



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

Rafael CÓMEZ RAMOS
Universidad de Sevilla

Resumen: Este estudio trata sobre la iconografía de la Virgen María en el antiguo reino de Sevilla en la segunda mitad del siglo XIII, durante el reinado de Alfonso X el Sabio, analizando sus prototipos y profundizando en su significado para constatar, finalmente, la expansión de estos modelos desde la metrópoli hacia la periferia a finales de aquel siglo y comienzos del siglo XIV.

Palabras claves: Iconografía medieval, iconografía mariana, escultura medieval en el Reino de Castilla, escultura andaluza del siglo XIII, arte alfonsí.

Abstract: In this paper we study the iconography of the Virgin Mary in the kingdom of Seville in the 13th century, during the reign of Alfonso X the Wise. We analyse the main characteristics and the significance of the images and show how these prototypes spread from the city further afield towards the end of the century and at the beginning of the 14th century.

Keywords: Medieval iconography, Marian iconography, Medieval sculpture in the kingdom of Castile, 13th century Andalusian sculpture, Alphonsine art.

Cuando hablamos de iconografía estamos hablando “sensu stricto” de descripción de imágenes, es decir, retratos o estatuas, por ejemplo. En este sentido cuando decimos iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio nos referimos, ciertamente, a esa serie imágenes de la Virgen María conservadas en Sevilla, que algunos llamaron “fernandinas” por su padre, Fernando III el Santo, y que, más bien, debieran llamarse “alfonsíes” pues pertenecen, en general, a la segunda mitad del siglo XIII, o sea al período comprendido entre 1252 y 1284, en otras palabras, el reinado del Rey Sabio.

Si entendemos la imagen como concepción (*Vorstellung*) y producto, ese doble sentido se contraponen a cualquier esquema de orden histórico aplicado a obras y estilos. En otras palabras, una historia de la imagen es algo distinto a una historia del arte, como sostiene Hans Belting, en tanto en cuanto una imagen es algo diferente a un producto artístico. La imagen, el retrato personal o la estatua eran tratados como una persona y de ese modo se convertían en objeto



privilegiado de práctica religiosa, venerándose la imagen como objeto de culto. Así pues, el “arte” surge después de la crisis de estas imágenes y su valoración nueva como obras de arte en el Renacimiento, con lo cual podríamos hablar de una era de la imagen de culto, correspondiente a la Edad Media occidental¹.

En realidad, esta novedosa concepción de la imagen no es nueva y recuerda la distinción establecida por el sabio teólogo Romano Guardini en 1936 entre “imagen de culto e imagen de devoción”². Según esta concepción, el Cristo de Monreale, la Virgen de Torcello o los Santos de San Apolinar en Rávena y todos los mosaicos, vidrieras, esculturas y pinturas semejantes serían imágenes de culto mientras que el Cristo de Miguel Ángel, una Virgen de Tiziano, cualquier figura de Rafael o Durero y todo lo que tuviese algún parentesco con aquellas se considerarían imágenes de devoción³. En palabras de Guardini, un historiador diría que la imagen de culto significa un estadio anterior de cultura en el que el individuo no se encuentra seguro de sí mismo y su expresión religiosa necesita formas protectoras y poderes de conjuro. O sea, que “la imagen de culto no procede de la experiencia interior humana, sino del ser y el gobierno objetivo de Dios”⁴ mientras que, por el contrario, “la imagen de devoción arranca de la vida interior del individuo creyente”⁵.

La imagen de culto se puede entender como el órgano para el misterio, para lo litúrgico, para lo simbólico, en general, pues su sentido no es otro sino que Dios se haga presente ya que la obra humana se ha quedado atrás predominando la presencia sagrada, con lo cual no se le aplicará ya el concepto de “obra de arte”, por el contrario a la llamada imagen de devoción. La imagen de culto tiene autoridad, es sagrada “sensu stricto”⁶.

A su vez, David Freedberg, al tratar las relaciones entre las imágenes y las personas a lo largo de la historia y no sólo las imágenes llamadas artísticas, considera asimismo la necesidad de acabar con la distinción entre objetos que producen determinadas respuestas por sus poderes “religiosos” y objetos de funciones puramente “estéticas”, utilizando el término “respuesta” para referirse

¹ H. BELTING, *Antropología de la imagen*, Madrid, 2007, 7-8; IDEM, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, 2009, 5. Sobre la historiografía y el estado de la cuestión véase P. SKUBISZEWSKI, “Figurazioni devozionali”, *Enciclopedia dell’Arte Medievale*, Roma, 1995, VI, 177-19, y M. BÜCHSEL, *Intelektualisierung und Mystifizierung mittelalterlicher Kunst: “Kultbild”: Revision eines Begriffs*, Berlín, 2010.

² R. GUARDINI, *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, 1960, trad. de J. M^a Valverde (*Kultbild und Andachtsbild*, Würzburg, 1936).

³ R. GUARDINI, *Imagen de culto e imagen de devoción*, op. cit., 17.

⁴ R. GUARDINI, op. cit., 18.

⁵ R. GUARDINI, *ibidem*, 19.

⁶ R. GUARDINI, *ibidem*, 21-25.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

a las relaciones que se establecen entre la imagen y el espectador⁷. Este autor denomina uno de los capítulos de su libro con el expresivo título de “Dios en la imagen”, afirmando que lo que verdaderamente importa no es el mero hecho de la representación sino la respuesta basada en la idea de la presencia⁸. Porque, ciertamente, existen imágenes con vida que refuerzan el valor de las visiones y ensueños como aquellas que desde la Alta Edad Media desempeñaban un importante papel en las celebraciones litúrgicas, singularmente, las del Viernes Santo con la Adoración de la Cruz, con el posterior descendimiento de Cristo y su traslado al sepulcro hasta esperar el Domingo de Resurrección⁹.

En el siglo XIII existió una auténtica expansión de imágenes “vivientes” dotadas de *virtus sancta* procedente de un prototipo sagrado, generalmente, la Virgen, Cristo o los santos. Dichas imágenes santas, al cobrar vida, reforzaban su papel mediador con lo sagrado de tal modo que en su aspecto milagroso representan un aspecto fundamental de la cultura visual en la corte de Alfonso X, como ha demostrado Alejandro García Avilés¹⁰. La intervención de lo sobrenatural en lo cotidiano se hace realidad visible a través de las ilustraciones del milagro cual queda patente en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* donde podemos constatar el poder de las imágenes de la Virgen a través de la *virtus* de sus estatuas que poseen cualidades taumatúrgicas y apotropaicas, algo que desde la Antigüedad Tardía se había atribuido a los iconos de la Virgen y de los santos como ocurriera antes con las estatuas paganas¹¹.

I

Habida cuenta de estas premisas y la creencia difundida en el siglo XIII de la virtud que poseían las imágenes sagradas, procederemos a analizar el interesante grupo de imágenes marianas conservadas en Sevilla cuyos orígenes datan del reinado de Alfonso X el Sabio. Estudiadas por el profesor Hernández Díaz

⁷ D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes: estudios sobre historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 1992, 11-14.

⁸ D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, op. cit., 45-46.

⁹ D. FREEDBERG, op. cit., 326-327. Sobre estas cuestiones véase también J-C. SCHMITT, *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, 2002, 297-321. Abundando en estos temas H. L. KESSLER, “Paradigms of Movement in Medieval Art: Establishing Connections and Effecting Transition”, *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), 29-48.

¹⁰ A. GARCÍA AVILÉS, “Imágenes ‘vivientes’: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya*, 321 (2007), 324.

¹¹ A. GARCÍA AVILÉS, “Imágenes ‘vivientes’”, op. cit., 325-326.



a mediados del siglo XX, en algunos casos con motivo de su restauración, no son fáciles de contemplar ya que no sólo fueron mutiladas, a veces, sino también desfiguradas para que aparecieran ataviadas con barrocos miriñaques¹². Con posterioridad, fueron objeto de una revisión por el mismo autor en dos ocasiones¹³.

En primer lugar, debemos considerar su prototipo, la Virgen de los Reyes y toda su serie para estudiar después otro grupo de imágenes de características muy diferentes como es el caso de la Virgen de la Sede. Claro es que su entendimiento no cobra sentido si no tenemos en cuenta el espacio para el que fueron creadas estas imágenes en la primitiva catedral de Sevilla, esto es, la mezquita aljama cristianizada tras la conquista de la ciudad en 1248 y que estaba organizada en torno a tres núcleos dinámicos: la capilla mayor, la capilla de los Reyes y el corral de la iglesia, es decir, el claustro de la catedral conocido como Patio de los naranjos¹⁴. Dicha división del espacio catedralicio queda perfectamente descrita en un manuscrito que llegó a conocer el cronista Espinosa de los Monteros¹⁵. Así pues, la organización eclesiástica del nuevo templo giraba en torno a dos espacios principales, a saber, la capilla mayor situada en la mitad occidental del edificio y dominio del cabildo de la catedral y la capilla de los Reyes, ubicada en la mitad oriental y ocupada por el panteón real, ámbitos a los que se subordinaban todos los demás.

En cuanto a este último espacio que será ahora el primero en nuestra atención por su excepcional originalidad y trascendencia, ha sido atribuido en su construcción a Alfonso X, según se desprende de la lectura del mencionado manuscrito, siendo considerado por Teresa Laguna como “uno de los espacios más importantes de la España medieval”¹⁶. Ciertamente, era éste un ámbito extraordinario donde se aunaba lo exótico oriental de la arquitectura almohade que no resultaba ya ajena a los ojos castellanos con las imágenes góticas que lo habitaban, singularmente, los simulacros sedentes de Fernando III el Santo, Beatriz de Suabia y Alfonso X el Sabio, a los pies de la Virgen de los Reyes que

¹² J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis. Estudio iconográfico*, Sevilla, 1947; IDEM, “Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina”, *Archivo Hispalense*, 27-32 (1948), 155-192.

¹³ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, Madrid, 1971; IDEM, “Retablos y escultura”, en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, 226-316.

¹⁴ T. LAGUNA PAÚL, “La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla”, en *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, 1998, 45.

