

«El Maestro de la Virgen de la Calva»: un escultor / taller al servicio de la monarquía castellanoleonesa y del alto clero de Zamora¹

«The master of the bald Virgin»: an sculptor / workshop serving
the monarchy of Castile and Leon and the high clergy of Zamora

Sergio PÉREZ MARTÍN y Rubén FERNÁNDEZ MATEOS
Doctorandos en Historia del Arte. Universidad de Valladolid

RESUMEN

Hacia los últimos años del siglo XIII y comienzos del XIV, un grupo de escultores pertenecientes a los talleres catedralicios de León o formados en ellos y su entorno dirigieron sus pasos hacia la cercana ciudad de Zamora. Allí, durante el primer cuarto de la centuria desplegarán su arte en varios de los principales templos de la diócesis, la catedral de San Salvador, la iglesia de Santa María de La Hiniesta, la colegiata de Toro... , legándonos un conjunto escultórico sobresaliente. Desconocemos si la intervención de los prelados medievales de Zamora contribuyó a su llegada, aunque sin duda pudieron favorecer algunos de sus encargos. Otros emanaron directamente de las devociones y patronazgo del rey Fernando IV y de la omnipresente María de Molina, su madre. Bajo la figura del «Maestro de la Virgen de la Calva» reunimos ahora todas las imágenes pétreas producidas por aquellos anónimos artífices de estilo más o menos homogéneo, estereotipado e inmutable, aunque colmado de novedades y originalidad. Su nombre obedece a la que creemos fue su primer contacto con Zamora y obra maestra, la talla de Nuestra Señora de la Majestad de la seo capitalina, conocida vulgarmente como Virgen de la Calva.

PALABRAS CLAVE: Escultura gótica, Zamora, León, Fernando IV, María de Molina, Siglo XIV

ABSTRACT

By the late 13th and early 14th century, a group of sculptors belonging to the workshops of León's cathedral or trained in them and their environment directed their steps to the nearby city of Zamora. There, for the first quarter of the century will deploy his art in several major temples of the diocese, the cathedral of San Salvador, the church of Santa María de La Hiniesta, the collegiate church of Toro... , bequeathing an outstanding sculpture set. We don't know if the intervention of the medieval bishops of Zamora contributed to his arrival, though doubtless they could encourage some of their orders. Others emanated directly from the devotions and patronage of the King Fernando IV and omnipresent Maria de Molina, his mother. Under the name of the «Master of the bald Virgin « now we met all the stone images produced by those anonymous sculptors with a more or less homogeneous, stereotypical and unchangeable style, though full of novelties and originality. This nickname refers to his first contact with Zamora and masterpiece, the sculpture of Our Lady of the Majesty made for the cathedral, commonly known as The Bald Virgin.

KEYWORDS: Gothic sculpture, Zamora, Toro, León, Fernando IV, María de Molina, 14th century

INTRODUCCIÓN

Sirva como jalón para comenzar este trabajo la fecha de 1255, año en el que parece plenamente aceptado darían comienzo las obras de la catedral de León², la más francesa de todas la seos

¹ Este texto fue redactado para la conferencia de idéntico título impartida por Sergio Pérez en el curso «El Arte en Zamora X. Promotores y arte medieval: reyes, monjes y caballeros» el día 5 de marzo de 2015 en el Centro Asociado de la UNED en Zamora. A su vez se basa en un capítulo del libro *La Imaginería medieval en Zamora (Siglos XII-XVI)* que, preparado por ambos autores, tiene previsto publicarse a finales del año 2015.

² Entre otros ver FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica en León*, León, 1976, p. 11; GÓMEZ RASCÓN, Máximo, *La catedral de León. Cristal y Fe*, León, 1998, pp. 9-13 y KARGE, Henrik., *León en sutileza. La arquitectura*

castellanas erigidas a lo largo del siglo XIII y uno de los ejemplos más sobresalientes del gótico radiante europeo de raíz champañesa. No es baladí la afirmación, pues su planta fue trazada según planos de la catedral francesa de Reims (comenzada en 1211 y terminada sin la parte occidental en 1241), su alzado influido por las fachadas del transepto del Saint-Dennis y, especialmente, por la catedral de Châlons-en-Champagne y su fachada porticada occidental bajo postulados chartrianos, sin olvidar ciertos contactos puntuales con otras fábricas del país vecino (París, Villeneuve-l'Archevêque, Bordeaux, Dax, Laon, etc.).

Aunque apasionante, no nos interesa ahora el proceso constructivo del templo, ligado en parte al de catedral de Burgos, por el hecho de compartir a un mismo maestro de nombre Enrique, fallecido en Burgos en 1277³; sino el avance de su construcción y en concreto el momento en que empezara a labrarse su decoración escultórica. Si bien, hay que recordar que éste vino a suceder al maestro Simón, mencionado documentalmente en 1261, y al que se responsabiliza de la planificación y construcción de la partes más antiguas de la seo. Tras Enrique aparece un Juan Pérez «maestre de la obra de Santa María de Regla», que seguramente sea distinto al maestro homónimo que trabaja en Burgos, ya que este último muere en 1296, según su epitafio, y el leonés firma como testigo de un documento en 1297⁴. Su origen es discutido, pero su formación es a todas luces francesa. Ángela Franco estima que muestra conocimiento directo de los conjuntos galos. Junto a él, presupone la presencia de un escultor, el denominado «maestro de las jambas», autor, junto a un numeroso equipo de oficiales, de las imágenes situadas en esa zona de la puerta central sur, donde Amiens, Reims o Bordeaux debieron ser los referentes más directos⁵.

En resumidas cuentas, a partir del último tercio del siglo XIII, durante el pontificado del obispo Martín Fernández (1254-1289) y con el apoyo del rey Alfonso X (1252-1284), las diferentes portadas y puertas de la *Pulchra leonina* comenzaron a ver colmadas sus jambas, tímpanos, arquivoltas y hornacinas de una suerte ingente de estatuas que la acabarían convirtiendo en la más copiosa de su centuria –y de la Península– en lo que a riqueza escultórica se refiere. Sus estilos, profundamente personales, aunaban la tradición autóctona con las novedades llegadas de Francia. Al son que avanzaban las obras y se expandían sus ecos por todo el reino de León, los nutridos talleres catedralicios fueron adquiriendo un prestigio artístico considerable, siendo requeridos sus artífices a puntos cada vez más distantes, sin descartar que por voluntad propia algunos maestros decidieran tomar su propio camino en busca de encargos o del favor de otros mecenas.

Acaso el patrocinio de los obispos de Zamora Pedro II (1286-1302) o Gonzalo Rodríguez Osorio (1302-1311), pero sin duda el la reina María de Molina (c. 1264-1321) y el de su hijo Fernando IV (1295-1312), hubo de encaminar en torno al año 1300 a un grupo de estos escultores hacia la diócesis de Zamora. Testigo de su paso será el rico conjunto de imágenes y relieves que, atendiendo a un estilo más o menos homogéneo, dejaron repartidos por diversas localidades zamoranas. Si algo hemos de lamentar es que no se conozca documentalmente el encargo de ninguna de ellas o que no se haya conservado el nombre de ninguno de estos maestros, pero lo cierto es que su legado constituye, sin duda alguna, lo mejor de la escultura gótica zamorana.

medieval de la catedral de León, León, 2002, pp. 49-87 y HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria, «La construcción del templo gótico» en *Congreso Internacional de la Catedral de León en la Edad Media*, León, 2004, pp.145-176.

³ LAMBERT, Elie, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, 1977, pp. 219-220; FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica...*, pp. 27-30 e ID., «Alfonso X el Sabio y las catedrales de Burgos y León», *NORBA: Revista de arte*, 1987, 7, pp. 71-81.

⁴ KARGE, Henrik, «La arquitectura de la catedral de León en el contexto del gótico europeo» en *Congreso Internacional de la Catedral de León en la Edad Media*, León, 2004, pp.113-144.

⁵ FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica...*, pp. 39-40.

1. LA DIÓCESIS DE ZAMORA EN LA BISAGRA DE LOS SIGLOS XIII AL XIV

Tras la muerte de don Suero Pérez (1255-1286), uno de los obispos fundamentales para el devenir de la diócesis de Zamora, justo es decir que nos adentramos en un periodo bastante nebuloso para la historiografía medieval de la ciudad del Duero⁶.

Estas tenues pinceladas que recogemos a continuación no buscan otro objetivo que el de tratar de aportar algo de luz –aunque sea a modo de hipótesis– acerca de los cauces que pudieron conducir a los referidos maestros leoneses hasta la diócesis zamorana y más concretamente a su templo principal, donde creemos pudo cuajar su primer encargo.

La vinculación de don Suero con León es más que evidente pues entre mayo y diciembre de 1254 había sucedido a Martín Fernández –promocionado a obispo de la sede legionense– como notario mayor del rey en León, teniendo a su cargo hasta 1259 todos aquellos asuntos del reino que la ocupación del monarca le impedía atender directamente⁷. Además había ido atesorando otros nombramientos, como arcediano de Sevilla y Toledo o canónigo de León, Salamanca y Silves⁸. Desde luego, el obispo Suero hubo de conocer cuanto menos los inicios de la obra catedralicia, sobre todo teniendo en cuenta su cercanía al rey Sabio que, como dijimos anteriormente, la auspiciaba y promovía⁹.

Desconocemos si el «sustrato» leonés dejado por su predecesor sirvió al nuevo obispo, Pedro II (1286-1302), para atraer a algún maestro de los talleres catedralicios a la sede episcopal de Zamora, pero lo cierto es que debió de ser en su pontificado y durante el fructífero reinado de Fernando IV (1295-1312) cuando llegaron a ella. Es por ello, por lo que pese a la parquedad de los datos conocidos su figura resulta de notable interés para nuestros empeños. La cercana relación con su antecesor ya fue puesta de relieve por Linehan al identificarle con Pedro Benítez, maestrescuela del obispo Suero¹⁰. Y a éste precisamente adquirirá en 1279 todos los bienes que poseía su vasallo Martín Mateos en la localidad de Bamba, heredades que cuatro años más tarde permutaría con el Cabildo por la fundación de una capellanía. En consonancia con esta noticia habrá de situarse también la donación que el 28 de marzo de 1291 efectúa al Cabildo de los derechos que por entonces poseía sobre la iglesia de La Hiniesta¹¹. Conviene recordar que tanto Bamba como La Hiniesta fueron unas de las poblaciones salpicadas años más tarde con la obra del «Maestro de la Virgen de la Calva».

Dos episcopados de corta duración se sucederán en el tiempo hasta el final de la segunda década del siglo XIV. El primero de ellos corresponde a don Gonzalo Rodríguez Osorio (1302/3-1311), hijo de la infanta doña Dulce, hermana de Fernando III el Santo y reina *de jure* de León junto a su hermana Sancha en 1230 –los tres, hijos de Alfonso IX de León (1188-1230)–. La vía leonesa quedaba nuevamente abierta, lo que además se aderezaba con el arcedianato de Valderas (León) que recibió en la propia *Pulchra leonina* al tomar las sagradas órdenes, pues conviene decir que no será sacerdote hasta enviudar de doña Eva Álvarez y es más, tan sólo era diácono y

⁶ Para el acercamiento a su obispado resulta fundamental la obra de LINEHAN, Peter y LERA MAÍLLO, José Carlos, *Las postrimerías de un obispo alfonsino. Don Suero Pérez, el de Zamora*, Zamora, 2003.

⁷ LINEHAN, Peter y LERA MAÍLLO, José Carlos, *Las postrimerías...*, p. 23. Lo fue hasta una fecha desconocida entre febrero y junio de 1259.

⁸ SÁNCHEZ HERRERO, José, «Historia de la iglesia de Zamora, siglos V al XV» en *Historia de Zamora, I. De los orígenes al final del Medievo*, Zamora, 1995, pp. 687-753.

⁹ FRANCO MATA, Ángela, «Alfonso X el Sabio...», pp. 71-81 y CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, pp. 40-42 y ss.

¹⁰ LINEHAN, Peter, *Las Dueñas de Zamora. Secretos, estupro y poderes en la Iglesia española del siglo XIII*, Barcelona, 1999, pp. 110-114.

¹¹ LERA MAÍLLO, José Carlos, *Catálogo de los documentales medievales de la catedral de Zamora*, Zamora, 1999, pp. 329-330. La correcta interpretación del documento descarta que lo que se donase al Cabildo fuera la propia iglesia de Santa María como han afirmado algunos autores. MATILLA TASCÓN, Antonio, *Guía-inventario de los Archivos de Zamora y su provincia*, Madrid, 1964, p. 144; SÁNCHEZ HERRERO, José, «Historia de la iglesia...», p. 730 o FERRERO FERRERO, Florián, *VII Siglos de romería a La Hiniesta. Documentos*, Zamora, 1992, pp. 19-20.

arcediano de Salamanca al momento de su nombramiento por el Cabildo de Zamora¹². No hay porque dudar de su buena sintonía con el rey Fernando IV, con quien cruza diversas misivas entre 1305 y 1311, entre ellas la que confirmaba la donación de derechos de la iglesia de La Hiniesta, otorgada como ya se mencionó por su predecesor¹³.

El segundo prelado de este periodo será don Diego (1311-1320), que apenas inaugurado su episcopado asistiría a las disputas por ostentar la regencia de Castilla, dada la minoría de edad del nuevo monarca Alfonso XI (1312-1350). Pese a que hasta 1325 no será declarado mayor de edad para poder asumir el trono, el 18 de abril de 1316 refrenda a nuestro obispo los privilegios eclesiásticos otorgados por sus predecesores¹⁴. Es de suponer que la cuestión sería resuelta por su abuela, doña María de Molina, que por esos años había asumido ya su tutela, convirtiéndose como han señalado algunos especialistas en reina por tercera vez. Como ocurre con muchos de los obispos anteriores no conocemos la fecha de su muerte, pero en 1321 la silla episcopal de Zamora estaba ocupada ya por don Rodrigo (1320-1339).

