la policromía ver más adelante, pp. 17-19.

⁵ CORTI 1990: 37.

⁶ FERNANDEZ-LADREDA 1988: 195-201.

María Laura MONTEMURRO, Tallas medievales en museos argentinos:
una imagen de la Virgen y el Niño en el Museo Nacional de Bellas Artes

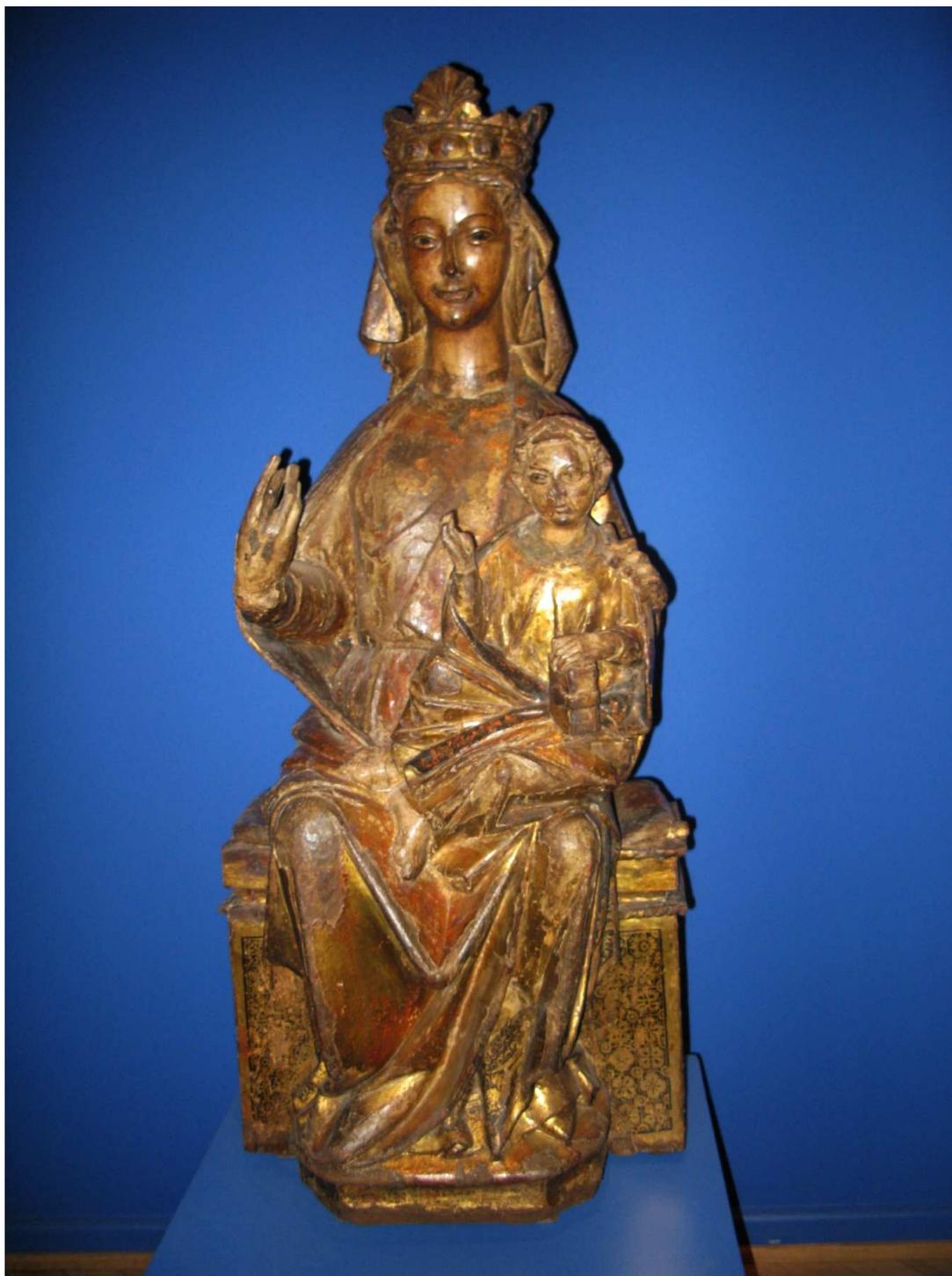


Fig. 1 Virgen y Niño. Museo Nacional de Bellas Artes. Foto: Clelia Piserchia

2. Procedencia

El eclecticismo fue un rasgo que caracterizó el consumo artístico en la Argentina prácticamente desde la época colonial.⁷ Un legítimo interés artístico podía fácilmente conjugarse con el interés del anticuario, el afán del exhibicionismo suntuario o incluso con la curiosidad del científico o del historiador, dando como resultado colecciones con un alto grado de heterogeneidad. No es poco frecuente encontrar en tales casos que los inventarios de aquellos conjuntos informen de la existencia de obras de época medieval. Lamentablemente, en gran parte de los casos muchas de esas obras fueron dispersadas, posiblemente adquiridas por compradores extranjeros, perdiéndose así la posibilidad de rastrear su paradero. Entre las obras que escaparon a este destino se encuentran aquellas que pasaron de la colección privada al ámbito público, como es el caso de la Virgen Alavesa del MNBA.

Esta imagen perteneció a la colección del Marqués de Valderrey, según está asentado en el catálogo de la Exposición Internacional de Arte realizada en Barcelona en el año 1929, ocasión en la que fue exhibida. Allí dice que la misma procedía de la Catedral de Vitoria.⁸ Posteriormente fue adquirida por el galerista Raphael Stora y posteriormente por Joseph Brummer, ambos activos en Nueva York. Finalmente, la escultura pasó a la colección Koenigsberg, haciendo su ingreso a la Argentina.

2.1. Los Koenigsberg

Paula y Nicholas Koenigsberg eran una pareja de origen ruso dedicada al negocio del arte. Los datos sobre el matrimonio, y especialmente sobre el tiempo en el que residieron en la Argentina, son muy escasos. La poca información que existe sobre su impresionante colección de arte y antigüedades nos llega por medio de los catálogos de exhibición publicados en las ocasiones en que sus obras fueron expuestas en el país. Es posible que la escasa información sobre su colección esté asociada a las dudas que se volcaron respecto a la licitud de sus actividades comerciales. A pesar de la escasez de datos, sabemos que el matrimonio había mantenido una galería en París. En 1939 se trasladaron a Nueva York, donde manejaron una galería similar durante 15 años, llamada *Le Passé*, haciendo referencia al rubro de las antigüedades a las cuales se consagraron.

Los Koenigsberg también tenían una oficina en México D.F. Desde allí armaron una red con comerciantes de arte de toda Sudamérica. Sus hijos, Nicholas y Victor, también se involucraron en la misma actividad y mientras el matrimonio dirigía la galería en México, su hijo Victor administraba la que mantenían en Nueva York.⁹ Los Estados Unidos interceptó la correspondencia que el matrimonio recibía en México en el marco de las investigaciones llevadas a cabo por el FBI relacionadas con el tráfico de arte por el

⁷ Sobre el coleccionismo y consumo de arte en Buenos Aires desde la época colonial ver PACHECO 2011.

⁸ DUQUE DE BERWICK Y ALBA 1931: 147, n° 300.

⁹ Estos datos fueron tomados de un correo electrónico entre Karen Pieknagura y Jonathan Petropoulos con fecha del 27-9-199 en: Misappropriation Cases, box3, Holocaust Assets, William J. Clinton President Library.

régimen Nazi. Se sospechaba que el matrimonio estaba involucrado en el tráfico de arte debido a que los comunicados que recibían parecían estar encriptados y que su negocio parecía ser dirigido en secreto o de manera encubierta.