¹⁵ Apud R. CÓMEZ RAMOS, *Arquitectura alfonsí*, Sevilla, 1974, 56-57.

¹⁶ T. LAGUNA PAÚL, “La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en la etapa fundacional (1248-1285)”, en I. Bango (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, I, León, 2001, 235 y 243.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio



Figura 1.
Representación de
la Capilla Real de la
catedral de Sevilla en un
sello de fines del siglo
XIII, Archivo Catedral
de Sevilla (M. J. Sanz
Serrano).

“semeja que está viva en carne” como dice un manuscrito copiado varias veces por los historiadores sevillanos¹⁷ y que fue estudiado minuciosamente por Javier Martínez de Aguirre¹⁸.

Todas estas imágenes, coronadas y vestidas con ricas sayas, pellotes y mantos estaban cobijadas por baldaquinos de plata que culminaban en el tabernáculo de la Virgen situado por encima de los otros tres como puede comprobarse en las improntas de un sello de fines del siglo XIII o comienzos del XIV, que publicó María Jesús Sanz¹⁹. Aprovechando los pilares rectangulares de la mezzquita, el espacio de la capilla real se encontraba acotado por rejas de hierro de tal manera que pudiese ser contemplado el interior sin penetrarlo. Allí dentro, a tamaño natural, sentados en tronos de plata bajo doseles en los que aparecían los escudos de Castilla y de León junto a los del Sacro Imperio Germánico, se presentaban en un plano inferior al de la Virgen los tres personajes reales, impresionando a quienes los miraran pues permanecían “assi como un estado

¹⁷ R. CÓMEZ RAMOS, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, nota 7, 47-49.

¹⁸ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “La primera escultura gótica funeraria en Sevilla: la capilla real y el sepulcro de Guzmán el Bueno”, *Archivo Español de Arte*, 270 (1995), 111-129.

¹⁹ M. J. SANZ SERRANO, “Imagen medieval del antiguo tabernáculo de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Sevilla, a través de los sellos medievales”, *Laboratorio de Arte*, 11 (1998), 51-67; EADEM, “Ajueres funerarios de Fernando III, Beatriz de Suabia y Alfonso X”, en M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ (ed.), *Sevilla, 1248*, Madrid, 2000, 419-447, y T. LAGUNA PAÚL, “Devociones reales e imagen pública en Sevilla”, *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), 127-157. Sobre la corona de la Virgen de los Reyes que perteneció a Beatriz de Suabia véase EADEM, “El robo de la corona de las águilas y las coronas del siglo XIX de la Virgen de los Reyes”, *Laboratorio de Arte*, 27 (2015), 345-361.



de home”. Alfonso el Sabio llevaba corona de oro con piedras preciosas, cetro de plata con una paloma en el extremo, y en la mano izquierda una manzana de oro con una cruz. Fernando el Santo ostentaba también corona de oro y piedras preciosas, sosteniendo en la mano derecha una espada que lucía una esmeralda y un extraordinario rubí y en la izquierda la vaina engastada en piedras preciosas. Beatriz de Suabia, vestida con riquísimos paños y tocada con su corona de oro y piedras preciosas parecía “la mujer más hermosa del mundo”.

Por encima de los tres reyes y detrás de ellos se alzaba la imagen articulada de Santa María, la Virgen de los Reyes, que parecía estar viva con su hijo en el brazo, vestida de ricos paños y con corona de oro, zafiros, rubíes, esmeraldas y topacios así como la del Niño, amén del anillo de oro con un rubí del tamaño de una avellana que luce en su dedo. Ambas imágenes poseían y poseen un resorte en la espalda que permitía moverlas, levantarlas y sentarlas, quizá también accionar el brazo y la cabeza²⁰. El tabernáculo bajo el que se cobijaban era todo de plata y en el chapitel relumbraban cuatro esmeraldas y un rubí del tamaño de una nuez; tanto éste como los otros tres tabernáculos en los que estaban sentados los reyes delante de sus sepulcros de plata se hallaban iluminados por seis enormes cirios y cuatro lámparas de plata que ardían día y noche, haciendo resplandecer aquel tesoro viviente²¹.

La pirámide visual de reyes de la tierra y reyes del cielo, de familia real terrena y familia real celestial en un plano superior debió ser deslumbrante y sobrecogedora. Los reyes de la tierra eran viva imagen de los reyes del cielo; se sentaban en tronos semejantes; se vestían con las mismas ricas telas; ostentaban igualmente soberbias coronas. La Segunda Partida del Rey Sabio ordenaba que las coronas fuesen de oro y piedras preciosas por dos razones: primero, porque el monarca es una imagen de Dios en la tierra, y segundo, para que los reyes fuesen conocidos y honrados por los demás hombres²². La capilla real con su panteón, donde yacían Fernando III y Beatriz de Suabia, venía no sólo a exaltar la monarquía castellana sino también a legitimar el hecho de la Reconquista que avanzaba hasta el Atlántico, plasmada en la toma de la ciudad de Sevilla, antigua capital del imperio almohade y nueva metrópolis cristiana en la que residiría Alfonso X largas temporadas durante su reinado dando lugar a algunas de sus mayores empresas culturales y artísticas.

²⁰ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, op. cit., 14.

²¹ R. CÓMEZ RAMOS, *Imagen y símbolo en la Edad Media andaluza*, Sevilla, 1990, 93-96. Sobre todo lo referente al culto a San Fernando véase M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Fernando III el Santo*, Sevilla, 2006, 282-294.

²² Partida II, título V, ley V: “Que el Rey se debe vestir muy apuestamente”.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

Según una antigua tradición sevillana, San Fernando tuvo una visión tras la cual el rey encargó a sus maestros que realizaran la imagen que había contemplado. Comoquiera que no consiguieran materializar la idea real, dos jóvenes presuntos ángeles se ofrecieron a realizarla, desapareciendo misteriosamente después de concluir la Virgen de los Reyes de la capilla real catedralicia, regalando al monasterio de San Clemente, la iglesia colegial del Salvador y el Hospital de San Mateo o del gremio de los sastres –hoy en la iglesia de San Ildefonso– las otras tres imágenes con las que no estaba satisfecho²³.

Tanto la imagen de la Virgen de los Reyes como el Niño –que portaba en el lado derecho y después se colocó entre sus brazos– consisten en dos maniquíes de madera de cedro recubiertos de pergamino con sus articulaciones en madera de encina, cabeza y manos policromadas y cabellera de hilos de oro. Aparecen vestidas y la Virgen calza unos chapines de cordobán en los que aparece la flor de lis y la palabra “Amor” rodeada de estrellas. Teresa Laguna ha relacionado el mecanismo que movía la cabeza y articulaciones de estas imágenes con la rueda dentada que dibujó Villard de Honnecourt en su famoso manuscrito (f. 22 v.) para ilustrar un águila móvil en forma de atril²⁴. Es decir, una rueda en torno a la cual aparecieron restos de “una correa sin fin” como fue dado a conocer por el profesor Hernández Díaz en el pasado siglo²⁵ aun cuando hoy día dicho artificio se encuentra inutilizado²⁶.



Figura 2. Virgen de los Reyes, Capilla Real, catedral de Sevilla.

²³ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *La Virgen de los Reyes...*, *op. cit.*, 21-24. Como sabemos, el sueño es uno de los medios de legitimación de esta época. Cf. J. C. SCHMITT, *op. cit.*, 297-321; A. GARCÍA AVILÉS, *op. cit.*, 332.

²⁴ T. LAGUNA PAÚL, “Virgen de los Reyes”, en I. Bango (dir.), *Maravillas de la España medieval*, *op. cit.*, 435. Sobre estos ingenios, máquinas y artefactos véase C. CHANFÓN OLMOS, *Wilers de Honcort, su manuscrito*, México, 1994, 92-105.

²⁵ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, “Estudio de la iconografía mariana hispalense de época fernandina”, *op. cit.*, 177.

²⁶ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, “Retablos y esculturas”, *op. cit.*, 226-227.



Figura 3. Maniquíes articulados de la Virgen de los Reyes y el Niño (J.Hernández Díaz).

Aunque estas imágenes de culto han pasado a ser imágenes de devoción en los tiempos modernos, alterando su composición originaria e incluso sus atuendos y coronas, además del testimonio del manuscrito antes mencionado que las presenta revestidas de ricos paños y alhajas, poseemos una hermosa cantiga alfonsí que lo corrobora:

“per un Rei que sas figuras
 mandaua sempre fazer
 mit´apostas e fremosas
 et fazias-as uestir
 de mui ricos panos douro
 et de mui nobre lauor
 et poya-lles nas testas



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

pera parecer mellor
 coroas con muitas pedras
 ricas, que grand'esprandor
 dauan sempra a imagen
 et fazian-a luzir.
 Et outrossi nas sas festas
 ar fazia-lle mudar
 senpr'outros panos mais ricos
 pola festa mais onrrar²⁷.

La talla de la Virgen de los Reyes, una Virgen Majestad, que ha sido relacionada con talleres franceses de París que trabajaban en el segundo cuarto del siglo XIII, hacia 1240²⁸, representa una iconografía típica de la época: la estatua de la Virgen sedente que evoca la infancia de Jesús al que sostiene en sus brazos es también, al mismo tiempo, la imagen del trono en el que se asienta por lo cual se la denomina *maiestas*. El trono, como seña de identidad del rey, se asocia a la adoración de los tres Reyes Magos, tema muy conocido por los fieles así como con el trono de Salomón o trono de Sabiduría de tal modo que la Virgen representa el Trono de la Sabiduría del Niño: “La sabiduría del Padre resplandece sobre el regazo de la Madre”²⁹.

