

LA IMAGEN GÓTICA DE *NUESTRA SEÑORA DE LA CINTA*: INTEGRACIÓN EN CORRIENTES ESTÉTICAS EUROPEAS, HIPÓTESIS DE DATACIÓN Y CONTEXTO DEL ENCARGO ARTÍSTICO SANTIAGUISTA

CARLA VARELA FERNANDES*

Instituto de Estudos Medievais- FCSH/Universidade NOVA de Lisboa

MIGUEL METELO DE SEIXAS*

Instituto de Estudos Medievais e Centro de História d'Aquém e d'Além-Mar
/FCSH/Universidade NOVA de Lisboa

Resumen

El principal objetivo de este estudio la análisis integral de una escultura trecentista, *La Virgen con el Niño*, perteneciente a la iglesia de Santa María de los Mártires de Alcácer do Sal, localidad que era entonces sede de la Orden de Santiago. Esta escultura, algo relegada por la historiografía, es diferente de las que aun encontramos en iglesias o museos portugueses, tanto por las características estilísticas, que nos permiten establecer, por primera vez, la existencia de conexiones con la escultura languedociana, como por la importancia que se le otorga al comitente y a su estatuto social. Se pretende, así, entender la integración de esta obra en el contexto artístico coetáneo, y aproximarnos a la identificación del cliente de la obra en el ambiente de la encomienda artística santiaguista.

Palabras clave

Virgen con el Niño; escultura gótica; Orden de Santiago; heráldica; Alcácer do Sal.

Abstract

This article aims to conduct an integrated analysis of a fourteenth century sculpture depicting a *Virgin with Child*, belonging to the Church of *Santa Maria dos Mártires*, in Alcácer do Sal, which was then the headquarters of the Order of Santiago. This sculpture, somewhat relegated by historiography, differs stylistically from those of the same period that can still be found in Portuguese churches or museums. These differences allow us to establish, for the first time, the existence of artistic connections with Languedocian sculpture, and the primacy of the sculpture's patron, and of his social status. It thus becomes possible not only to understand how this sculpture fits within the international artistic context of the period, but also to venture an identification of its patron within the field of the artistic patronage of the order of Santiago.

Keywords

Virgin and Child; gothic sculpture; Order of Saint James (Santiago); heraldry; Alcácer do Sal.

Traducción para lengua castellana de Carlos Pereira e Alexia Mena y para inglés de Inês Fialho Brandão

* Correos electrónicos: carlavfernandes@gmail.com; miguelmeteloseixas@gmail.com.

Resumo

O principal objectivo deste estudo é a análise integrada de uma escultura trecentista da *Virgem com o Menino*, pertencente à igreja de Santa Maria dos Mártires de Alcácer do Sal, localidade que era então a sede da Ordem de Santiago. Esta escultura, algo negligenciada pela historiografia da arte, é distinta das que ainda se encontram em igrejas ou em museus portugueses, tanto pelas características estilísticas, que nos permitem estabelecer, pela primeira vez, a existência de ligações com a escultura languedociana, como pelo destaque conferido ao comitente e ao seu estatuto social, patente na representação de uma figura orante e num grande escudo heráldico. Pretende-se, assim, perceber a integração desta obra no contexto artístico internacional coetâneo, e aproximarmo-nos da identificação do cliente da obra no ambiente da encomenda artística espátaria.

Palavras-chave

Virgem com o Menino; escultura gótica; Ordem de Santiago; heráldica; Alcácer do Sal.

1. La imagen mariana de Alcácer do Sal: notas históricas e interrogantes

Fray Agostinho de Santa Maria (1716) dio a conocer la existencia de una escultura de la *Virgen con el Niño*, esculpida en piedra blanca y fina, en una de las iglesias que la Orden de Santiago tuvo en Alcácer de Sal.¹ Este templo tuvo como patrona, inicialmente, a Nuestra Señora de los Mártires, más tarde, al Santo Cristo de los Mártires, o, como es actualmente conocido, Nuestro Señor de los Mártires (alteración de patronos que tuvo lugar antes de la redacción de *Santuario Mariano*, ya que el autor de esta obra así lo cita²).

Es en la *Visitaciones* de 1552 (también retomadas por el autor del *Santuario Mariano*) donde encontramos la referencia a la denominación de esta imagen mariana como *Nuestra Señora de la Cinta*³, que imita la presencia de una cinta, esto es de los cintos de cuero que entonces se usaban para ceñir los vestidos de las imágenes de la Virgen. Esta situación, y como ya había observado Vergílio Correia,⁴ era común en las imágenes Marianas producidas durante el siglo XIV, no haciendo a esta, en particular, más especial gracias a este adorno.⁵ Algunas imágenes de la Virgen, sin embargo, dada la importancia otorgada a la cinta (muy larga y, a veces serpenteante, sujeta por una de las manos del

¹ Fray Agostinho de SANTA MARIA, *Santuário Mariano*, t. VI, 1716, p. 304 y ss.

