

[Recepción del artículo: 11/07/2013]
[Aceptación del artículo revisado: 23/12/2013]

**EL MILAGRO Y SU INSTRUMENTO ICÓNICO. LA FORTUNA DE LAS
IMÁGENES SAGRADAS EN EL ÁMBITO PENINSULAR¹**
**THE MIRACLE AND ITS ICONIC INSTRUMENT. FORTUNE OF SACRED
IMAGES IN THE IBERIAN PENINSULA**

FRANCESCA ESPAÑOL BERTRAN
Universidad de Barcelona
francescaespanol@ub.edu

RESUMEN

En el estudio se analiza la seriación de las imágenes sagradas, particularmente las marianas. Aunque esta práctica pudo deberse a razones comerciales (las tablas de *graeco opere*, las Vírgenes de Malinas etc.) en otros casos los motivos son devocionales y la *Virgen de Trápani*, en Sicilia, constituye uno de los ejemplos más paradigmáticos. En la España medieval también documentamos episodios de este género. Uno de los más significativos tiene como epicentro la *Virgen Blanca* venerada desde el siglo XIII en el coro de la catedral de Toledo de la que se han identificado ocho réplicas, algunas en la ciudad, otras fuera de ella. Es la única imagen mariana de la catedral primada que ha desencadenado esta duplicación. Se presentan argumentos para justificarla.

PALABRAS CLAVE: seriación de imágenes sagradas, *Virgen Blanca* de Toledo, Catedral Toledo, culto a la Virgen en la España medieval.

ABSTRACT

This paper analyses the seriality of some sacred images, particularly those of the Virgin Mary. Though in many cases this practice could be due to commercial reasons (*graeco opere* panel

¹ En el periplo que iniciamos nos hemos servido de las reflexiones y de la autoridad de RINGBOM, S., "Devotional images and imaginative devotions: Notes on the Place of Art in Late Medieval Private Piety", *Gazette des Beaux Arts*, 73 (1969), pp. 159-170; BELTING, H., *Image et culte*, Paris, 1998; SCHMITT, J.-C., "La culture de l' *imago*", *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 51-1 (1996), pp. 3-36; BASCHET, J., "Invective et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie", *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 51-1 (1996), pp. 93-133; SANSTERRE, J.-M., "Attitudes occidentales à l'égard des miracles d'images dans le haut Moyen Âge", *Annales Histoire, Sciences Sociales*, 53-6 (1998), pp. 1219-1241.

paintings, Virgins of Malinas etc.), in some cases the motivation was actually devotional. In this regard, the Virgin of Trápani, in Sicily represents one of the most paradigmatic examples. In medieval Spain also we can find some episodes of this kind. One of the most significant ones takes place regarding the “Virgen Blanca” (White Virgin), of the cathedral of Toledo from the 13th century on. Eight replicas have been identified of the Virgen Blanca, some of them in the city, some other outdoors. This is the only one image of Toledo’s Cathedral that has been replicated over and over again. In this paper I deal with some arguments that will contribute to explain this phenomenon of artistic replication.

KEYWORDS: seriality of sacred images, *Virgen Blanca* of Toledo, Cathedral of Toledo, cult of the Virgin Mary in Medieval Spain.

Cuando en su crónica Ramón Muntaner narra el ataque y saqueo de su villa natal, Pe-relada, durante la invasión de Cataluña a finales del XIII por el ejército francés, refiere que una vecina, presa del terror, se dirigió a la iglesia con la presunción de protegerse del peligro (o morir) junto a una imagen de la Virgen². No se indica cómo acabó el episodio. Probablemente la falta de desenlace es lo que marca la frontera entre la versión literaria de un milagro y un suceso compilado en un texto cronístico, como en este caso, pero el valor de la información no mengua puesto que revela la confianza absoluta de los creyentes en el icono. Por lo demás, no se trata de una historia surgida en fecha indeterminada en algún lugar de occidente que, con más o menos variantes, se ha ido propagando hasta recalar en las colecciones compendiadas en ámbito peninsular durante el siglo XIII. El contexto en el que se inserta el suceso le confiere categoría histórica con todo lo que esto conlleva.

No tiene esta misma naturaleza, aunque la narración en su conjunto resulta extremadamente interesante, el episodio que Ramon Llull incorpora a su *Libre d’Evas e Blanquerna* al respecto de un peregrino que al descubrir en una iglesia un crucificado, de bulto, lo ataca con furia³. Al ser interrogado por sus razones, nuestro personaje desvela su ideario iconoclasta y halla justificación en él. Llull no toma partido. Es el transmisor de un suceso que en un contexto hagiográfico habría desencadenado la reacción de la imagen sagrada, lo que en este caso no ocurrió. El marco en el que se inserta este hecho lo convierte en un *exemplum* y el problema del *exemplum*, aunque suene paradójico, es su categoría universal. Si podemos seguir la trayectoria de una narración desde Cesario de Heisterbach hasta las *Cantigas* ¿en qué

² SOLDEVILA, F., *Les quatre grans Cròniques. III. Crònica de Ramon Muntaner* (“Memòries de la Secció Històrico-Arqueològica”, 86), Barcelona, 2011, p. 225.

³ LLULL, R., *Libre de Evas e Blanquerna*, GALMÉS, S. (ed.), 4 vols., (“Els Nostres Clàssics” 50-51, 58-59, 74, 75), vol. II, Barcelona, 1947, p. 185. La actitud del peregrino está muy próxima a la que manifiesta el cátaro Belibaste, si bien difieren en el trasfondo. Para ésta: DUVERNOY, J., *La captura del cátaro Bèlibaste. Delación ante el tribunal de Pamiers el 21 de octubre de 1321*, Barcelona, 1987, p. 86: “y a las imágenes de Cristo y de los santos que están en las iglesias solía llamarlas ídolos. Le of decir que odiaba la cruz y que no quería mostrarle ningún respeto, sino que de buena gana la hendería a hachazos para hacer fuego en la marmita. Y se explicaba así: -Si hubieran colgado a tu padre de un árbol ¿amarías ese árbol?...y las más de las veces que pasaba frente a una cruz el hereje la golpeaba con su bastón y, si estaba alejada, hacía el gesto de querer golpearla con su bastón”.

medida la última versión del prodigio tiene calidad histórica y podemos utilizarla como fuente en una encuesta sobre la devoción mariana en la España del siglo XIII como se hace a menudo?

Aunque la información sea del mismo género, su valor puede bascular entre lo hagiográfico y lo histórico según sean las fuentes que la transmiten. En ambos casos facilita un acercamiento a la mentalidad de la época, pero podemos juzgar la información más precisa cuando el contenido del documento no está condicionado por los imperativos de la literatura de milagros. Es el caso de un instrumento valenciano del siglo XV que se hace eco de la denuncia de unos vecinos que detectaron sangre en la imagen del santo titular de un retablo⁴. Ante la sospecha de que el icono hubiera sangrado por algún sacrilegio operado contra él por los musulmanes de la zona, las autoridades locales se personaron en el lugar para inspeccionar la tabla y descubrieron que la mancha roja era en realidad herrumbre procedente de la clavazón del mueble. Dado que en este caso la fuente que informa de lo sucedido es notarial, el desarrollo de los hechos se encuadra en este escenario y no va más allá.