Sin embargo, las investigaciones de Inteligencia no pudieron encontrar evidencias sólidas de que alguna de las obras de arte y antigüedades vendidas por los Koenigsberg fuera fruto del saqueo.¹⁰ Existen documentos desclasificados por los EEUU y que hoy pueden ser consultados libremente en el William Clinton Museum, en los que se admite no haber encontrado evidencias que confirmaran las sospechas.¹¹

La pareja llegó a la Argentina en 1943 e instalaron una oficina en Avenida Figueroa Alcorta. A partir de esa fecha, la colección Paula de Koenigsberg, ya que el nombre de su marido se omite en todos los catálogos, es exhibida en Buenos Aires en diferentes oportunidades. Destacamos las exposiciones realizadas en el MNBA en 1945, en el Museo de Arte Hispanoamericano en 1947 y nuevamente en el Museo Hispanoamericano en 1951. Estas exhibiciones permitieron contemplar una reunión de arte antiguo y moderno de una diversidad y calidad que pocas veces volvió a verse en el país, mucho menos procedente de una única colección particular. La obra que estudiamos en este artículo no figura en los catálogos de las exhibiciones de 1945 ni de 1947 y sí lo hace en la que se realiza en 1951.¹² Es factible suponer, por lo tanto, que la adquisición de esta pieza a Joseph Brummer se realizara con posterioridad a 1947.

Entre los críticos citados en el catálogo de la exhibición de 1947 como expedidor de certificados de autenticidad se encuentra Lionello Venturi. Es más que probable que ésta haya sido la vía de contacto por la cual, posteriormente, la obra fuese adquirida por su siguiente propietario, Torcuato Di Tella.

2.2. La colección Di Tella y el ingreso de la escultura al MNBA

En 1943 Torcuato Di Tella, un ingeniero de origen italiano que desde su infancia residía en la Argentina, da inicio a su colección de arte compuesta por pintura, fotografías y esculturas adquiridas en el país y en el extranjero. Su asesor en la adquisición de las obras fue el mencionado crítico italiano Lionello Venturi. Tras el fallecimiento del Ing.

¹⁰ "Intelligence investigations found no solid evidence that the art and antiques the De Koenigsbergs sold were looted." Nonetheless, their communications contained hidden messages, and appeared to be 'written in code. "The suspicion was based in part on the fact that their business was conducted on a secret basis, under cover of personal affairs." *Ibid.*

¹¹ Vale la pena consultar la investigación periodística llevada a cabo por Raúl Olmos en el año 2012. A partir de la consulta de archivos, el periodista logró documentar las actividades y relaciones de personajes dedicados al tráfico de obras de arte durante la II Guerra Mundial. Esta red de traficantes asociada a Hans Wendland, quien fue agente de arte de Hitler y Goering, contaba con asociados en Latino América, particularmente en México, Uruguay y Argentina. En algunos de los documentos presentados por Olmos figuran los nombres de Nicholas y Paula de Koenigsberg, relacionados en la comercialización de obras sospechadas por los Estados Unidos de haber sido sacadas de países ocupados. Ver OLMOS 2012.

¹² AA.VV. 1951.

Di Tella en el año 1948, la colección es continuada por su hijo Guido, siempre con la asesoría de Venturi.¹³

Con el objeto de honrar el recuerdo de su padre, en 1958 inaugura junto con su madre y hermano la Fundación y el Instituto Torcuato Di Tella. Ambos organismos estaban dirigidos a promover empresas de carácter artístico, educativo y filantrópico, así como tareas de investigación en diversas disciplinas.¹⁴

Tras una primera exhibición en el MNBA, la colección Torcuato Di Tella se incorpora al Instituto. La misma comprendía obras de arte gótico, primitivos italianos, impresionismo y arte contemporáneo y fue objeto de numerosas exposiciones itinerantes y transitorias.

Es en vida de Torcuato Di Tella cuando la obra que nos concierne fue adquirida. A comienzos de 1961, de las setenta y cuatro piezas que conformaban la colección, veinte comprendían obras de los siglos XII al XVIII. El resto correspondía a los siglos XIX y XX.¹⁵ Además de la escultura sobre la que se centra este artículo, la colección contaba con las siguientes tallas: una Virgen con el Niño procedente de Auvernia de la segunda mitad del siglo XII, dos imágenes alemanas de Santa Ana, la Virgen y el Niño del siglo XVI y una crucifixión alemana en bronce con incrustación de piedras del siglo XIII.¹⁶

En 1969 el Instituto Torcuato Di Tella ofrece vender la colección al Estado Nacional para el MNBA por la mitad de su valor real internacional. A partir de esta transacción la Fundación esperaba cumplir con dos objetivos principales. Por un lado, la colección pasaría así al patrimonio nacional para su exhibición en el MNBA. Por otro, se esperaba recaudar lo suficiente como para sostener las actividades de investigación en ciencias sociales que se realizaban en el Instituto. Las autoridades del Museo aceptaron los términos, pero demoraron en iniciar los procedimientos para el avance de las negociaciones. Al vencerse los plazos impuestos para el pago de las obras sin que lograra concretarse la venta, el Instituto Di Tella decide donar al Estado Argentino sin cargo ni condición alguna, cuarenta obras. De éstas, dieciséis pertenecían a maestros antiguos y veinticuatro a argentinos e iberoamericanos.¹⁷ Entre las dieciséis obras antiguas figuraba la talla de la Virgen con el Niño que aquí estudiamos.

¹³ OTEIZA 1963. *Colección Torcuato Di Tella*. Museo de Artes Visuales Instituto Torcuato Di Tella, del 20 de setiembre al 27 de octubre de 1970

¹⁴ OPAZO y PALOMINO. *Colección obras de Arte del Instituto Torcuato Di Tella*. Disponible online en http://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=1179&id_item_menu=2510. Consultado por última vez el 31 de julio del 2013.

¹⁵ OTEIZA 1963: 108.

¹⁶ Todas las obras mencionadas ingresaron al patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes con los siguientes números de inventario: 7811, 7816, 7817 y 7818, respectivamente.

¹⁷ El desarrollo de estos acontecimientos es descrito por el propio presidente de la Fundación, Guido Di Tella, en una carta dirigida al Ministro de Cultura y Educación, Gustavo Malek, con fecha del 28 de agosto de 1971. Archivo MNBA-Fundación Di Tella.

3. Análisis iconográfico y estilístico

3.1. Antecedentes iconográficos y la variante en la posición de los pies del Niño

Para abordar esta imagen y las innovaciones que propone respecto a la iconografía de la Virgen y el Niño debemos primero remitirnos a sus antecedentes románicos y prerrománicos. Si bien la representación de María con el Niño fue un motivo popular en el arte cristiano, al menos hasta aproximadamente fines del siglo X su imagen se vio limitada a la representación bidimensional. Esto se debe a que desde la Tardía Antigüedad hasta el periodo otoniano, la escultura de bulto exento sufrió un retroceso notable cayendo prácticamente en desuso.

La práctica de la escultura exenta se vio probablemente afectada por la incidencia de pueblos que estaban acostumbrados a trabajar objetos de escasas dimensiones y fácilmente transportables, como el metal, gemas y bordados. También es posible que incidiera la propia reconquista impulsada por el Imperio de Oriente, donde tanto el poder terrenal como el celestial encontraron como medio plástico de expresión el mosaico en lugar de la escultura, sobre la cual pesaba, todavía más que sobre la pintura, el recuerdo de los cultos idolátricos paganos.¹⁸

Sin embargo, la discontinuidad en la producción escultórica no se le puede atribuir por completo al recelo iconoclasta. En verdad, la escultura monumental fue cayendo en desuso en el seno mismo del Imperio, incluso antes que el cristianismo se convirtiera en religión de estado. Al menos la representación de imaginería religiosa disminuyó después del gobierno de Galieno,¹⁹ y la técnica y el estilo del llamado arte plebeyo condicionaron igualmente la producción de escultura monumental y de bulto.²⁰ Por lo tanto, como observa Ilene Forsyth, entre la Tardía Antigüedad y la Alta Edad Media existe una brecha en nuestro conocimiento en lo que respecta al pasaje de la obra bidimensional a la tridimensional.²¹ Esta autora, quien dedicó su tesis doctoral al estudio de las tallas románicas de la Virgen en Majestad, relevó una serie de fuentes que quizás hagan referencia a la existencia de esculturas de bulto exento en los siglos VIII y XI.²² Sin embargo, estos son ejemplos aislados. Mientras que es posible, y hasta probable, que la escultura en bulto se haya practicado ocasionalmente, parece no haber habido un interés plástico por concebir y representar la figura exenta. Este interés volverá a manifestarse

¹⁸DUBY 1995: 17-18. Sobre el desuso del arte monumental desde la Antigüedad Tardía y su recuperación en el periodo románico, ver HEARN 1981.