² M. Teresa Lopes PEREIRA, “O Santuário de Santa Maria dos Mártires de Alcácer do Sal (Séculos XIII a XVI)”, *Actas do V Encontro sobre Ordens Militares*, (Isabel Cristina F. Fernandes, coord.), Câmara Municipal de Palmela/ GEsOS, Palmela, 2009, pp. 635-676.

³ “E debaixo do dicto alpendre da banda do sul a hum camto, peguada com ho dicto portado, hum altar d’alvanaria e sobre elle huma jimagem de Nossa Senhora, grande, de vulto de pedra, posta sobre huma coluna do mesmo com ho Menjino Jhesus que se chama Nossa Senhora da Çimta.” Apud. Mario Raúl de Sousa CUNHA, (...) *visitando nós ora pessoalmente o dito meestrado de Samtiaguo* (...). *As igrejas da Ordem Militar de Santiago. Arquitecturas e materiais*, Porto, FLUP, Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa, 2012, vol. 2, p. 215.

⁴ Vergílio CORREIA, *Monumentos e Esculturas. Séculos III-XVI*, Livraria Ferin, Lisboa, 1924, p. 140

⁵ Cf. Frei Agostinho de SANTA MARIA, *Santuário...*, t. VI, p. 304 - “a que dão o título de N. Senhora da Cinta, pela razão de estar cingida com hũa correa de couro, ao que se representa na forma de que usão os filhos de meu padre Santo Agostinho...”, citado por Virgílio CORREIA, *Monumentos e Esculturas...*, p. 142 y por M. Teresa Lopes PEREIRA, “O Culto de Nossa Senhora dos Mártires em Alcácer do Sal, a Senhora

Niño), tienen un doble sentido –el de la Asunción de Nuestra Señora– recordando el momento en que esta se elevó a los cielos y lanzó su cinto a las manos de S. Tomás (o Tomé), poniendo fin a la incredulidad del citado apóstol, o son, simplemente, imágenes de la Virgen con el Niño que valora los adornos de la moda secular de su tiempo .

Las informaciones de las *Visitações* de 1513 (aunque posteriores a la época de realización) nos indican que esta imagen habría sido colocada para su adoración en el interior de un nicho, alto y profundo, abierto en el lado izquierdo del pórtico (galilea o nártex) de la iglesia, en posición elevada y situado por encima de un altar de mampostería: “*E ante a porta principal estaa huum alpendre em que estaa hum altar com a jimagem de Nosa Senhora de pedra que tem de comprido b varas e meya e de largo três varas e meya*”.⁶

Fray Agostinho señaló también que el hecho de que la imagen de la Virgen se sitúe sobre una alta columna (pilar) era la *causa porque alguns lhe chamavao Nossa Senhora do Pilar*, designación que no obtuvo devoción popular, a pesar de estar dotada de más sentido. Es curiosa la referencia que hizo a la altura del pilar, dando a entender que, inicialmente, sería mayor y que tenía la figura de Santiago apóstol representado en el lado izquierdo, situación que, como veremos más adelante, no se corresponde con ninguna información basada en hechos verosímiles. La imagen pasó a la historia de los últimos siglos con la designación de *Nuestra Señora de la Cinta*, independientemente de la lógica del nombre.

Hay noticias de la gran devoción a esta imagen mariana cuando se encontraba en el exterior del templo, ubicada en un lugar accesible a todos, en especial por mujeres en avanzado estado de gestación que recurrían a ella para pedir ayuda y protección durante el parto, dejando allí cintas de colores del tamaño de la altura de cada mujer (aun hoy se sigue realizando, como se puede constatar por el número de cintas de colores colgadas junto a la imagen), informaciones que contribuyen en gran medida para entender mejor la existencia de manifestaciones culturales y creencias de fuerte arraigo y duración en torno a esta imagen.⁷

Por otro lado, esta no es la imagen mariana que Alfonso X nombró en una de sus *Cantigas de Santa Maria* (siglo XIII), a propósito de un milagro (cantiga 646, en la edición de Mettman) representado en la ilustración correspondiente en la versión conocida como *Códice de Florencia*, como una imagen milagrosa “que aveo em Alcaçar”. Esta cuestión ya fue citada en un estudio de Maria Teresa Lopes Pereira a propósito de este tema en las *Cantigas* y de la existencia o inexistencia de relación con la imagen mariana más antigua que hoy se conserva en este templo: *Nuestra señora de la Cinta*.