El episodio, no obstante, descubre la cimentación de unas creencias divulgadas desde antiguo a través de la literatura de milagros. Tras la sospecha de que los miembros de una comunidad no cristiana, se trate de judíos o de musulmanes, puedan atacar una imagen sagrada con fines abyectos, se hallan historias que han calado profundamente en la mentalidad de los creyentes. En ellas, el icono se ha manifestado activo, sangrando, como ocurrió con el Cristo de Beirut⁵.

Al igual que en otras zonas del occidente medieval, esta creencia, también tuvo arraigo en ámbito peninsular, donde diversos iconos manifestaron su capacidad sobrenatural por este medio⁶. Es el caso de una Virgen venerada en León⁷, o de un Cristo de Burgo de Osma⁸. Quizá lo sorprendente sea constatar que esta facultad no se refleja en las compilaciones de milagros de la España medieval. Este es un hecho más paradójico, si cabe, si consideramos que Gil de Zamora, reconocido colector de las historias reunidas en las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, conocía lo sucedido con la Virgen leonesa⁹.

⁴ ESPAÑOL BERTRAN, F., "Ecós del sentimiento antimusulmán en el Spill de Jaume Roig", *Sharq Al-Andalus. Estudios mudéjares y moriscos* [Homenaje a M^a Jesús Rubiera], 10-11 (1993-94), pp. 325-346.

⁵ BACCI, M., "Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore. Studio sulle metamorfosi di una leggenda", en ROSSETTI, G. (ed.), *Santa Croce e Santo Volto: Contributi allo studio dell'origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, Pisa, 2002, pp. 1-86. Idem, "The Berardenga Antependium and the Passio Ymaginis Office", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 61 (1998), pp. 1-16.

⁶ Aunque no dispongamos de más noticias probablemente las hay, pero es una encuesta que todavía está pendiente en ámbito peninsular.

⁷ *Antea vero, quam inter prefatos reges bellum tam seivissimum oriretur, in ecclesia Sancti Stephani extra muros urbis regie Legionis imago beate Virginis cum imagine sue prolis sanguinem emiserunt; ad cuius admirandum spectaculam tam clerus quam populus convenerunt, et ad ecclesiam beati Isidori processionaliter et nudis pedibus predictam imaginem detulerunt, ubi supra ipsum altare per tres dies continuos, cunctis spectantibus et admirantibus, sanguinem emanavit, in signum tanti sanguinis efundeudi.* FITA, F., "Biografía inédita de Alfonso IX, rey de León, por Gil de Zamora", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XIII (1888), p. 293.

⁸ LOPERRÁEZ CORVALÁN, J. *Descripción histórica del Obispado de Osma*, 3 vols, Madrid 1788 (reprt. Madrid 1978), vol. III, doc. LXXIII, p. 210.

⁹ Sobre el franciscano: CASTRO y CASTRO, M., *Fray Juan Gil de Zamora, O.F.M. De Preconis Hispaniae. Estudio preliminar y edición crítica*, Madrid, 1955. DÍAZ y DÍAZ, C., "Tres compiladores latinos en el ambiente de Sancho IV", en *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del congreso internacional* (Alcalá de Henares 21-24 de febrero 1994), Alcalá de Henares, 1994, pp. 35-52, esp. 46-52.

La historiografía ha encontrado en las colecciones de milagros “de autor”, tanto en lo iconográfico como en lo textual, una valiosa fuente de información, pero otras vías complementarias iluminan lo que en la narración visual o escrita se elude. El cotejo de la literatura de milagros con la documentación privativa de un santuario, por ejemplo, permite aseverar que la información iconográfica que transmiten las *Cantigas* falsea la realidad debido a su obligado ejercicio sintético. En las miniaturas, el altar mariano está presidido por una única imagen, pero lo que conocemos sobre el santuario de Salas en Huesca lo desmiente¹⁰ y ocurría lo propio en Montserrat¹¹. En ambos casos el principal escenario cultural era compartido por varias efigies marianas que incluso podían adoptar tipologías diversas. No se trata de casos aislados¹², lo que constituye un toque de alerta sobre el riesgo de emplear la información visual de las *Cantigas* como documento sin ningún tipo de reserva. Por otro lado, sabemos poco sobre el impacto que la multiplicación de la efigie sagrada de una misma advocación y en un mismo marco cultural producía en el devoto.

Lo cierto es que desconocemos casi todo sobre los escenarios devocionales medievales. Muchos edificios que cobijaron cultos afamados se han destruido o se ha modificado su interior y las imágenes raras veces siguen venerándose en el que fue su *locus* primitivo. Las fuentes suplen este vacío, pero no totalmente. Son pocos los datos referidos a la ordenación de estos espacios, a la presentación de la imagen en ellos, incluso al soporte que la sustentaba. Esta situación puede hacerse extensible a los ámbitos destinados a la piedad privada. Según lo acreditan los inventarios, las efigies sagradas, tridimensionales o pintadas, comprendidos los objetos más cotidianos sacralizados mediante la inclusión de signos inequívocos, forman parte del entorno doméstico medieval¹³. No obstante, las fuentes son avaras en lo relativo a informar sobre su interacción con el devoto. De ahí que reconozcamos un especial valor al comentario que desliza Alberto Durero en su epistolario. En una de sus cartas, al referirse a la calidad de sus pinturas, alude a las sucesivas capas de barniz que incorpora como acabado final, pero alerta sobre los riesgos del agua bendita que se tiene por costumbre echar sobre ellas¹⁴.

¹⁰ Para la historia del santuario que inicia su periplo hacia 1200: AGUADO BLEYE, P., *Santa María de Salas en el siglo XIII*, Bilbao, 1916. En su altar mayor convivieron dos imágenes marianas: una entronizada y otra erguida.

¹¹ Los datos conocidos sobre el espacio devocional en la iglesia de Montserrat confirman que a mediados del siglo XIV, aparte la imagen románica, había otras dos, de plata, que mostraban a la Virgen erguida y en torno a ellas varios exvotos en cera de tamaño natural pertenecientes a miembros de la familia real y a integrantes de la alta nobleza. Pusimos de relieve esta escenografía en: ESPAÑOL BERTRAN, F., “Exvots i records de pelegrinació”, en *El Camí de Sant Jaume i Catalunya. Actes del congrés internacional*, (Barcelona-Cervera-Lleida, octubre 2003), Barcelona, 2007, pp. 297-317, esp. 315-317.

¹² En 1450 en el curso de una visita pastoral se constata la presencia de tres imágenes sobre el altar mayor del monasterio de Santa Margarita de Vic. (GUDIOL, J., “Les imatges vestides”, *Lectura Popular. Biblioteca d'autors catalans*, 228-244 (1913-1920), pp. 367-377, p. 171).

¹³ ALEXANDRE-BIDON, D., “Une foi en deux ou trois dimensions? Images et objets du faire croire à l'usage des laïcs”, *Annales*, 53-6 (1998), pp. 1155-1190. Para esta encuesta en los territorios de la Corona de Aragón, GARCÍA MARSILLA, J. V., “Imatges a la llar. Cultura material i cultura visual a la València dels segles XIV i XV”, *Recerques*, 43 (2001), pp. 163-194. ESPAÑOL BERTRAN, F., “Las manufacturas artísticas como instrumento en los usos apotropaicos y profilácticos medievales”, *Clio & Crimen*, 9 (2011), pp. 165-190.