El término icono define a la imagen en el arte religioso bizantino y también a la tabla pintada en la que, según la interpretación ortodoxa, lo representado se hace presente de un modo milagroso. Así pues, el chocante término de *icona* que utilizaba hace setenta años el profesor Hernández Díaz³⁰ y ahora usa el profesor Belting³¹ parece conveniente para denominar estas imágenes de culto que no son pinturas sino esculturas pero que están dotadas de las mismas propiedades y virtudes que aquellas pues lo representado en ellas actúa de una manera milagrosa, convirtiéndose en receptáculos de la presencia sagrada. Ignoramos hasta qué punto la Virgen de los Reyes haya contenido algún tipo de reliquia, algo usual en este género de imágenes, sin embargo, las fuentes manuscritas no recogen nada al respecto y el profesor Hernández Díaz describe únicamente la pequeña ventana que permite observar el artilugio mecánico de la imagen³². La

²⁷ Cantiga 295. Cf. ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, ed. de W. Mettmann, Madrid, 1988.

²⁸ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 226; T. LAGUNA PAÚL, “Virgen de los Reyes”, *op. cit.*, 435.

²⁹ H. BELTING, *Imagen y culto*, *op. cit.*, 397-398. Véase también I. H. FORSYTH, *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972, 53 y 86.

³⁰ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, “Estudio de la iconografía mariana hispalense de época fernandina”, *op. cit.*, 177.

³¹ H. BELTING, *op. cit.*, 393.

³² J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 177.



conexión entre figura escultórica y relicario gozó en la Edad Media de grandes prerrogativas tanto más cuanto la reliquia se hallaba en el interior de la figura del santo. Además, el efecto era mayor y más convincente cuando la estatua se ponía en movimiento durante las procesiones. De ahí también la importancia de la estatua sedente de María, *majesté* o *maiestas*³³. Las *Virgines reliquaires* tenían una larga tradición en Francia. Numerosas imágenes se realizaron para albergar reliquias como el caso de la Santa Fe de Conques y muchas tallas en madera de la Virgen conocidas como *Thronum Majestatis* durante los siglos XII y XIII, de las cuales representa un ejemplo palmario la Virgen de Vezelay que, tras el incendio de la iglesia de la Madeleine en 1160 en el que la imagen permaneció indemne, se descubrió en su interior un mechón de cabello de la Virgen, huesos de San Juan Bautista, San Pedro, San Pablo y San Andrés, todo un repertorio de reliquias autenticadas por una nota adjunta³⁴.

Sin embargo, nada de esto hallamos en las imágenes alfonsíes de Sevilla. Tal vez, porque el relicario lo constituía ya las famosas “Tablas alfonsíes” de la catedral de Sevilla y la imagen de la Virgen de los Reyes con su cabellera rubia y vestidos reales era una reliquia en sí, dada la conocida leyenda de su portentosa creación por manos de ángeles, así como la tradición de haber entrado en procesión triunfal en la ciudad con los conquistadores el 22 de diciembre de 1248³⁵. En este sentido, hay que recordar que la advocación de la catedral de Sevilla es la Asunción de María, festividad en la que el 15 de agosto desde tiempo inmemorial se saca a la Virgen de los Reyes en procesión alrededor del templo. Según Sánchez Herrero, la bula papal de Alejandro VI en 1257 cita “todas las solemnes festividades de la Virgen con sus octavas” y las bulas de 1259 y 1275 citan expresamente la fiesta de la Asunción, dando a entender que es una fiesta especial en Sevilla, habida cuenta también de que Alfonso X incluye en su famosa obra “las Cantigas das cinco festas de Santa María”³⁶.

Y he aquí el sentido de “imagen viviente” de la Virgen de los Reyes de Sevilla. Aun cuando estas imágenes supusieran un intento censurable de imitar el poder creador de Dios, estaban al servicio de la liturgia que concedía a María un culto superior al de los santos (Dulía) con la veneración de Hiperdulía. El dominico Guillermo Durando en su trascendente *Rationale divinatorum officiorum*

³³ H. BELTING, *op. cit.*, 396-398.

³⁴ D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes, op. cit.*, 119-121.

³⁵ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 175.

³⁶ J. SÁNCHEZ HERRERO, “La iglesia de Sevilla durante los siglos bajomedievales (1248-1474)”, en J. Sánchez Herrero (coord.), *Historia de las diócesis españolas, 10. Iglesias de Sevilla, Huelva, Jerez, Cádiz y Huelva*, Madrid, 2002, 115; IDEM, “Sevilla medieval”, en C. Ros (dir.), *Historia de la Iglesia de Sevilla*, Sevilla, 1992, 161-162.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

afirmaba: “Nosotros no adoramos las imágenes... porque eso sería idolatría, pero las veneramos por el recuerdo de las cosas hechas hace mucho tiempo...”³⁷ Por lo tanto, todos los medios artísticos que concedieran una mayor eficacia táctil y visual a estos cuerpos ficticios con la incorporación de pelo o tejido reforzaban el poder religioso de la imagen como ha demostrado Michele Bacci³⁸. En definitiva, se trataba de ver para creer³⁹. El desarrollo técnico del siglo XIII había llegado a un punto en el que se podía distinguir entre las imágenes milagrosas y las imágenes mecánicas del género que Villard de Honnecourt describía en su famoso cuaderno de dibujos de tal modo que el pensamiento racionalista de la filosofía escolástica apartaba lo milagroso de lo maravilloso pues lo primero era consecuencia del poder divino como en el caso de los milagros de la Virgen María y lo segundo, producto extraordinario de un artificio como eran los autómatas que alcanzaron tanto predicamento en general durante los siglos medievales⁴⁰.

Las imágenes marianas, al cobrar vida mediante su encarnación o su movimiento reafirmaban su poder mediador ante la divinidad. Así pues, estas iconas que solían exhibirse procesionalmente en carros preparados al efecto⁴¹, poseían la fascinación de un cuerpo vivo que se mueve realmente como puede comprender fácilmente cualquiera que haya conocido ciertas imágenes de Cristo en las procesiones sevillanas de Semana Santa. La imagen de Nuestra Señora de los Reyes saldría en procesión por las naves del templo catedralicio –aunque no poseemos testimonios literarios que lo demuestren– produciendo un efecto fascinante en todos los fieles que la contemplaban como ocurre cada año en la festividad de la Asunción cuando es portada bajo palio por las calles alrededor del templo⁴². Comoquiera que conocemos la forma original de su tabernáculo que consistía en un templete apoyado en cuatro columnas y recubierto de placas de plata con los escudos de Castilla y León que remataba en un chapitel con rosetón gótico que podía ser contemplado al igual que las efigies de los tres monarcas a través de las rejas de la capilla real⁴³, no parece imposible o inverosímil que unas andas de forma similar hayan servido para portar la imagen en procesión, tradición que

³⁷ Apud H. L. KESSLER, “Paradigms of Movement in Medieval Art”, *op. cit.*, 46. Cf. una traducción del libro primero de GUILIELMUS DURANDI, *Rationale Divinorum Officiorum*, en S. SEBASTIÁN, *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, 1978, Apéndice, 1–46.

³⁸ M. BACCI, “Imágenes sagradas, injertos orgánicos y simulación de corporeidad en la Edad Media”, *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), 99–116.

³⁹ A. GARCÍA AVILÉS, “Imágenes vivientes”, *op. cit.*, 324–325.

⁴⁰ M. CAMILLE, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, 2000, 263.

⁴¹ J. YARZA, *La Edad Media. Historia del Arte Hispánico, II*, Madrid, 1980, 194.

⁴² J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 177.

⁴³ T. LAGUNA, “Si el nuestro cuerpo fuere enterrado en Sevilla. Alfonso X y la Capilla de los Reyes”, en *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2009, 122–123; EADEM, “Mobiliario medieval de la Capilla



se renueva todos los años el día 15 de agosto si tenemos en cuenta que Ortiz de Zúñiga menciona en dos ocasiones el “trono portátil” y “el tabernáculo portátil de plata” en que se colocó a la imagen de la Virgen de los Reyes⁴⁴.

La creación de la capilla real de la catedral de Sevilla puede datarse hacia 1268, antes de que Alfonso X se ausentase de la ciudad, cuando la imagen de la Virgen de los Reyes pasaría del altar mayor en la mitad occidental del edificio donde se encontraba también el sepulcro de Fernando III a la otra mitad oriental en la nueva capilla y regio panteón, o bien después de su vuelta a Sevilla en 1279, momento en que estaba perfectamente consolidada “su obra más personal”⁴⁵. La cantiga 292 nos narra cómo Fernando III se aparece en sueños al orfebre Jorge de Toledo para que vaya a Sevilla y coloque el anillo real en la mano de la Virgen, demostrando así su devoción a María. De ahí que se haya atribuido a dicho artista la realización del mobiliario de plata de la capilla real, representando dicha cantiga un testimonio de su completa terminación en la década de 1270⁴⁶.

La creencia en que las imágenes marianas poseían virtudes sagradas cuyo poder procedía de su prototipo, el cual podía ser invocado en cualquier momento por los fieles, estaba muy difundida en el siglo XIII⁴⁷. Francesca Español ha demostrado que la seriación de las imágenes marianas en el ámbito peninsular, en la mayoría de los casos, se debía más a motivos devocionales que a razones comerciales como se constata en la Virgen Blanca de la catedral de Toledo, de la que se conocen hasta ocho réplicas⁴⁸. Si esto es así, no es de extrañar la serie de imágenes “fernandinas” que según la antigua tradición sevillana, presentaron dos angélicos maestros al Santo Rey después del sueño en el que vio el prototipo de la Virgen de los Reyes⁴⁹. Trátase de la llamada Virgen de las

de los Reyes de la Catedral de Sevilla. Aportaciones a los ‘Ornamenta Ecclesiae’ de su etapa fundacional”, *Laboratorio de Arte*, 25 (2013), 53-77.

⁴⁴ D. ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, I, Madrid, 1795 (1978), 49 y 127.

⁴⁵ T. LAGUNA, “La capilla de los Reyes de la primitiva catedral de Santa María de Sevilla”, *op. cit.*, 240-242 y 245.

⁴⁶ T. LAGUNA, *ibídem*; EADEM, “Si el nuestro cuerpo fuere enterrado en Sevilla”, *op. cit.*, 119; R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, “La fortuna sevillana del códice florentino de las Cantigas, textos e imágenes”, *Quintana*, 1 (2002), 257-273; A. GARCÍA AVILÉS, *op. cit.*, 332.