¹⁹ HEARN 1981: 19.

²⁰ El término Arte Plebeyo fue acuñado por BIANCHI BANDINELLI y TORELLI 1986: 85.

²¹ FORSYTH 1972: 67.

²² *Ibid.*: 70. Forsyth se apoya a su vez en la tesis de Christian Beutler, quien discute la existencia de escultura monumental en época carolingia. Por ejemplo, Beutler data la escultura de Carlomagno que se encuentra en Müstair en ca. 800. Por otro lado, en la reseña que Victor Elbern realizó sobre la obra de Beutler, juzga sobre bases estilísticas que dicha escultura pertenece al siglo XII. Ver BEUTLER 1964: 31-33 y 117-142; ELBERN 1965: 266-267, cit. por HEARN 1981: 24.

lentamente, gestándose probablemente a partir de la práctica de las artes suntuarias y del arte carolingio.

Las imágenes de la Virgen con el Niño son, junto con los crucifijos, los exponentes más tempranos de la recuperación de la escultura de bulto hacia el siglo X. Con algunas pocas variantes, estas esculturas presentan a la Virgen sedente en posición hierática con el Niño sobre su regazo, centrado en el eje de la composición. A grandes rasgos, estos ejemplares no presentan una innovación iconográfica respecto de la representación de la Virgen y el Niño que se desarrolla desde los primeros siglos de la cristiandad. María aparece ya representada en las catacumbas, si bien no todos los casos en los que se ha identificado su figura gozan de consenso absoluto entre los especialistas. A excepción de las representaciones que son acompañadas por inscripciones es muy difícil establecer una atribución segura.

Por otro lado, debe tenerse en cuenta que aún en los casos que es posible identificar a ciencia cierta la representación de María, estas imágenes no tenían todavía un contenido teológico específico. Se trataba más bien de expresiones de la fe privada funcionales a un contexto funerario, es decir, con una connotación salvífica.²³ Entre los casos que pueden identificarse con mayor seguridad se encuentra una escena representada en la catacumba de Priscila, compuesta por un personaje que señala una estrella frente a una mujer amamantando a su hijo y que ha sido generalmente interpretada como Isaías o Balaam profetizando el nacimiento de Cristo frente a la Virgen.²⁴ Otra pintura en la misma catacumba muestra a María con el Niño en su regazo recibiendo a los tres Magos que se aproximan por la derecha. Estos ejemplos, sin embargo, consisten en escenas narrativas mientras que la representación de la Madre y el Hijo como tema aislado sólo se desarrolló posteriormente.²⁵ Victor Lasareff ubica este proceso en Oriente, probablemente en Egipto, donde el culto a la Virgen estaba muy extendido habiéndose preparado el terreno gracias a la difusión que había gozado el culto a Isis.²⁶ Desde Egipto pasaría luego a Siria, donde alcanzaría gran popularidad. Según el mismo autor, la iconografía de la *Hodegetria* sedente²⁷ no tendría mayor aceptación en Bizancio. En cambio, tuvo enorme popularidad

²³ Ver KALAVREZOU 1990: 165.

²⁴ El fresco en la catacumba de Priscila data, según André Grabar, de la segunda mitad del siglo III. GRABAR 1967: 98.

²⁵ Jean Wirth alude a este fenómeno al decir que frecuentemente, el arte de la Edad Media presenta obras que se sitúan a mitad de camino entre la *imago* y la *historia*. Por ejemplo, un icono de la Crucifixión, narra una historia, pero la posición central y frontal de Cristo la hace una obra apropiada para la adoración. WIRTH 1999: 29.

²⁶ LASAREFF 1938: 50. Aunque su estudio se limita a la iconografía de la Virgen coronada, Marion Lawrence también se había referido a este proceso situando el origen de la iconografía en Siria, con estrecha relación con el arte copto: LAWRENCE 1925: 152, ver especialmente nota al pie N°10. Para un estudio exhaustivo de la relación entre las diosas paganas y el culto mariano ver BENKO 2004.

²⁷ La *Hodegetria* es uno de los tipos iconográficos más comunes en el arte bizantino. Originalmente se la representaba sosteniendo al Niño, de cuerpo entero y de pie. Posteriormente se difundieron los íconos que la representaban de medio cuerpo, sosteniendo al Niño ya sea con el brazo izquierdo o derecho. De estas composiciones surge la variante que la muestra de cuerpo entero pero sentada, sosteniendo al Niño sobre

en Occidente, donde habría llegado directamente por medio de la influencia del arte copto. Más allá de esto, la influencia del arte bizantino en la representación occidental de María es evidente en varios ejemplos, particularmente en Italia.²⁸

Al margen de la atención que la figura de María pudiese suscitar en los primeros siglos del cristianismo, su plena legitimización y culto debieron esperar hasta el siglo V para comenzar una historia de ascenso. Después del Concilio de Éfeso en 431 en el que María es declarada “Madre de Dios” (*Theotokos*), su culto comienza a tomar visibilidad.²⁹ Después de su temprana aparición en el ábside de Santa María Maggiore, su representación se multiplica, especialmente a partir del siglo VI. Aparece en el coro de Santa María Antiqua (540), en la Catedral de Parenzo (535-543) y en Santa María in Dominica, Roma (817-24) sólo para nombrar algunos ejemplos.

Las características esenciales de estas representaciones tempranas consisten en la posición sedente e hierática de la Virgen. El Niño, sentado sobre su regazo en pose frontal, asume el gesto del Pantocrátor. Se podría pensar casi en una continuidad, con pocos saltos en el camino, desde las representaciones más tempranas de la *Theotokos* hasta el siglo XII. La continuidad de la iconografía puede corroborarse a partir de los varios casos citados por el *Liber Pontificalis*, donde se mencionan donaciones de *imagines* de la Virgen y el Niño a lo largo de los siglos VII y VIII. Esta iconografía es luego recogida por el arte carolingio, como podemos observar en numerosos ejemplos de marfiles hasta llegar, en época otoniana, a los primeros ejemplos en escultura exenta de la Virgen sedente con el Niño. Su auge tendrá lugar hacia mediados del siglo XII. Las imágenes de la *Sedes Sapientiae*, nombre con el que se denomina a las esculturas románicas de la Majestad de María, conservan una representación de la Virgen distanciada de su rol maternal en términos de intimidad y afecto. Cristo reina desde el regazo de su madre, como sentado en un trono. Su rol como salvador y el de María como intermediadora se enfatizan en detrimento de su humanidad.

La escultura que se encuentra en el MNBA mantiene ciertamente relaciones con sus antecesoras románicas, pero también representa una ruptura en esta continuidad que señalábamos. Es cierto que muchos de los rasgos formales se mantienen, pero aquellos que resultan innovadores son tan significativos como para revelarnos que detrás de la concepción de esta imagen existe un universo devocional y doctrinal muy diferente al que acompañaba a las imágenes de la *Sedes Sapientiae*.

En lo que concierne a la forma, las principales rupturas consisten en la sonrisa de María y en el giro de los pies del Niño hacia su madre, quebrando así la posición

el lado derecho o bien el izquierdo. Este último tipo es muy próximo a la iconografía de la *Sedes Sapientiae* que se populariza en Occidente, especialmente hacia los siglos XI y XII.

²⁸ Acerca de las influencias artísticas entre Bizancio y Occidente ver DEMUS 1970.