¹⁴ DÜRER, [Albert]. *Lettres, écrits théoriques et Traité des proportions*, VAISSE, P. (ed.), Paris 1964, p. 96. La carta, fechada en 1509, se envía a un cliente de Fankfurt con la recomendación, una vez entregada la pintura, de tenerla limpia; no hay que tocarla, ni tirar agua bendita sobre ella.

Resulta difícil obtener este género de información a través de los cauces hagiográficos usuales y probablemente por ello ciertos aspectos siguen en nebulosa.

LA MULTIPLICACIÓN DE LA *IMAGO*

Hay evidencias, no obstante, que adquieren un peso específico cuando podemos contextualizarlas. Una de ellas tiene que ver con la multiplicación del icono. Aunque en esta realidad el trasfondo devocional es muy importante y vamos a detenernos principalmente en este aspecto, hay que admitir que las razones comerciales también pesaron. Las descubrimos tras la masiva producción de tablas de la Virgen con el Niño, las consabidas *graeco opere*, que a través del Mediterráneo llegaron desde Oriente a muchos países ribereños durante los siglos XIII y XIV¹⁵, al igual que las manufacturas escultóricas de Malinas que se distribuyeron, avanzado el siglo XV, con similar fortuna por todo Occidente¹⁶. Mientras las primeras, por reconocerse en ellas el retrato verdadero de la Virgen pintado por san Lucas, serán hacedoras de milagros, en las segundas primará su dimensión devocional. La distancia “jerárquica” existente entre los escenarios donde van a ser veneradas unas y otras señala esta diferencia¹⁷.

En el éxito y multiplicación de un icono también debemos de admitir la impronta de un modelo tipológico que puede haberse creado en el seno de un taller, ya sea en época románica o gótica, y que en relación proporcional al éxito de éste se replica. Ejemplifican este extremo numerosas imágenes de la Virgen con el Niño adscritas estilísticamente al “arte 1200”¹⁸, al igual que el modelo surgido hacia 1330 en el seno del denominado “taller de Rieux” que desde entonces y hasta finales del XIV se difundirá por toda la Francia meridional y a este lado de los Pirineos¹⁹.

¹⁵ BELTING, H., “A la manière grecque. Icônes importées d’Orient”, en Id., *Image et culte*, pp. 445-472.

¹⁶ GUILLOT DE SUDUIRAUT, S. y LASCESTEMÈRE, Ch., “La production de statuettes à Malines au début de XVI^e siècle (vers 1500-1525/1530)”, en TOMASI, M. (dir.), *L’art multiplié. Production de masse, en série, pour le marché dans les arts entre Moyen Âge et Renaissance*, Roma, 2011.

¹⁷ Aunque las tablas orientales también hallaron acomodo en los oratorios privados, y lo certifican los inventarios, las más afamadas se veneraron en santuarios e iglesias catedrales, monacales, etc. El Levante peninsular nos brinda ejemplos elocuentes. Véase: *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*, catálogo de exposición, Valencia, 2000. En Barcelona, aparte los ejemplares perdidos de los que hablan las fuentes (convento de San Agustín, por ejemplo), la tabla custodiada en el monasterio de Vallonzella confirma este eco. AINAUD DE LASARTE, J., “Iconos marianos en Cataluña”, en *Arte in Europa. Scritti di Storia dell’Arte in onore di Edoardo Arslan*, 2 vols. Milano 1966, vol. I, pp. 293-300.

¹⁸ FORSYTH, J. H., *The Throne of Wisdom. Wood Sculptures of the Madonna in Romanesque France*, Princeton, 1972.

¹⁹ BOUSQUET, J., “Réflexions sur l’iconographie de la Vierge dans la sculpture méridionale au XIV^e siècle. La Vierge aux colombes de Montpezat de Quercy et Notre-Dame des Emberges à Rodez”, en *Procès-verbaux des séances de la Société des lettres, sciences et arts de l’Aveyron*, XXXVII (1954-58), pp. 225-242; MERAS, M., “La Vierge aux colombes de Montpezat et la sculpture toulousaine”, *Revue des Arts*, 2 (1959), pp. 57-60; MUNDT, B., “Der Zyklus des Chapelle de Rieux und seine Künstlerische Nachfolge”, *Jahrbuch Berliner Museum*, 9 (1967), pp. 26-80, esp. 66-77; BOUSQUET, J., “Le problème de l’originalité de l’école de sculpture languedocienne à la fin de l’époque gothique”, *L’Information d’Histoire de l’Art*, 5 (1968), pp. 210-213; HENG, M., “Autour de l’atelier de Rieux: un groupe de Vierges à l’Enfant du XIV^e siècle”, en *Actes du 96^e congrès national des Sociétés savantes*, (Toulouse 1971), vol. 2, Paris, 1976, pp. 103-114. ESPAÑOL BERTRAN, F., “El Ressò de Rieux a les catedrals catalanes”, *Lambard*, IX (1996), pp. 257-277.

Ocurre, asimismo, con los siete ejemplares que se emparentan con la soberbia *Verge de Plandogau* procedente de esta parroquia del área de Lérida, ahora en el Museu Frederic Marès de Barcelona²⁰. Se trata de una talla de comienzos del siglo XIII que presenta al Niño centrado en el regazo y cuya superficie está completamente recubierta por una lámina metálica (una aleación de plomo) que imita la suntuosidad de un acabado de orfebrería. En la zona frontal de la base de alguna de ellas se lee: MATER DEI. Dada la similitud existente entre las efigies conocidas quizá haya que contemplar la posibilidad de que, en este caso, estemos ante el eco de un icono de gran potencia devocional, como acontece con la soberbia *Verge del Claustre*, venerada en Solsona desde finales del siglo XII, modelo sin duda de otra Virgen de procedencia desconocida, ahora en la Fundación Francisco Godia de Barcelona²¹. En este caso el prototipo es de piedra y la copia una talla de madera, pero aún con el cambio de material y la menor calidad de la segunda, la dependencia es evidente. La documentación local acredita el fuerte arraigo de la *Verge del Claustre* en Solsona y sus alrededores²². Aunque no se conserve ninguna colección de milagros, dada la pervivencia e intensidad del culto en época moderna, debemos presuponer el reconocimiento de la capacidad portentosa de la *imago* por parte de los devotos desde mucho antes, un hecho acreditado por la cofradía que se fundó a su abrigo.

Siendo la efigie sagrada instrumento del prodigio puede entenderse su multiplicación como medio para aprehender la *virtus* que esta posee²³. Es en este contexto en el que hay encuadrar el fenómeno de las réplicas cuando estas se producen al margen de determinados talleres que las fabrican industrialmente. En la península uno de testimonios más interesantes lo hallamos en Toledo²⁴. La denominada Virgen Blanca, (Fig. 1) venerada aún hoy en el coro de la catedral, es una bella escultura del siglo XIII avanzado que muestra a la Virgen erguida con el Hijo sobre su brazo izquierdo²⁵. Uno de sus rasgos más peculiares es el gesto de cariño que el Niño dedica a la Madre, cuyo mentón acaricia con su mano derecha. Ambos se miran y María esboza una sonrisa. Estamos ante la versión tridimensional de una variante iconográfica que también descubrimos en las *Cantigas*, concretamente en el códice conservado en El Escorial (Escorial, T.1.1.).

