

LA VIRGEN MADRE: STA. MARÍA DE RONCESVALLES Y LAS IMÁGENES DERIVADAS

Clara FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADE

1. LA VIRGEN DE RONCESVALLES



Desde el punto de vista artístico, la Virgen de Roncesvalles se nos presenta como una obra del más alto nivel. Sin duda considerarse como el más bello ejemplo de la estatuaria mariana de culto de época gótica existente en Navarra, equiparable a las mejores realizaciones de la imaginería mariana hispana y europea.

Esta preeminencia se explica en parte por la importancia de la institución a la que perteneció, el Hospital de Roncesvalles, cuyo prestigio se extendía por toda Europa, lo que a su vez implicaba contar con una titular a su altura. Pero también por su lugar de procedencia, Francia, país que no solo fue cuna del gótico, sino que aportó a este estilo muchas de sus mejores producciones.

La fama y el reconocimiento del que gozó corren paralelos a su calidad estética. Es una de las vírgenes navarras más presentes –sin la más presente– en la historiografía. En este sentido, por un lado, ha despertado el interés de autores españoles ya desde el siglo XVIII –Villafañe–, pasando por el XIX –Fuentes y Ponte, y Madrazo– y el XX –Durán Gudiol y Yarza–, hasta llegar a la actualidad –Español–. Pero también, lo que resulta mucho más inusual, ha sido objeto de atención por parte de especialistas extranjeros, en concreto franceses –Marquet de Vasselot, Bertaux, Erlande-Brandenburg–, algo explicable por su condición de pieza importada del vecino país. Incluso en fecha reciente ha sido solicitada para la magna exposición que se prepara para celebrar la reapertura del Musée de Cluny-Musée National du Moyen Âge de París, cuya sede compartirán el museo en cuestión y el Musée des Augustins de Toulouse.

Al comenzar a analizarla, lo primero que llama la atención es que se trata de una obra mixta, es decir de una escultura en madera, pero recubierta de láminas de metal –en concreto de plata–, excepto caras y manos que están policromadas, y no de una simple talla en madera policromada como la mayoría de las vírgenes medievales navarras.



Virgen de Roncesvalles. Conjunto.

Durante la Alta Edad Media esta fórmula – aunque fue siempre minoritaria– será relativamente empleada, tanto en España como en el resto de Europa, incluida Francia. Pero en la Baja Edad Media, la situación cambia sustancialmente, pues mientras en España continúa usándose –como demuestran sin ir más lejos los ejemplos navarros de Rocamadour de Sangüesa y el Puy de Estella, la imagen que preside el retablo mayor de la catedral de Toledo, y las titulares de las catedrales de Sevilla, Burgos y Segovia, entre otras–, en Francia desaparece.

Por tanto, el recurso a esta técnica, más allá de su significación intrínseca, resulta elocuente por sus implicaciones, pues indica que –

pese a tratarse de una pieza ejecutada en Francia – a la hora de realizarla primaron los deseos del comitente –hispano y mas concretamente navarro, como veremos– y los gustos de los destinatarios. Menos llamativos, pero más importantes son, sin embargo, algunos detalles relativos a la disposición de las figuras, por la diferencia que suponen con relación a los ejemplos anteriores y sus repercusiones.

Nos referimos, en el caso de la Virgen, a la postura de la cabeza, girada hacia la izquierda –hacia el niño– y ligeramente inclinada hacia él para contemplarlo, en contraposición a lo que ocurría con las imágenes precedentes, en las que la cabeza se mantenía frontal y erguida, y la mirada estaba dirigida al espectador. Esto implica transformaciones notables, por un lado, de orden formal, ya que conlleva la ruptura de la frontalidad y simetría, pero especialmente de orden conceptual, pues significa que María ha pasado a actuar como madre y a entablar una auténtica relación materno-filial con su hijo, algo inexistente o casi en las tallas anteriores. Estamos por tanto ante una auténtica Virgenmadre, lo que supone una radical novedad en el panorama de la imaginería navarra.