²⁹ Esto es sugerido por varios autores. Ver por ejemplo, GREELEY 1977: 96; y también LAURENTIN 1965: 41. Otros autores, como Manuel Trens, argumentan que la figura de María era importante aún antes de ser declarada *Theotokos*. Si bien cabe la posibilidad de que la figura de María haya tenido alguna relevancia dentro de algunos círculos cristianos en fecha temprana, consideramos necesario acordar que su culto no tuvo una difusión notable sino hasta después de Éfeso. Ver TRENS 1947: 38. Para una mirada indagatoria acerca del desarrollo del culto mariano ver CARROLL 1986.

hierática. Es verdad que la frontalidad y la ausencia de comunicación entre madre e hijo se mantienen, al igual que los gestos del pequeño Pantocrátor, pero aun así resulta claro el paso del ámbito del símbolo a una representación más humanizada. Francisco Corti señaló a la imagen de Nuestra Señora de la Esclavitud de la catedral de Vitoria como uno de los primeros ejemplos españoles en los que el Niño presenta esta pose. También advierte que esta variante era conocida ya en el último tercio del siglo XIII, “como lo prueban algunas miniaturas del ejemplar escurialense de las Cantigas de Alfonso el Sabio”.³⁰ Igualmente consideró como posible modelo común para la imagen del MNBA y la de Vitoria una escultura en madera de la Virgen con el Niño proveniente del priorato parisino de Saint- Martin-des-Champs, hoy en la Abadía de Saint Denis³¹, fechada por Weise hacia 1160.³² Sin embargo, existe al menos un ejemplar español, también temprano, en el que el Niño es representado en dicha postura. Se trata de la Virgen que se encuentra en la parroquia de Nuestra Señora de la Gracia, en Mendaza. Este ejemplar románico fue estudiado por Clara Fernandez-Ladreda, quien lo fechó en el segundo tercio del siglo XIII.³³ Si observamos con atención las tres imágenes: la Virgen procedente de Saint Martin des Champs, la Virgen de Mendaza y la Virgen del MNBA, veremos que esta última se aproxima más en su concepción formal al ejemplar español que al francés. En la imagen de Saint Martin-des-Champs, la postura del torso del Niño no es frontal como en los otros dos casos, sino que está algo girado hacia la derecha en posición de tres cuartos con respecto al espectador. Otro detalle a tener en cuenta es cómo los pies están dispuestos de forma paralela, mientras que en la Virgen de Mendaza y en la del MNBA forman un ángulo de 45°. Por último habría que mencionar también que mientras que en los dos ejemplos españoles los pies del Niño apoyan contra el muslo interno de la Virgen, en el ejemplar francés lo hacen contra la parte externa a la altura de la rodilla.

Por otro lado, la Virgen de Mendaza es próxima estilísticamente a la llamada Virgen Goda de Daroca.³⁴ Fernandez-Ladrera observó que otras tallas, como la Virgen de Zabal y la de Sesma, parecen derivar también de ésta. Sin embargo, ciertas diferencias entre las imágenes hacen pensar a dicha autora que sólo una de ellas se inspiró directamente en la Virgen de Daroca, introduciendo las variantes y sirviendo de modelo a las otras dos. Probablemente ésta haya sido la Virgen de Mendaza, ya que presenta algunas similitudes con la de Daroca que no se encuentran en las imágenes de Zabal y Sesma. Uno de los detalles que son innovadores en la escultura de Mendaza es la posición de los pies del Niño. Con todo esto queremos decir que este detalle en la disposición de los pies, que recoge luego la escultura del MNBA, así como muchas otras tallas góticas españolas, pareciera tener su origen en la misma España y no en un modelo extranjero. Otro punto a favor de esta hipótesis es que en Francia no hubo continuidad en el uso de esta forma de

³⁰ CORTI 1990: 39.

³¹ Sobre esta imagen: PLAGNIEUX 2011.

³² WEISE 1925: 84.

³³ FERNANDEZ LADREDA 1988: 125-137.

³⁴ La relación entre ambas imágenes fue estudiada en FERNANDEZ-LADREDA 1988: 133-137.

disponer los pies del Niño contra el regazo de la Virgen mientras que, como dijimos, en España son numerosos los ejemplos que así lo representan.

Al inicio de este artículo hicimos un breve recorrido sobre el desarrollo de la iconografía de la Virgen con el Niño, encontrando una de sus representaciones más tempranas dentro del contexto narrativo de la Epifanía. Posteriormente, con la recuperación de la escultura monumental, la escena de la Adoración de los Magos pobló capiteles, tímpanos y dinteles. Los Magos, acercándose por uno de los laterales, portan los regalos que ofrecen al pequeño Jesús. La escena admite distintas formas de representación según responda al tipo helenístico o sirio. En el primer caso, la Virgen y el Niño se representan de perfil o en tres cuartos, dirigiéndose así a los Magos. Se trata de una representación de carácter más natural y humano que no otorga tanta solemnidad a la escena. Por el contrario, el tipo sirio muestra a ambas figuras de frente, indiferentes a lo que sucede a su lado.³⁵ Pero, y en especial con la recuperación de la escultura monumental, se difunde una suerte de tercera vía. En ésta, la Virgen mantiene una pose frontal mientras el Niño, sentado sobre la rodilla izquierda de la madre o centrado sobre su regazo, se torna hacia la derecha para recibir a los Magos.³⁶

Ilene Forsyth había advertido la relación entre la escena de la Adoración y las esculturas exentas de la Virgen y el Niño.³⁷ Según observa, la ilustración que acompaña al texto que registra el primer encargo conocido de una Virgen relicario,³⁸ más que ser una copia de dicha obra probablemente sea una imagen tomada de una representación de la Epifanía. Forsyth basa esta observación en cierta ambigüedad de la ilustración que, si bien representa a la Virgen en tres cuartos de perfil, la parte inferior del manto de María parece ofrecer una vista frontal. Esta ilustración, añade Forsyth, es muy cercana a otra que se encuentra en el museo Plantin–Moretus, en Amberes. Allí la imagen de la Virgen con el Niño presenta una ambivalencia semejante a la de Clermont, pero, a diferencia de ésta, integra la escena de la Adoración. Por lo tanto, concluye la autora, se puede establecer una relación entre la representación aislada de la *Maiestas* con la iconografía de los Magos, relación que se hace extensible a las imágenes exentas en madera. Para probar este último punto basta observar los evidentes paralelismos entre la Virgen de la escena de la Adoración en el portal sur de la iglesia de Notre Dame du Port, en Clermont Ferrand y su prácticamente homólogo en madera, la Virgen de Saint-Philibert de Tournus.

³⁵ Ambos tipos de representación fueron desarrollados por MÂLE 1922:64-69.

³⁶ Por ejemplo, en el tímpano del priorato de la iglesia de Anzy-le-duc, en la Borgoña, fechado hacia fines del siglo XII.

³⁷ FORSYTH 1972: 50-52.

³⁸ Se trata de un texto hallado en un manuscrito de Gregorio de Tours que contiene algunas referencias sobre las actividades artísticas de Esteban II, obispo de Clermont Ferrand (ca. 942-984). Allí se da cuenta del encargo de una escultura de la Virgen destinada a servir como relicario. El texto es acompañado por una ilustración de la Virgen y el Niño que generalmente se interpretó como una representación de dicha escultura. El texto fue comentado por primera vez por BRÉHIER 1924. Un estudio más completo se encuentra en RIGODON 1950.

A partir de esto, y como es de esperar que la escultura monumental vaya por delante de la imaginería, es posible considerar que las imágenes en bulto hayan tenido como modelo la escultura monumental o, al menos, modelos similares sobre los que éstas se inspiraron. De ser esto así, no sería poco razonable pensar que la torsión de los pies del Niño pudiese responder a la pose lateral que éste presenta en muchos de los arquetipos en piedra, mientras que el resto del cuerpo concede al espectador una vista frontal.