Aunque el “gesto” se rastrea en otra miniatura donde la Virgen aparece entronizada, la que ilustra la cantiga 29 que narra la aparición de su imagen sobre los pilares de su tumba en Getsemani²⁶, traduce con exactitud esta acción, no sólo en lo gestual sino en lo tipológico, puesto que la efigie coincide en sus más mínimos detalles con la venerada en el coro toledano

²⁰ GABORIT, J. R., “Vierge en Majesté dite Notre-Dame de Baroilles”, en *Nouvelles acquisitions du Département des Sculptures 1988-1991*, Paris, 1992, pp. 20-22.

²¹ ESPAÑOL BERTRAN, F., “Virgen con el Niño”, en *La Colección* [Francisco Godia], Barcelona, 2008, pp. 62-63.

²² LLORENS SOLE, A., *La Mare de Déu del Claustre. Imatge, devoció, santuari*, Solsona, 1966.

²³ La duplicación de las reputadas Vera efigies de Cristo y de la Virgen que se veneraban en Roma tiene esta justificación. En la Corona de Aragón se acredita. Véase: CRISPÍ CANTÓN, M., “La difusió de les veròniques de la Mare de Déu a les catedrals de la Corona d’Aragó a finals de l’Edat Mitjana”, *Lambard*, IX (1996), pp. 83-103; Idem, “La verònica de Madona Santa Maria i la processó de la Puríssima organitzada per Martí l’Humà”, *Locus Amoenus*, 2 (1996), pp. 85-101.

²⁴ Ya tratamos la cuestión en un trabajo anterior: ESPAÑOL BERTRAN, F., “Les imatges marianes: prototips, rèpliques i devoció”, *Lambard*, XV (2003), pp. 87-109.

²⁵ WEISE, G., *Spanische Plastik aus sieben Jahrhunderten*, Reutlingen, 1925-1926, vol. II-1, pp. 31-33; vol. II-2, pp. 70-72.

²⁶ KINKADE, R. P. y KELLER, J. E., “Myth and Reality in the miracle of *Cantiga* 29”, *La Coronica*, 28-1 (1999), pp. 35-69.

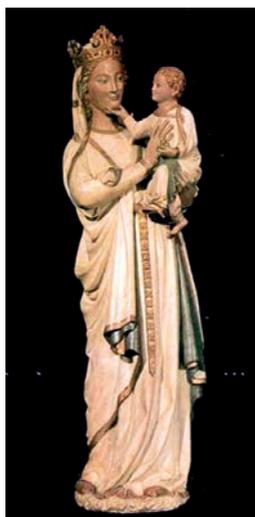


Fig. 1. Virgen Blanca.
Catedral de Toledo, venerada
aún hoy en el coro

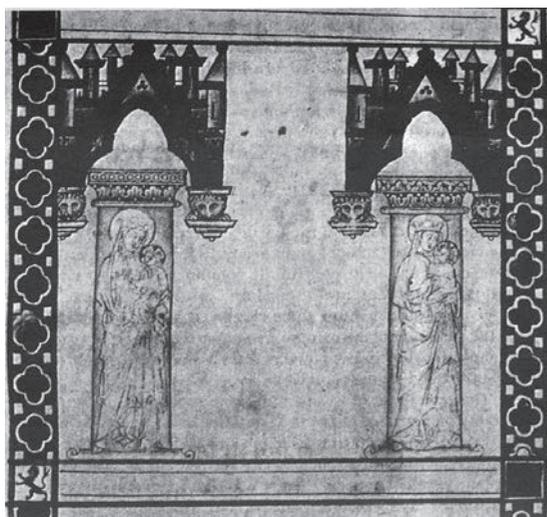


Fig. 2. Las Cantigas. Cantiga 29. Aparición de la imagen de la
Virgen sobre los pilares de su tumba en Getsemaní

(Fig. 2). En tres momentos sucesivos de la narración la composición queda encuadrada por dos pilares presididos por una Virgen erguida con el Niño sobre su brazo izquierdo. Por dos veces, en el pilar derecho de la primera y de la segunda secuencia, éste acerca su mano al mentón de la Madre. La disposición corporal de ambos es idéntica al que adoptan en la *Virgen Blanca* y la mano derecha de ésta apoya sobre el Hijo de forma similar; además, María ostenta corona mientras que el Niño Jesús lleva el cabello descubierto.

Detectadas estas coincidencias, cabe preguntarse si fue anterior la ilustración o la escultura. No hay argumentos para ser categóricos en ninguno de los dos sentidos, pero parece más razonable suponer que dada su dispar naturaleza y función es el carácter novedoso de la efigie tridimensional y su posición en un espacio privilegiado de la catedral toledana lo que puede reflejar el miniaturista, aunque en ambos casos también puede seguirse un prototipo perdido. En cualquier caso, según lo apuntado en su momento por Georg Weise, sería francés²⁷. En las últimas aproximaciones a la escultura se insiste en esta misma dirección y se ha propuesto una cronología dentro del tercer cuarto del siglo XIII²⁸. Según veremos, la *Virgen Blanca* ya presidía el coro toledano en 1288 cuando dictó su testamento Gonzalo Pérez de Gudiel y eligió enterrarse a sus pies, como ocurrirá más adelante con otros arzobispos²⁹.

²⁷ El historiador presenta a la Virgen de Marle (Aisne) como paralelo. El gesto del Niño con respecto a la Madre también se adopta en las imágenes de marfil. Es elocuente la Virgen de la colección Oppenheim de Berlín (KOECHLIN, R., *Les ivoires français*, Paris, 1924 (reprt. 1968) volumen de ilustraciones, fig. 75).

²⁸ SAUERLÄNDER, W., "Von der Glykophilousa zur *Amie Gracieuse* Überlegungen und Fragüen zur *Virgen Blanca* in der Kathedrale von Toledo", en *De la création à la restauration. Travaux offerts à Marcel Durliat*, Toulouse, 1992, pp. 449-461.

²⁹ Véase el último apartado de este trabajo.

Al margen de cuestiones cronológicas, es evidente que el inicio de la veneración de la *Virgen Blanca* desencadenó la obra de réplicas extraordinariamente fidedignas en la propia ciudad y en su área inmediata, una realidad que se prolonga desde el siglo XIII al XV avanzado. La copia más alejada se venera en la catedral de Palencia (Fig. 3) pero existe un nexo toledano que la explica³⁰. Aunque este estado de cosas no es equiparable, ni por el volumen de copias, ni por el margen cronológico en el que se producen, al que desencadenó el culto a la Virgen del santuario *dell'Annunziata* de Trápani, en Sicilia³¹, en la península ibérica es uno de los más elocuentes. Además, para que la fabricación de réplicas se prolongue a lo largo de un periodo tan dilatado, tuvo que darse una específica circunstancia.

La *Virgen Blanca*, es identificada como tal en el *Libro rimado de Palacio* redactado entre 1367 y 1407 por el canciller Pedro López de Ayala³²:

Otrosi prometí luego mi romería
A la *imagen blanca* de la Virgen María
Que estava en Toledo, e que allí me ofreçia
Con mis joyas e donas, segunt que yo debía

Señora mia muy franca,
por ti cuido in muy cedo,
servir tu *imagen blanca*
de la iglesia de Toledo.