Así pues, en este escueto repaso por el complejo episcopologio zamorano de las últimas décadas del siglo XIII y las primeras del XIV parecen descollar las figuras de don Pedro II y don Gonzalo. Los vínculos planteados y las pocas noticias conocidas impiden aseverar con certeza a quien de los dos debemos –si es que dependió de algunos de ellos– el contacto con los escultores de los talleres legionenses. Si nos atenemos al estudio estilístico de las obras, la primera pieza asignable se debió de labrar hacia 1300, durante el episcopado de Pedro II. Pero si recuperamos la única fecha que de manera indirecta nos habla del trabajo de estos maestros en la localidad de La Hiniesta, concretamente en el año 1307, hemos de trasladarnos al pontificado de don Gonzalo. Lo que sí parece claro es que la influencia del rey Fernando IV pudo ser decisiva como continuador de las devociones y piedad de su padre, el rey Bravo, que tendrán su reflejo más directo en sus empresas artísticas. Con el añadido de que este monarca se iba a criar en la ciudad de Zamora con su ayo Fernán Pérez Ponce, antiguo mayordomo del Alfonso X, por lo que su territorio le resultaría especialmente próximo. Pero tampoco se debe desdeñar el papel de doña María de Molina, a quien se le ha situado al frente de la construcción y difusión de una nueva ideología en la que el factor religioso, capitaneado por las órdenes mendicantes, cobrará un papel especial. Se asistirá a un cambio radical en las directrices culturales que habían regido en la corte del rey Sabio y no es baladí, como veremos, que uno de sus principales valedores fuese el franciscano fray Juan Gil de Zamora¹⁵.

2. EL «MAESTRO DE LA VIRGEN DE LA CALVA». DEFINICIÓN DE SU ESTILO

No parece posible, por ahora, ahondar en la personalidad o en la biografía de este maestro/taller, más allá de afirmar con rotundidad su pertenencia a los talleres catedralicios leoneses, donde convivirían escultores locales con otros foráneos, los más de ellos llegados desde Francia, o su formación en ellos y su entorno. A Zamora se trasladaría un grupo no muy numeroso, acaso un

¹² ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Ursicino, *Historia general, civil y eclesiástica de la provincia de Zamora*, Zamora, 1889, p. 207. Su elección fue confirmada por Bonifacio VIII el 12 de febrero de 1303. SÁNCHEZ HERRERO, José, «Historia de la iglesia...», p. 730 y ZATARAÍN FERNÁNDEZ, Melchor, *Apuntes y noticias curiosas para formalizar la historia eclesiástica de Zamora*, Zamora, 1898, pp. 115-116. Acudió a distintas reuniones y concilios en Toro y Salamanca, aunque no aparece ya en la que se celebró en Zamora en 1311 y a la que acudieron los obispos de Santiago, Braga, León, Oviedo, Palencia, Orense, Mondoñedo, Coria, Tuy, Lugo, Astorga, Ávila, Plasencia y Segovia. Quizá por entonces ya se habría hecho efectivo su traslado a Orense.

¹³ LERA MAÍLLO, José Carlos, *Catálogo...*, pp. 343-344 y ÁLVAREZ MARTÍNEZ, Ursicino, *Historia general...*, p. 213.

¹⁴ LERA MAÍLLO, José Carlos, *Catálogo...*, pp. 347-348.

¹⁵ SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, «Cultura visual en tiempos de María de Molina: Poder, devoción y doctrina» en SEVILLANO SAN JOSÉ, M.^a C. et al. (ed.), *El conocimiento del pasado. Una herramienta para la igualdad*, Salamanca, 2005, pp. 298-301.

maestro o dos –extranjeros o no¹⁶– con sus oficiales, acrecentado puntualmente para las obras de mayor calado, como pudo ser la del conjunto de La Hiniesta. El análisis de su producción permite diferenciar claramente la presencia de distintas manos y calidades, aunque todas coetáneas y deudoras de un mismo concepto escultórico. Es por ello por lo que hemos creído idóneo englobar todas las obras conocidas de estos anónimos artífices y alguna otra inédita, e incluso cuestionarnos la autoría de varias que habían sido puestas en su haber, bajo la figura del «Maestro de la Virgen de la Calva». Huelga decir que su denominación viene dada por la que consideramos su primera obra o encargo en la diócesis de Zamora, la imagen de Nuestra Señora de la Majestad, conocida vulgarmente como Virgen de la Calva, labrada en torno al año 1300. Este sobrenombre agruparía también las obras que Ara Gil asignó a un «Maestro de la Hiniesta» y desde luego habrá de deslindarse, al contrario de lo que ella proponía, de un hipotético «Maestro de la Virgen de la Esperanza» de León. En efecto, esta última será tomada como modelo para muchas de las creaciones zamoranas, pero nos parece dudoso que estemos ante un mismo escultor, aunque desde luego el taller zamorano debió conocer de primera mano la talla legionense, la imaginería de la portada de San Francisco (Reina de Saba, Sibila Eritrea y Simeón) del pórtico occidental leonés y en resumidas cuentas toda la plástica desplegaba por las puertas, jambas, tímpanos, parteluces o sepulcros de la fábrica catedralicia.

Todas las esculturas de Zamora presentan un estilo muy definido y personal, aunque dado lo estereotipado, inmutable y homogéneo del mismo –incluso cuando se ocupan de distintas iconografías y tipologías escultóricas– su cronología debe fijarse de manera genérica en el primer cuarto del siglo XIV¹⁷. Así, las brillantes pinceladas de su arte son fácilmente rastreables por la capital de Zamora, La Hiniesta, Toro, Benavente y quizá Bamba. Las imágenes marianas abundan por doquier, bien de manera aislada bien formando conjuntos, todas ellas testigos inequívocos de una altísima capacidad y maestría artística.

Su obra prima resume y compendia su estilo, aunque como iremos viendo no se trata de un maestro que repita literalmente sus modelos sino que introduce novedades y las combina, siendo por ello la originalidad una de sus peculiaridades. Sus efigies presentan unos característicos ojos almendrados de marcados párpados, cejas altas y arqueadas, caras de formas redondeadas y unas facciones dulces y delicadas. Otro de sus rasgos característicos reside en la forma de la corona que portan sus figuras, a modo de fina diadema decorada con pedrería que, dispuesta a la altura de la frente, ciñe habitualmente cabellos y tocas. Las melenas se parten al medio y caen simétricamente enmarcando el rostro a la vez que describen marcadas ondulaciones, detalle recurrente en los cabellos cortos masculinos. El tratamiento de los paños y el acabado formal de las tallas es extraordinario, acentuando el naturalismo y el gusto por el movimiento que muestran todas sus figuras.

3. LA IMAGEN DE NUESTRA SEÑORA DE LA MAJESTAD: HIPÓTESIS DE UN PRIMER ENCARGO

Prácticamente nada sabemos de lo que ocurría en la catedral de San Salvador de Zamora en las postrimerías del siglo XIII. Las obras de la torre y el claustro habían alcanzado dicha centuria y durante la segunda mitad de la misma Pedro Oña, sobrino del obispo Suero había mandado edificar la capilla de San Juan Evangelista a los pies de la nave meridional¹⁸. A día de hoy la seo

¹⁶ La probabilidad de que fuera extranjero fue apuntada por ARA GIL, Clementina Julia, fichas nº 1 y 5 del cat. de la exp. *Remembranza...*, pp. 561-562 y 568-569. En estos estudios se propuso también por primera vez el nombre de «Maestro de la Hiniesta» para denominar a este maestro genial.

¹⁷ FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica...*, pp. 360-361. La autora ofrece datos más concretas para las Anunciaciones de Toro (1300-1315) y Benavente (1315-1325), matizaciones, a nuestro juicio, de muy difícil apreciación. Bastaría con establecer una relación de antero/posterioridad entre ambas como planteamos más adelante, siempre dentro del primer cuarto de la centuria.

¹⁸ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *La catedral de Zamora*, Zamora, 2001, pp. 29-31, 104 y 139 y RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La catedral de Zamora*, Valladolid, 1982, pp. 355 y 366.

zamorana parece despojada de toda la actividad artística que aconteciera durante esos años y hasta bien entrado el siglo XIV. La transformación de la cabecera del templo en torno al año 1500¹⁹ y el incendio del claustro medieval en 1591 dieron al traste con buena parte de la historia del edificio y del patrocinio de sus «pobladores», obispos, canónigos, nobles... Al respecto resultan esclarecedoras las investigaciones de Carrero Santamaría, que logra situar en las inmediaciones de la ya diáfana cabecera, el transepto y en las pandas del claustro una cantidad ingente de enterramientos, altares y sepulcros. Con ellos no sólo se perdió el monumento funerario, sino la memoria del finado y las celebraciones que con ellos convivían y se desarrollaban diariamente. Como muestra cabría señalar el sepulcro regio de alabastro de una infanta identificada en diversos momentos –y con los consiguientes problemas– con doña Sancha († 1159), hermana de Alfonso VII; el del conde Ponce de Cabrera († c. 1164); el del obispo don Suero († 1286) cuyo túmulo debía tener esculpidas las imágenes de la Virgen y Cristo; o el obispo don Pedro († 1254)²⁰.

Próximos a aquellos, según el *Manual para el gobierno de los deanes* redactado a comienzos del siglo XVI, se encontraban los sepulcros del lectoral Alfonso Martínez de Fuentesauco, situado «cerca de las gradas delante de Santa Maria, ante altar Beate Marie, deuaxo de las gradas, en derecho de Sancta Maria...», el enterramiento de doña Inés Alfonso «en Santa María la Calua» o el del chantre Juan Rodríguez de San Isidoro, que yacía «a Sancta Maria, do diçe el clérigo la confission».



Fig. 1. Nuestra Señora de la Majestad. Catedral de San Salvador, Zamora

¹⁹ Debieron concluir las obras en torno a 1501, coincidiendo con el pontificado del obispo Meléndez Valdés, según reza un epitafio descubierto recientemente. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *La custodia procesional de la catedral de Zamora*, Zamora, 2011, p. 65.

²⁰ CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, «Arquitectura y espacio funerario entre los siglos XII y XVI: La catedral de Zamora», *Anuario del IEZ «Florián de Ocampo»*, 1998, pp. 209-219. La identidad de la primera ha sido discutida, al conservarse su sepulcro en el panteón real de la colegiata de San Isidoro de León. Sobre la pertenencia del sepulcro véase también. RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La catedral...*, pp. 181-182 y GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*, Madrid, 1927, p. 143.

Estas notas nos hablan por primera vez de la situación de la imagen de Nuestra Señora de la Majestad (Fig. 1) y su altar, este último seguramente una máquina de factura medieval hoy perdida²¹, aunque de su culto ya se tenía noticia desde antiguo. Uno de los problemas habituales en el estudio de la imaginería, sea de la época que sea, es la fácil y frecuente descontextualización de las tallas. Y aunque con seguridad no se sabe para dónde se labró esta escultura de la Virgen con el Niño parece que desde sus orígenes, cuando la cabecera aún lucía sus tres ábsides semicirculares escalonados de tradición románica, uno de ellos –el norte– ya estaba dedicado a la Virgen²². No hay porqué dudar de que ese no fuera el emplazamiento primigenio de la insigne talla, aunque algunos de sus precedentes formales puedan rastrearse en diversas efigies dispuestas en el claustro de la catedral de León, e incluso una secuela de la misma, como es la escultura de «Nuestra Señora de los Ángeles» de la catedral de Ciudad Rodrigo, se encuentre también hoy en el ámbito claustral²³. El propio claustro zamorano, perdido en buena medida durante el incendio de 1591, cobijó numerosas imágenes repartidas en hornacinas abiertas en sus muros (San Juan Bautista, San Bartolomé, San Felipe, la Virgen...), tal y como enumera el referido *Manual*. En concreto una imagen de la Virgen María se podía contemplar junto a diversas sepulturas en la panda norte –o segunda– del patio²⁴.

Sea como fuere, lo cierto es que estamos ante una de las más bellas creaciones de la escultura gótica española de finales del siglo XIII y principios del XIV. Responde al tipo iconográfico que se impone con rotundidad en el siglo XIII, y que manteniéndose a lo largo del siglo XIV continúa vigente aún el XV. Es el de la Virgen sedente, entronizada con el Niño en brazos. Como se podrá comprobar, su tipología se muestra próxima a algunas de las categorías que habitualmente se establecen en el estudio de la imaginería gótica en madera²⁵, aunque por su calidad las supera holgadamente.

La figura de la Virgen tiene una cara de formas redondeadas, delicada e infantil y con una frente despejada que le ha dado el sobrenombre de la «Calva». Esto, junto a los ojos almendrados, ese delicado velo con el que se toca y la corona ornada con pedrería son algunas de las características propias de este taller o escultor. El tratamiento del plegado muestra todavía ritmos de la escultura del siglo XIII, aunque el movimiento natural de la Virgen y del Niño lo acercan a una cronología algo más avanzada. Esto hace que datemos esta obra en una fecha en torno a 1300. El naturalismo de la imagen queda reflejado en el sentido dinámico del Niño, en postura inquieta, pasando su pierna derecha por debajo del cuerpo y a la vez portando un orbe en su mano izquierda, composición de gran fortuna que será repetida en posteriores tallas. La finura del maestro se hace patente también en el trabajo de los ensortijados cabellos del infante.

Las características formales y fisionómicas aludidas no pueden resultar ajenas si se conoce bien la imaginería desplegada en distintos puntos de la catedral de León. Al contrario de lo que se podrá ver en otros de sus tipos escultóricos (como las Anunciaciones), no existe para la Virgen con el Niño una imagen tipo que se copie o en la que se inspire, sino que buena parte de la plástica leonesa adaptada a un nuevo ámbito y contexto subyace en unos u otros detalles. A esta se

²¹ Se sustituyó en la década de 1570 por un retablo atribuido al escultor Juan Falcote. Al momento de policromarse, en 1586, se pintaría también su imagen titular de mano de Juan de Durana y Alonso de Remesal. El estudio más reciente sobre las labores pictóricas recoge también las aportaciones previas de Samaniego y Navarro, véase RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *Catálogo de pinturas de la catedral de Zamora*, Zamora, 2013, p. 63

²² CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, «Arquitectura y espacio...», p. 209 y RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *La catedral...*, p. 43.