⁴⁷ A. GARCÍA AVILÉS, *ibídem*, 334. IDEM, “Este rey tenno que en os ídolos cree: Imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María”, en ALFONSO X EL SABIO, *Las Cantigas de Santa María*, II, *Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 2011, 522-529.

⁴⁸ F. ESPAÑOL, “El milagro y su instrumento icónico. La fortuna de las imágenes sagradas en el ámbito peninsular”, *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), 117-133.

⁴⁹ *Vid. supra* nota 23.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio



Figura 4. a) Virgen de las Aguas, Iglesia colegial del Salvador; b) Virgen de los Reyes, Real Monasterio de San Clemente (J. Hernández Díaz).

Aguas de la iglesia colegial del Salvador, la Virgen de los Reyes del monasterio cisterciense femenino de San Clemente, fundado por Alfonso X, y la Virgen de los Reyes del Hospital de San Mateo, perteneciente al gremio de los sastres, hoy en la iglesia de San Ildefonso.

Respecto a la primera de ellas, la Virgen de las Aguas de la iglesia colegial del Salvador que se sitúa en la primitiva mezquita aljama de época emiral, restaurada por los almohades, segundo templo en importancia de la ciudad tras la conquista, es una copia de la Virgen de los Reyes y su advocación se debe a ser impetrado su auxilio como remedio a las sequías. En palabras de Hernández Díaz “son tales las analogías, que parece indudable la imitación del indiscutible modelo original”⁵⁰. Está integrada por un maniquí barroco, no obstante, las manos y el rostro de la Virgen son de la segunda mitad del siglo XIII aunque no posee la cabellera dorada del modelo pero sí escasos restos de oro en la cabeza, habiendo sido restaurada en el siglo XVII, cuando fue sustituido el Niño por

⁵⁰ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, “Estudio de la iconografía mariana hispalense de época fernandina”, *op. cit.*, 181.



otro de dicha época⁵¹. Con distintos altibajos su devoción representó siempre, dada su antigüedad, uno de los signos de mayor prestigio para la iglesia del Salvador, saliendo también en procesión por el entorno del templo en el mes de septiembre bajo un palio de “tumbilla” que después adoptaría la Virgen de los Reyes de la catedral⁵².

La imagen de la Virgen de los Reyes de la iglesia del monasterio cisterciense de San Clemente consiste en un maniquí articulado moderno aun cuando el rostro y las manos son del siglo XIII, excepto los ojos de cristal, mostrando su cabeza desbastada sin huellas de cabellera⁵³. En cuanto a la Virgen de los Reyes de la iglesia de San Ildelfonso, llamada a veces Virgen de los sastres, sufrió en el siglo XVI tamañas restauraciones “que impiden conocer la obra gótica original”⁵⁴. Según Hernández Díaz, el rostro y las manos hay que relacionarlos con obras del primer tercio del siglo XVI, en el momento de mayor auge de la hermandad⁵⁵. Por tanto, consecuentemente, lo más probable es que no sea medieval. En este sentido, abundando en la secuencia de las imágenes fernandinas de la Virgen de los Reyes, hemos de recordar la que se conservaba antaño en el altar de las reliquias de la iglesia de San José del Carmen del convento de las Teresas de Sevilla y en la actualidad está en la clausura. Se trata de una pequeña imagen sedente y articulada con coronas de plata, dos sayas y un manto que, junto con reliquias del rey San Fernando, fue donada al convento en 1755⁵⁶.

Asimismo, dentro de este capítulo debemos mencionar también las imágenes de Santa Ana, la Virgen y el Niño de la iglesia parroquial de Santa Ana de Triana, fundada por Alfonso X. Según Hernández Díaz, conservan el rostro, las manos y parte del maniquí pues que sufrió una importante restauración en el siglo XVII cuando se le colocaron ojos de vidrio, alterando sus formas originales de la segunda mitad del siglo XIII. El rostro de la Virgen se relaciona

⁵¹ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *ibidem*, 180-181. En su última publicación se preguntaba si la cabellera de la Virgen de los Reyes fuera medieval o moderna de cuando fue trasladada en 1579 a la nueva Capilla Real, inclinándose finalmente por la datación medieval dado el efecto impresionante que debió causar al pueblo en las ceremonias y procesiones. Cf. IDEM, “Retablos y esculturas”, *op. cit.*, nota 6, 316.

⁵² E. GÓMEZ PIÑOL, *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*, Sevilla, 2000, 53-57, 96-104, y 249-259. La talla de maniquí del Niño es atribuida por este autor al escultor Jerónimo Hernández (1583). Cf. *Ibidem*, 444-445.

⁵³ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, “Estudio de la iconografía mariana hispalense de época fernandina”, 182. IDEM, “Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla”, *op. cit.*, 15.

⁵⁴ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *ibidem*.

⁵⁵ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, “Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina”, 183.

⁵⁶ M. L. CANO NAVAS, *El convento de San José del Carmen de Sevilla. Estudio histórico-artístico*, Sevilla, 1984, 132-134.



Figura 5. Cabezas de la Virgen y Santa Ana, iglesia parroquial de Santa Ana de Triana (J. Hernández Díaz).

estilísticamente con la Virgen de San Clemente⁵⁷. Sin embargo, cabría preguntarse hasta qué punto las imágenes no hayan sido mutiladas en el primer cuarto del siglo XVII, cuando fueron restauradas por el escultor Francisco de Ocampo con objeto de componer el grupo que conocemos hoy con un Niño moderno, coronas y vestiduras barrocas ya que el maniquí es moderno. Además, si lo comparamos con la imagen de Santa Ana, la Virgen y el Niño de la iglesia conventual de Santa Ana en la localidad sevillana de Dos Hermanas, datada a comienzos del siglo XIV⁵⁸, abundamos en la hipótesis de que una imagen semejante de la iglesia parroquial de Santa Ana de Triana haya sido mutilada para acomodarla al gusto de las devociones barrocas.

Habida cuenta de las múltiples restauraciones realizadas a estas imágenes las cuales conservan sus rostros y manos así como parte de sus maniqués y que

⁵⁷ J. HERNÁNDEZ DÍAZ y A. SANCHO CORBACHO, *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, 1936, 38-40; IDEM, “Estudio de la iconografía mariana hispalense de época fernandina”, 188.

⁵⁸ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO, F. COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, III, Sevilla, 1951, 17.



la Virgen de San Ildefonso parece ser del siglo XVI, el ejemplar más interesante sería su modelo, la Virgen de los Reyes, la mejor conservada a pesar de las distintas restauraciones. En palabras de Martínez de Aguirre “ninguna de las tallas fernandinas sobresale por su calidad”⁵⁹. Ahora bien, si consideramos la historia de la imagen como algo distinto a la historia del arte poco nos puede importar la calidad artística de nuestro objeto de estudio ya que al ser un objeto de práctica religiosa, o sea, una imagen de culto, cuenta especialmente la relación emocional que se establece en quien la contempla, a veces, el propio artista que actúa religiosamente en su creación puesto que se trata de una imagen sagrada⁶⁰. La imagen de culto posee autoridad porque es sagrada y se entiende como órgano para el misterio, lo simbólico y lo litúrgico, en general, pues no tiene otro sentido sino que la divinidad se haga presente, que predomine la presencia sagrada dejando atrás la obra humana. En consecuencia, si lo que importa es la respuesta basada en la idea de la presencia y no en la representación poco puede significar entonces la función estética. De hecho, alguien que acudió a visitar el santuario de la Virgen de Rocamadour lo que vio allí fue “una escultura pequeña, en apariencia insignificante y bastante fea”⁶¹. Por esta razón, al llegar la modernidad y valorarse la imagen como obra de arte a partir del Renacimiento, estas “imágenes de culto” se convierten en “imágenes de devoción”, siendo mutiladas para ser vestidas de miriñaques barrocos al gusto moderno.

Finalmente, otra singular imagen fernandina muy diferente a todo lo tratado hasta aquí es la Virgen de las Batallas del tesoro de la catedral de Sevilla. Obra en marfil con escasos restos de policromía, de mediados del siglo XIII, probablemente realizada en los talleres de Reims, responde a la iconografía de la Virgen “Theotokos” muy difundida por los reinos hispánicos aunque restaurada en los siglos XVI y XIX⁶². Según la tradición sevillana sería un obsequio de San Luis a su primo San Fernando quien la portaba en el arnés de su caballo o en el asta de su estandarte hasta ser conquistada la ciudad de Sevilla en 1248⁶³. Sin embargo, difícilmente pudo estar en el campamento real durante el asedio cuando los especialistas en eboraria la sitúan cronológicamente hacia 1275⁶⁴.

⁵⁹ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “La introducción de la escultura gótica en Sevilla (1248-1300)”, *Metropolis Totius Hispaniae*, op. cit., 128.

⁶⁰ D. FREEDBERG, op. cit., 348-349.

⁶¹ D. FREEDBERG, *ibidem*, 45-46.

⁶² J. HERNÁNDEZ DÍAZ, “Iconografía de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla”, 17; IDEM, “Retablos y esculturas”, 228; T. LAGUNA PAÚL, “Virgen de las Batallas”, en I. Bango (Dir.), *Maravilla de la España medieval*, op. cit., 250.

⁶³ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, “Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina”, 170.

⁶⁴ M. ESTELLA, *La escultura del marfil en España. Románica y gótica*, Madrid, 1984, 153-154.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

Otras imágenes sedentes en marfil son las del Museo de San Marcos de León y la del monasterio benedictino de El Salvador en Palacios de Benaver (Burgos) que tienen en común la actitud del Niño en bendecir⁶⁵. Según Joaquín Yarza, el vano que se encuentra en la base indica que se fijaría en un lugar pero raramente en el arzón del caballo con la dificultad de transporte y arreos guerreros en el fragor del combate⁶⁶. Pudo ser probablemente en el asta de un estandarte o bien rematando un asta como las cruces que acompañan a la bandera de Santa María y llevan los caballeros cristianos que entran a la carga para derrotar a los benimerines en una miniatura de la cantiga 181⁶⁷. En Castilla hubo varias estatuas de la Virgen conocidas como “Virgen de las Batallas” que acompañaban a los caballeros en la guerra protegiéndolos contra todo mal gracias al poder de su imagen, como acontece en la historia narrada en la Cantiga 297, donde se nos habla de “una imagen muy bella” que cayó en manos de un hereje que no creía en su poder⁶⁸. El profesor Yarza se preguntaba a partir de qué momento aparece esta obra en Sevilla como Virgen de las Batallas y quién es el primero en darle tal denominación⁶⁹.