Non quise olvidar, car non era razón
la tu *imagen blanca* con quien grant devoción
tengo e tove siempre, porque consolacion
me puso en mis quexas e en mi tribulación

Señora mia muy franca,
por ti cuido in muy cedo,
servir tu *imagen blanca*
de la iglesia de Toledo.

³⁰ Parece plausible sugerir como introductor de la devoción a la *Virgen Blanca* toledana en la catedral de Palencia al obispo Blas Fernández de Toledo. Inició su carrera eclesiástica en la sede metropolitana y regresó a ella como culminación de su *cursus honorum*. Gobernó la iglesia entre 1353 y 1362 y a su muerte fue enterrado a los pies de la *Virgen Blanca*. Pusimos de relieve este vínculo en: ESPAÑOL BERTRAN, F., "Mare de Déu amb el Nen", en *Fons del Museu Frederic Marès. I Catàleg d'escultura i pintura medievals*, ESPAÑOL, F. y YARZA, J., (dirs.), Barcelona, 1991, pp. 243-244. Sobre el personaje: RIVERA RECIO, *Los arzobispos de Toledo en la Baja Edad Media*, Toledo, 1969, pp. 91-92.

³¹ SERRAINO, M., *La Madonna di Trapani e i Padri Carmelitani*, Trapani, 1983. CIVELLO, A., "La Madonna di Trapani: culto e immagine nella Sardegna del XVI-XVII-XVIII secolo" en *El món urbà a la Corona d'Aragó del 1137 als Decrets de Nova Planta*, ("XVII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó". Barcelona. Poblet. Lleida, septiembre 2000), vol. II, Barcelona, 2003, pp. 81-86.

³² LÓPEZ DE AYALA, P., *Libro rimado de Palacio*, JOSET, J. (ed.), Madrid, 1978, vol. I, pp. 277-280, 322-323. En su composición el canciller menciona a la Virgen Blanca toledana, a la de Guadalupe, a las que atribuye el milagro de su liberación de un cautiverio (*Ibidem*, p. 280, nota del editor 781). También alude a la Virgen de Montserrat a la que promete visitar y a la del Cabello, custodiada en el oratorio de la residencia familiar de Quejana, Navarra.



Fig. 3. Virgen Blanca.
Catedral de Palencia



Fig. 4. Virgen Blanca.
Catedral de Toledo, detalle

Aunque en época gótica en la sede metropolitana se veneraron varias efigies marianas, el poema tiene que referirse a la Virgen que tratamos, uno de cuyos rasgos deriva de la pureza del alabastro utilizado en su labra. Como fue muy común en la época, el material se dejó en su color, a pesar de policromarse magistralmente las carnaduras y dorarse la corona mariana, los cabellos de la Madre y del Hijo y los ribetes de los mantos que ambos lucen (Fig. 4), comprendida la cinta que ciñe la túnica inferior femenina; también se empleó color azul para decorar el envés del manto. En la efigie, el blanco alabastrino es un componente importante³³ y así lo percibieron quienes administraban su culto, manteniéndola “desvestida” hasta época moderna³⁴. Solo admitiendo que los devotos de la *Virgen Blanca* de Toledo (comprendido el canciller Ayala) la vieron durante los siglos XIII, XIV y XV como se sigue viendo en la actualidad puede entenderse la fidelidad al original de las copias conocidas, incluso las más mediocres.

Entre ellas pueden distinguirse dos grupos. En uno, según veremos, la fidelidad es absoluta; en el otro, mientras se duplica la disposición general de la imagen, así como los indumentos

³³ Sobre el uso estético del color natural del alabastro, véase: ESPAÑOL BERTRAN, F., “El alabastro como material escultórico en ámbito hispano en época gótica: las canteras de Girona”, en *Le plaisir de l’art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l’œuvre d’art. Melanges offerts à Xavier Barral i Altet*, Paris, 2012, pp. 577-591, esp. 583-584.

³⁴ Sobre esta práctica muy difundida en época moderna pero documentada ya en época medieval en la península: TERXLER, R. C., “Habiller et déshabiller les images: esquisse d’une analyse”, en DUNAND, F. SPIESER, J.-M. y WIRTH, J. (dirs.), *L’image et la production du sacré*, Paris, 1991, pp. 195-231. En Toledo se documentan indumentos privativos de diversas vírgenes a partir del siglo XVI.

de la Madre y del Hijo, comprendida la corona que sólo aparece sobre la cabeza de María, se ha dejado de lado el gesto singular del Niño, que ahora juega con algún objeto, sea un pájaro o un racimo de uvas. Ilustran esta variante un ejemplar custodiado en el Museo de la catedral metropolitana³⁵, otro que forma parte de la colección reunida en Barcelona (Fig. 5) por el escultor Frederic Marès³⁶, más un tercero localizado en la catedral de Plasencia, en Extremadura³⁷.

Por lo que respecta a las réplicas directas, se conservan en la iglesia de Santo Tomé de Toledo³⁸, en Illescas³⁹ (Fig. 6) y en la catedral de Palencia⁴⁰, respectivamente. También hay una variante de este modelo en el convento del Carmen⁴¹. No obstante, conocemos otros dos, que dependiendo también del prototipo, se alejan del mismo en lo estilístico, puede que por el oficio limitado de sus artífices, como no lo hacen en ningún caso los ejemplares citados anteriormente. Estos últimos fueron vendidos en sendas subastas en el extranjero y desconocemos su paradero actual. La Virgen más antigua es una realización que puede encuadrarse dentro del



Fig. 5. Virgen Blanca.
Museo Marés, Barcelona



Fig. 6. Virgen Blanca.
Illescas, iglesia de Santo
Tomé de Toledo



Fig. 7. Virgen Blanca.
Siglo xv avanzado. Paradero
desconocido

³⁵ REVUELTA TUBINO, M. (dir.), *Inventario artístico de Toledo. La catedral primada II*, Madrid, 1989, fig. 273.

³⁶ Véase mi trabajo citado en la nota 24. La procedencia de esta imagen es desconocida.

³⁷ WEISE, *Spanische Plastik*, vol. II-1, p. 71. Se reproduce en: *Patrimonio histórico de Extremadura: Edad Media y Renacimiento*, catálogo de exposición, Mérida, 1990, pp. 46-47.

³⁸ REVUELTA TUBINO, M. (dir.), *Inventario artístico de Toledo. Capital*, Madrid, 1983, fig. sin numerar.

³⁹ WEISE, *Spanische Plastik*, vol. II-2, fig. 61.

⁴⁰ *Ibidem*, fig. 60.

⁴¹ REVUELTA TUBINO (dir.), *Inventario artístico de Toledo. Capital*, fig. sin numerar. En este ejemplar María no acaricia al Hijo, ni recoge el manto bajo su brazo derecho, pero el Niño Jesús acerca su mano al mentón de la Madre.

siglo xiv⁴². La segunda, pertenece al siglo xv avanzado e incorpora en su peana la firma autógrafa de un escultor que no hemos podido identificar: “maestro : fer : nando : entalla : dor”⁴³ (Fig. 7).