En el caso de Jesús habría que aludir a la posición del cuerpo –de perfil al espectador y semi-erguido–, a la postura de la cabeza –levantada hacia María y con la mirada fija en ella– y al ademán de la mano derecha apoyada en el pecho materno, a diferencia de lo que sucedía en los ejemplos precedentes en los que el Niño permanecía sedente, tenía la vista puesta en el fiel y con la diestra impartía la bendición. De nuevo esto supone cambios, tanto en el aspecto formal, en el que habría que hablar de un tránsito del estatismo al dinamismo, como en el conceptual, ya que merced a estas alteraciones Jesús se ha transformado en un niño, que adopta además el comportamiento de propio de un hijo, algo desconocido en las imágenes anteriores, reforzando así la relación materno-filial.

Si del conjunto de la figura pasamos al rostro, nos encontramos con que el de la Virgen de Roncesvalles ha llamado la atención desde antiguo por su belleza. Sin embargo, todavía más que la vertiente formal interesa el matiz expresivo. En este terreno hay que decir que el artista, haciendo gala de una habilidad magistral, ha sabido comunicarle –a través de la mirada– una sensación de calor humano y de ternura, que contrasta tanto con la frialdad que traslucen las caras de las tallas anteriores –como las de Los Arcos, Fitero y Arizaleta– como con la vacuidad expresiva de algunas coetáneas o posteriores –como las de Huarte, Soraurén–.

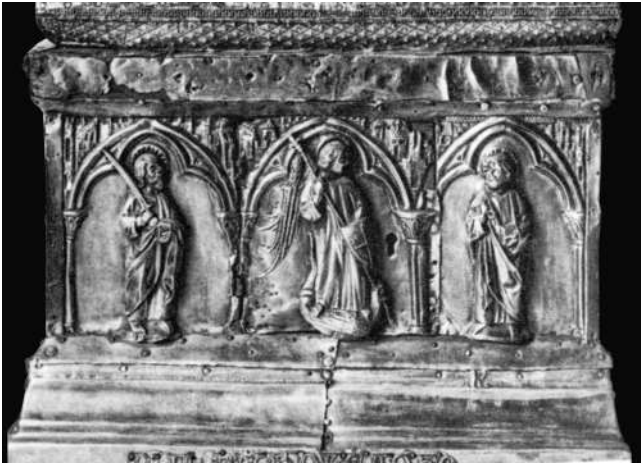
En comparación con los aspectos que acabamos de examinar, la indumentaria resulta menos relevante. María viste una túnica larga y amplia, adornada en el cuello con una orla y ajustada a la cintura con un ceñidor, ambos de filigrana y pedrería. Sobre ella lleva un manto que arranca de los hombros y cae por la espalda, dejando al descubierto el brazo izquierdo y ocultando por completo el derecho, y cuya mitad inferior se tercia en horizontal sobre el halda de la túnica cubriéndola totalmente. Se toca con un velo corto. Por su parte el Niño ha prescindido del manto –omnipresente en las estatuas navarras góticas anteriores– y reduce su atuendo a una túnica larga y suelta.

En realidad, el interés del vestuario más que en el tipo de prendas o sus esquemas dispositivos radica en el tratamiento de las telas y en el plegado, ya que es en este terreno donde se introducen innovaciones. En efecto, en las imágenes navarras precedentes los paños tienen una consistencia acartonada, lo que se traduce en la caída rígida de los ropajes y en la presencia de unos pliegues muy acusa-



Virgen de Roncesvalles. Cabeza.

dos de formas angulosas. En cambio, en la escultura de Roncesvalles las telas están tratadas como una materia auténticamente flexible, y de ahí la caída suelta de las prendas, su tendencia a prolongarse lateralmente cubriendo el trono, y la aparición de unos pliegues más difuminados de formas curvadas. De ello se sigue que mientras en las tallas anteriores el tratamiento de la indumentaria, tejidos y pliegues resulta todavía algo convencional, en la de Roncesvalles es totalmente naturalista.