²³ Con anterioridad estuvo en una capilla funeraria. LAHOZ, Lucía, ficha nº 68 del cat. de la exp. *Kyrios. Las Edades del Hombre*, Salamanca, 2006, pp. 194-196.

²⁴ Sobre el claustro medieval y sus capillas dictó el 6 de mayo de 2013 una interesante conferencia Florián Ferrero Ferrero, dentro del curso «El Arte Románico en Zamora VIII. La Catedral de Zamora: formas, contextos, caminos». Su texto no ha sido publicado aunque su grabación puede visualizarse a través del portal de la UNED. Alguno de los detalles referidos arriba se han extraído de ella.

²⁵ Sobre la rodilla izquierda de la Madre. A este respecto puede consultarse PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *La imaginería medieval en Zamora. Siglos XII-XVI* (en prensa, 2015) o ARA GIL, Clementina Julia, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 126-169.

le unirán detalles genuinos que no volveremos a ver en su obra. Nos referimos, por ejemplo a la aparición de la toca cubriendo la cabeza a su vez ceñida por una corona en forma de diadema; o a la presencia del dragón infernal que la Virgen está hollando con sus pies, motivo derivado de las vírgenes de los parteluces franceses²⁶.

Dejando de lado el escaño con cojín sobre el que aparece sentada, quizá uno de los puntos más llamativos resida en el propio Niño y en la atrevida postura que adopta sobre la pierna izquierda de la Madre. Lejos de los habituales convencionalismos están llenas de un naturalismo casi impropio para la época. Su ademán, con la pierna derecha cruzada totalmente bajo la otra, le confiere un inusitado movimiento aparentando estar indistintamente en acción de erguirse o de sentarse. Quizá haya que buscar de nuevo sus precedentes en la fábrica de la *Pulchra leonina*, donde desde fecha temprana encontramos imágenes exentas y relieves funerarios con evidentes concomitancias. De todas ellas beberían con toda seguridad los maestros desplazados a Zamora. Como muestra sirvan la Virgen con Niño (1275-1285) ubicada en el tímpano de la portada de San Juan en el pórtico occidental, la del sepulcro del canónigo Pedro Yáñez (1258-c.1274), o las dos esculturas ubicadas en el claustro (1275-1285), en la que se aprecia la influencia de la Virgen Blanca, y en el museo (s. XIII). Sin embargo, todas ellas carecen del movimiento de la efigie zamorana. Habrá que esperar aún algunas décadas para localizar unas tallas similares y que en especial muestren la original pose del Niño. Así, lo hará la Virgen que ocupa el centro del sepulcro del arcediano de Triacastella Miguel Domínguez, realizado hacia 1335 y la de su homólogo en Saldaña Juan Martínez de Díaz, fenecido en 1392²⁷. Se plantea la duda ahora de si existió alguna imagen anterior hoy perdida que iniciara esta curiosidad iconográfica, pues estos dos últimos monumentos se labraron con posterioridad a las obras de Zamora, o si por el contrario en este caso fue la ciudad la Duero la que aportó un modelo excepcional exportado luego al resto del reino de León.

4. EL CONJUNTO DE SANTA MARÍA LA REAL DE LA HINIESTA Y LA PROMOCIÓN ARTÍSTICA DE SANCHO IV, MARÍA DE MOLINA Y FERNANDO IV

En la parroquia de Santa María la Real de La Hiniesta se conserva el conjunto más cuantioso de obras salidas de la mano de los artífices leoneses en tierras zamoranas. El porqué habrá que buscarlo en la especial vinculación que desde antiguo tuvo este templo con el rey Sancho IV, que además se aderezó con el paso de los siglos con ciertos tintes legendarios. La tradición, recogida por el común de los cronistas e historiadores cuenta que durante el transcurso de un episodio cinegético, los perros de Sancho IV persiguieron a una perdiz hasta una hiniesta o retama y allí oculta entre la maleza descubrió una imagen de la Virgen con el Niño a cuyos pies se acogió el ave. El rey Bravo, personaje piadoso y devoto por antonomasia, no habría dudado en dar un privilegio rodado firmado en Valladolid el 1 de agosto de 1290 «en uno con la reyna doña María mi muger» por el que se mandaba erigir un templo en el solar donde se produjo el hallazgo y un pueblo alrededor de él que actuase como custodio y guardián del santuario²⁸. Es más, esa misma tradición no

²⁶ Desde aquí se propagó hacia España encontrándose en los puntos más diversos como la Virgen Blanca de León, Nuestra Señora de la Vid (Burgos), la Virgen de los Reyes en Laguardia (Álava) o la Virgen del Mánel de Tarragona. ARA GIL, Clementina Julia, ficha nº 68 del cat. de la exp. *El arte en la Iglesia de Castilla y León. Las Edades del Hombre*, Valladolid, 1988, p. 131 e ÍDEM., ficha nº 30 del cat. de la exp. *RemembranZa. Las Edades del Hombre*, Salamanca, 2001, pp. 498-499.

²⁷ FRANCO MATA, María Ángela., *Escultura gótica...*, pp.105-108, 347-348, 405-407 y 434-436.

²⁸ FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*, Madrid, 1882, t. I, pp. 479-488; ZATARAIN FERNÁNDEZ, Melchor, *Apuntes y noticias...*, pp. 107-110; FERRERO FERRERO, Florián, *VII Siglos...*, pp. 49-65 y 86-90 o ROMERO LÓPEZ, Francisco, *Leyendas y tradiciones zamoranas* (ed. preparada por J. A. Rivera), Zamora, 2010, pp. 43-49.

ha dudado en identificar la milagrosa imagen con una pequeña talla románica de finales del siglo XII que aún guarda el templo²⁹.

Lo cierto es que nada de esto se trasluce en el referido privilegio a no ser la particular devoción de los reyes por la Virgen de la Hiniesta «por grant voluntad que avemos de fazer bien e ayuda a la iglesia de Santa María de la Yniesta por muchos miraglos que el Nuestro Señor Ihesu Christo en aquel santo lugar faze, e conosciendo quantos bienes e quantas merçedes rresçebimos siempre della e esperamos arresçebir». Lo que realmente establece el documento es que doce pobladores de La Hiniesta, localidad documentada desde comienzos del siglo XIII, así como el cura del lugar estuviesen exentos del pago de pechos reales y que en su lugar los pagasen a la iglesia «para la obra e para mantener los capellanes». A cambio habría de cantarse una misa diaria por el rey y por su familia y hacerse un aniversario anual por los reyes sus antepasados y por los monarcas después de su fallecimiento³⁰.

Esa data de 1290 se ha puesto frecuentemente en relación con la fecha de construcción de la actual iglesia y sin adentrarnos en asuntos que ahora no nos competen parece que bien podría corresponder a la renovación o ampliación de una parte de la misma o a la reanudación de las obras partiendo de la primitiva cabecera románica³¹. Los trabajos aún continuarían en 1307, año en que Fernando IV —ya en su mayoría de edad, pues contaba con 21 años— otorgó un nuevo privilegio desde la ciudad de León ampliando la merced de sus padres. Gutiérrez Baños estima que el documento venía a paliar las dificultades que atravesaría la obra y el inicio de una empresa de más altos vuelos, pues con él se ampliaban hasta veinte el número de pobladores exentos de pechos reales³², añadiendo seis a los trece fijados «y con Pero Vázquez maestre de la obra que yo ay do e pus demás de los treze³³».

Con la promoción artística del rey Fernando y bajo la dirección de Pedro Vázquez se llevaría a cabo la espléndida portada meridional. Este maestro actuaría como arquitecto o director de la obra y bajo sus órdenes o junto a él trabajaría el «Maestro de la Virgen de la Calva». Algunos años antes, en 1294, encontramos a Vázquez citado como «pedrero» en las mandas testamentarias del arcediano Pedro Anáez o Anayz, en relación con la obra de su capilla funeraria ubicada en el desaparecido claustro medieval de la catedral, lo que sin duda aclara su verdadera ocupación³⁴.

²⁹ RAMOS DE CASTRO, G., *El arte románico en la provincia de Zamora*, Zamora, 1977, pp. 386-388; HUERTA HUERTA, Pedro Luis, «Virgen con el Niño» en GARCÍA GUINEA, M. A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dir.), *Enciclopedia del románico en Castilla y León. Zamora*, Salamanca, 2002, p. 327 o PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *La imaginería...* (en prensa).

³⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, 1997, pp. 122-123.

³¹ GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo...*, p. 289; RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *El arte románico...*, p. 82; NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Catálogo monumental del partido judicial de Zamora*, Madrid, 1982, pp. 155-157 y HUERTA HUERTA, Pedro Luis, «La Hiniesta» en GARCÍA GUINEA, M. A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M.^a (dir.), *Enciclopedia...*, pp. 325-327.

³² ZATARAIN FERNÁNDEZ, Melchor, *Apuntes y noticias...*, pp. 109-110. Según este autor eran conocidos como «los veinte» y sólo ellos gozaban de fueros y privilegios y tenían su gobierno y concejo aparte del resto del pueblo y celebraban juntas en el pórtico de la iglesia, que llamaban «pórtico de la Santísima Trinidad».

³³ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Las empresas...*, pp. 123-127.

³⁴ RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La Catedral...*, p. 451. En el mismo testamento se cita al pintor Domingo Pérez, criado del rey Sancho IV y autor de la policromía de la portada de la Majestad de la colegiata de Santa María la Mayor de Toro. A este respecto véase nota nº 24 del presente artículo y NAVARO TALEGÓN, José, *La Colegiata de Toro*, Asturias, 2005, pp. 82-86.



Fig. 2. Montaje del pórtico de la iglesia de Santa María la Real, con el mainel y la escultura de la Virgen

La portada, profundamente estudiada³⁵, constituye un conjunto escultórico excepcional derivado de los talleres de catedralicios leoneses y con el que cabe poner en relación toda la serie de esculturas realizadas por el maestro en el entorno zamorano (Fig. 2). Su alzado se cobija bajo un pórtico cubierto con bóveda de crucería con terceletes. En el tímpano se ha querido ver tradicionalmente una representación de la *Parusia* o segunda venida de Cristo como Juez, sentado en su trono y coronado por ángeles. A ambos lados se disponen la Virgen y San Juan, como intercesores, en una interpretación libre del tímpano principal de la *Pulchra leonina*. Bajos ellos, a modo de dintel y entre grupos de arquerías discurren las escenas de los Reyes Magos visitando a Herodes y la Epifanía. Sin embargo, las arcaizantes arquivoltas denotan la influencia de la escuela provincial de finales del siglo XII (Toro, Benavente...), pues aparecen colmadas con figurillas en disposición radial: ángeles sedentes que portan libros y filacterias en la primera y los ancianos del Apocalipsis tañendo instrumentos en la superior. El hecho de que aparecieran las dos manifestaciones triunfantes de Cristo acentuaba, para Ara Gil, el sentido teofánico de la puerta.

Lo cierto es que como ha puesto de relieve recientemente Sánchez Ameijeiras³⁶, estas teorías presentan una serie de incongruencias que exigen una relectura iconográfica del conjunto. Quizá la más llamativa esté en la propia representación de Cristo, vestido con túnica y manto y sin llagas, bien distinto de las imágenes como Juez labradas, por ejemplo, para Burgos o León. Tampoco están presentes los bienaventurados y los réprobos, pese a que algún investigador haya insistido en verlos, ni siquiera los signos que anuncian la segunda venida o los ángeles trompeteros del Apocalipsis. Esta reinterpretación se apoya también en una de las fuentes citada frecuentemente al

³⁵ GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo...*, pp. 290-291; NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Catálogo...*, pp. 158-161; DE AZCÁRATE RISTORI, José María, *Arte gótico en España*, Madrid, 1990, p. 174; ARA GIL, Julia, «Escultura» en *Arte Gótico, Historia del Arte de Castilla y León*, T. III, Valladolid, 1994, pp. 258-259; MONTERO APARICIO, Domingo, «Arte medieval en Zamora» en *Historia de Zamora*, I. *De los orígenes al final del Medioevo*, Zamora, 1995, pp. 806-808 y RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, «Los instrumentos musicales de los ancianos del Apocalipsis en la portada de la iglesia de La Hiniesta (Zamora)», *Anuario del IEZ Florián de Ocampo*, 1997, pp. 183-209.

³⁶ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, «Cultura visual...», pp. 308-317.

hablar de la morfología de la portada: el manuscrito hagiográfico escrito en 1618 por el presbítero doctor Jerónimo Martínez de Vegas³⁷. En él, además de presentarnos una portada bífora, se narra como el tímpano de La Hiniesta estaba presidido por una «una figura de piedra de la Santísima Trinidad». Tal afirmación podría explicarse, solventando además la singular iconografía mencionada, si la escultura hubiera sido una Trinidad-Trono de Gracia, imágenes que aparecieron por primera vez en el contexto hispano hacia 1300³⁸. Así, la postura de los mutilados brazos de Cristo bien podría indicar que en algún momento sustentó un crucifijo desaparecido, aunque ciertamente hoy tampoco dista mucho de la que presentan los que muestran las llagas³⁹. No obstante, en estas Trinidades tampoco resulta fácil distinguir la figura de Dios Padre de la de Cristo, pues suele presentar melena y barba y viste invariablemente túnica y manto⁴⁰. Además es habitual que se acompañe de ángeles incensando, sentado sobre un trono que por su anchura parece un altar –como aquí ocurre– a modo de referencia ulterior al sacrificio de la Misa.

Esta nueva visión de Sánchez Ameijeiras invita a leer la escena del tímpano en el marco del conjunto y este a su vez en clave mariana. Se desestimaría así la opinión de Gómez-Moreno, Ara o Rivera, que hablaban de la independencia figurativa del tímpano, con respecto al dintel, por ejemplo. Así, la supuesta Trinidad debe ponerse en relación directa con la Virgen con el Niño que pudo rematar el parteluz de la portada y ambas como una alusión a la Trinidad de María, una de las Fiestas de la Virgen que canta Alfonso X en su marial. Esa triple virginidad de María aludía a que en la Encarnación no participó solo el Padre sino toda la Trinidad, pero sólo la persona del Hijo tomará cuerpo. Son estos Gozos y Fiestas los que al parecer podrían dar la clave de los temas representados en el pórtico. Entre ellos está también la Epifanía, labrada, como ya vimos bajo el tímpano⁴¹.