Esta misma solución es empleada ya en un ejemplo temprano de la *Hodegetria*. Se trata de un marfil de probable origen copto que se encuentra actualmente en el Museo d'Arti Applicate de Milan.³⁹ Este relieve, de aproximadamente 25 cm de altura y 11 de ancho muestra a la Virgen sedente en posición hierática, con el Niño sentado sobre su rodilla izquierda. El torso del Niño permanece frontal al espectador, pero sus piernas giran hacia la izquierda. En la zona superior, la composición está flanqueada por sendos ángeles. En la zona inferior, uno de los tres Magos extiende sus brazos ofreciendo un regalo aproximándose al grupo por la izquierda, hacia donde se dirigen las piernas del Niño. Haciendo *pendant* con aquel, del lado derecho una figura femenina con la mano extendida representa seguramente a Salomé, la matrona que asistió a María en el parto.

Aún siendo posible que esta solución en el giro del Niño obedezca a una necesidad técnica impuesta por el formato del marfil, no dejamos de pensar en la posibilidad de que ésta fuese también la mejor solución para adecuar la escena a los distintos contenidos que encierra. Este pequeño marfil combina magistralmente el símbolo y la narración, el mundo celeste y el terrestre, perfectamente divididos entre la zona superior e inferior. La primera está dominada por la presencia de la *Hodegetria*, con los ángeles que la flanquean a cada lado. Allí predomina el signo sin tiempo, el significado frente al evento. En la parte inferior se desarrolla la acción con algunos de los primeros testigos que testimonian la divinidad de Cristo. El giro de las piernas del Niño en dirección al Mago es la única concesión que la imagen trascendental y atemporal de la *Theotokos* hace a los sucesos narrativos que se desarrollan a sus pies. Este ejemplo no sólo combina el tema de la *Hodegetria* con la Adoración de los Magos, sino que presenta esta solución iconográfica como un recurso bastante natural para resolver la yuxtaposición de diferentes escenas y capas de significado.⁴⁰

La torsión de los pies del Niño pudo bien haberse conservado en la iconografía posterior como una huella formal carente de su sentido original y resignificada como expresión de una relación más íntima y afectuosa entre madre e hijo, razón que probablemente le haya valido la popularidad que encontrara entre las tallas españolas a las que ya aludimos. A este respecto vale la pena notar nuevamente que en los ejemplares españoles de la escultura monumental es más frecuente ver que la imagen de la Virgen se mantiene frontal, a la vez que la del Niño se representa en perfil o tres cuartos para recibir

³⁹ Sobre este marfil ver BERGMAN 1990.

⁴⁰ La conjunción ambivalente de diferentes aspectos en una misma figura era un recurso utilizado en la composición iconográfica de la Edad Media. Ver al respecto el análisis de BONNE 1992 y también BASCHET 2008: 177-183.

a los Magos.⁴¹ En los ejemplares franceses, por otro lado,⁴² es más usual encontrar ambas figuras mirando hacia el mismo lado, ya sea hacia el frente o de perfil.⁴³

Más allá de los antecedentes que puedan señalarse en el desarrollo de esta iconografía, la aceptación y difusión de la misma debió sostenerse sobre la base de una experiencia devocional que la hiciera adecuada a las necesidades y deseos de los fieles. Estos cambios que asoman en el rostro de la Virgen y en la postura del Niño, aun conservando la frontalidad de la *Hodegetria* y a pesar de no haber comunicación todavía entre madre e hijo, son sintomáticos de nuevos modos de vivir y relacionarse con las figuras sagradas. Ya en Bizancio, a partir del siglo XI, comienza a aparecer una nueva serie de íconos que ponen en funcionamiento aspectos muy distintos de los representados hasta entonces en las figuras sagradas. Las imágenes hieráticas y absolutamente frontales, petrificadas y distantes van adquiriendo elementos que involucran una pequeña narración, generalmente ligada a experiencias cotidianas como el afecto, el dolor y la compasión. Las imágenes como manifestación plástica de un contenido teológico y doctrinal abren paso a las imágenes que interpelan empáticamente al espectador. Es a partir de esta época que paulatinamente va adquiriendo difusión la imagen de la Virgen *Eleousa*, la Virgen Compasionada, si bien esta iconografía va a encontrar mayor aceptación en Occidente. En Oriente, estos nuevos íconos estaban dirigidos a la devoción privada mientras en la liturgia asumían un nuevo rol narrativo, haciéndolos hablar mediante textos cantados. Como resume Belting, a mediados del siglo XII la elocuencia de la pintura se convierte en un tema importante.⁴⁴

En Occidente, por otro lado, a lo largo del siglo XIII se desenvuelve un espíritu religioso dominado por un tenor muy diferente al conocido por épocas anteriores. Distintos factores sin duda contribuyeron a ello, pero quizás el principal sea el tan señalado suceso de las órdenes mendicantes. Su parte en la difusión de una religiosidad más accesible y cercana al día a día quizás se refleje en la instauración de la tradición del

⁴¹ Esto sucede, por ejemplo, en el tímpano de la portada oeste de la Iglesia de San Miguel, en Biota, Zaragoza; en un relieve empotrado en el interior del muro norte en la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua, en Butrera, Burgos; en el décimo capitel de la galería porticada de la iglesia de la Asunción de María en Duraton, Segovia; en un capitel de la portada sur de la iglesia de Santa María de Eguarte, Navarra, en el tímpano de la portada sur de la iglesia parroquial de San Nicolas, en El Frago, Zaragoza; en un capitel interior de la nave central de la iglesia de San Marton en Fromista, Palencia; en el tercer capitel del lado sur de la portada oeste de la iglesia parroquial de San Salvador en Luesia, Zaragoza; en un capitel doble de la credencia norte del presbiterio de la iglesia de Santa María en Piasca (en este caso el Niño torna hacia su izquierda), Cantabria y en el tímpano de la iglesia de Santiago en Agüero.

⁴² Por ejemplo, en el tímpano de la iglesia de Saint Gilles du Gard, en el Languedoc-Rosellón.

⁴³ Por ejemplo en el portal oeste de la iglesia de Saint Trophime d'Arles, en un capitel del coro de la iglesia de Saint Lazare d'Autun; en el octavo capitel del deambulatorio a partir de la derecha en la colegiata de San Pedro, en Chauvigny; en el portal sur de la iglesia de Notre-Dame du Port, en Auvernia, en la portada sur de la iglesia Saint Pierre de Moissac, en la iglesia de Saint Martin de Pompierre; en el tímpano de la fachada oeste en la catedral de Saint Marie en Saint-Bertrand de Comminges y en un capitel de la iglesia de Saint Engrace, en Aquitania.

⁴⁴ BELTING 1990: 347-348.

pesebre en ocasión de los festejos de la Natividad. Este hecho manifiesta el deseo de aproximarse a las figuras santas no a través de solemnidades y palabras abstractas, sino a partir de la intimidad doméstica y familiar con la que cualquier devoto podía sentirse inmediatamente identificado. Pero además, el ámbito en el que se difundía esta espiritualidad renovada no era ya el del monasterio y el de la reclusión, sino el pujante mundo de las ciudades en pleno desarrollo. Era el mundo laico el que pedía una espiritualidad a su medida, en palabras que pudiese comprender y tuviesen real significado. Las lenguas vernáculas fueron un importante medio de difusión de aspectos de la vida de Cristo y María que los hacían más accesibles y cercanos. Compilaciones de narraciones sagradas, de las cuales la Leyenda Dorada de Jacopo de la Vorágine fue probablemente una de las más difundidas, enriquecieron la imaginación de fieles y artistas por igual.