Virgen de Roncesvalles. Reverso del trono: San Miguel combatiendo al dragón, flanqueado por san Pablo y san Pedro.

Mucha más atención suscita, sin embargo, el trono por su carácter excepcional. Esta singularidad se detecta ya en la decoración. En la inmensa mayoría de las imágenes marianas navarras sedentes de época medieval el asiento adopta la forma de un simple paralelepípedo, liso o a todo más enriquecido con unas molduras horizontales que recorren la parte superior e inferior, sin ningún tipo de ornamentación o como mucho decorado con motivos arquitectónicos pintados. Por el contrario, el sitial de la Virgen de Roncesvalles, si bien mantiene el formato paralelepípedo con molduras, incorpora una ornamentación a base de figuras humanas enmarcadas por arquitecturas, todo ello en relieve: en los laterales sendos ángeles ceroferrarios y en la parte posterior San Miguel alanceando al dragón flanqueado por san Pedro y san Pablo. La fórmula resulta totalmente insólita, como demuestra el hecho de que entre los más de trescientos ejemplares de tallas marianas sedentes pertenecientes al medioevo contabilizados en Navarra solo encontramos tres casos comparables: la Virgen de Jerusalén de Artajona –que solo hasta cierto punto puede considerarse una obra escultórica–, la desaparecida Virgen románica de Villatuerta y la Virgencita del Tesoro de Roncesvalles de la que habla-

remos más adelante –que por otra parte deriva de la titular–. Sin duda no es casual que, salvo la de Artajona, sean obras mixtas –es decir estatuas de madera recubiertas de metal, en concreto de plata– como la imagen de Roncesvalles.

Pero aún más excepcional resulta el aspecto funcional, ya que el trono alberga en su interior un compartimento, al que se accede por una puertecilla emplazada en el dorso dotada incluso de cerradura –si bien actualmente resulta impracticable–, sobre cuya finalidad se han planteado dos posibilidades: relicario o sagrario. Aunque en tiempos me decante por la primera, actualmente me inclino más por la segunda, por dos motivos.

Por un lado, por razones de orden cronológico, ya que resulta más acorde con la adscripción de la talla al periodo gótico. En efecto, la función de relicario parece más bien propia de la Alta Edad Media, momento en que hacen su aparición las imágenes tridimensionales de culto y en el que esta fórmula aún suscita reticencias debido a su asimilación a los ídolos, lo que precisamente explicaría el recurso a las reliquias para justificar y legitimar su existencia. Por el contrario, la función de sagrario encaja mejor con la Baja Edad Media, ya que la idea de emplear imágenes para contener la sagrada hostia parece haberse popularizado a raíz del IV Concilio de Letrán de 1215, en el que se recomendó conservar la forma eucarística sobre el altar en el intervalo entre misas y se indicó además que las obras de Limoges –y entre ellas las estatuillas de la Virgen– eran particularmente adecuadas para ello. Esta asociación entre el receptáculo de la hostia y la Virgen fue recogida en el famoso tratado litúrgico de Guillermo Durando de Mende, *Rationale divinatorum officiorum* (algo anterior a 1286) donde se dice: “Conviene tener en cuenta que el cofre donde se guardan las hostias consagradas representa al cuerpo de la Virgen” (libro I, cap. 3). De ahí se deduce que, a la inversa, las imágenes marianas eran muy adecuadas para albergar la sagrada forma.



Virgen de Roncesvalles. Inscripción del trono.

Por otro por razones de orden material. En el caso de las imágenes relicario, dado que no estaba previsto que las reliquias se extrajesen de ellas, no era necesario que contasen con un acceso fácilmente practicable, como demuestran los casos de Santa María de Pamplona –en la que el relicario se localiza en la cabeza bajo la corona– y Santa María de Tudela –en la que las reliquias se guardaban en un hueco emplazado en mitad del cuerpo, al que solo se puede acceder levantado la mitad superior de la escultura–. En el de las vírgenes sagrario, por el contrario, habida cuenta que las hostias debían sacarse con frecuencia, era necesario contar con un acceso visible y fácil, condiciones a las que se ajusta perfectamente la puertecilla del trono de Santa María de Roncesvalles.