No menos interés despiertan los derrames laterales de la portada, organizados en dos pisos de arquerías ciegas apuntadas. Los inferiores muestran trifolios en su intradós, mientras que los superiores albergan doce figuras de bulto redondo. Un somero análisis de las mismas desvela su heterogeneidad en estilo y calidad, aunque coetáneas y bajo unos mismos postulados estéticos, baste con parangonar varias de las figuras femeninas con la propia Virgen de la Calva o con sus producciones para Toro y Benavente. Su deficiente conservación y la pérdida de atributos han impedido identificar con seguridad alguna de ellas y otras aparentemente seguras suscitan no pocas dudas. A los cuatro ángeles cerofenarios y turiferarios –dos a cada lado– que abren cada costado les siguen por la izquierda una Virgen con el Niño en brazos, una Virgen o una reina, San Juan Bautista con Salomé vencida a sus pies y una figura masculina vestida con túnica y manto, barbada y de largos cabellos ondulantes tocados con una especie de gorro interpretada por Rivera como San José; mientras por la derecha vemos otra Virgen o reina, un santo masculino con un león a sus pies –acaso San Mamed–, Santa Margarita o Santa Marta alanceando al dragón y Santa Catalina discutiendo con los herejes las verdades de la Fe.

A la luz de la reciente reinterpretación cobra fuerza el vínculo con una obra que ya no nos puede resultar ajena: la portada de San Francisco de la catedral de León. Su temática pudo haberse evocado en una de las jambas zamoranas, hoy sin sentido por el desorden de las tallas o incluso por la colocación de tallas que no formaron parte del discurso original. Desde luego el supuesto

³⁷ La *Historia de la vida y muerte, inuención, translación y milagros del Excellentísimo Sancto Señor San Idefonso, arzobispo de Toledo*, citada y transcrita en FERRERO FERRERO, Florián, *VII Siglos...*, p. 56 y LERA MAÍLLO, José Carlos, *Bamba y su santuario de Santa María del Viso. Historia y leyenda*, Zamora, 2013, pp. 121-135.

³⁸ DE PAMPLONA, Germán, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970 y GONZÁLEZ HERNANDO, Irene, 2010, «Trinidad Trono de Gracia o Trinidad Vertical», *Base de datos digital de iconografía medieval. Universidad Complutense de Madrid*, <http://www.ucm.es/bdiconografiamedieval> (marzo 2015).

³⁹ También se ha apuntado que pudo mantener en alto su mano derecha, en actitud de bendecir, mientras que con la izquierda sujetaría el Libro sellado, que apoyaría sobre su rodilla. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, «Los instrumentos musicales...», p. 186.

⁴⁰ Un parangón pictórico zamorano fechado en torno al tercio central del siglo XIV puede contemplarse en la iglesia del Santo Sepulcro de la capital, aunque aquí los ángeles portan objetos irreconocibles, bien algunas de las «arma Christi», bien dos grandes velas o cirios. PÉREZ MARTÍN, Sergio, «Un ciclo pictórico de estilo gótico lineal parcialmente inédito en la iglesia del Santo Sepulcro de Zamora», *Studia Zamorensia*, X, 2011, pp. 150-151.

⁴¹ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, Rocío, «Cultura visual...», pp. 312-313.

San José tiene evidentes lazos y similitudes con el Simeón leonés y así fue reconocido por Ara Gil, que sin duda haría pareja con la Virgen que sujeta al Niño casi alzándolo, componiendo la escena de la Presentación. Propone Sánchez Ameijeiras que otra de las imágenes aparentemente marianas que se muestran aisladas pudo ser una María Anunciada o parte de una Visitación, añadiendo así dos Fiestas más de la Virgen al citado repertorio iconográfico gozoso. A nuestro juicio y sin perder de vista la puerta leonesa, una de esas tallas de vírgenes/reinas habrá de ser la reina de Saba (seguramente la del flanco izquierdo), duda que ya esbozara Rivera hace algunos años. Con esta reorganización, el muro frontero quedaría dedicado a los santos y santas, de un modo similar a como lo hicieran algunos conjuntos franceses de los siglos XIII y XIV, un mapa devocional, ejemplos doctrinales y modelos de conducta. Tras ello se ha querido ver de nuevo la mano de doña María de Molina y su entorno literario, profundamente interesados en las fórmulas narrativas hagiográficas. Su mano ha de verse también en otra gran obra con evidentes lazos de unión no sólo en lo iconográfico, sino también en el patronazgo y en su cronología: las pinturas murales del convento de Santa Clara de Toro, realizadas según las últimas teorías por el pintor local Domingo Pérez hacia 1316⁴².



Fig. 3. Virgen con el Niño. Iglesia de Santa María la Real, La Hiniesta

⁴² NAVARO TALEGÓN, José, *La Colegiata...* p. 85. Distinta opinión tanto en la cronología como en su autoría mantiene GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, 2005, T. II, pp. 298-318.

En el interior del templo se conservan tres imágenes pétreas más, hoy descontextualizadas, que representan a la Virgen de pie con el Niño en sus brazos y dos figuras que formaron un grupo de la Anunciación (Fig. 3). La primera es de una extraordinaria calidad y presenta interesantes novedades plásticas. Así, además de la naturalidad y el movimiento aparece un nuevo concepto en el tratamiento de los paños, la disposición del manto de la Virgen y la semidesnudez del cuerpo del Niño, cubierto parcialmente con la tela. Este novedoso aspecto del desnudo también puede apreciarse en la imagen del Precursor labrada para el pórtico. Algunas de estas originales formas pueden relacionarse con la Virgen del Dado (1300-1310) que preside el parteluz de la portada Norte del crucero de la catedral de León. Parafraseando a Ara Gil, hay paralelismos en la manera de disponer el manto que cae desde la cabeza hacia delante, en sustitución del velo y de la capa de cuerda que se retiraba detrás del brazo derecho para cruzar, debajo de él, por delante de la cintura como era habitual en el siglo XIII⁴³.

Esta imagen, a la que nos referimos con anterioridad al hablar de su hipotético emplazamiento y sentido iconográfico⁴⁴, efectivamente pudo haberse dispuesto en origen en esa «portada dividida en dos entradas» que describía Martínez de Vegas en 1618 y haberse trasladado al interior del templo en 1751, momento en que las cuentas parroquiales consignaron un pago al maestro valenciano Francisco Ferrada del coste de «quitar el poste que avia en la puerta principal de la iglesia y era impedimento a salir y entrar Nuestra Señora y de hacer el arco nuevo a dicha puerta⁴⁵...». Apoyaría esta idea la argolla metálica que conserva en su dorso⁴⁶, similar a otras descubiertas en la seo legionense, y que serviría para sujetar la Virgen a un pilar u hornacina. Bien es cierto, que aun sin el pretendido mainel la puerta Sur de la iglesia parece un tanto estrecha y que en las hornacinas del pórtico ya identificamos otra talla de la Virgen con el Niño, por lo que en algún momento se ha pensado que quizá pudo ubicarse en la portada Norte, tapiada en fecha imprecisa según recogió Nieto González. Desde luego la redundancia iconográfica no es óbice para su presencia en el mainel, pues esa multiplicidad se puede rastrear en tantos otros templos de advocación mariana, acaso Villalcázar de Sirga (Palencia), también relacionado con los monarcas y con su padre Alfonso X, sea uno de los mejores ejemplos.

⁴³ ARA GIL, Clementina Julia, ficha nº 5 del cat. de la exp. *RemembranZa...*, p. 568.

⁴⁴ La imagen de la Virgen aparecerá rematando los maineles de numerosas portadas francesas dedicadas a diversas temáticas y no exclusivamente a su figura, Chartres, Notre-Dame de Paris, Amiens, Reims, Sillé-le-Guillaume, etc. Sus fórmulas iconográficas pronto se transmitieron a nuestro país, basta con ver las dedicadas al Juicio Final (1260-1270), con la Virgen Blanca y a la Virgen del Dado (1290-1300) en la catedral de León o la portada meridional de la iglesia de Santa María la Real de Sasamón (Burgos), inspirada en la del Sarmental de Burgos, aunque con parteluz mariano. Ya en el siglo XIV la nómina se hará más extensa. Entre otras, cabe mencionar el «pórtico viejo» de la iglesia de San Pedro Apóstol de Vitoria, la puerta de los Apóstoles de la arciprestal de Santa María la Mayor de Morella, el portal mayor de la catedral basilica de Tarragona o poco antes de acabar la centuria el de Santa María de los Reyes en Laguardia (Álava). Y por supuesto, si nos centramos en nuestro ámbito de estudio, no podemos olvidar la portada de la Majestad de la colegiata de Santa María la Mayor de Toro, erigida a finales del segundo tercio del siglo XIII, y por extensión el pórtico del Perdón de Ciudad Rodrigo, vinculado desde antiguo a la estela de León y Toro. BERTAUX, Emile, «La sculpture chrétienne en Espagne, des origines au XIV siècle» en MICHEL, A. (dir.), *Historie de l'Art*, Paris, 1906, T. II, 1ª parte, p. 284; FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica...*, pp. 298-301 y LAHOZ, Lucía, ficha nº 200 del cat. de la exp. *Kyrios...*, pp. 428-523.

⁴⁵ NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Catálogo...*, p. 158.

⁴⁶ ARA GIL, Clementina Julia, ficha nº 5 del cat. de la exp. *RemembranZa...*, pp. 568-569.



Fig. 4. Virgen de la Anunciación.
Iglesia de Santa María la Real, La Hiniesta



Fig. 5. Arcángel Gabriel.
Iglesia de Santa María la Real, La Hiniesta

Completa el conjunto parroquial un grupo de la Anunciación, quizá lo más maltrecho de lo visto hasta ahora y es que Gómez-Moreno lo halló retirado en un trastero (Figs. 4 y 5)⁴⁷. Se inaugura con éste una tipología en la que nuestro maestro resultó especialmente pródigo, aunque tan sólo en este caso el conjunto ha sido separado del marco arquitectónico para el que fue concebido. En el acercamiento a su estudio ha sido recurrente el parangón con la escultura monumental leonesa⁴⁸. Así, la imagen de María, por sus formas redondeadas y rotundas se ha situado más próxima a la Virgen con el Niño de la propia iglesia de La Hiniesta o a Nuestra Señora de la Majestad de la seo capitalina. Sin embargo, no podemos desdeñar su relación con la Virgen de la Esperanza de la catedral de León (c. 1288) con la que muestra evidentes similitudes en cuanto a la tipología y disposición de sus ropajes. Viste túnica rojiza ajustada a la cintura mediante un cinturón y se cubre con un manto que, cayendo desde los hombros, se recoge bajo la mano derecha formando una elegante y característica cascada de pliegues en «V», profundos y aristados. El juego de plegados pone al descubierto el interior de la prenda, de un color similar al de la túnica y que contrasta con su reverso verde, en el que además quedan algunos restos de varias orlas o cenefas con exornos dorados. Característica propia, procedente sin duda de León, será la toca blanca ceñida «a la hebrea» con que se cubre la cabeza y que tras pasar sus extremos por delante del cuello cae por la espalda.

Por lo demás, apenas encontramos diferencias palpables con sus tallas «hermanas» localizadas en Toro y Benavente. Acaso la menor ampulosidad de su vestimenta o sus facciones más menudas y redondeadas, que se acentúan ante la escasa presencia de la cabellera. Al haber perdido su mano

⁴⁷ GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo...*, p. 291.

⁴⁸ ARA GIL, Clementina Julia, ficha nº 1 del cat. de la exp. *Remembranza...*, pp. 561-562.

izquierda no sabemos cómo se dispondría, si bien la posición del antebrazo sugiere una postura próxima a la benaventana. Por el contrario, como supo ver Ara Gil la escultura del arcángel es más innovadora y rompe con el modelo utilizado en sus congéneres. Pertencería a una faceta más inmaterial y rítmica del artista, apreciable, por ejemplo, en las efigies de Simeón y en la Sibila Eritrea, labradas para las jambas de la portada leonesa de San Francisco⁴⁹. Su delicada silueta se muestra mucho más vivaz, confiriéndole un mayor movimiento tanto su curvada postura –esquema repetido en los conjuntos de idéntica temática conservados en León– como el marcado adelantamiento de la pierna derecha. Viste túnica blanca con ribetes y cenefas doradas y manto largo de color rojo y granate, totalmente abierto en el frente. Su cabello, de abultados bucles, emparenta de nuevo con Benavente, aunque sin perder de vista la factura de los del profeta Simeón. Sus graves deterioros afectaron a la pérdida de las alas y las manos. Pese a todo, se puede apreciar que estas últimas se colocan de manera inversa a lo ya conocido, alzándose la derecha por encima la izquierda, detalle que no alteraría, a buen seguro, la presencia de la tradicional filacteria.

A nuestro juicio, todo el conjunto debe datarse en los primeros años del siglo XIV⁵⁰, teniendo siempre en cuenta la fecha clave de 1307. El papel de Sancho IV en todo este proceso parece que fue de carácter eminentemente piadoso, conforme a unos ideales religiosos, aunque cabe plantearse el alcance de la obra efectuada con los frutos de aquella limosna regia. En cualquier caso, su actuación fue la desencadenante de un proceso artístico al que se puso este brillante colofón principiando el siglo XIV. María de Molina y su hijo Fernando IV, por razones personales, se mostraron igualmente devotos de Nuestra Señora de la Hiniesta como lo había sido su marido y padre, e incluso pudiendo rastrearse cierta relación con Alfonso X⁵¹. Su huella, labrada en piedra, producía una continuidad familiar en las devociones del rey Bravo, así como él lo había hecho respecto a su progenitor en Villalcázar de Sirga⁵². Tampoco es extraña, pues, la profusión de imágenes marianas en la iglesia de Santa María la Real si consideramos la devoción fuertemente arraigada que desde antiguo profesa toda la comarca y la importancia que su culto adquirió en el entorno más próximo a los monarcas.