Figura 6. Virgen de las Batallas, catedral de Sevilla.

Tratándose de tradiciones resulta difícil desmontar creencias consolidadas pero podemos rastrear sus posibles orígenes. Sin embargo, cuando acudimos a los cronistas sevillanos podemos comprobar que Ortiz de Zúñiga nos informa

⁶⁵ M. ESTELLA, *op. cit.*, 150-152 y 158-161.

⁶⁶ J. YARZA, “La Virgen de las Batallas. Estudio”, en J. C. Elorza y J. Yarza, *La Virgen de las Batallas*, Madrid, 1998, 31-32.

⁶⁷ A. DOMÍNGUEZ y P. TREVIÑO, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, Madrid, 2007, 15.

⁶⁸ A. GARCÍA AVILÉS, “Imágenes vivientes: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, 326.

⁶⁹ J. YARZA, *op. cit.*, 31-32.



sólo de “una imagen de nuestra Señora, que se dice traía siempre pendiente en decente forma del arzón de su caballo... digna del epíteto: *socia belli: compañera de la guerra*, que se dio por igual causa a otros divinos simulacros”⁷⁰. Es decir, que en el siglo XVII no se la conocía todavía como “Virgen de las Batallas” puesto que el cronista no la menciona siquiera. Abundando en el origen de esta denominación, sabemos que el padre Florez en 1772 hizo una pormenorizada descripción de la Virgen de las Batallas, procedente del monasterio burgalés de San Pedro de Arlanza, identificándola con la que el conde Fernán González, según cierta leyenda, llevaba en el arnés del caballo como protección contra los moros⁷¹. Por su estructura metálica con ventana rectangular en la parte trasera del trono demuestra que era una virgen-relicario aunque también pudo tener carácter de reserva eucarística⁷². Por consiguiente, he aquí el origen de la legendaria denominación aun cuando su función fuera muy diferente.

El estudio de Claudio Boutelou sobre la Virgen de las Batallas hispalense contribuyó a difundir dicha denominación ya que, además de afirmar que se colocaba hacia el lado izquierdo del arzón de la silla, observa que “se nota un taladro cuadrangular que atraviesa la imagen desde el pecho y se une al espacio que hay bajo el asiento: en él entra el perno, que, fijo en el arzón de la silla, sujetaba la escultura”⁷³.

Por otra parte, otra cuestión es la de su ubicación dentro del espacio catedralicio pues si leemos a Morgado, el cronista nos dice que “las Ymages de la gloriosísima Virgen nuestra Señora, la una llamada de los Reyes pusieron en sus Andas en la Capilla Mayor, y la otra, que es toda de hueso, pusieron en su Altar Mayor, con el Cuerpo del glorioso Prelado San Leandro”⁷⁴. En otras palabras, que tanto la Virgen de los Reyes como la Virgen de las Batallas estuvieron en un mismo altar. Claro es que esto se refiere al año 1579 cuando se trasladaron las imágenes y los cuerpos reales a la nueva capilla real y sacaron la Virgen de las Batallas del ataúd de San Fernando donde se encontraba⁷⁵. La mencionada imagen –que hoy se encuentra expuesta junto a las tablas alfonsíes y las llaves de la

⁷⁰ D. ORTIZ DE ZÚÑIGA, *Anales...*, I, *op. cit.*, 130.

⁷¹ M. T. LÓPEZ DE GUERENO, “Virgen de las Batallas”, en *Alfonso X el Sabio*, *op. cit.*, 336.

⁷² M. T. LÓPEZ DE GUERENO, *ibídem*.

⁷³ C. BOUTELOU, “La Virgen de las Batallas. Escultura de marfil que se conserva en la catedral de Sevilla”, *Museo Español de Antigüedades*, I (1872), 239-351. Esta creencia está tan consolidada que así aparece la Virgen de las Batallas en el caballo del monumento a San Fernando en la Plaza Nueva de Sevilla, obra de Joaquín Bilbao (1924). Véase J. MARTÍNEZ ALCALDE, *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*, Sevilla, 1997, 69-70, fig. 57.

⁷⁴ A. DE MORGADO, *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1587 (1981), f. 108.

⁷⁵ T. LAGUNA PAÚL, “Virgen de las Batallas”, *op. cit.*, 250.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

ciudad en una vitrina situada en el ámbito de la Sacristía Mayor de la catedral— estuvo siempre en el hueco de un altar de la cripta panteón real situada tras la urna de San Fernando⁷⁶, esto es, en el espacio de la capilla real donde residió desde el siglo XIII después de diversas mudanzas.

Lo cierto es que, si nos atenemos a la descripción de Morgado, parece que ambas imágenes —la Virgen de los Reyes y la Virgen de las Batallas— estuvieron juntas en el altar mayor lo cual no debe resultar extraño toda vez que sabemos que en otros santuarios marianos tal el de Montserrat o el de la Virgen de Salas en Huesca existían dos imágenes de la Virgen y no una sola, como ha argumentado recientemente Francesca Español⁷⁷. Así pues, ambas imágenes permanecerían allí en el altar mayor de la catedral hasta 1279 cuando estuviera ya concluida la capilla real y fueran trasladadas junto con el cuerpo de San Fernando para presidir la capilla panteón⁷⁸.

Respecto al uso de la imagen que hiciera el rey San Fernando, llevándola colgada del lado izquierdo del arzón o fijada por un perno a la silla como contradictoriamente se ha afirmado, poco podemos añadir que no sea para confundir más la cuestión pues resulta incontestable que la imagen debe datarse hacia 1275 y en la oquedad de la parte inferior albergaba con toda seguridad una reliquia⁷⁹. Otra posibilidad sería que pudiera colgarse del pecho como la imagen de Santa María que llevaba un fraile de la orden de Santa María de España y obsequió a Alfonso X en la cantiga 365 del código florentino, según quiso ver el profesor Jesús Montoya⁸⁰. Si tenemos en cuenta el testimonio de Rodrigo Caro que menciona sólo a la Virgen de los Reyes “la misma que el Santo Rey traía consigo en sus exercitos”⁸¹ cabe pensar que la Virgen de las Batallas como *socia belli* colgando del arzón del caballo de San Fernando es otro de los mitos hispalenses creados por la fecunda minerva del caballero veinticuatro y cronista don Diego Ortiz de Zúñiga, al igual que las llaves de la ciudad que son las de

⁷⁶ J. GESTOSO, *Sevilla monumental y artística*, II, Sevilla, 1890, 347; J. GUERRERO LOVILLO, *Guía artística de Sevilla*, 2ª ed., Barcelona, 1962, 72.

⁷⁷ F. ESPAÑOL, “El milagro y su instrumento icónico”, *op. cit.*, 120. Sobre Salas véase P. AGUADO BLEYE, *Santa María de Salas en el siglo XIII*, Bilbao, 1916.

⁷⁸ Véase nota 45.

⁷⁹ M. ESTELLA, *La escultura del marfil en España*, *op. cit.*, 152-153.

⁸⁰ J. MONTOYA MARTÍNEZ, *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*, Madrid, 2005, 296-298. La imagen de marfil de esta cantiga ha sido relacionada con la Virgen abridera de Allariz —forzando su cronología a mediados del siglo XIII cuando es de finales de ese siglo— por I. BANGO TORVISO, “Virgenes abrideras”, en *Alfonso X el Sabio*, *op. cit.*, 340-344 y 348. Cf. M. ESTELLA, *op. cit.*, 130-134.

⁸¹ R. CARO, *Antigüedades y Principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla y Chorographia de su convento iuridico, o antigua chancillería*, Sevilla, 1634, f. 53.



la judería o el lema “no madejado” atribuido a Alfonso X para enaltecer aún más la heroica historia de la ciudad y los caballeros que la conquistaron junto al Santo Rey⁸².

La regia voluntad de Fernando III de no enterrarse junto con sus antecesores sino en Sevilla “para defender después de muerto la tierra que había conquistado en vida”⁸³ como garantía de consolidación de la Reconquista fue una idea que perpetuó Alfonso X como se comprueba en una carta de 1276 donde asevera que “por la buena ventura de mío padre el rey don Ferrando que y yaze, nos guiará e nos ayudará contra los moros”⁸⁴. Así pues, la antigua capital almohade se convertía en “Metropolis Totius Hispaniae” según reza en el epitafio redactado por Alfonso X, quien de ese modo se convertía en “el primer panegirista del Santo Rey castellano”, como afirma el profesor González Jiménez⁸⁵. Todas estas cuestiones al igual que el poder taumatúrgico de la espada de San Fernando⁸⁶ que sostenía en su mano derecha el simulacro de la capilla real y que utilizó el infante Don Fernando en la campaña de Antequera (1409)⁸⁷ demuestran el carácter extraordinario de este singular panteón presidido por una imagen identificada desde el siglo XVI como la Virgen de los Reyes⁸⁸.

II

En segundo lugar, nos ocuparemos ahora de otras imágenes de un carácter diferente cuya iconografía denominaba el profesor Hernández Díaz como la “Virgen Mater Christi”⁸⁹. Estatuas sedentes y coronadas, de talla entera con el Niño sentado sobre la pierna izquierda de la Madre, con gran sentido de la frontalidad para ser colocadas sobre el altar o en un retablo y que, si aparecen vestidas, se debe a posteriores intervenciones en época moderna.

Su modelo paradigmático es la Virgen de la Sede que preside el altar mayor de la catedral de Sevilla, obra de madera policromada, recubierta de plata

⁸² R. CÓMEZ RAMOS, *Sinagogas de Sevilla*, Sevilla, 2015, 51.