Estas nuevas vetas en la religiosidad popular fueron exploradas e ilustradas por el arte. Probablemente sea en este contexto que pueda explicarse la aceptación y desarrollo que tuvieron algunas iconografías originadas en Oriente y que en muchas oportunidades sirvieron de base a la experimentación e imaginación de los artistas occidentales. Un nuevo deseo por explorar los lazos afectivos entre María y su hijo dio lugar a variaciones iconográficas que abandonan el hieratismo para integrar en la composición atisbos de elementos narrativos, tales como María entregándole una fruta al Niño o éste jugando con su velo. La imagen del MNBA todavía está lejos de tales innovaciones, pero en ella se ha dado ya un paso radical en ese sentido. Casi pareciera que ambos personajes fueron sorprendidos por el espectador en una escena de intimidad afectuosa entre madre e hijo. Porque, si hay algo nuevo que podemos señalar sin lugar a dudas en esta escultura, es la apelación al espectador y la invitación a participar de la escena que previamente se desarrollaba entre María y Jesús. A diferencia de sus antecesoras románicas, las miradas de ambas figuras no se pierden en el vacío, sino que se dirigen a quien sea que se pose delante de ellas. María ofrece una sonrisa invitante, sosteniendo en su mano derecha el atributo, hoy perdido, mientras el Niño pareciera estar dando la bendición, conservando en este aspecto los gestos clásicos del Pantocrátor.

3.2. La talla del MNBA y el estilo vasco-navarro-riojano

Numerosas tallas españolas góticas de la Virgen y el Niño presentan características similares a las que describimos en la escultura del MNBA. Entre las imágenes navarras que presentan dichas características, la Dra. Fernandez-Ladreda identificó un estilo al que denominó: “vasco-navarro-riojano”.⁴⁵ La autora lo describe de la siguiente manera:

...María aparece en posición frontal, generalmente apoyando su mano izquierda en el brazo u hombro del Niño, aunque en algunas ocasiones lo coge por la parte inferior; en la mano derecha, que eleva hacia el cielo, muestra un atributo que es bien una flor de forma peculiar bien una poma. Jesús, sedente sobre la rodilla izquierda de la Virgen, rompe la frontalidad del grupo, pues se

⁴⁵ FERNANDEZ LADREDA 1988:168-184.

presenta ligeramente girado hacia la derecha; con la diestra bendice y en la mano izquierda ostenta un libro o, menos frecuentemente, una esfera; lleva los pies —o al menos uno de ellos— apoyados en el regazo materno o en la pierna derecha de su madre y, a veces, las piernas cruzadas.

Respecto a las vestiduras, María cubre la cabeza con un velo, que cae sobre los hombros y espalda; viste túnica bastante larga (...) ajustada a la cintura con ceñidor de correa, y cuyo escote, redondo y cerrado con un broche circular que adopta en ocasiones la forma de florón, deja ver la camisa; sobre ella lleva un manto provisto de un fiador de forma triangular con vértice más o menos suavizado, que se ajusta sobre el brazo derecho y cae sobre el izquierdo, mientras su extremo inferior derecho se tuerce en diagonal y el izquierdo cae en vertical; un calzado puntiagudo y una corona completan el conjunto. El atuendo del Niño se reduce al manto, también provisto de fiador triangular, y túnica; va descalzo y carece de corona.⁴⁶

Dentro de este grupo y a partir de diferencias formales, Fernandez-Ladreda distingue tres subgrupos, al segundo de los cuales corresponde la talla que aquí estudiamos. Se trata del grupo conformado por las tallas de Estella (San Pedro de la Rúa), Olite Artajona, Puente la Reina (Santiago), Azagra, Cárcar, San Adrián, Eransus, Echavarrí y Arzo. Dicho subgrupo se caracteriza por los siguientes elementos: pie derecho del Niño apoyado en la pierna correspondiente de la Madre y caída en el vacío de la pierna izquierda; forma redondeada de los fiadores que sujetan los mantos de madre e hijo; la extremidad derecha del manto de María cruza por encima de la rodilla izquierda dejando ésta al descubierto, en tanto que la derecha permanece cubierta. Cada una de las extremidades del manto del Niño aparece cubriendo la pierna correspondiente, adoptando la derecha una disposición diagonal y cayendo la izquierda en vertical.⁴⁷

Todas estas características se corresponden en gran medida con la Virgen del MNBA. Los pies del Niño mantienen la característica torsión a la cual ya nos referimos. El manto de la Virgen cumple exactamente con los pliegues descritos, terciándose el extremo derecho por sobre la rodilla izquierda, dejando esta pierna al descubierto. El manto del Niño se pliega cubriendo la rodilla derecha con el extremo derecho y la izquierda con el izquierdo. El único detalle que pareciera faltar a primera vista es el fiador. Sin embargo, una mirada atenta sobre ambas figuras revela una serie de orificios superficiales efectuados sobre la madera que dibujan una curva, a la altura del pecho. Sin duda estos son los rastros dejados por la presencia de un aplique, el fiador, que se corresponde con la forma circular que caracteriza a este subgrupo. La remoción del fiador no es extraña ya que lo vemos ausente también en otras esculturas, como en la imagen de Nuestra Señora de Arizaleta.⁴⁸ Según la Dra. Fernandez-Ladreda, las esculturas que integran este

⁴⁶ *Ibid.*: 142.

⁴⁷ *Ibid.*: 168.

⁴⁸ *Ibid.*: 156.

María Laura MONTEMURRO, Tallas medievales en museos argentinos:
una imagen de la Virgen y el Niño en el Museo Nacional de Bellas Artes

subgrupo deberían corresponder aproximadamente al primer tercio del siglo XIV. Si bien es evidente que no todas las esculturas que lo integran deben necesariamente corresponder exactamente a la misma época, es lógico pensar que, dada la proximidad estilística que hay entre las mismas, su factura no haya sido muy distante unas de otras.



Fig. 2. Vista del lateral izquierdo. Foto Clelia Piserchia

4. Técnica y Policromía

La madera, utilizada en escultura desde tiempos prehistóricos, presenta varias ventajas sobre otros materiales: es maleable y fácil para trabajar, su costo es bajo y es liviana, favoreciendo la movilidad de la obra. Por otro lado, al tratarse de un material orgánico tiende a sufrir deformaciones. Una de las más frecuentes, y en ocasiones inevitable, es la aparición de grietas debido al intercambio de humedad con el ambiente. La disminución de la humedad producida, por ejemplo, por la exposición de la madera a un clima seco, provoca la reducción del agua contenida en la estructura celular, evacuándose primero el agua en la carne más externa de la madera (albumen) que en la más interna (duramen). Esta diferencia en el comportamiento de las distintas partes del tronco conduce a la formación de grietas. Para contrarrestar estos efectos los escultores hicieron uso de dos técnicas diferentes: la fabricación de la escultura a partir del ensamblado de partes o bien, a partir de una sola pieza a la que se le ahuecaba el núcleo.⁴⁹

Como deja ver el libro de corporaciones y oficios de Etienne Boileau, hacia mediados de siglo XIII en París, pero probablemente haya sido el caso también en otras regiones, se prohibía trabajar imágenes que no fuesen de una sola pieza, sin contar la corona.⁵⁰ Aparentemente, la técnica se había denigrado ya que la prohibición se justificaba por el peligro de que las partes no estuviesen bien unidas. Esto coincide con la evidencia material, ya que nos ha llegado una gran cantidad de imágenes trabajadas en el segundo modo. Tal es el caso de la escultura del MNBA. La misma fue trabajada en una pieza, habiéndose horadado el núcleo. Al seguir la segunda técnica, la abertura que se producía en el dorso de la escultura era luego cubierta usando un panel distinto de madera, encolado o sujeto mediante clavijas. En este caso dicha cubierta no se conservó, dejándonos la posibilidad de ver la forma del ahuecamiento. Este abarca toda la espalda de la Virgen y presenta un formato triangular-que se ajusta a la forma piramidal del bulto. Son muy evidentes las marcas dejadas por la azuela y la gubia (Fig. 3).