Si computamos los ejemplares mencionados tenemos un total de ocho réplicas. Esta realidad tiene poco que ver con lo sucedido en Trápani, la posición estratégica de cuyo puerto en relación a las rutas mediterráneas convirtió a la Virgen en una aliada de todos cuantos surcaban el mar, fueran marinos, comerciantes o devotos que se dirigían a Tierra Santa. De ahí la difusión de la efigie mariana por numerosos países, comprendida la península Ibérica⁴⁴. La devoción a la *Virgen Blanca* de Toledo no es comparable. Sin embargo, su culto y la irradiación del mismo más allá de la catedral y de la ciudad, plantea un interrogante no exento de interés. ¿Por qué de todas las efigies de la Virgen que tuvieron culto en la catedral durante la Edad Media ésta fue la única que tuvo tal incidencia? No tenemos una respuesta concluyente, pero puede que sea posible iluminar la cuestión.

LA CATEDRAL DE TOLEDO Y SU DIMENSIÓN MARIANA

Numerosas compilaciones de milagros, sean o no marianos, incorporan la entrega de la casulla por parte de la Virgen a san Ildefonso, arzobispo de Toledo. Ocurre en las *Cantigas*, pero igualmente en Gonzalo de Berceo, en Gil de Zamora, en el Cerratense etc., aparte significativos testimonios extra peninsulares⁴⁵. El hecho se sitúa en la catedral de Toledo y tiene por protagonista a san Ildefonso, el arzobispo que gobernó esa iglesia entre 659 y 667, autor de uno de los textos mariológicos más afamados: *De virginitate Beatae Mariae*⁴⁶. Aunque no hallamos rastro del milagro hasta cien años después de la muerte del santo, se recoge en su segunda biografía redactada por Cixila⁴⁷. Desde entonces su fortuna será imparable. Toledo había sido escenario del prodigio y su catedral no sólo guardó memoria del lugar donde se había producido, sino que custodió su evidencia material: el indumento que la Virgen había entregado a Ildefonso. Según la leyenda que narra el traslado a Asturias de las reliquias toledanas con motivo de la invasión musulmana, el Arca Santa de Oviedo contenía fragmentos de tela interpretados como tales⁴⁸.

Aunque las *Cantigas* sitúan en Toledo otros cuatro milagros marianos (cantigas 12, 69, 122 y 212)⁴⁹ no llegan a localizarlos en un espacio preciso de la ciudad, salvo en el caso de la

⁴² En el catálogo no llega a identificarse el material que, siendo una escultura española, debe ser de alabastro y no de mármol. Mide 84 cms. y la cabeza del Niño es moderna. Formó parte de la venta V. Scheritch del 4 de abril de 1906.

⁴³ Mide 52 cm. Fue vendida en Francia el 13 de junio de 1947.

⁴⁴ FRANCO MATA, A., “La ‘Madonna di Trapani’ y su expansión en España”, *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XLIX (1983), pp. 267-286.

⁴⁵ Una panorámica muy completa en FITA, F., “Cincuenta leyendas por Gil de Zamora combinadas con las cantigas de Alfonso el Sabio”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 7 (1885), pp. 54-144, esp. 55-60.

⁴⁶ SAN ILDEFONSO, *De virginitate Beatae Mariae*, BLANCO GARCÍA, V. (ed.), Madrid, 1937. También: CASCANTE, J. M., *Doctrina mariana de S. Ildefonso de Toledo*, Barcelona, 1958.

⁴⁷ CUSTODIO VEGA, A., “De Patrología española: San Ildefonso de Toledo, sus biografías y sus biógrafos. Y sus Varones Ilustres”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 165 (1969), pp. 35-107.

⁴⁸ FITA, *Cincuenta leyendas por Gil de Zamora*, pp. 58-59.

⁴⁹ ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, METTMANN, W. (ed.), Vigo, 1981, vol. I, pp. 137-138, 304-307, 446-448, 666-667.

122 que tiene por protagonista a la Virgen titular de la capilla del alcázar. No se indica, por ejemplo, donde acontece el de san Ildefonso, si bien los detalles de la narración descartan otro escenario que la sede metropolitana (Fig. 8), puesto que es allí donde se custodia la cátedra a la que alude el milagro, símbolo del poder episcopal. Un documento del siglo XIII que se incluye en el cartulario de la iglesia toledana aclara, no obstante, donde aconteció el prodigio de la cantiga 69 y lo sitúa temporalmente. En 1150 la Virgen curó a un sordomudo y lo hizo en la catedral⁵⁰. Que este milagro tenga refrendo histórico es sumamente importante.

La catedral de Toledo estaba dedicada a la Virgen que manifestó repetidamente su poder sobrenatural en ella. La fábrica descubre aún en nuestros días la “santidad” de ciertos espacios asociados a alguno de estos portentos. A pesar de lo paradójico que resulta encontrar en el edificio gótico el que corresponde a la *Descensión* de la Virgen de la que fue testigo san Ildefonso, es así. Este ascendente marial mantenido a lo largo de los siglos ha dejado una huella cultural indeleble. En el interior de la catedral se identifican seis espacios de época medieval consagrados a la Virgen, presididos por sus correspondientes imágenes titulares. Una de ellas es la *Virgen Blanca* del coro. No es ni la más antigua, ni la que se asocia directamente a un milagro, pero es la única de las siete que según nuestro conocimiento ha sido objeto de réplicas. Vamos a abordar las posibles razones que lo justifican.

De todas ellas, la que se conoce como *Virgen del Sagrario* (Fig. 9) por hallarse en la actualidad en el acceso a esta dependencia, situada al norte de la iglesia, es la que puede afirmarse que tuvo culto en el edificio primitivo⁵¹. Se trata de una talla de madera de gran calidad, la resolución caligráfica de cuyos pliegues la vincula al “arte 1200”. La Virgen sujeta al Niño Jesús sobre su regazo y este, en posición frontal, bendice con su mano derecha mientras con



Fig. 8.
Las Cantigas.
Cantiga 12.
Imposición de
la casulla a San
Ildefonso.

⁵⁰ HERNÁNDEZ, F. J., *Los cartularios de Toledo. Catálogo documental*, Madrid, 1996, doc. 73, p. 74.

⁵¹ La historia de la imagen en MOLINA Y NIETO, R., *Toledo y su reina. Crónica de la coronación de la Virgen del Sagrario*, Toledo 1926.

la izquierda sostiene el pomo. Como en otros ejemplares, conservados o documentados en la península, una lámina de plata recubre íntegramente la efigie mariana. El inventario del tesoro catedralicio fechado entre 1255-60 registra *Dos ymagenes de sancta María, argentadas*; puede que una de ellas corresponda a la que tratamos⁵².

Aunque se venera en la vía de entrada al sagrario, las fundaciones que se vinculan a ella confirman que se trata de la primitiva titular del altar mayor⁵³. Es la que debía iluminar la lámpara fundada en 1207, según un documento del cartulario⁵⁴. Recordemos que al ser conquistada la ciudad a los musulmanes, la mezquita mayor, al igual que en otros muchos lugares, se consagró al culto cristiano. Este edificio pervivió hasta que bajo los auspicios del arzobispo Rodrigo Jiménez de Rada se inició de la fábrica gótica⁵⁵. En 1226 se colocó la primera piedra y en 1238 ya estaban o acabadas o muy avanzadas las quince capillas de la girola⁵⁶. La conclusión de la cabecera supuso la ordenación de su mobiliario litúrgico y debe datar de entonces la incorporación de una nueva imagen titular, más acorde con los nuevos tiempos. Probablemente es la Virgen con el Niño que sigue *in situ*, integrada ahora en el monumental retablo construido a finales del siglo xv, donde ocupa el centro del bancal⁵⁷. Se trata de una soberbia talla de madera recubierta con lámina de plata que estilísticamente puede adscribirse a la producción escultórica castellana de la segunda mitad del siglo xiii.