5. NUESTRA SEÑORA DEL VISO: ¿UNA NOTA DISCORDANTE?

Las imágenes ubicadas en los parteluces dieron lugar a partir del siglo XIII, pero sobre todo durante el siglo XIV, a grandes esculturas de devoción de similares características en las que la Virgen, tocada con corona o diadema, aparecía representada en pie con el Niño en brazos, vestida según la moda del momento. Tal y como ocurría en aquellos maineles, las actitudes y movimiento de la Madre y el Hijo variarían según la época.

⁴⁹ FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica...*, pp. 170-202 y 363.

⁵⁰ Hasta la fecha se ha discutido mucho sobre la datación del conjunto y su relación de antero-posterioridad con la Virgen de la Calva, es de suponer que el debate no acabe aquí tampoco. Entre 1290-1300 y algo posterior la de la catedral las dató RAMOS DE CASTRO, Guadalupe, *La Catedral...*, p. 214 y a principios del XIV ARA GIL, Clementina Julia, ficha nº 5 del cat. de la exp. *Remembranza...*, pp. 568-569. Aúna ambas cronologías la hipótesis de NIETO GONZÁLEZ, J. R., *Catálogo...*, p. 157.

⁵¹ El 12 de agosto de 1253 el rey Sabio otorgó el fuero de Cuenca «al concejo de Yniesta, aquello que oy son hy moradores o que seran de aquí adelant, para siempre jamas». HUERTA HUERTA, Pedro Luis, «La Hiniesta» en GARCÍA GUINEA, M. A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M.^a. (dir.), *Enciclopedia...*, pp. 325-326.

⁵² A su vez el rey Alfonso aprendió esa «tradición» de la devoción la Virgen en el círculo de su familia, y en especial de su padre, Fernando III. Devoción que crecerá paulatinamente a lo largo de su conflictivo reinado, hasta el punto de dominar su pensamiento. SNOW, Joseph T., «Huellas sociopolíticas de la devoción mariana del rey Alfonso X en la *Cantigas de Santa María*» en BECEIRO PITA, I. (dir.), *Poder, piedad y devoción. Castilla y su entorno. Siglos XII-XV*, Madrid, 2014, pp. 53-75.



Fig. 6. Nuestra Señora del Viso. Iglesia de San Juan Bautista, Bamba
(Fotografía: Delegación Diocesana de Patrimonio)

Uno de estos ejemplares se localiza en la villa de Bamba, no lejos de La Hiniesta con la que como ya se expuso la unían importantes lazos eclesiásticos (Fig. 6). Fue el obispo Martín Rodríguez o Martín II (1218-1238) el que en 1230 donó a su cabildo catedral la villa de Bamba junto con todas sus propiedades, incluida la «ecclesiam de sancta maria del visu», siendo además esta noticia la más antigua referente al templo propiamente dicho⁵³. A partir de este momento y hasta 1873, la villa dejó de depender del obispo para pasar al señorío capitular, constituyéndose en villa cameral del cabildo con ejercicio propio de su jurisdicción. Este hecho fue un constante motivo de enfrentamiento y conflictos, en los que hubieron de mediar todos los monarcas e infantes desde Alfonso X hasta Fernando IV⁵⁴.

La ermita, que aún se debía de encontrar en obras en 1269, a tenor de una manda testamentaria del canónigo Juan Domínguez destinada a la obra de Santa María, fue durante todo el periodo medieval la iglesia del lugar, llamado Santa María del Viso, topónimo que coetáneamente convivió y prevaleció al de Bamba⁵⁵. Hasta aquí, no parece que el sitio o el templo fueran especialmente relevantes, como sí lo eran la catedral de Zamora o la parroquial de La Hiniesta, para acoger y sufragar una escultura de tal calado. Pero si hemos de buscar una explicación, sin duda residirá en que a finales del siglo XIII este santuario se había convertido en uno de los lugares más importantes de peregrinación de enfermos y lisiados para su curación. Así lo certificaba fray Juan

⁵³ LERA MAÍLLO, José Carlos, *Catálogo...*, p. 140.

⁵⁴ Resulta indispensable para comprender estos asuntos el trabajo de LERA MAÍLLO, José Carlos, *Bamba...*, pp. 21-40.

⁵⁵ LERA MAÍLLO, José Carlos, *Catálogo...*, p. 254 e ID., *Bamba...*, pp. 50-51.

Gil –preceptor de Sancho IV– en el relato de los *Miracula* de San Ildefonso⁵⁶. Fue la Virgen del Viso la que en distintos momentos se apareció a sus devotos para revelar el paradero del cuerpo del santo toledano, aún oculto y enterrado en la iglesia de San Pedro de Zamora, o la que intercedió una vez hallado para que sus fieles acudieran a venerarle a la ciudad en busca de la sanación impedida. Huelga explicar, pues, su denominación como Virgen del Viso o del Aviso.

Esta tradición, remitida a una supuesta escritura pública custodiada en el arca –abierta en 1602– donde reposaban las reliquias del santo y atestiguada por Rojas Villandrando en 1611, nos situaba el acontecimiento en el año de la era de 1298 (1260), reiterando la mucha devoción que suscitaba en toda la tierra del Vino. Pero más interesante, si cabe, es que nos describe a la milagrosa talla de Nuestra Señora del Viso como «una imagen de mármol devotissima⁵⁷». Esta valiosa noticia encierra en sí un problema, pues o el texto de Rojas, que reconoce no tener presentes las palabras formales que contenía aquella escritura pero sí «la substancia de lo que me dixeron», está contaminado por el conocimiento de la actual escultura de la Virgen del Viso, o ya en 1260 existía una talla pétrea o marmórea con dicha advocación. Desde luego, y sin ninguna duda, la que hoy conservamos fue labrada en el primer cuarto del siglo XIV.

La *inventio* de las reliquias de uno de los santos hispanos más ilustres provocaría una gran expectación en la Castilla de la segunda mitad del siglo XIII, lo que unido a tan prodigiosos sucesos marianos bien pudo captar la atención de los reyes y su munificencia como ya ocurriera con La Hiniesta, máxime cuando en su defensa mediaba alguien de su círculo próximo como era fray Juan Gil⁵⁸. Ya avanzamos con anterioridad también como el obispo Pedro II (1286-1302) mantuvo ciertos intereses durante su vida con esta localidad, que quedarían sellados en su testamento otorgado el 25 de julio de 1302 en el que tras ordenar su enterramiento en la Catedral dirigió sus mandas para «Sancta María del Viso y Santa María de la Genesta⁵⁹». A ellas legaría 200 maravedís con el fin de comprar casas para los capellanes, quien sabe si su patrocinio no se extendió más allá.

Un documento de 1804 nos informa de que la imagen se mantuvo en su ermita hasta 1792, año en que ante la inminente ruina del edificio fue trasladada a la iglesia de San Juan Bautista de Bamba⁶⁰. Y algo más de medio siglo antes una visita pastoral la describía así «debotísima imagen de Nuestra Señora Santa María del Viso, patrona y espezial protectora de este partido y alló estaba su Magestad en su trono y camerín sobre el altar de el medio de dicha hermita con todo adorno y aseo⁶¹».

Hasta fechas bien recientes la escultura de la Virgen con el Niño de Bamba ha sido atribuida al mismo maestro o taller que sus congéneres en Zamora, La Hiniesta, Benavente y Toro. Sin embargo, pese a su indudable calidad, su reciente estudio nos hace plantearnos este aserto. Bien es cierto que esta talla arrastra un problema añadido y es que en 1628 durante el transcurso de una rogativa sufrió un accidente y cayó al suelo quebrándose «en dos partes por ser de piedra mollar⁶²». La gravedad de los desperfectos causados y la entidad de la intervención reparadora a cargo de «palmero, entallador» son poco menos que una incógnita. A ello tampoco ayudan los deterioros

⁵⁶ FITA, Fidel, «Traslación e invención del cuerpo de San Ildefonso. Reseña histórica por Gil de Zamora», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI, 1885, pp. 60-63. La traducción del texto latino en: LERA MAÍLLO, José Carlos, *Bamba...*, p. 58.

⁵⁷ ROJAS VILLANDRANDO, Agustín, *El buen repúblico*, Madrid, 1611, pp. 362-374.

⁵⁸ Algunas de sus obras, como el *Liber metricum sanctae Mariae* o el *Liber Ihesu et Mariae*, dan cumplida cuenta de la importancia del culto mariano en el entorno más inmediato de Sancho IV, de lo que son testimonio también las conocidísimas *Cantigas de Santa María*. GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Las empresas...*, pp. 113-114.

⁵⁹ LERA MAÍLLO, José Carlos, «El testamento...», p. 358.

⁶⁰ RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, «Diócesis de Zamora» en LLAMAS, E. (coord.), *Guía para visitar los santuarios marianos de Castilla y León. María en los pueblos*, Madrid, 1992, pp. 409-412.

⁶¹ LERA MAÍLLO, José Carlos, *Bamba...*, p. 54 y 141-143.

⁶² RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, *La estampa religiosa popular en la provincia de Zamora*, Zamora, 1997, pp. 62-67. Su deficiente conservación y el hecho de que habitualmente se muestre vestida, hizo que se estimase como obra de fines del XIV o principios del XV: DE LAS HERAS HERNÁNDEZ, David, *Catálogo artístico-monumental y arqueológico de la diócesis de Zamora*, Zamora, 1973, p. 27; NIETO GONZÁLEZ, José Ramón, *Catálogo...*, p. 46 o RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel, «Diócesis de Zamora», p. 411.

persistentes de época tardía para convertirla en talla vestidera o su repolicromado. Su relación con el entorno del «Maestro de la Virgen de la Calva» no debe desecharse con rotundidad, sin embargo muestra alguna diferencia en la manera de tratar los ojos, el tipo de corona y su colocación e incluso algunos detalles en la labra de los plegados que nos plantean la duda de su atribución. Lo que sí está claro es que de no pertenecerle, tuvo que haber sido labrada por otro artífice formado o trabajando para él, o al menos situado en su órbita, pero con idéntica filiación leonesa en su hacer.

La Virgen del Viso se dispone de pie, sosteniendo al Niño en su mano izquierda, a quien mira con atención, con un naturalismo propio de la estética gótica. El rostro se enmarca por el pelo que cae en amplios mechones por la espalda. La mano derecha ha desaparecido, pero quizás en ella pudo portar una manzana o una flor. Va ceñida a la cintura y vestida con una túnica de cuello redondo cerrado pegado al cuerpo y el infante con una túnica larga que le cubre hasta los pies⁶³.

6. LA VIRGEN DEL HOSPITAL DE SOTELO. UNA IMAGEN EN BUSCA DE ORIGEN



Fig. 7. Virgen con Niño. Hospital de Sotelo, Zamora (Museo de Zamora. Junta de Castilla y León)

El 20 de septiembre de 1928 ingresó en el Museo de Zamora una escultura pétrea de la Virgen con el Niño (inv. n.º 118), procedente del tristemente desaparecido Hospital de Sotelo⁶⁴, por entonces Casa de Maternidad y donde al parecer habría sido encontrada de manera fortuita en

⁶³ El estudio más reciente sobre la misma (VASALLO TORANZO, Luis, ficha n.º 4 del cat. de la exp. *RemembranZa...*, pp. 566-568) la fechaba ya hacia 1300. Fue restaurada en 2001 con motivo de su exposición.

⁶⁴ VELASCO RODRÍGUEZ, Victoriano, *Catálogo-inventario del Museo Provincial de Bellas Artes de Zamora*, Zamora, 1968, p. 87 y NAVARRO TALEGÓN, José, «Escultura de Nuestra Señora con el Niño» en PLAZA SANTIAGO, F. J. (coord.), *Fondos de Arte de la Diputación de Zamora*, Zamora, 1987, pp. 7-8.

1926 (Fig. 7). Una de las principales incógnitas que surgen al estudiar esta pieza es la de su origen, pues el hospital fundado por el comendador Alonso de Sotelo se mandó edificar en 1526, cuatro años antes de su muerte⁶⁵. Si en verdad perteneció a esta institución ¿cómo y por qué llegó allí? Desde luego parece extraño que cuando Gómez-Moreno habla de dicho edificio en su *Catálogo* no aparezca referenciada, pues allí tan sólo se cita otra imagen mariana, «menor del tamaño natural, bien conservada y del estilo de Bigarny», que difícilmente podría ser esta. La diacronía denuncia un emplazamiento anterior. Lo más lógico es que la escultura del museo hubiera pertenecido originariamente a alguna iglesia cercana al referido hospital, incluso desaparecida, y cuyos bienes hubieran pasado por uno u otro motivo a su fábrica ya en siglo XVI.

La escultura llegó al museo con abundantes daños y desperfectos, tanto en su material como en la policromía⁶⁶, pero aun así es apreciable su altísima calidad y la clara pertenencia a este grupo de obras salidas de la mano del «Maestro de la Virgen de la Calva», con la que, por cierto, guarda una relación muy estrecha. En este caso la Virgen aparece en pie, con el Niño sostenido en su brazo izquierdo que está completamente mutilado. Las pérdidas atañen también a la Madre, a la que le faltan partes del brazo derecho, velo y nariz. Si nos detenemos en la observación de su cabeza, no tardaremos en reconocer una réplica de la de la imagen catedralicia. Ambas comparten ese tratamiento redondeado de la cara, con unos característicos ojos almendrados, una frente ligeramente despejada, unos cabellos ondulados que caen por los dos lados del rostro enmarcándole y un velo con corona decorada con pedrería de bella factura. Sin embargo, en lo que respecta al Niño debía ser gemelo del de La Hiniesta, con las debidas cautelas que exigen los escasos restos que subsisten. Estamos, quizá, ante la mejor creación del maestro –dentro de la tipología de las vírgenes– después de la talla de la Catedral, siendo seguramente su siguiente obra, por lo que bien pudo ejecutarse a comienzos del siglo XIV⁶⁷.