Además de haberse removido los fiadores, la escultura fue evidentemente repintada o, al menos policromada en fecha posterior a la ejecución de la talla. Se conserva las carnaciones de los rostros, aunque la pintura está muy desgastada y se observa algunas lagunas. Aún puede verse, sin embargo, el detalle de ojo, cejas y pestañas. Restos de dorado son visibles en la corona y velo, este último adornado con pequeños circulitos pintados a mano alzada en la parte externa mientras en la interna se pintaron otros tantos en color rojo. El manto de la Virgen imita un rico brocado de flores rojas y cenefas con diseños geométricos en azul y oro. La túnica combina las técnicas del estofado y esgrafiado en color rojo. En el manto del Niño predomina el dorado con algunos agregados de policromía. El reverso del mismo conserva restos de pintura roja y oscura.

⁴⁹ La descripción de estos procedimientos se encuentra en FORSYTH 1972: 16-18.

⁵⁰ A excepción del crucifijo que podía confeccionarse en tres piezas. Ver DE LESPINASSE y BONNARDOT 1879: 28.

María Laura MONTEMURRO, Tallas medievales en museos argentinos:
una imagen de la Virgen y el Niño en el Museo Nacional de Bellas Artes

El asiento está ornado en su parte frontal con un diseño de flores geométricas en estofado azul y motivos vegetales en cada uno de los arquillos que se abren en los laterales.

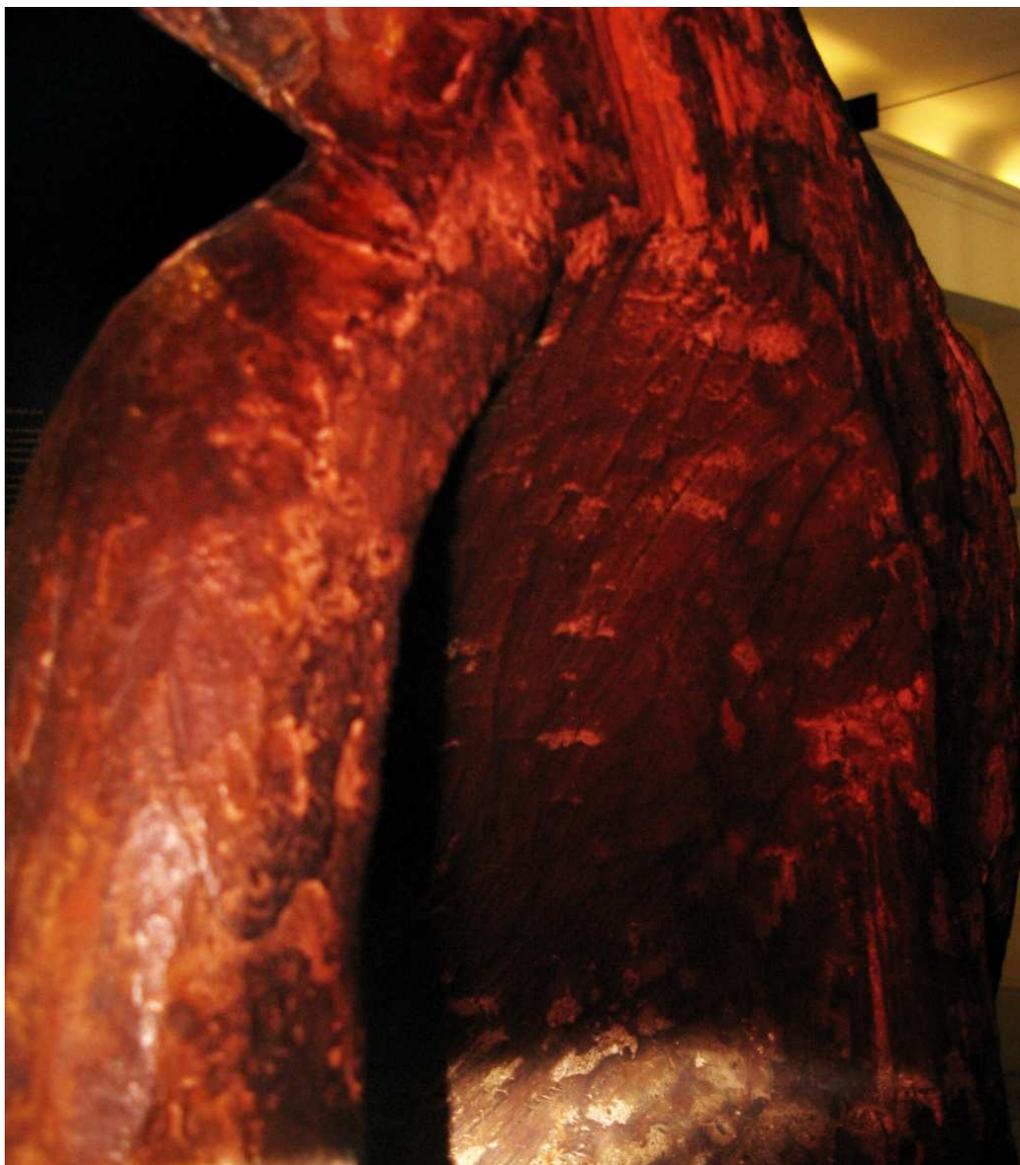


Fig. 3. Detalle del dorso mostrando la remoción del núcleo. Foto Clelia Piserchia

Es probable que esta policromía corresponda al Renacimiento, tal vez al siglo XVI, si bien no nos es posible arriesgar mayores precisiones. Esta conjetura se basa principalmente en el uso del azul sobre dorado, combinación por excelencia de dicho periodo. Además, otras esculturas que pertenecen al mismo grupo han sufrido repintes muy semejantes en época renacentista, tal como afirma Fernandez-Ladreda. Basta prestar un poco de atención a la Virgen de la parroquia de Santa María de Olite para comprobar la similitud del estofado con los restos que aún perduran en la imagen del MNBA.

Por último, otro detalle que fácilmente podría haber pasado desapercibido, corrobora la fecha tardía de la policromía en relación a la datación de la imagen. Se trata de restos, lamentablemente ilegibles, de una inscripción en el subpedáneo. El deterioro de la pintura en esta zona hace que sea fácil confundir las letras doradas con motivos decorativos, razón por la cual no había sido advertida con anterioridad. Sin embargo, es innegable la presencia de mayúsculas latinas, tipografía que comienza a ser reutilizada en el Renacimiento, especialmente en las leyendas que acompañan a las obras artísticas. Si bien las lagunas en esta zona de la policromía no permiten descifrar la leyenda, es posible advertir la presencia de letras que parecen formar la palabra GLORIA sobre el lateral derecho del subpedáneo.

5. Conclusión

Dimos inicio a este artículo haciendo referencia a las circunstancias que llevaron a varios museos de la República Argentina a contar con una colección marcada por el eclecticismo. Derivadas por lo general del ámbito privado, las obras que conforman estas colecciones muchas veces carecen de datos suficientes en torno a su procedencia y estilo. La escases de información sobre las piezas sumado a la dificultad de conformar a partir de ellas un cuerpo coherente para su estudio, desalienta el trabajo del investigador. Es por ello que, gran parte de estas obras, no han suscitado el interés académico. Este artículo se propuso encarar el estudio de una de tales obras con el propósito de comenzar a revertir esta situación.

La escasez de datos precisos respecto a la Virgen alavesa del MNBA nos dejó como único recurso para su estudio, su propia materialidad. El análisis de su iconografía, estilo y técnica hicieron posible subsanar en parte la completa descontextualización de esta obra. El estudio de su estilo nos permitió asociarla a una familia estilística de esculturas marianas: el estilo vasco-navarro-riojano. La atención puesta sobre su iconografía nos permitió señalar una posible fuente para una de las características iconográficas de este estilo: la torsión de los pies del Niño. Finalmente, el análisis de la técnica y policromía nos permitió verter luz sobre detalles que no habían sido advertidos hasta el momento, tales como la inscripción del subpedáneo o la remoción del fiador.