En el dorso del trono, por la parte inferior, corre una inscripción que dice "...it fieri Thole ad ho...", que puede completarse como sigue..."fecit fieri ad Thole ad honorem", cuya traducción sería "...mandó que se hiciese en Toulouse en honor...". Desgraciadamente se ha perdido el inicio –en el que figuraría el nombre del comitente– y el final –en el que se indicaría la destinataria del honor, la Virgen–. Quizás también se citaba la fecha.

El encargo de esta talla a Toulouse se justifica perfectamente por los vínculos entre el Hospital de Roncesvalles y la ciudad francesa –en cuyos alrededores tenía posesiones, como la encomienda de Sanmatan, una de las más importantes de la orden en Francia, y el lugar de Mamonde– y por su condición de importante foco artístico. Además, no fue el único caso, pues sabemos que el Hospital o personas relacionadas con él comisionaron otras obras a la misma ciudad: un brazo relicario de principios del XIV y unas vidrieras para la capilla de San Esteban de catedral de Pamplona encargadas por freire Ochoa de Roncesvalles en 1352.

La procedencia tolosana ha llevado a vincularla con un artista concreto, el denominado maestro de Rieux –identificado con Pierre de Saint Emilion– y su taller, cuya actividad se centra en Toulouse, aunque su radio de acción e influencia se extiende a todo el Languedoc. Pero con relación a las realizaciones de este artista presenta diferencias importantes, que dificultan las comparaciones: de un lado, el material –madera recubierta de plata–, pues las esculturas del taller de Rieux son de piedra, y de otro, la postura –sedente–, ya que casi todas las vírgenes relacionadas con el taller en son erguidas. Sin embargo, recientemente, se ha localizado en el Museo Massey de Tarbes una talla sedente atribuida al maestro de Rieux, que resulta bastante similar a la de Ron-

cesvalles, pero por desgracia esta bastante dañada, lo que impide apurar el cotejo.

A su vez la vinculación al Maestro de Rieux y su taller, nos daría una cronología entre 1330 y 1350, años en los que se desarrolla su actividad.

Las fechas coinciden con el gobierno del prior García Ibañez de Viguria (1327-1346), a cuya iniciativa debe el hospital dos importantes empresas: el claustro –por desgracia desaparecido– y la sala capitular o capilla de San Agustín –donde precisamente esta enterrado–. Muy posiblemente fue también el comitente de la estatua de la titular.



*Virgen del Tesoro de Roncesvalles
(Museo de Roncesvalles). Conjunto.*

2. LAS IMÁGENES DERIVADAS

El prestigio del Hospital y la extensión de sus dominios, unido a la devoción de la que gozó Nuestra Señora de Roncesvalles, implicaría sin duda la realización de imágenes inspiradas en ella, en especial en los territorios vecinos.

Sin embargo, las vicisitudes históricas han hecho que no se conserve ninguna en las localidades cercanas –Valcarlos, Burguete y Espinal– y los valles inmediatos –Arce, Ero y Aezcoa–. Aunque sí en lugares algo más distantes, como Janáriz (Lizoain), Artanga (Urraul Alto), Turrillas (Izagaondoa) y Urroz de Santesteban (Alto



*Virgen del Tesoro de Roncesvalles (Museo de Roncesvalles).
Reverso del trono: Visitación y Natividad.*

Bidasoa). A ellas habría que añadir la imágen conservada en el propio Roncesvalles y conocida como Virgen del Tesoro. Fuera ya de Navarra el P. Faci cita sendas "copias" de la titular de Roncesvalles: una en Alcolea de Cinca (Huesca) y otra en el Convento de San Eloy de Lisboa en Portugal –bajo la advocación de Nuestra Señora del Valle–, ambas por desgracia desaparecidas, por lo que resulta imposible comprobar la verdad de sus afirmaciones.