7. DOS GRUPOS DE LA ANUNCIACIÓN PARA TORO Y BENAVENTE

El tema de la Anunciación comienza a tener interés y desarrollo desde finales del siglo XII, sin embargo adquiere una especial relevancia a partir de la segunda mitad de la centuria siguiente, como derivación de los grandes portales de las catedrales francesas. El punto de partida son las Anunciaciones que aparecen en las jambas de las portadas de Amiens y Reims, dejando pronto su influencia en el medio hispano en la portada del claustro de la catedral de Burgos y en las portadas Norte y Sur de la catedral de León⁶⁸.

La repercusión e importancia que adquirió este tema favoreció la realización de grupos aislados que se ubicaron en el interior de los templos, eligiendo preferentemente los pilares como lugares de colocación. La disposición habitual de estos grupos escultóricos solía ser los pilares del crucero, un espacio cercano al altar, con la Virgen en el lado derecho y el ángel en el izquierdo y colocados a una cierta altura. Su emplazamiento en un lugar tan destacado no es fruto de la casualidad, sino que responde a una finalidad simbólica basada en el papel fundamental que cumple la Virgen en el misterio de la Redención, al aceptar con humildad ser la Madre de Dios⁶⁹.

⁶⁵ FERNÁNDEZ-PRÍETO, Enrique, «El Hospital de Sotelo y el régimen establecido para el mismo en el testamento del fundador en 1530», *Anuario del IEZ Florián de Ocampo*, 1993, pp.487-508.

⁶⁶ Ha sido intervenida en dos ocasiones, la primera en 1985 de la mano de Carmen Mayor y posteriormente en 1992 por el Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid.

⁶⁷ De idéntica opinión en cuanto a su cronología son NAVARRO TALEGÓN, José, ficha n.º 54 del cat. de la exp. *Civitas. MC Aniversario de la Ciudad de Zamora*, Zamora, 1993, p. 141 y GARCÍA ROZAS, Rosario, *Guía. Museo de Zamora*, Albacete, 2006, pp. 67-69.

⁶⁸ ARA GIL, Clementina Julia, «Escultura»..., pp. 283-284. Hay que recordar que en el románico español ya hay ejemplos de Anunciación en portales, como el que podemos contemplar en la portada meridional de la iglesia de San Vicente de Ávila, de finales del siglo XII.

⁶⁹ FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica...*, p. 361. La difusión de esta iconografía por el territorio peninsular fue tratada recientemente por MARTÍNEZ MARTÍNEZ, María José, «Las anunciaciones góticas burgalesas y los ritos hispánico y romano», *Codex Aquilarensis*, 28, 2012, pp. 203-218.

El interés iconográfico de estos grupos no sólo radica en el tema anunciador en sí —el momento en el que el arcángel San Gabriel da la Buena Nueva a María—, sino que también va a enriquecerse con un nuevo mensaje orientado a la Encarnación del Verbo. De este modo veremos cómo en la representación de estas imágenes la Virgen aparece con el vientre abultado, adoptando una iconografía mariana conocida como la Virgen de la Esperanza, de la Expectación o de la O⁷⁰. Así, la forma de representación más frecuente de este tipo mariano será el de la Madre de pie y grávida, con la mano derecha sobre el vientre y con la izquierda sujetando un libro o una filacteria con la inscripción «Ecce ancilla Domini», como respuesta a la salutación del arcángel. Tres son los conjuntos localizados en Zamora que, partiendo del de La Hiniesta, tendrá sus secuelas en Toro y Benavente.

Antes de adentrarnos en el estudio de dichos conjuntos conviene hablar de sus referentes tipológicos y estilísticos, cuyo punto de partida lo marcarán dos bellas imágenes que se encuentran en la catedral de León, actualmente descontextualizadas y separadas, pero que en su día formaron parte de un grupo de la Anunciación. Ya en 1332 la documentación menciona la fundación de una capilla dedicada a Nuestra Señora de la Preñada⁷¹, por lo que su culto estaría establecido como mínimo en dicha fecha. No obstante, la Virgen de la Esperanza, conocida vulgarmente con el sobrenombre de «la Preñada», es de una cronología ligeramente anterior. Para Franco Mata no hay duda de que esta talla tiene que ser la que se describe en el testamento del obispo Martín Fernández († 1289) en 1288⁷², por lo que hubo de labrarse en torno a este año. La Virgen de la Esperanza de la catedral de leonesa se dispone de pie, encinta y con la mano derecha descansando

⁷⁰ Los orígenes de dicha solemnidad ya quedaron fijados desde el concilio de Toledo del año 656, aunque sus precedentes iconográficos derivan de los textos sagrados. Las fuentes bíblicas se inician con el libro del profeta Isaias (7, 14): «He aquí que la Virgen grávida da a luz un hijo y le llama Emmanuel», sentencia que recogerá el propio evangelista Mateo (1, 22-23) al comienzo de su evangelio. También San Lucas (1, 31) en su respectivo evangelio nos narra el momento en el que el Ángel conversa con María: «Concebirás en tu vientre y darás a luz a un hijo». Finalmente encontraremos otra referencia de este tema en la Virgen que ha de concebir un hijo que se describe en el Apocalipsis (12, 1-17). FRANCO MATA, María Ángela, pp. 361-362. Esta fiesta mariana, también conocida con el nombre de la «Expectación del parto», llamada así, según cuenta la tradición, por el obispo visigodo San Eugenio de Toledo († 657), venía acompañada en las vísperas de su celebración por una serie de antifonas compuestas a través de siete estrofas de alabanza que empezaban con la exclamación ¡Oh!, de la que se tomaría la primera letra para la advocación de la Virgen denominada como Nuestra Señora de la O. RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, t. I, vol. 2, Nuevo Testamento. Barcelona, 1996, p. 97. Sobre la particular iconografía y su relevancia en el ámbito leonés-zamorano habló también SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, «De la cabeza al corazón: cuerpos femeninos, arte contemporáneo e historia de la cultura medieval», *Sémata: Ciencias Sociales e Humanidades*, 20, 2008, pp. 321-324 e ID., «*Domina mea, atque dominatrix mea*: San Ildefonso, las Vírgenes Preñadas y María de Molina» en Christe Y. y Hediger, C. (eds.), *Actes du Colloque Internationale «La sculpture monumentale gothique du nord de l'Espagne»*, Gênéve, 2012 (en prensa).

⁷¹ DE LOS RÍOS, Demetrio, *La Catedral de León*, t. I. Madrid, 1895, p. 82. El autor cita un documento del siglo XVII referido a dicha fundación. Dicha advocación gozaría de gran veneración asociada a esta tipología de imágenes. Así, treinta años más tarde nos encontramos en Toro con un altar dedicado a *ssanta maria la preñada* y una cofradía que bajo el mismo título le rendía culto. NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo Monumental de Toro y su Alfoz*, Valladolid, 1980, p. 113.

⁷² A su parecer, esta bella imagen que se encuentra en la capilla homónima y otra de un ángel que se ubica en el lado izquierdo de la portada de la Virgen del Dado, conformarían originariamente una Anunciación, aunque la documentación de la época no refuerza esta teoría, puesto que la Virgen aparece mencionada aisladamente en las Actas Capitulares del 23 de noviembre de 1420. Por suerte, una referencia documental posterior, del siglo XVI, ha venido a refrendar dicha hipótesis. El estudio de la imagen de un rey desenvainando una espada —tradicionalmente identificada con Ordoño II— que se conserva en el Museo Catedralicio-Diocesano de León (CARRERO SANTAMARÍA, Eduardo, ficha nº 67 del cat. de la exp. *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, Madrid, 2001, pp. 145-146 y BOTO VARELA, Gerardo, «Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra» en *Congreso Internacional «La Catedral de León en la Edad Media»*, León, 2004, pp. 332-333) propició la consulta de la obra *Antigüedad y obispado de León* del obispo leonés Francisco Trujillo (1578-1592), quien describía la figura del rey Ordoño II e indicaba su colocación dentro del templo al igual que las de otras esculturas, entre las que se encontraba la Anunciación. Así lo relataba el: «Es tan bien muy eficaz raçon que este edificio tan insigne tenga la figura y vulto al natural del rey don Ordoño para que sea suyo, puesto en uno de los pilares torales de la yglesia... Iten cotejando la figura del Rey don Ordoño con la de nuestra señora la preñada y la del ángel de la Anunciación que estan en otros pilares». Con estos datos queda confirmado que la Anunciación leonesa se ubicaba en los pilares torales próximos al altar mayor completándose los otros dos con las imágenes de Ordoño II y un obispo que se albergan en el Museo Catedralicio-Diocesano de León

sobre el vientre, mientras la izquierda sujetaría una filacteria con la habitual inscripción, como respuesta de la salutación angélica. María aparece vestida con una túnica que se ajusta a la cintura a través de un ceñidor, sobre la que lleva un manto en el que uno de sus extremos es recogido bajo el brazo derecho. Esta postura provoca un bello efecto plástico al caer lateralmente una cascada de pliegues, de factura gruesa y profunda. La cabeza se cubre con un velo cruzado al cuello portando una diadema ornada con pedrería, de la que sólo se ve el precioso y delicado rostro de forma ovalada. Este presenta unos ojos perfilados y un magnífico modelado. Estilísticamente se ha relacionado con el taller del «Maestro de la Virgen Blanca» y la Reina de Saba⁷³.

El ángel con el que formaría pareja se encuentra actualmente en la portada de la «Virgen del Dado⁷⁴». Desde el punto de vista del estilo su efigie deriva del llamado *Ange au sourire* o Ángel de Reims, con el que tantos puntos en común muestra, o de los de la Coronación de la Virgen de la misma catedral francesa, con los que guarda evidentes relaciones. Al igual que el referido «ángel de la sonrisa», el de León muestra una característica mueca que le proporciona una sensación de felicidad, mientras eleva el rostro para conversar con María, provocando una grácil postura curvilínea. La cabeza lleva unos delicados rizos intentando asemejarse a los del francés y unas bellas alas dispuestas de manera asimétrica. Lleva una elegante túnica que deja al descubierto los pies, con una capa pluvial que se sujeta a la altura del pecho mediante una fíbula de forma rombooidal y una gruesa barra vertical rematada por bolas, que sigue el modelo del ángel de Reims. El virtuosismo técnico del escultor queda reflejado en la orilla de la capa al recrear un bonito flecado. Lamentablemente la imagen ha perdido la mano izquierda que, junto a la derecha que sí se conserva, está sujetando la filacteria –hoy fragmentada– con el saludo angélico: «Ave Maria gratia plena Dominus tecum⁷⁵».

No sólo la documentación, sino la existencia de una obra posterior que toma como modelo estas dos esculturas catedralicias, avalaría también la existencia del discutido conjunto. Nos referimos a la Anunciación de la iglesia de San Isidoro, datada hacia 1290-1300. Esta se localiza también en el interior del templo, en las cercanías de la capilla mayor, siguiendo la ubicación de la catedralicia.

El impacto que causaron ambos conjuntos, en especial el catedralicio, pronto se dejó sentir en el medio español, con numerosos ejemplos de anunciaciones que se fueron labrando desde finales del siglo XIII y durante toda la centuria siguiente en los que se hacía patente la impronta leonesa. Especial resultará el caso de Toro y Benavente, pero su huella también se extendería hacia otros puntos de la geografía peninsular⁷⁶.

Ya vimos como La Hiniesta se había convertido a finales del siglo XIII en uno de los lugares predilectos de Sancho IV para la veneración mariana, como también lo eran Villalcázar de Sirga o el monasterio de la Vid⁷⁷. Pero parece que Toro, localidad íntimamente ligada al monarca y sobre todo a su esposa, también gozó de su atención y patrocinio. Desde 1283 María de Molina era señora de Toro, por concesión de su esposo, título –privativo de las reinas consortes o esposas del infante heredero, como era el caso– que no tenía nada de honorífico pues la permitió intervenir activamente en la vida política local. Las gracias para con la ciudad fueron innumerables, desde fueros de población y refrendo de privilegios a fundaciones monásticas y dotación de las mismas y de otras fábricas preexistentes. Uno de estos testimonios quedó al descubierto hace un par de décadas tras el hallazgo en la portada occidental o de Nuestra Señora de la Majestad de la colegiata

⁷³ FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica...*, p. 362.

⁷⁴ Antes debió estar en el museo y previamente en la capilla de San Andrés, donde lo vio DEKNATEL, Frederick, «The Thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and León», *The Art Bulletin*, 17, 1935, pp. 383-386.

⁷⁵ FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica...*, p. 363.

⁷⁶ Tales como Sasamón (Burgos), realizado hacia 1350, la catedral de Vitoria, de hacia 1390-1400 y Tarazona (Zaragoza), en torno a 1350. FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica...*, pp. 360-361.

⁷⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Las empresas...*, pp. 113-114.

de Toro de una inscripción alusiva a su policromía, llevada a efecto por el pintor Domingo Pérez «creado del rey don sancho⁷⁸».



Fig. 8. Virgen de la Anunciación. Colegiata de Santa María la Mayor, Toro



Fig. 9. Arcángel Gabriel. Colegiata de Santa María la Mayor, Toro

Desde luego, lo que sí parece recurrente es ese vínculo de la monarquía con un edificio zamorano y la perpetuación de las devociones de padres a hijos. Así en parte explicamos el encargo de la Anunciación y sus santos acompañantes, de nuevo ejecutados durante el reinado Fernando IV y acaso debida a su munificencia y a la de su madre (Figs. 8 y 9). Las imágenes se ubican en los últimos pilares exentos de la nave central del templo, dispuestas sobre repisas y coronadas por un gran dosel, todo de la misma época⁷⁹. Su modelo compositivo es claramente el de la Anunciación leonesa, a pesar de las pequeñas variaciones que existen en los detalles. A la derecha se dispone la Virgen vestida con túnica azul con ceñidor dorado a la cintura y rico manto que cubre la cabeza

⁷⁸ Ya citamos a este personaje en relación con el maestro de obras de La Hiniesta, Pedro Vázquez, y la relación de ambos con la capilla funerario de Pedro Anáez en el antiguo claustro de la catedral de Zamora. A este respecto se ha profundizado en NAVARRO TALEGÓN, José, *La Colegiata...*, pp. 84-85. Otra cosa bien diferente es que el pórtico y su escultura se hubieran debido también a la iniciativa de Sancho IV como opina Navarro, aunque el planteamiento inicial corriera a cargo de su abuelo Fernando III: NAVARRO TALEGÓN, José, «Restauración de la portada de la Majestad de la colegiata de Toro. Memoria histórica» en VV.AA., *Restauración de la portada de la Majestad de la colegiata de Santa María la Mayor de Toro*, Madrid, 1996, pp. 13-59. Yarza y Ara propusieron en su momento fechas muy anteriores para la parte escultórica. Concretamente el primero la fechó entre 1260 y 1280 (YARZA LUACES, Joaquín, «La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano» en CASASECA CASASECA, A. (dir.), *Arte medieval en Zamora. Studia Zamorensia*, anejo 1, pp. 117-152), mientras la segunda lo estimaba obra de entre 1240 y 1265 (ARA GIL, Clementina Julia, «Escultura...», pp. 252 y 283-284).