⁸³ M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *Fernando III el Santo*, *op. cit.*, 291.

⁸⁴ *Apud* M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *ibídem*.

⁸⁵ M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, *ibídem*, 269.

⁸⁶ T. LAGUNA PAÚL, “Espada del rey Fernando III el Santo”, en *Alfonso X el Sabio*, *op. cit.*, 130.

⁸⁷ *Crónica de Juan II de Castilla*, ed. de J.M. Carriazo y Arroquia, Madrid, 1982, 129-131.

⁸⁸ T. LAGUNA PAÚL, “La Capilla de los Reyes de la primitiva catedral de Santa María de Sevilla”, *op. cit.*, 236.

⁸⁹ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, “Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla”, 16-18.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

cincelada, datada en el tercer cuarto del siglo XIII⁹⁰. Este tipo de imagen que ha sido relacionado con cierto grupo “vasco-navarro-riojano” de idénticas características respecto a su posición frontal, paños y actitud del Niño⁹¹, según Fernández-Ladreda tiene su origen en talleres de Burgos y León como demuestran las evidentes afinidades de la Virgen de la Sede con la Virgen de piedra del claustro de la catedral leonesa⁹². La obra de enchapado de plata realizada en 1366 por el orfebre Sancho Muñoz⁹³ debió tratarse, más bien, de una restauración que de la obra primigenia ejecutada en placas de plata cincelada que se trabajaron después de haber sido adheridas perfectamente a los pliegues del cuerpo de la imagen, imitando un tejido de rombos. El esplendor del enchapado revela que debió hallarse así desde su



Figura 7. Virgen de la Sede, catedral de Sevilla.

origen a pesar de las diversas restauraciones efectuadas, mostrando ese carácter que los escolásticos denominaban *nitor* frecuente en otras iconas de la época en que la estatua sedente se nos presenta como imagen corpórea en la que se alían conjuntamente la reliquia y la escultura, respondiendo al concepto de *maiestas* o de *Sedes Sapientiae*, asociado simbólicamente con el trono de Salomón.

Por otra parte, Angela Franco estudió este tipo de imágenes en relación con algunas de las representadas en las miniaturas de la cantiga 169, tal la Virgen de la Arrixaca de Murcia o en la cantigas 227 y 278, referentes a la Virgen

⁹⁰ R. CÓMEZ RAMOS, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, op. cit., 172-173; T. LAGUNA PAÚL, “Virgen de la Sede”, en I. Bango (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, op. cit., 436.

⁹¹ A. DURÁN SANPERE, *Escultura gótica*, “Ars Hispaniae”, VIII, Madrid, 1956, 389; C. FERNÁNDEZ-LADREDA, *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, 1989, 146.

⁹² C. FERNÁNDEZ LADREDA, *ibídem*; EADEM, *Salve, 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*, Pamplona, 1994, nota 5, 61; EADEM, “La Virgen como imagen de devoción”, en *Alfonso X el Sabio*, op. cit., 325; EADEM, “Las imágenes devocionales como fuente de inspiración artística”, *Codex Aquilarensis*, 28 (2012), 192-198.

⁹³ C. SÁNCHEZ PINEDA, “La Virgen de la Sede de la Catedral sevillana”, *Boletín de Bellas Artes*, II (1935), 44.



de Villalcázar de Sirga (Palencia), mencionando también la del milagro de la Virgen de Getsemaní (cantiga 29) perteneciente a una serie de imágenes “que no eran pinturas, / ni tampoco habían sido talladas... Dios quiso figurarlas en piedra”⁹⁴. Se trata de una virgen *acheriopoietta* del tipo bizantino Hodegetría que se difundió por Occidente en el siglo XIII, aparecida milagrosamente dibujada sobre una columna y que muestra tal parentesco con la Virgen de la Antigua de la primitiva catedral de Sevilla, conservada en el mismo muro hasta la actualidad, cuyos paralelos Felipe Pereda considera demasiado estrechos para que sean fruto de la casualidad⁹⁵.

Todo ello nos introduce en el espacio mágico de una mezquita aljama que había sido transformada en catedral y que tenía que recurrir a las artes visuales para coadyuvar a cierta metamorfosis obtenida por medio de la pintura mural. Muy escasos son los fragmentos pictóricos conservados aunque hubo abundantes pinturas, sin embargo, consta documentalmente que existió una Anunciación en el interior de la Puerta del Perdón así como un San Cristóbal pintado en el pilar inferior en época de Alfonso X. Por otro lado, en la nave central del edificio aparecían pintados en sendos pilares frente a la capilla real el “rey don Fernando que ganó Sevilla” y Santa Elena con evidente simbolismo representando la defensa de la cruz y la restauración del cristianismo en los territorios conquistados⁹⁶. Estos testimonios visuales contradicen la discutible reconstrucción virtual de la mezquita-catedral realizada por Antonio Almagro, en la que se han utilizado como pinturas murales reproducciones de las mismas de los claustros del monasterio de San Isidoro del Campo, que datan del siglo XV⁹⁷.

La Virgen de la Sede ha sido relacionada en varias ocasiones con aquella imagen “muy ben feita de metal” que curó de una enfermedad a la reina Beatriz de Suabia, según narra la cantiga 256 de su hijo Alfonso⁹⁸, sin embargo, la fecha del hecho narrado no coincide con sus características estilísticas pues la talla data del tercer cuarto del siglo XIII. No obstante, el testimonio de la cantiga 324 acredita que Alfonso X después de oír la misa del día de la Natividad

⁹⁴ A. FRANCO, “Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en la Baja edad Media”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, VII (2010-2011), 104-118.

⁹⁵ F. PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España de 1400*, Madrid, 2007, 173.

⁹⁶ T. LAGUNA PAÚL, “La Aljama cristianizada”, *op. cit.*, 49.

⁹⁷ A. ALMAGRO GORBEA, *La Mezquita almohade de Sevilla y su conversión en Catedral*, DVD, Escuela de Estudios Árabes, CSIC, Granada, 2009.

⁹⁸ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, 16; R. CÓMEZ RAMOS, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, 172.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

de la Virgen en la catedral accedió a la petición del pueblo para que llevara allí la imagen de Nuestra Señora que tenía en la capilla de su palacio, lo cual indica, por una parte, la calidad de la talla propia de un encargo regio y, por otra, su cronología que se adecua a la de la redacción de la cantiga entre 1279 y 1282, según demostró Martínez de Aguirre⁹⁹. Al respecto, Teresa Laguna considera que el motivo de esta donación debe estar relacionado con los cambios efectuados en la mezquita-catedral hacia 1268, cuando se trasladó la imagen de la Virgen de los Reyes desde el altar mayor a la nueva capilla o panteón real donde sería sepultado Fernando III¹⁰⁰. De cualquier manera que haya sucedido, difícilmente podremos llegar a otra conclusión con los documentos existentes y, como decíamos al principio de esta exposición, una historia de la imagen es algo distinto a una historia del arte aun cuando hayamos de basarnos en sus datos arqueológicos pues lo que más importa, realmente, es la respuesta del espectador y su relación emocional que el mero hecho de la representación.

Cuando contemplamos las Vírgenes sedentes representadas tanto en la cantiga 256, referida a la curación de la reina Beatriz de Suabia como en la cantiga 292, en que se narra la historia del orfebre Jorge de Toledo a quien se parece en sueños el rey Fernando III para ordenarle que ponga su anillo en la mano de la Virgen¹⁰¹, dichas imágenes responden más bien a la tipología de la Virgen de la Sede que a la de la Virgen de los Reyes. Si consideramos que en la restauración efectuada a la Virgen de la Sede en 1924, le fue hallada una ventana escapular con tapa y sin goznes¹⁰² parece evidente que se trataba también de una imagen relicario. Además, si tenemos en cuenta que el globo y las azucenas que porta la Virgen en la mano derecha datan del siglo XVI¹⁰³, no parece imposible que haya tenido hasta entonces un globo o manzana semejante al que vemos en la miniatura de la cantiga 292.

⁹⁹ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, "La introducción de la escultura gótica en Sevilla (1248-1300), *op. cit.*, 129-130.

¹⁰⁰ T. LAGUNA PAÚL, "Virgen de la Sede", *op. cit.*, 436.

¹⁰¹ Véase al respecto R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "La fortuna sevillana del códice florentino de las Cantigas", *op. cit.*, 257-273; EADEM, "Ymagines sanctae: Fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen en las *Cantigas de Santa María*", *Homenaje a Juan García Oro*, Santiago de Compostela, 2002, 515-526; EADEM, "Imaxes e teoría sa imaxe nas Cantigas de Santa María", en E. Fidalgo, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, 2002, 247-359; EADEM, "Como a Virgen Santa paresceu, paresçia: Las empresas marianas alfonsíes y la teoría neoplatónica de la imagen sagrada", en *Alfonso X el Sabio*, *op. cit.*, 357-365.

¹⁰² J. HERNÁNDEZ DÍAZ, "Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina", *op. cit.*, 168.

¹⁰³ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *ibídem*.



Figura 8. Cantiga 292: el orfebre Jorge de Toledo.

Desde el punto de vista del culto, esta tipología ejemplificada en la imagen de la Virgen de la Sede de la catedral sevillana fue el modelo frecuente de Virgen sedente o *Maistas* realizada por medianos escultores y otros de inferior categoría en todo el ámbito del antiguo reino de Sevilla, como veremos más adelante. Resulta curioso hallar en las parroquias de pequeñas poblaciones del alfoz de Sevilla humildes iconas sedentes de María que han pasado de ser imágenes de culto a imágenes de devoción en los tiempos modernos.

Al haber sido revestidas al gusto barroco además de mutiladas para adaptarlas a su nueva configuración, muchas han perdido su genuino carácter. Otras han sido restauradas tantas veces que perdieron su original policromía. Por otra parte, algunas sufrieron la barbarie iconoclasta en 1932 y 1936, y se perdieron, habiendo sido reproducidas en algunos casos por copias exactas a los originales.