Esta escultura ilustra las obras de calidad e interés internacional que pueden encontrarse en museos argentinos y que aún no han gozado de la difusión y reconocimiento merecidos. El conocimiento, para los propios argentinos, del patrimonio en los museos nacionales es sin duda fundamental para el cuidado y valorización de los bienes culturales del país, pero, además, en casos como el que aquí acabamos de estudiar, se brinda la oportunidad de hacer un aporte al conocimiento de un arte que no debe necesariamente ligarse a la historia de un país, sino a la de todo un periodo histórico.

Esperamos así cumplir con el propósito de profundizar nuestra comprensión de este ejemplar particular situándolo en el contexto más amplio que nos proporciona el desarrollo de la iconografía de la Virgen y el Niño así como de las imágenes estilística e iconográficamente emparentadas.

Fuentes y Bibliografía

Fuentes

- AA.VV., 1951, *Exposición de Obras Maestras Siglos XII al XVII: colección Paula de Koenigsberg*, julio 1951, Buenos Aires, Museo de Arte Hispanoamericano, n°33, lám. XXI.
- Di Tella, Guido y Malek, Gustavo. Correspondencia del 28 de agosto de 1971. Archivo MNBA- Donación Di Tella.
- OLMOS, Raúl, 2012, “México en el tráfico latinoamericano de arte”, en *COLPIN* (Conferencia Latinoamericana de Periodismo de Investigación), Bogotá. Disponible online en <http://www.scribd.com/doc/109977162/Presentacion-de-Raul-Olmos-COLPIN-2012>, consultado por última vez el 30-12-2013.
- PIEKNAGURA, Karen y PETROPOULOS, Jonathan. Correo electrónico del 27-9-1999. Misappropriation Cases, box3, Holocaust Assets, William J. Clinton President Library.

Bibliografía

- BASCHET, Jérôme, 2008, *L'iconographie médiévale*, Paris, Gallimard, 468 p.
- BELTING, Hans, 1990, *Imagen y Culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Trad. al español de Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño, Madrid, Akal, 2009, 752 p.
- BENKO, Stephen, 2004, *The Virgin Goddess. Studies in the Pagan and Christian Roots of Mariology*, Leiden & Boston, Brill, 293 p.
- BERGMAN, Robert. 1990, “The Earliest Eleousa: A Coptic Ivory in the Walters Gallery”, en *Journal of the Walters Art Gallery*, N° 48, p. 37-56.
- BEUTLER, Christian, 1964, *Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter*, Düsseldorf, L. Schwann, 180 p.
- BIANCHI BANDINELLI, Ranuccio y TORELLI Mario, 1986, *El Arte de la Antigüedad Tardía*, vol. II, Trad. al español de Juan Calatrava, Madrid, Akal, 2000, 492 p.
- BONNE, Jean-Claude, 1992, “Entre ambigüité et ambivalence. Problématique de la sculpture romane”, en *La part de l'œil*, N°8, p. 147-164.
- BREHIER, Louis, 1924 “La cathédrale de Clermont au Xème siècle et sa statue d'or de la Vierge”, en *La Renaissance de l'art français*, VII, p. 205–210.
- CARROLL, Michael P., 1986, *The cult of the Virgin. Psychological origins*, Princeton, Princeton University Press, 253 p.
- CORTI, FRANCISCO, 1993, *Arte Medieval Español en la Argentina. Catálogo descriptivo y razonado de obras de colecciones públicas y privadas*, Buenos Aires, Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Letras, 185 p.+89 pl.

María Laura MONTEMURRO, Tallas medievales en museos argentinos:
una imagen de la Virgen y el Niño en el Museo Nacional de Bellas Artes

- DE LESPINASSE, RENE Y BONNARDOT, FRANÇOIS, 1879, *Les métiers et corporations de la ville de Paris, 13e siècle. Le livre des métiers d'Etienne Boileau*, Paris, Imprimerie Nationale, 430 p.
- DEMUS, Otto, 1970, *Byzantine Art and the West*, New York, New York University Press, 274 p.
- DUBY, Georges, 1995, *Arte y Sociedad en la Edad Media*. Trad. al español de Fernando Villaverde, Madrid, Santillana, 1998, 160 p.
- DUQUE DE BERWICK Y ALBA 1931 *Catálogo histórico y bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930*, cat. exp., Madrid, Real Academia de la Historia, tomo I, p. 147, n° 300.
- ELBERN, Victor, 1965, “Christian Beutler, Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter”, en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, XXVIII, p. 266-267.
- FERNÁNDEZ-LADREDA, Clara, 1988, *Imaginería Medieval Mariana*, Pamplona, Departamento de Gobierno e Interior (publicaciones), Gobierno de Navarra, 403 p.
- FORSYTH, Ilene, H. 1972, *The Throne of Wisdom. Wood sculpture of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, Princeton University Press, XVIII, 226 p.+190 pl.
- GRABAR, André, 1966, *El Primer Arte Cristiano*, Trad. al español de Luis Hernandez Alfonso, Madrid, Aguilar, 1967, 326 p. +311 pl.
- GRAEF, Hilda 1963 *Mary: a History of Doctrine and Devotion*, vol. I, New York, Sheed & Ward, 577 p.
- GREELEY, M. Andrew, 1977, *The Mary Myth: On the Femininity of God*, New York, Seabury Press, 229 p.
- HEARN, Millard Fillmore, 1981, *Romanesque Sculpture: The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*, New York, Cornell University press, 240 p.
- KALAVREZOU, Ioli, 1990, “Images of the Mother: When the Virgin Mary became “Mater Theou”, en *Dumbarton Oaks Papers*, Vol. 44 p. 165-172.
- LASAREFF, Victor, 1938, “Studies in the iconography of the Virgin”, en *The Art Bulletin*, Vol. 20, N°1, p. 26-65.
- LAURENTIN, René, 1965, *Mary's place in the church*, London, Borne & Oates, 161 p.
- LAWRENCE, Marion, 1925, “Maria Regina”, en *The Art Bulletin*, vol. 7, N°4, p. 150-161.
- OTEIZA, Enrique. 1963. *Colección Torcuato Di Tella*. Buenos Aires, Museo de Artes Visuales, cat. exp., Buenos Aires, Instituto Torcuato Di Tella, del 20 de setiembre al 27 de octubre.
- MALE, Emile 1922, *L'art religieux du douzième siècle en France*, Paris, Armand Colin, 240 p.
- PLAGNIEUX, Philippe (2011), “La Vierge de Saint Martin des Champs et sa place dans l'architecture et la liturgie du prieuré clunisien”, Ponencia presentada en *Vierges á l'Enfant Médiévales de Catalogne: Mises en Perspectives*, Université de Perpignan Via Domitia, Perpiñán, Francia.
- NORDHAGEN, Jonas, 1962, “The earliest decorations in Santa Maria Antiqua and their date”, en *Acta ad Archaeologiam et Artium Historiam Pertinentia*, N° 1, pp. 53-72.

María Laura MONTEMURRO, Tallas medievales en museos argentinos:
una imagen de la Virgen y el Niño en el Museo Nacional de Bellas Artes

- PACHECO, Marcelo Eduardo, 2011, *Coleccionismo artístico en Buenos Aires del Virreinato al Centenario*, Buenos Aires, Edición del autor, 383 p.
- RIGODON, René 1950, “Vision de Robert, abbé de Mozat, au sujet de la basilique de la Mère de Dieu édifíée dans la ville des Avernés, relation par le diacre Arnaud (Ms. de Clermont 145, fols. 130-34) ”, en *Bulletin historique et scientifique de l’Auvergne*, LXX, p. 22–50.
- SPAIN, Suzanne, 1979, “The Promised Blessing: The iconography of the Mosaics of Santa Maria Maggiore”, en *The Art Bulletin*, N°6, 1979, p. 518-540.
- TRENS, Manuel, 1946, *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus Ultra, 715 p.
- WEISE, Georg, 1925, *Spanische Plastik aus sieben Jarhunderten*, Reutlingen, Gryphius Verlag, t.2., 389 p.
- WIRTH, Jean, 1999, *L’image à l’époque romane*, Paris, Éditions du Cerf, 497 p.