⁷⁹ Aparte de la bibliografía ya referida pueden encontrarse otros datos en GÓMEZ-MORENO, Manuel, *Catálogo...*, pp. 213-214; NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo...*, p. 113 e ID., ficha nº 201 del cat. de la exp. *El Contrapunto y su Morada. Las Edades del Hombre*, Salamanca, 1993, pp. 301-302.

y cae en elegantes y desahogados pliegues hasta los pies tras recogerse en la muñeca derecha, formando característicos drapeados en V, aunque dotados de cierto naturalismo. Sus cabellos, castaños y ondulados, asoman por debajo del manto contrastando tanto con el color rojizo del interior de la tela como con su tratamiento. Ante la ausencia de la habitual toca, este se sujeta a la cabeza con una diadema ornada con pedrería. Su rostro se gira levemente hacia la figura del ángel, con quien entabla una comunicación gestual y simbólica. La mano derecha se posa sobre el vientre, notablemente abultado, poniendo de manifiesto la concepción del hijo de Dios tras su aceptación inscrita en las palabras que recogería la filacteria que pendía de su mano izquierda, hoy prácticamente perdida en su totalidad. Su rostro, sereno, acompaña la acción, aunque su expresión —ayudada por la policromía— también denota cierta sorpresa.

La finura y delicadeza de su rostro se hace también presente en el del arcángel Gabriel, que además muestra cierto gesto de alegría. No sólo su mirada se dirige hacia María, sino que su cuerpo dotado de cierto movimiento hace ademán de adelantarse o inclinarse hacia ella, mostrando además entre sus manos el maltrecho rótulo con la salutación angélica —en letra gótica *ave/ma/ria/gra/tia/ple/na...*— al que respondía la Virgen. En este caso la túnica que viste la imagen es verdosa, también ceñida. El manto, aunque de idénticos colores al anterior es más sencillo al carecer de las decoraciones doradas y motivos geométricos, aunque se cierra con un rico cuello dorado similar a la diadema que portaba la Virgen, aunque con una borla o cordón prismático en el centro. En nada difieren sus características técnicas y formales de la de su pareja, aunque en ella el «maestro» dio evidentes muestra de su destreza, sobre todo en el preciosismo con que trató los cabellos y las grandes alas plegadas a la espalda. Ambas imágenes se alzan sobre preciosas repisas, coetáneas y salidas de la misma mano. Bajo la Virgen, encargada de redimir la falta de Eva, se escenifica el Pecado Original. En la que soporta al arcángel se esculpió el pasaje de la Creación de Eva⁸⁰.

Formando pareja con estas se dispusieron en los pilares fronteros otras dos esculturas de piedra arenisca, representando a Santiago Peregrino y a San Juan Evangelista⁸¹. Fueron talladas en el mismo momento y bajo el influjo de la estética leonesa, sin embargo desmerecen por su inferior calidad y apariencia más arcaica, aunque sin duda todas fueron talladas en un mismo momento. La tendencia naturalista de que hacían gala las anteriores queda subyugada aquí bajo los convencionalismos heredados del arte románico, tanto en los plegados como en los rostros hueros de expresión, pero sobre todo en la frontalidad y hieratismo que caracteriza a ambas figuras. En el pilar izquierdo —frente a la Virgen— se ubica la escultura del apóstol Santiago con atributos de peregrino, una de las advocaciones preferidas por la imaginería de los siglos XIII y XIV y por reyes como Fernando III, Alfonso X o el propio Sancho IV⁸². Es por ello por lo que tanto su túnica, como su manto, o el zurrón y el sombrero, van cuajados de vieiras perfiladas en rojo y negro. También el bordón (con cabezas zoomorfas en los extremos de la empuñadura) es distintivo del peregrino, mientras que los pies descalzos lo son de su condición de apóstol. Su peana, de la misma factura que las de la Anunciación, presenta a tres peregrinos en actitud de oración. Acaso presenta una mayor calidad su pareja, San Juan, cuyo rostro aún cargado de la inexpresividad románica posee unas facciones ligeramente más trabajadas. Aún desde la lejanía, la cabeza de ambos santos nos trae recuerdos de la plástica leonesa, en esas melenas rizadas, barbas llenas de bucles y movidas guedejas (San Simeón de la portada de San Francisco) o en las marcadas líneas de los párpados. Viste túnica azulada que le cae hasta los pies y manto ocre y naranja enrollado alrededor de

⁸⁰ Ambas se cobijan por doseles poligonales de traza goticista articulados con pilarillos, arcos agudos y gabletes, siendo en de la Virgen una copia realizada hace escasos años. NAVARRO TALEGÓN, José, *La Colegiata...*, p. 101. Se llevó a cabo en 2004 con motivo de la restauración de las imágenes, promovida y financiada por la Fundación González Allende y llevada a cabo por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid.

⁸¹ Su restauración efectuada por la Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Madrid concluyó en 2001, mientras que la de San Juan lo hizo en 2002. Sus repisas en 2003, mientras que el doselete gótico de la primera es una reposición llevada a cabo en 2004.

⁸² Vinculado a su guerra contra el infiel. Fernando III llegó a autodenominarse «alférez» de Santiago y su nieto Sancho visitó el sepulcro del apóstol en al menos tres ocasiones, dos de ellas en 1286 y 1291 en la antesala de su enfrentamiento con los benimerines. GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Las empresas...*, pp. 112-113.

hombros y brazos. En su mano izquierda porta una filacteria, intacta, con el famoso texto inicial de su evangelio lleno de abreviaturas, al que apunta con la diestra. En su repisa se labró un mascarón entre pámpanos y su doselete de tracería gótica es el original.

Navarro ha llamado la atención en varias ocasiones sobre la policromía del conjunto, de notable calidad, que aporta gracia y verismo, además de remarcar detalles y solventar los descuidados pormenores del escultor. Por sus trazos y pigmentaciones se ha atribuido al ya conocido Domingo Pérez⁸³.

La itinerancia del taller del «Maestro de la Virgen de la Calva» dio un salto considerable al llegar a Benavente, pues no sólo se alejaba sustancialmente de la capital del Duero, sino que además le adentraba en un obispado diferente, el de Oviedo. Allí en 1302 daba inicio el episcopado de Fernando IV o Fernando Álvarez de las Asturias (1302-1322)⁸⁴, bajo cuya promoción artística se inició una de las obras más importantes de la época, la construcción del gran claustro de la catedral de San Salvador de Oviedo, que en su primera fase tendrá como «mentor» al de la *Pulchra leonina* y su temática iconográfica⁸⁵. Nada podemos apuntar sin embargo sobre una hipotética relación entre el prelado, la iglesia de Santa María del Azogue de Benavente y nuestro artista. Quizá de nuevo tengamos que acudir a la figura de Sancho IV, benefactor de la ciudad de Benavente durante toda su vida y a sus sucesores, incluida la nueva regencia (1312-1321) de doña María de Molina durante la minoría de edad de Alfonso XI. El apoyo que recibió por parte del Concejo en los momentos más conflictivos de su llegada al trono –en circunstancia de dudosa legalidad– se vio recompensado en numerosas ocasiones. Entre otros, el privilegio rodado que otorgó en Toledo el 25 de mayo de 1285 es una muestra de ello, pues con él se facilitaba un nuevo impulso repoblador al recoger exenciones fiscales y de servicio militar a quienes fuesen a poblar la villa⁸⁶. Su munificencia se dirigió hacia algunos edificios beneficiados anteriormente por sus progenitores, como el monasterio de Santa Clara, majestuosa fundación de Alfonso X y siendo aún infante a la instalación de los dominicos en la ciudad, acogiendo bajo su protección el convento de Santo Domingo⁸⁷. Y es a partir de este momento también cuando –fruto o no de este apoyo a la villa– se reanudarían las obras de la iglesia de Santa María del Azogue⁸⁸, que por entonces tan sólo contaba con su espléndida cabecera románica de cinco ábsides, comenzada hacia 1180. En esta fase constructiva se terminaría el crucero, erigiéndose los pilares y arcos que separan las naves y se remataron los muros perimetrales⁸⁹.

⁸³ NAVARRO TALEGÓN, José, ficha nº 4 del cat. de la exp. *Remembranza...*, pp. 538-540; GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Aportación al estudio...*, T. I, pp. 38, 114, 119, 372, 372 y T. II, p. 315; NAVARRO TALEGÓN, José: *La Colegiata...*, p. 102 e ID., «La ciudad: configuración urbana, arquitectura y arte» en VILA, J. (coord.), *Toro 1505-2005*. Toro, pp. 136 y 140.

⁸⁴ DE CARVALLO, Luis Alfonso, *Antigüedades y cosas memorables del Principado de Asturias*, Madrid, 1695, pp. 375-377 y *Estadismo de la diócesis de Oviedo en 1894*, Oviedo, 1895, pp. 33-34.

⁸⁵ FRANCO MATA, Ángela, «Iconografía profana en el claustro de la catedral de León y su reflejo en el de la catedral de Oviedo» en LACARRA DUCAY, M.^a del C. (coord.), *Arte y vida cotidiana en la época medieval*, Zaragoza, 2008, pp. 177-222.

⁸⁶ Ya su padre, Alfonso X, había concedido un privilegio de feria franca de quince días de duración en 1254 y otro en 1277 que eximía al concejo del pago de los servicios (impuesto que las Cortes concedían al rey cuando era necesario). Su patrocinio tampoco se quedaba atrás con la fundación de los conventos de San Francisco y Santa Clara en 1270 y 1276, de manos de la reina doña Violante. LEDO DEL POZO, José, *Historia de la nobilísima villa de Benavente*, Zamora, 1853, pp. 183-186; MUÑOZ MIÑAMBRES, José, *Nueva historia de Benavente*, Zamora, 1982, pp. 129, 150, 153, 181 y 264 y GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Rafael, «I. Del Realengo al Señorío» en VV.AA., «*Más vale volando*». *Por el Condado de Benavente*, Zamora, 1998, p. 22.

⁸⁷ Pueden encontrarse referencias parciales al patrocinio de los monarcas en HIDALGO MUÑOZ, Elena, «III. Las fundaciones religiosas de los Condes de Benavente», en VV.AA., «*Más vale volando...*», pp. 32-39. Completa y ordena, además, las noticias aisladas recogidas por Ledo del Pozo o Muñoz Miñambres.

⁸⁸ GOMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo...*, pp. 260-265.

⁸⁹ HIDALGO MUÑOZ, Elena, *La iglesia de Santa María del Azogue de Benavente*, Salamanca, 1995, pp. 47-48 y 55-56.



Fig. 10. Virgen de la Anunciación. Iglesia de Santa María del Azogue, Benavente



Fig. 11. Arcángel Gabriel. Iglesia de Santa María del Azogue, Benavente

Cubierto el transepto se colocaría en la embocadura de la capilla mayor, en el frente de los pilares que conforman el arco de gloria –idéntica ubicación a como hubo de estar en la catedral de León– el grupo pétreo de la Anunciación (Figs. 10 y 11), que según Gómez-Moreno en nada desmerecía a la Virgen de la Majestad⁹⁰. Como ya es habitual a la derecha se dispone la Virgen, que se muestra muy próxima a la imagen toresana, especialmente en lo que corresponde a su vestimenta y a la disposición y tratamiento angular de los plegados. Al igual que aquella, viste túnica azul con ceñidor dorado y manto que cae desde la cabeza a los pies recogándose en su brazo derecho, aunque carece de la cinta o diadema que lo sujeta a la cabeza. Su rostro es ligeramente más estilizado que el de sus «hermanas», aunque igualmente despejado y con las mismas facciones menudas y elegantes. En esta destacan los abultados bucles de su melena que otorgan un mayor movimiento a esa parte del manto. Su mano derecha también se apoya sobre el vientre, ya grávido, mientras que la otra se dispone a media altura, con la palma hacia arriba dejando caer –aunque ahora esté fracturada– la filacteria que recoge la respuesta al ángel «Ecce Ancilla Domini». Como ya se comentó con anterioridad este detalle sería similar al de la imagen de La Hiniesta.

Frente a ella se sitúa la escultura de Gabriel, en el que rastreamos estilemas vistos en las de las otras dos localidades zamoranas. Su cabeza, de rizada cabellera, se asemeja a la de La Hiniesta, aunque repita rasgos comunes a todas como las facciones pequeñas, las cejas muy altas, la frente despejada o la expresión dulce. Sin embargo el manto que luce, a modo de capa con cuello rico y su manera de abrirse en el pecho para mostrar una túnica verdosa, la sitúa más próxima a la toresana. Resulta original la manera en que se dirige a María, levantando el índice de su mano

⁹⁰ GÓMEZ MORENO, Manuel, *Catálogo...*, p. 264. Fecha en conjunto a finales del siglo XIII, como luego lo hará también Hidalgo Muñoz. Para nosotros, como ya dijimos más atrás su datación ha de situarse en el primer cuarto del siglo XIV, labradas con posterioridad a las de Toro.

izquierda, en tanto que con el antebrazo contrario sujeta el manto provocando una curiosa cascada de plegados más próxima al de las tres imágenes marianas ya vistas, que a las de sus congéneres. A tenor de la aparición de la filacteria en la talla de la Virgen, y por la propia disposición de las manos, suponemos que también portaría el rótulo con la salutación, aunque este se haya perdido en su totalidad.