El estudio de esta imaginería trasciende los límites impuestos a nuestra ponencia por diversas razones: primera, lo dificultoso de analizar imágenes de devoción cuyo acceso es prácticamente imposible, algunas de las cuales no han sido estudiadas nunca en profundidad; segunda, la necesidad de un estudio diacrónico y antropológico de todas ellas que excede nuestras posibilidades. Muchas de ellas pertenecen ya al siglo XIV, dentro del tipo de Virgen “Hodegetría”, como por ejemplo, la Virgen de la Merced del convento sevillano de Santiago de la Espada de la que existe la tradición de que fue donada por San Fernando a San Pedro Nolasco, fundador de la orden mercedaria. La talla fue horriblemente mutilada perdiendo los brazos y el Niño a golpes de azuela, habiendo sido restaurada al parecer en el siglo XVI¹⁰⁴. Otro ejemplo, de estas drásticas transformaciones efectuadas a las iconas sevillanas sería la Virgen del Castillo de Lebrija, cuyas características y tipología inclinan a situarla también en el siglo XIV¹⁰⁵.

El hecho de que toda la serie de imágenes que estudiaremos a continuación se halle en las proximidades de la ciudad y en lugares donde se asentaron los diferentes campamentos cristianos que preparaban el asedio de Sevilla, nos invita

¹⁰⁴ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *ibíd.*, 183-185.

¹⁰⁵ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, 20.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

a considerar su denominación de “fernandinas” aun cuando estilísticamente correspondan al reinado de Alfonso X, quien promovió la elaboración de algunas de ellas aun cuando sabemos por la cantiga 292 que Fernando III tenía la costumbre de colocar la imagen de la Virgen en las mezquitas de las ciudades reconquistadas: “e quand’alguia de mouros ya gaars / sa imagen na mezquita poya eno portal”¹⁰⁶.

Comenzando por la localidad donde se situó un campamento de Fernando III, la población de Dos Hermanas, próxima a Sevilla, hallamos allí la imagen de la Virgen de Valme en la iglesia parroquial de Santa María Magdalena, cuya denominación recibe de la exclamación del Santo Rey: “Valme” o “Váleme Señora”¹⁰⁷, organizándose todos los años una romería que va desde la parroquia a una ermita reconstruida en el siglo XIX, que se edificó en el mismo solar donde se ubicaba el campamento cristiano. La imagen sedente es del siglo XIII y el Niño porta un pájaro en la mano izquierda mientras que bendice con la derecha. Desgraciadamente, fue restaurada en 1894 por el escultor y académico Adolfo López al tiempo que la policromía corrió a cargo del pintor Virgilio Mattoni¹⁰⁸. Curiosamente, la Virgen de Valme luce un atuendo barroco que recuerda en su disposición al de la Virgen de los Reyes de la catedral de Sevilla¹⁰⁹.

Próxima a la iglesia parroquial de Dos Hermanas se encuentra la iglesia conventual de Santa Ana donde se admira un interesante grupo de Santa Ana, la Virgen y el Niño en madera policromada que ha sido datado a comienzos



Figura 9. Virgen de Valme, iglesia parroquial de Santa María Magdalena, Dos Hermanas (J. Hernández Díaz).

¹⁰⁶ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, “La introducción de la escultura gótica en Sevilla (1248-1300)”, 128.

¹⁰⁷ Sobre la tradición fernandina, la imagen, su santuario y el pendón de San Fernando, conservado en la iglesia parroquial de Dos Hermanas véase el curioso apéndice dedicado al Duque de Montpensier por FERNÁN CABALLERO, *La familia de Alvarada*, Barcelona, 1991, 191-220.

¹⁰⁸ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 17.

¹⁰⁹ VV.AA., *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, II, Madrid, 1985, 517, fig. 166.



Figura 10. Santa Ana, la Virgen y el Niño, iglesia conventual de Santa Ana, Dos Hermanas (J. Hernández Díaz).

del siglo XIV¹¹⁰, y que nos puede dar una idea de cómo pudiera ser originalmente el grupo de Santa Ana y la Virgen —completamente vestido— de la iglesia de Santa Ana de Triana en Sevilla.

Siguiendo por la vega del Guadalquivir, hay que destacar la Virgen de Aguas Santas, patrona de Villaverde del Río, escultura sedente con túnica roja y manto azul, tocada con diadema y que debió llevar un cetro en la mano derecha; el Niño porta un libro en la mano izquierda mientras bendice con la derecha¹¹¹. La pequeñez de la icona perdida entre mantos, miriñaques y ráfagas, ha recuperado su exacta dimensión tras la restauración efectuada en 1990, que permite datarla en el siglo XIII.

Otra imagen que conocemos sólo por una fotografía ya que fue destruida en 1936 es la Virgen de la Encarnación de la iglesia parroquial de Santiago en Villanueva del Río, que en el Palacio de Arte Antigo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla figuró como obra del siglo XIV¹¹². Igual que la anterior pertenecía al tipo iconográfico “Mater Admirabilis” según la clasificación de Hernández Díaz¹¹³. Asimismo desapareció aquel aciago año la Virgen de Setefilla, patrona de Lora del Río, siendo reproducida posterior-

¹¹⁰ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, A. SANCHO CORBACHO, F. COLLANTES DE TERÁN, *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, III, Sevilla, 1951, 16-17.

¹¹¹ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, 23 y nota 51.

¹¹² J. HERNÁNDEZ DÍAZ y A. SANCHO CORBACHO, *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937, 208-209, fig. 153.

¹¹³ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, 21-24.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

mente por el escultor Sánchez Cid¹¹⁴. Del mismo modo, parecería la imagen titular de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Estrella de Coria del Río pues la actual es una imagen de candelero¹¹⁵. Indudablemente, responde también a tal iconografía la Virgen de Gracia de la iglesia de Santa María de Carmona, que parece datar de fines del siglo XIII, en la época de Sancho IV el Bravo¹¹⁶, y sus formas recuerdan la imaginería en piedra de los templos sevillanos de la primera época, como el de Santa Marina.

Ahora bien, si seguimos indagando por el antiguo reino de Sevilla, en la parroquia de San Bartolomé de la localidad de Cumbres de San Bartolomé en la provincia de Huelva, hallamos una interesante imagen sedente



Figura 11. Virgen de Aguas Santas, iglesia parroquial de Villaverde del Río.

de madera policromada, llamada Virgen de la Torre por proceder del castillo de Torres, situado a 15 km de Cumbres de San Bartolomé, aunque su título pudiera ser también alusivo a las letanías: “Torre de David”, “Torre de Marfil”. La Virgen tiene la mano derecha en el pecho y el Niño levanta la suya en actitud de bendecir. Por tratarse de una icona del siglo XIII, perteneciente a este tipo iconográfico denominado “Mater Admirabilis” el profesor Hernández Díaz la relacionó con el grupo iconográfico de Santa María del Puerto del castillo de San Marcos en El Puerto de Santa María (Cádiz)¹¹⁷. Asimismo, en el Museo Provincial de Huelva se conserva una mutilada Virgen Majestad del siglo XIII, en depósito procedente del Museo de Bellas Artes de Sevilla¹¹⁸. Finalmente, en la provincia de Cádiz, pertenecen también a este grupo Santa

¹¹⁴ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 23.

¹¹⁵ R. CÓMEZ RAMOS, “Nuestra Señora de la Estrella de Coria del Río, una iglesia de la repoblación en la Ribera del Guadalquivir”, *Laboratorio de Arte*, 27 (2015), 40.

¹¹⁶ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *ibídem*, 21.

¹¹⁷ J. M. GONZÁLEZ GÓMEZ y M. J. CARRASCO TERRIZA, *Escultura mariana onubense: Historia, arte, iconografía*, Huelva, 1981, 134, lám. 66; J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, 18.

¹¹⁸ J. M. GONZÁLEZ GÓMEZ y M. J. CARRASCO TERRIZA, *op. cit.*, 135, fig. 67.



Figura 12. Virgen de la Torre, iglesia parroquial de Cumbres de San Bartolomé, Huelva (J.M. González Gómez y M.J. Carrasco Terriza).

María del Puerto, cantada por el Rey Sabio y la mutilada Virgen de Regla, que data ya del siglo XIV¹¹⁹.

De todo lo anteriormente expuesto podemos concluir que estas “imágenes vivientes” cuyo paradigma sería la Virgen de la Sede de la catedral sevillana cuyos modelos están en los talleres de Burgos y León, como demuestra la Virgen en piedra del claustro de la catedral de León, tuvieron su expansión en un momento inmediatamente posterior a la reconquista del Valle del Guadalquivir. Dicho paradigma consistía en una esplendorosa imagen-relicario con su cuerpo chapeado en plata. En ella se contemplan toda una serie de imágenes situadas en el antiguo alfoz de Sevilla, en lugares donde se asentaron los campamentos castellanos en las vísperas del asedio a la ciudad. La mayoría de ellas, convertidas ya en imágenes de devoción vestidas y transformadas, reciben en la actualidad romerías anuales que man-

tienen la tradición de la piedad fernandina. Curiosamente, todas ellas en la Vega del Guadalquivir como testimonio vivo de la repoblación del siglo XIII.

La multiplicación de estas imágenes sedentes tipo *Maiestas*, que se expandieron por todo el antiguo reino de Sevilla, nos habla del poder de las imágenes santas que cobran vida en la contemplación de los fieles, reafirmando su papel mediador con lo sagrado. La *Virtus sancta* es especial cuando se trata del culto a María, o sea, el culto de Hiperdulía superior al concedido a los santos (Dulía). En el siglo XIII, las imágenes santas se aparecen a distintos personajes y responden también, en cierto modo, a las oraciones de los fieles con sus cualidades apotropaicas o taumatúrgicas. Por medio del sueño Fernando III ordena la escultura de una imagen que luego será la Virgen de los Reyes. Y resulta curioso que la Virgen de Valme sea vestida con un atuendo semejante al de la Virgen de los Reyes. En aquel siglo existía la creencia de que la virtud sagrada

¹¹⁹ J. HERNÁNDEZ DÍAZ, *op. cit.*, 17 y 22.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

de las imágenes marianas procede del inmenso poder de su arquetipo. De ahí la multiplicación de estas iconas. De ahí también que sigamos viendo en nuestro siglo, todos los años en la madrugada del 15 de agosto, la muchedumbre de fieles procedentes del alfoz de Sevilla que peregrinan hasta la capital para saludar a la Virgen de los Reyes. Así pues, si nos atenemos a la tradición o a la devoción estas imágenes serán siempre fernandinas pero si nos circunscribimos a la cronología serán alfonsíes.