De todas las tallas inspiradas en Nuestra Señora de Roncesvalles, la del Tesoro es la única que ha conservado los dos rasgos más excepcionales del modelo: la cubierta metálica y la decoración figurada del trono. Ciertamente, los motivos del sitial no son los mismos que en el arquetipo, ya que se trata de episodios de la vida de María –Anunciación, Visitación, Natividad y Epifanía–, modificación que podría explicarse por el cambio funcional. En efecto, el trono de la Virgen del Tesoro no tiene función de sagrario –es macizo– y eso justificaría la sustitución de las figuras de los santos Pedro y Pablo y los ángeles ceroferreros –apropiadas para un receptáculo eucarístico– por escenas marianas, más adecuadas para una imagen de carácter meramente devocional.

En lo que se refiere a la disposición de las figuras, sus posturas coinciden en general con las del modelo, siendo de destacar en el caso de la madre la ligera inclinación de la cabeza hacia la izquierda –hacia su hijo– y la pro-

yección de la pierna derecha hacia el exterior, y el del niño su postura semierguida, por tratarse de rasgos totalmente inusuales.

En cuanto a sus funciones, en algún momento se sugirió –Ibarra– que pudo emplearse en procesiones. Sin embargo, dadas sus reducidas dimensiones, parece más probable que fuera encargada por algún prior o miembro del capítulo para la devoción privada e incluso para acompañarle en sus viajes.

Sobre la pierna derecha de la Virgen se aprecia la marca de un punzón, que serviría para determinar su procedencia, pero desgraciadamente esta demasiado borrosa para poder identificarla con seguridad. Por ello las opiniones al respecto varían: para algunos autores se trataría de una realización francesa –como su modelo–, pero últimamente se impone la teoría de un origen local, apoyándose en la presencia de motivos de lacería de estirpe hispánica en el trono y en el parecido de los relieves del mismo con realizaciones de orfebrería navarra.

Por su parte, la talla de Janáriz (hoy en la parroquia de Santiago de la Chantrea) por el contrario, carece tanto de la cubierta metálica como del ornamentado trono visto en el arquetipo.

Pero en cuanto a las posturas de las figuras el grado de coincidencia con la titular de Roncesvalles es casi total, mayor incluso que la del Tesoro. Como en aquella, María gira la

cabeza ligeramente a siniestra, con el brazo izquierdo coge a su hijo por debajo de la cintura y con el derecho –caído a lo largo del cuerpo– sujeta un atributo floral, en tanto que su pierna derecha se proyecta hacia el exterior. Jesús está situado sobre la pierna izquierda materna, con el cuerpo de perfil, en posición semierguida, el brazo derecho apoyado sobre el pecho materno y el izquierdo flexionado sujetando una esfera. También las prendas y su tratamiento son similares a las del modelo.

La estrecha semejanza existente entre esta Virgen de Janariz y las de Artanga (desaparecida) y Turillas (Museo Diocesano) llevan a pensar que también estas derivaban de Nuestra Señora de Roncesvalles y procedían del mismo taller que la de Artanga. Desgraciadamente la desaparición de la primera y el hecho de que los testimonios gráficos sobre la misma sean muy deficientes, y el mal estado de la segunda impiden apurar las comparaciones y llegar a conclusiones seguras. **PREGÓN**

La autora es profesora de la Universidad de Navarra, Departamento de Historia, Hª del Arte y Geografía.

*Virgen de Janariz
(hoy en la parroquia de
Santiago de la Chantrea).*

BIBLIOGRAFÍA

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara, “La Virgen de Roncesvalles e imágenes derivadas”, *Príncipe de Viana*, XLIX (1988), pp. 139-148.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, 1989.

FERNÁNDEZ-LADREDA AGUADÉ, Clara, y GARCÍA GAINZA, Concepción, *Salve, 70 años de arte y devoción mariana en Navarra*, Pamplona, 1994.



Santa María de Roncesvalles presidiendo el altar mayor