En la catedral gótica existe un altar mariano dedicado a *la Descensión*, asociado a uno de los pilares fronteros entre las dos naves laterales del sector norte de la iglesia, en el segundo tramo desde los pies⁵⁸. Supuestamente identifica el lugar en el que la Virgen se apareció a san Idefonso en el lejano siglo vii. La fundación data de 1214⁵⁹ y de acuerdo con esta cronología, tuvo lugar en la mezquita consagrada al culto cristiano. Sin embargo, un *locus* tan trascendental, halló acomodo en la nueva fábrica gótica que iba tomando forma. Lo confirma el testamento del rey Enrique II dictado en 1374:

mandamos que este nuestro cuerpo que nos dio Dios, á la tierra de que fue hecho y formado, para que sea enterrado honradamente como de Rey en la iglesia de Santa María de Toledo, *delante de aquel lugar donde anduvo la Virgen Santa María y puso los pies cuando dio la vestidura á Santo Alfonso*, porque nos socorrió y libró de muchas priesas⁶⁰.

⁵² HERNÁNDEZ, *Los cartularios de Toledo*, doc. 532, p. 473.

⁵³ PARRO, S. R., *Toledo en la mano*, 2 vols., Toledo, 1857 (reprt. Toledo, 1978), vol. I, p. 423, 427. Al igual que el Corpus Christi en la iglesia toledana la *Virgen del Sagrario* era celebrada con octava (ocho días festivos en torno a la Asunción).

⁵⁴ HERNÁNDEZ, *Los cartularios de Toledo*, doc. 291, pp. 269-270.

⁵⁵ Esta empresa se recoge en la *Historia de los Hechos de España* de Rodrigo Jiménez de Rada en estos términos: “Y entonces el Rey y el arzobispo Rodrigo, pusieron la primera piedra de los cimientos de la iglesia de Toledo, que aún conservaba su forma de mezquita desde el tiempo de los árabes”. RODRIGO JIMÉNEZ DE RADA, *Historia de los Hechos de España*, FERNÁNDEZ VALVERDE, J. (ed.), Madrid, 1989, capítulo XIII, p. 345.

⁵⁶ HERNÁNDEZ, *Los cartularios de Toledo*, doc. 450, pp. 403-405.

⁵⁷ CONDE DE CEDILLO *Catálogo monumental y artístico de la catedral de Toledo*, Madrid, 1919, (reprt. Toledo 1991), fig. 6.

⁵⁸ PARRO, *Toledo en la mano*, vol. I, pp. 522-531.

⁵⁹ HERNÁNDEZ, *Los cartularios de Toledo*, doc. 348, p. 313.

⁶⁰ PARRO, *Toledo en la mano*, vol. I, p. 391.



Fig. 9. Virgen del Sagrario. Catedral de Toledo. Hacia 1200



Fig. 10. Catedral de Toledo. Sello privativo. Siglo XIII

El valor emblemático que la iglesia toledana asignó a este episodio lo confirma la sigilografía, puesto que la catedral lo adoptó como seña (Fig. 10). En el sello privativo usado en el siglo XIII se aprecia una mesa de altar revestida con manteles con un cáliz y una cruz, y tras él la Virgen María, entronizada, sobre lo que parece un pilar. No lleva al Hijo pero sostiene el indumento que entrega a san Ildefonso. El arzobispo, con sus manos en oración, se arrodilla ante ella. Puede que el sello recree la primitiva capilla de la *Descensión*. De lo que no hay duda, como apuntábamos, es de la trascendencia que este prodigio tuvo para la sede⁶¹. Con la solemnidad que corresponde al documento de elección de sepultura, lo recuerda el privilegio rodado otorgado por Sancho IV en 1285:

Por que la muy noble Cibdad de Toledo es cabeça de toda Espanna, e logar que amaron mucho los Reyes, e fue siempre muy preciada e e mucho onrrada de antiguedat a aca. E otrossi en quantas guisas quiso Nuestro Sennor Jesu Christo onrrar la sancta Eglesia de Toledo e mostrar que la amava sennalada miente entre todas las otras Eglesias, lo uno plaziendol que la Gloriosa Virgen sancta Maria su madre descendiese [...] a offereçer e presentar su offerenda muy noble e vestiura preciosa al sancto e bien aventurado confessor san Alifonso Arçobispo deste logar...⁶².

El prestigio del milagro seguía inalterable en el siglo XIII y más allá, según lo certifica la *Descripción Graphica y Elegantissima de la S. Iglesia de Toledo*, redactada en el siglo XVI por el Doctor Blas Ortiz⁶³.

⁶¹ El milagro se invoca repetidamente en la documentación doméstica. El preámbulo del documento de concesión de indulgencias del año 1434 para quienes visiten la iglesia el día de la Asunción de la Virgen lo recuerda (RUÍZ DE LOZAIGA, S., *Iglesias, santuarios y ermitas dedicados a Santa María en los pueblos de España, según la documentación de los registros del Archivo Vaticano (siglos XI-XV)*, Zamora, 2011, doc. 184, p. 285).

⁶² ESCUDERO DE LA PEÑA, J. M., "Privilegio rodado e historiado del rey don Sancho IV", *Museo Español de Antigüedades*, I (1872), p. 98.

⁶³ GONZÁLEZ, R. y PEREDA, F. (eds.), *La catedral de Toledo 1549 según el Dr. Blas Ortiz. Descripción Graphica y Elegantissima de la S. Iglesia de Toledo*, Toledo, 1999, pp. 159-163.

El altar de la *Descensión* pervive en la catedral de Toledo, pero los elementos que lo significaban en época medieval fueron sustituidos en la remodelación del siglo XVI, auspiciada por el arzobispo Alonso de Fonseca. Si hubo imagen mariana gótica no sigue *in situ*. En cambio, en el trascoro, se ha reservado un lugar privilegiado para la denominada *Virgen de la Estrella* que corresponde a una figura erguida con el Niño sobre el brazo izquierdo, de gran calidad de ejecución, fechable dentro del siglo XIV⁶⁴. Existe aún una nueva advocación mariana, la *Virgen de la Antigua*, cuyo culto se localiza en un altar situado en el muro norte de la iglesia. A pesar de la denominación, subrayada por la leyenda de su hallazgo en un pozo en el que habría sido ocultada para protegerla de los musulmanes, se trata de una imagen de alabastro de época gótica. La Virgen está entronizada y muestra al Niño sentado sobre su regazo, que sostiene una filacteria según la modalidad iconográfica de la “Virgen de la súplica”⁶⁵. Resulta interesante advertir las analogías tipológicas de esta imagen con la instalada en el bancal del retablo mayor. Si se excluye la filacteria, la disposición general es la misma.

Las imágenes que hemos abordado hasta ahora pertenecen, salvo la primera, al período gótico, aunque no adopten la misma tipología, puesto que las hay erguidas y entronizadas⁶⁶. También es gótica la Virgen Blanca que tratamos a continuación.