Bibliografía

- AGUADO BLEYE, P.: *Santa María de Salas en el siglo XIII*, Bilbao, 1916.
- ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, ed. de W. Mettmann, Madrid, 1988.
- ALMAGRO GORBEA, A.: *La Mezquita almohade de Sevilla y su conversión en Catedral*, DVD, Escuela de Estudios Árabes, CSIC, Granada, 2009.
- BACCI, M.: “Imágenes sagradas, injertos orgánicos y simulación de corporeidad en la Edad Media”, *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), 99-116.
- BANGO TORVISO, I.: “Virgenes abrideras”, en *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2009, 340-355.
- BOUTELOU, C.: “La Virgen de las Batallas. Escultura de marfil que se conserva en la catedral de Sevilla”, *Museo Español de Antigüedades*, I (1872), 239-351.
- CAMILLE, M.: *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, 2000.
- CANO NAVAS, M. L.: *El convento de San José del Carmen de Sevilla. Estudio histórico-artístico*, Sevilla, 1984.
- CARO, R.: *Antigüedades y Principado de la ilustrísima ciudad de Sevilla y Chorographia de su convento iurídico, o antigua chancillería*, Sevilla, 1634.
- CHANFÓN OLMOS, C.: *Wilars de Honcort, su manuscrito*, México, 1994.
- CÓMEZ RAMOS, R.: “Nuestra Señora de la Estrella de Coria del Río, una iglesia de la repoblación en la Ribera del Guadalquivir”, *Laboratorio de Arte*, 27 (2015), 33-44.
- *Arquitectura alfonsí*, Sevilla, 1974.
- *Imagen y símbolo en la Edad Media andaluza*, Sevilla, 1990.
- *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979.
- *Sinagogas de Sevilla*, Sevilla, 2015.
- Crónica de Juan II de Castilla*, ed. de J.M. CARRIAZO Y ARROQUIA, Madrid, 1982
- DOMÍNGUEZ, A. y TREVIÑO, P.: *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, Madrid, 2007.
- DURÁN SANPERE, A.: *Escultura gótica, “Ars Hispaniae”*, VIII, Madrid, 1956.
- ESPAÑOL, F.: “El milagro y su instrumento icónico. La fortuna de las imágenes sagradas en el ámbito peninsular”, *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), 117-133.
- ESTELLA, M.: *La escultura del marfil en España. Románica y gótica*, Madrid, 1984.
- FERNÁN CABALLERO, *La familia de Alvareda*, Barcelona, 1991.



- FERNÁNDEZ LADREDA, C.: “La Virgen como imagen de devoción”, en *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2009, 322-326
- “Las imágenes devocionales como fuente de inspiración artística”, *Codex Aquilarensis*, 28 (2012), 185-202.
- *Salve, 700 años de arte y devoción mariana en Navarra*, Pamplona, 1994.
- *Imaginería medieval mariana en Navarra*, Pamplona, 1989.
- FORSYTH, I. H.: *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972.
- FRANCO, A.: “Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en la Baja edad Media”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, VII (2010-2011), 104-118.
- FREEDBERG, D.: *El poder de las imágenes: estudios sobre historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, 1992.
- GARCÍA AVILÉS, A.: “Este rey tenno que en os ídolos cree: Imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María”, en ALFONSO X EL SABIO, *Las Cantigas de Santa María, II, Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid, 2011, 521-559.
- “Imágenes ‘vivientes’: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya*, 321 (2007), 324-342.
- GESTOSO, J.: *Sevilla monumental y artística*, II, Sevilla, 1890.
- GÓMEZ PIÑOL, E.: *La iglesia colegial del Salvador. Arte y sociedad en Sevilla (Siglos XIII al XIX)*, Sevilla, 2000.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, J. M. y CARRASCO TERRIZA, M. J.: *Escultura mariana onubense: Historia, arte, iconografía*, Huelva, 1981.
- GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M.: *Fernando III el Santo*, Sevilla, 2006.
- GUARDINI, R.: *Imagen de culto e imagen de devoción. Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, 1960, trad. de J. M^a VALVERDE (*Kultbild und Andachtsbild*, Würzburg, 1936).
- GUERRERO LOVILLO, J.: *Guía artística de Sevilla*, 2^a ed., Barcelona, 1962.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J. y SANCHO CORBACHO, A.: *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*, Sevilla, 1937.
- *Estudio de los edificios religiosos y objetos de culto de la ciudad de Sevilla, saqueados y destruidos por los marxistas*, Sevilla, 1936.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J., SANCHO CORBACHO, A. y COLLANTES DE TERÁN, F.: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*, III, Sevilla, 1951.
- HERNÁNDEZ DÍAZ, J.: “Estudio de la iconografía mariana hispalense de la época fernandina”, *Archivo Hispalense*, 27-32 (1948), 155-192.
- “Retablos y escultura”, en *La Catedral de Sevilla*, Sevilla, 1984, 226-316.
- *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo reino de Sevilla*, Madrid, 1971.
- *La Virgen de los Reyes, Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis. Estudio iconográfico*, Sevilla, 1947.
- KESSLER, H. L.: “Paradigms of Movement in Medieval Art: Establishing Connections and Effecting Transition”, *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), 29-48.



Iconografía mariana hispalense en el reinado de Alfonso X el Sabio

- LAGUNA PAÚL, “Devociones reales e imagen pública en Sevilla”, *Anales de Historia del Arte*, 23 (2013), 127-157.
- “El robo de la corona de las águilas y las coronas del siglo XIX de la Virgen de los Reyes”, *Laboratorio de Arte*, 27 (2015), 345-361.
- “Espada del rey Fernando III el Santo”, en *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2009, 130.
- “La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla”, en *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, 1998, 41-71.
- “La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en la etapa fundacional (1248-1285)”, en I. BANGO (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, I, León, 2001, 235-251.
- “Mobiliario medieval de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Sevilla. Aportaciones a los ‘Ornamenta Ecclesiae’ de su etapa fundacional”, *Laboratorio de Arte*, 25 (2013), 53-77.
- “Si el nuestro cuerpo fuere enterrado en Sevilla. Alfonso X y la Capilla de los Reyes”, en *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2009, 116-129.
- “Virgen de la Sede”, en I. BANGO (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, I, León, 2001, 436.
- “Virgen de las Batallas”, en I. BANGO (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, I, León, 2001, 250.
- “Virgen de los Reyes”, en I. BANGO (dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, I, León, 2001, 435.
- LÓPEZ DE GUEREÑO, M. T.: “Virgen de las Batallas”, en *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2009, 332-339.
- MARTÍNEZ ALCALDE, J.: *Sevilla mariana. Repertorio iconográfico*, Sevilla, 1997.
- MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.: “La introducción de la escultura gótica en Sevilla (1248-1300)”, *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, 1998, 119-135.
- “La primera escultura gótica funeraria en Sevilla: la capilla real y el sepulcro de Guzmán el Bueno”, *Archivo Español de Arte*, 270 (1995), 111-129.
- MONTOYA MARTÍNEZ, J.: *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*, Madrid, 2005.
- MORGADO, A de: *Historia de Sevilla*, Sevilla, 1587 (1981).
- ORTIZ DE ZÚÑIGA, D.: *Anales eclesiásticos y seculares de la ciudad de Sevilla*, I, Madrid, 1795 (1978).
- PEREDA, F.: *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España de 1400*, Madrid, 2007.
- SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R.: “Como a Virgen Santa paresceu, paresçia: Las empresas marianas alfonsíes y la teoría neoplatónica de la imagen sagrada”, en *Alfonso X el Sabio*, Murcia, 2009, 357-365.



- “Imaxes e teoría sa imaxe nas Cantigas de Santa María”, en E. FIDALGO, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, 2002, 247-359.
- “La fortuna sevillana del código florentino de las Cantigas, textos e imágenes”, *Quintana*, 1 (2002), 257-273.
- “*Ymagines sanctae*: Fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen en las *Cantigas de Santa María*”, *Homenaje a Juan García Oro*, Santiago de Compostela, 2002, 515-526.
- SÁNCHEZ HERRERO, J.: “La iglesia de Sevilla durante los siglos bajomedievales (1248-1474)”, en J. SÁNCHEZ HERRERO (coord.), *Historia de las diócesis españolas*, 10. *Iglesias de Sevilla, Huelva, Jerez, Cádiz y Huelva*, Madrid, 2002, 59-129.
- “Sevilla medieval”, en C. ROS (dir.), *Historia de la Iglesia de Sevilla*, Sevilla, 1992, 103-295.
- SÁNCHEZ PINEDA, C.: “La Virgen de la Sede de la Catedral sevillana”, *Boletín de Bellas Artes*, II (1935), 38-45.
- SANZ SERRANO, M. J.: “Ajuares funerarios de Fernando III, Beatriz de Suabia y Alfonso X”, en M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ (ed.), *Sevilla, 1248*, Madrid, 2000, 419-447.
- “Imagen medieval del antiguo tabernáculo de la Capilla de los Reyes de la Catedral de Sevilla, a través de los sellos medievales”, *Laboratorio de Arte*, 11 (1998), 51-67.
- SCHMITT, J.-C.: *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Age*, Paris, 2002.
- SEBASTIÁN, S.: *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, 1978.
- VV.AA., *Inventario artístico de Sevilla y su provincia*, II, Madrid, 1985.
- YARZA, J.: “La Virgen de las Batallas. Estudio”, en J. C. ELORZA y J. YARZA, *La Virgen de las Batallas*, Madrid, 1998, 27-61.
- *La Edad Media. Historia del Arte Hispánico*, II, Madrid, 1980.