Pese a la restauración llevada a cabo en 2003, la policromía que lucen no es la original al encontrarse prácticamente perdida en su totalidad. Los habituales mantos sobrios –a excepción del de la Virgen de Toro– se ornán aquí con abundantes dorados y motivos vegetales pincelados en negro. Tal y como sucedía en la colegiata, ambas se disponen sobre sendas peanas poligonales, de traza goticista y decoradas a base de molduras y hojas de cardina. Cabe reseñar que la de la Virgen se enriquece con una peana recorrida con la siguiente inscripción en letra gótica de cinta⁹¹: «SUPER ASPIDEM ET BASILSCUM AMBULABIS», correspondiente al versículo 13 del Salmo 90 de La Vulgata y en clara alusión a la victoria sobre el pecado con la concepción del Hijo de Dios.

8. ADICIONES Y EXCLUSIONES AL CATÁLOGO DEL «MAESTRO DE LA VIRGEN DE LA CALVA»

Durante las dos últimas décadas se han ido situando diversas esculturas en el haber de este Maestro. A todas las reseñadas hasta aquí debemos sumar un ángel que apareció enterrado hace algunos años bajo el solado de la iglesia de la Santísima Trinidad de Toro y que se custodia actualmente en el Museo de San Salvador de los Caballeros de dicha localidad (Fig. 12). Así lo supo ver Navarro Talegón pese a que lamentablemente apareció descabezado y sin apenas brazos⁹². Como atestigua la documentación formó parte de una Anunciación, que se mantuvo hasta el siglo XVIII en la embocadura de la capilla mayor del templo. Su actitud dinámica e inestable, acentuada por el ligero *contrapposto* que define el cuerpo, le sitúa próximo al ángel de La Hiniesta, aunque sin duda mucho mejor resuelto. Como aquel, viste túnica y largo manto que le cubre hasta los pies, aunque aquí, al recogerse en el brazo izquierdo y sobre el hombro derecho da la falsa apariencia de una casulla de corte romano o «de guitarra». Por otro lado, los aristados pliegues oblicuos y en «v», recuerdan a los de su análogo toresano, con el que también comparte una idéntica morfología, ubicación e incluso policromía de las alas. No se debe descartar tampoco que llevase una cartela entre las manos, pues las huellas dejadas en el hombro y sobre todo en el ala izquierda, podrían indicar una disposición similar a la vista en la colegiata de Toro.

Otra imagen toresana se ha relacionado desde antiguo con la misma mano⁹³. No hablamos sino de la patrona de la ciudad y su Tierra, Nuestra Señora del Canto, procedente de la iglesia de su mismo nombre (Fig. 13). La historiografía local nos habla de la restauración hartamente desacertada que sufrió en la década de 1940 y que debió de mudar notablemente su aspecto original. A tenor de lo que vemos en la actualidad y cuestionándonos sobre cuán agresiva fue aquella intervención para desfigurar a tal punto la talla, no nos parece adecuado adjudicarla al mismo maestro que realizó la Virgen de la Majestad y el resto de obras de su producción. Más bien parece trabajo de otro artífice menos avezado o de un escultor situado en la órbita de aquel que, seducido por la delicadeza y belleza de la talla catedralicia, efectuó una copia –con las limitaciones de su arte– requerido por la vecina ciudad de Toro, dado el extraordinario éxito y popularidad que la talla catedralicia debió de obtener desde fecha temprana. De este modo, la cronología dada normalmente a esta

⁹¹ Según el informe de restauración consultado se recuperó tras la intervención a que fue sometido el conjunto y que con financiación parroquial acometieron Ana Prieto Martín y Carmen García Villarejo.

⁹² NAVARRO TALEGÓN, José, ficha nº 201 del cat. de la exp. *El Contrapunto y su Morada. Las Edades del Hombre*, Salamanca, 1993, pp. 301-302 e ID., *La Colegiata...*, pp. 100-101.

⁹³ La hipótesis ya se sugirió en NAVARRO TALEGÓN, José, *Catálogo...*, pp. 215-216, afirmándose en ella años más tarde varios trabajos: ID., ficha nº 201 del cat. de la exp. *El Contrapunto...*, pp. 301-302 o RIVERA DE LAS HERAS, J. A., *La estampa...*, pp. 126-130.

pieza, que la sitúa a finales del siglo XIII, debería llevarse a los primeros años de la decimocuarta centuria, ya que en torno a 1300 se data el modelo en que se basa. Disposición de los plegados, postura del Niño, velo con corona, dragón a los pies... son detalles totalmente mimetizados con un estilo más modesto, pero que nos habla del fuerte impacto que causó la excepcional Virgen de la Calva en el medio artístico zamorano. Adolece, sin embargo, de ciertos detalles característicos y diferenciadores que la apartan de sus congéneres.



Fig. 12. Arcángel Gabriel. Iglesia de la Santísima Trinidad, Toro



Fig. 13. Virgen del Canto. Iglesia Nuestra Señora del Canto, Toro

Algo similar ocurre con la conocida Nuestra Señora de los Ángeles de la catedral de Ciudad Rodrigo⁹⁴. La caracterización de los rostros, el tratamiento de los cabellos y la disposición plegados, amén de la aparición del reptil genesiaco o la característica postura y gesto del Niño, muestran evidentes relaciones con los ejemplos zamoranos –en especial con la Virgen de la Calva– y leoneses. Sin embargo, dejando de lado esos elementos recurrentes, su factura menos refinada, la diferente disposición y tipología de la corona o el tratamiento de los pliegues invitan a situarla en la órbita de nuestro escultor, como proyección de un modelo que había cosechado un notable éxito y que perduró en la imaginería zamorana hasta comienzos del siglo XVII. Lahoz ha situado su hechura en los primeros años de la centuria, aunque pudo haber sido labrada en cualquier momento del primer tercio del siglo XIV.

Ahora estamos en disposición de añadir dos piezas más al ya nutrido catálogo. La primera de ellas es una talla de la Virgen con el Niño, o mejor dicho sus restos, descubiertos en 1989 en un osario del sotocoro de la arciprestal de San Pedro y San Ildefonso de Zamora (Fig. 14)⁹⁵. Su maltrecha y fragmentada figura no oculta lo interesante de su factura, cuyo estilo parece

⁹⁴ LAHOZ, Lucía, «Sobre galerías, portadas e imágenes. La escultura monumental en la catedral de Ciudad Rodrigo» en AZÓFRA, E. (ed.), *La catedral de Ciudad Rodrigo. Visiones y Revisiones*, Salamanca, 2006, pp. 249-251.

⁹⁵ SÁNCHEZ-MONJE LLUSA, Macarena y VIÑÉ ÉSCARTÍN, Ana Isabel, «Excavaciones arqueológicas en la iglesia de San Ildefonso (Zamora)», *Anuario del IEZ Florián de Ocampo*, 1989, pp. 133-144. Tanto la cabeza como el Niño con la mano que le sujetaba están desprendidos del resto del cuerpo.

estrechamente relacionado con el p \acute{o} rtico meridional de la iglesia de La Hiniesta. Tanto la cara redondeada, como los ojos almendrados, las cejas arqueadas, los plegados del vestido o la posici \acute{o} n movida del Ni \acute{o} , tienen que ver con una de las im \acute{a} genes dispuestas en las arquer \acute{a} s de la izquierda de la portada, concretamente en la tercera, que representa a la Virgen en pie sosteniendo al Ni \acute{o} con el brazo izquierdo. Ambas tienen m \acute{u} ltiples analog $\acute{ı}$ as, incluso en los detalles, como la confluencia de pliegues alrededor del cuello. La cabeza de la figura de la capital porta adem \acute{a} s la t \acute{i} pica diadema ornada con pedrer $\acute{ı}$ a. Por todo ello creemos que pudo haber sido realizada por el mismo escultor que ejecut \acute{o} la del p \acute{o} rtico de La Hiniesta, uno de los que compon \acute{i} an el taller del «Maestro de la Virgen de la Calva».



Fig. 14. Virgen con Niño. Iglesia de San Pedro y San Ildefonso, Zamora

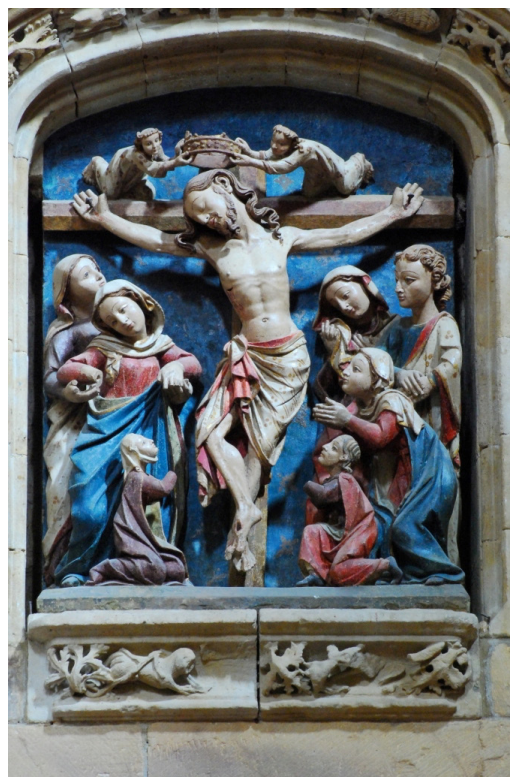


Fig. 15. Calvario. Iglesia de Santa María del Azogue, Benavente

Por \acute{u} ltimo vamos a recuperar otra pieza benaventana que parece haber pasado inadvertida para la mayor $\acute{ı}$ a de quienes han hablado sobre este maestro⁹⁶. No s \acute{o} lo es interesante por este detalle, sino porque adem \acute{a} s se trata del \acute{u} nico relieve que se conoce y una de las pocas obras que no abordan un tema exclusivamente mariano. Es un calvario de piedra policromada encastrado en el lado del evangelio del presbiterio de la iglesia de Santa Mar $\acute{ı}$ a del Azogue (Fig. 15). La iconograf $\acute{ı}$ a incorpora m \acute{a} s personajes que la t $\acute{i$ pica representaci \acute{o} n con la Virgen y San Juan. As $\acute{ı}$, Cristo aparece crucificado en el centro siendo coronado por dos \acute{a} ngeles, mientras que a los lados se disponen tres y cuatro figuras. Las del lado de la izquierda nos muestran a la Virgen desfallecida sujeta por una mujer, que ser \acute{a} una de las Mar $\acute{ı}$ as, y otra f \acute{e} mina arrodillada de menor tama \acute{n} o. Las del lado derecho nos presentan a San Juan, con otras dos mujeres en actitudes dolientes, seguramente las otras dos Mar $\acute{ı}$ as, y un var \acute{o} n de peque \acute{n} o formato de hinojos. Estas dos im \acute{a} genes en posici \acute{o} n genuflexa y de escala reducida en comparaci \acute{o} n con el resto de figuras, probablemente sean los

⁹⁶ La \acute{u} nica referencia a esta posible atribuci \acute{o} n en HIDALGO MU \acute{N} OZ, Elena, *La iglesia...*, pp. 56-57.

donantes de la obra, que claramente utilizan un recurso muy medieval como es el de la perspectiva jerárquica, dejando la mayor escala para los personajes sagrados.

El Cristo sigue fielmente las características de una tipología de crucificados, que tienen como modelo el que aparece en el sepulcro del infante don Fernando de la Cerda († 1275), que se encuentra en el panteón real del monasterio de las Huelgas Reales de Burgos⁹⁷. Así, la cabeza se dispone abatida sobre el pecho con el rostro de perfil, la anatomía tiene un tratamiento naturalista y de extraordinaria suavidad, las caderas son anchas y la pierna diestra se coloca ladeada al espectador con una pantorrilla gruesa, al igual que el pie. El *perizonium* cubre desde la cintura hasta las rodillas, anudándose a la derecha. En él se abre un hueco en el centro que permite ver el lateral de la rodilla de este lado. Lleno de mucha tela, está trabajado con pliegues de gran plasticidad que dan buena muestra de la calidad escultórica de esta pieza y del maestro que la ejecutó. La cara serena y suave de formas enlaza con el modelado anatómico, rebosando una gran belleza idealizada. El tratamiento de la barba y el cabello, configurados de manera ondulante, es muy similar al que aparece en el Salvador del tímpano de la portada Norte de la catedral de León (h. 1290-1300). Las relaciones y similitudes con la escultura de raigambre leonesa no solo se quedan aquí. Los plegados de las vestimentas, la forma redondeada de las caras y los ojos almendrados remiten, por ejemplo, al estilo que presenta la Anunciación de piedra que se encuentra en la misma iglesia. Un elemento más que emparenta con el trabajo de este maestro, es la corona real que los ángeles portan sobre la cabeza de Cristo, que muestra el típico diseño y decoración utilizada por este escultor.

Todas las figuras comparten en mayor o menor medida los ya conocidos estilemas del Maestro, por lo que su filiación nos parece indudable. Su data no distaría mucho del resto de su obra en Benavente, situando su ejecución en el primer cuarto del siglo XIV. Ahora se nos plantea otra duda que ojalá pueda resolverse en futuros trabajos: la identidad de los magnánimos comitentes que quisieron perpetuar su memoria efigiándose en tan bellísima escena y por un maestro de reconocido prestigio. Lástima que sus retratos no ofrezcan algún detalle revelador que nos pudiera aclarar la paternidad de la promoción artística de todo el conjunto benaventano.

⁹⁷ FRANCO MATA, María Ángela, *Escultura gótica...*, pp. 425-426 y ARA GIL, Clementina Julia, «Imaginería Gótica palentina» en *Jornadas sobre el gótico en la provincia de Palencia*, Palencia, 1988, p. 48. Dicha tipología se estudia de manera pormenorizada en ARA GIL, Clementina Julia, *Escultura gótica...*, pp. 84-86 o HUERTA HUERTA, Pedro Luis, fichas nº 7 y 27 del cat. de la exp. *Memorias y Esplendores. Las Edades del Hombre*, Salamanca, 1999, pp. 52-54 y 73-74, y su repercusión en Zamora en PÉREZ MARTÍN, Sergio y FERNÁNDEZ MATEOS, Rubén, *Imaginería medieval...* (en prensa).