LA VIRGEN BLANCA DEL CORO

El coro catedralicio ocupa dos tramos de la nave central de la iglesia y abre al transepto. El muro de cierre data del gobierno del arzobispo Pedro Tenorio (1375/76-1399)⁶⁷. Se trata de una reconstrucción, puesto que existen numerosas noticias previas alusivas al ámbito coral. Una de ellas documenta la *Virgen Blanca* que aparece vinculada a este espacio desde sus orígenes. Se cita en el testamento del arzobispo Gonzalo Pérez de Gudiel dictado en 1288 que dispuso ser inhumado a sus pies⁶⁸. Aunque el prelado murió en Roma en 1299 y fue enterrado con carácter provisional en Santa María la Mayor⁶⁹, sus despojos fueron trasladados a Toledo poco después (1301) por el arcediano de Madrid, Ferrand Martínez. El viaje fúnebre se evoca detalladamente en el prólogo del *Caballero Zifar*⁷⁰.

Durante el siglo XIV otros arzobispos eligieron el coro para su inhumación. Aparte del referido, se trata de Gutierre Gómez que gobernó la sede entre 1310 y 1319⁷¹, de Gonzalo

⁶⁴ PARRO, *Toledo en la mano*, vol. I, pp. 211-215. CONDE DE CEDILLO, *Catálogo monumental*, fig. 263

⁶⁵ PARRO, *Toledo en la mano*, vol. I, p. 513. CONDE DE CEDILLO, *Catálogo monumental*, fig. 289.

⁶⁶ Las miniaturas de las Cantigas ya alertan sobre la ambigüedad de la época de Alfonso X el Sabio en este contexto, puesto que junto a ejemplares vinculados a la tradición anterior, hallamos otros adscritos a las propuestas tipológicas e iconográficas más innovadoras del gótico.

⁶⁷ FRANCO MATA, A., “El coro de la catedral de Toledo”, *Abrente*, 42-43 (2010-2011), pp. 113-165.

⁶⁸ FERNÁNDEZ ALONSO, F. J., “El sepulcro del cardenal Gonzalo (García Gudiel) en Santa María la Mayor”, *Anthologica Annua*, 35 (1988), pp. 483-516; RIVERA RECIO, *Los arzobispos de Toledo*, pp. 67-69. HERNÁNDEZ, F. J. y LINEHAN, P., *The Mozarabic Cardinal. The Life and Times of Gonzalo Pérez Gudiel*, Florencia, 2004; MARTÍNEZ CAVIRO, B., “El linaje y las armas del Arzobispo Toledano Gonzalo Pérez Gudiel”, *Toletum*, 57 (2010), pp. 131-169.

⁶⁹ FERNÁNDEZ ALONSO, F. J., *El sepulcro del cardenal...*, GARDNER, J., *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the later Middle Ages*, Oxford, 1992, p. 83, figs. 56, 62.

⁷⁰ *Libro del caballero Zifar*, GONZÁLEZ MUELA, J. (ed.), Madrid, 1982, pp. 51-58.

⁷¹ RIVERA RECIO, *Los arzobispos de Toledo*, pp. 73-74.

de Aguilar (1351-1353)⁷², de Blas Fernández de Toledo (1353-1362), previamente obispo de Palencia y de quien ya hemos tratado⁷³, y de Gómez Manrique (1362-1375)⁷⁴. Aunque estos sepulcros se dismantelaron en 1539, conservamos la memoria epigráfica de tres de ellos⁷⁵.

Por su valor representativo el coro toledano fue lugar de inhumación privilegiada, pero no todos los preladados de esa iglesia se enterraron en él. En quienes lo hicieron primaba su devoción por la Virgen venerada en el altar privativo de este espacio y la liturgia asociada al mismo. La que tuvo mayor arraigo fue auspiciada por el arzobispo Gómez Manrique († 1375) en sufragio de su alma⁷⁶ y desde entonces el altar se identifica como el de Prima. A su imagen, otros miembros del cabildo dotaron fundaciones similares que confirieron al ámbito coral un peso litúrgico mariológico notable. Es el caso, por ejemplo, del canónigo y capellán mayor, Alvar López, que en su testamento de 1388, a pesar de no enterrarse en el coro, dispuso en beneficio de su alma:

que ardan las candelas de çera blanca de la forma que están fechas las de madera, sobrel altar de Sancta Maria la Blanca, a las viésperas primeras e missas e segundas viésperas de las fiestas de Sancta Maria, es a saber: la de su natiuidat, e de la O, e de la purificación, e de la anunçiaçion, e de la asunçion, e de Sancta Maria Magdalena, e de Sant Bernaldo⁷⁷.

La Virgen Blanca fue venerada en la catedral, tuvo réplicas en la ciudad (iglesia de Santo Tomé y convento del Carmen) y más allá de ésta. El ejemplar de Palencia llega a través del obispo Blas Fernández (1344-1353), antiguo deán toledano, que a su muerte, siendo arzobispo de la sede metropolitana, fue sepultado a los pies de la imagen. Por lo que respecta al ejemplar de Illescas, no podemos olvidar que el lugar fue señorío del cabildo toledano⁷⁸.

Aunque el canciller Pedro López de Ayala acredite con su cantar a la *Virgen Blanca*, la piedad que suscitaba en un laico “de calidad”, la imagen se veneraba dentro de un espacio de la catedral delimitado por una cerca y privativo de los integrantes del cabildo. En la iglesia se daba culto a otras advocaciones, pero para este colectivo en la *Blanca* se compendia la historia mariana de la sede metropolitana, desde san Ildefonso. Parece lógico atribuir a sus miembros la proliferación de las réplicas de *su* particular aliada espiritual y algunos datos conocidos, lo certifican.

Cuando San Vicente Ferrer llegó a Toledo en 1411 se dirigió a la catedral con su compañía y, una vez dentro: “todos, los finojos fincados, dexieron la Salve Regina cantada ante Señora santa María la del coro más pequeño, donde se dize la misa mayor”⁷⁹. La destinataria

⁷² *Ibidem*, pp. 89-90.

⁷³ Véase la nota 30.

⁷⁴ RIVERA RECIO, *Los arzobispos de Toledo*, p. 93.

⁷⁵ PARRO, *Toledo en la mano*, vol. I, pp. 160-161 (nota).

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 171-172 (nota).

⁷⁷ BARRIOS SOTOS, J. L., *Vida, iglesia y cultura en la Edad Media. Testamentos en torno al cabildo toledano del siglo XIV*, Alcalá de Henares, 2011, p. 372.

⁷⁸ IZQUIERDO BENITO, R., *El patrimonio del cabildo de la catedral de Toledo en el siglo XIV*, Toledo, 1980, pp. 31-33.

⁷⁹ CÁTEDRA, P., *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Salamanca, 1994, texto 1.

de esta ceremonia improvisada fue la Virgen titular de la sede, al igual que la *Virgen de la Estrella* era la interlocutora de los integrantes de su cofradía⁸⁰ y la *Virgen Blanca* de los miembros del coro. La Madre de Dios se había manifestado en Toledo y la sede metropolitana guardaba memoria viva de aquellos hechos y en ellos fundaba su prestigio, pero los diversos espacios de la catedral los celebraban a través de iconos privativos e intransferibles. Un edificio, la sede primada de España, ejemplificaba lo que descubría el territorio: que los clanes y los grupos buscaron aliados espirituales específicos y que la religiosidad en una sociedad nepótica no podía encuadrarse más que en esas coordenadas.

⁸⁰ PARRO, *Toledo en la mano*, vol. I, pp. 211-215.