da Cinta e as Cantigas de Santa Maria”, *Medievalista* [On line], 6, (Julho de 2009), Instituto de Estudos Medievais, Lisboa, p. 10, nota 30, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/>. ISSN 1646-740X

⁶ 1513, IAN/TT, *MCO/OS/CP*, liv. 285, fl. 29 – já citado por M. Teresa Lopes Pereira, “O Santuário de Santa Maria dos Mártires de Alcácer do Sal (Séculos XIII a XVI)”, *Actas do V Encontro sobre Ordens Militares*, Isabel Cristina F. Fernandes (coord.), C. Municipal de Palmela / GEOS, 2009, p. 640 e por Mario Raúl de Sousa CUNHA, (...) *visitando nós ora pessoalmente o dito meestrado de SANTIAGO...*, vol. 2, p. 33.

⁷ Frei Agostinho de SANTA MARIA, *Santuário...*, t. VI, p. 304.

FIGURA 1

Imagen de la *Virgen con el Niño (Nuestra Señora de la Cinta)*, siglo XIV, mármol policromado y dorado, Iglesia de Nossa Senhor dos Mártires (Alcácer do Sal – Portugal)



Foto: Paulo A. Fernandes

La virgen de la que habla Alfonso X debería (o podría) ser una obra esculpida en madera, mencionada en las *Visitações* de inicio del siglo XVI, como una imagen vieja, es decir, una imagen que pareció a los visitantes como antigua y que, muy probablemente se encontraba en mal estado de conservación, algo que es más fácil de comprobar en una imagen tallada en madera debido a las acciones erosivas causadas por agentes orgánicos.⁸ Ciertamente es que las imágenes marianas románicas, o incluso tardorománicas (siglo XIII), fueron ejecutadas, en su inmensa mayoría, en madera (policromadas y/o

⁸ M. Teresa Lopes PEREIRA, “O Culto de Nossa Senhora dos Mártires...”, *Medievalista* [On line], 6, p. 11, <http://www2.fcsh.unl.pt/iem/medievalista/>, menciona que “Num relato tardio, pertencente a uma visitação de 1513 a esta igreja, fala-se de “hũa Jmagem de pao velha de nosa senhora” colocada no altar-mor que, provavelmente, seria da invocação de Santa Maria dos Mártires, mas dela não é descrito mais nenhum pormenor, a não ser que é de madeira e considerada “velha” pelos visitantes”. 1513, IAN/TT, *MCO/OS/CP*, liv. 285, fl. 28 v.º, ou liv. 154, fl. 30

doradas), obedeciendo, normalmente, a la tipología de la *Sedes Sapientiae*, esto es, la Virgen entronizada, totalmente frontal y estática, presentando al *Niño Jesús* sobre su regazo o sobre una de sus piernas, este a su vez representado como *Salvador del Mundo*. De esa imagen en madera sólo tenemos noticias documentales y, al menos en Alcácer do Sal, ya nada queda de su existencia.⁹ Pero la imagen de *Nuestra Señora de la Cinta* no es una imagen de madera y, por sus características estéticas e iconográficas, se trata de una obra producida en el siglo XIV, a nuestro entender entre 1330-1350 (y no de un gótico tardío),¹⁰ como veremos más adelante a través del cotejo con otras imágenes que juzgamos ser de semejantes cronologías.

2. Aspectos materiales, estilísticos e iconográficos de la imagen

La escultura que aquí nos ocupa es una obra tallada en mármol (originario, muy probablemente, de una cantera de la región alentejana, tal vez de Estremoz, como ya había deducido Fray Agostinho de Santa María), y está compuesta por la imagen de la *Virgen con el Niño Jesús*, tallada en *ronde bosse*, colocada de pie sobre un pilar con caras en la parte superior (pareciendo un pilar ochavado) que, a su vez asienta sobre una peana baja y estrecha, pero un poco más ancha que el pilar. Adosado lateralmente al pilar, del lado izquierdo, se encuentra una pequeña figura masculina, en alto relieve, arrodillada y orante, con el rostro y la mirada dirigidos a la Virgen y al Niño.

Esta figura debe ser la que Fray Agostinho de Santa María, atribuyó a la representación del apóstol Santiago, aunque nada en su iconografía nos guíe a esa interpretación. El hecho de disponer de una espada de pequeñas dimensiones, en forma de cruz (de la heráldica de los santiaguistas), adosada, o bordada en la parte del manto que le envuelve los brazos, nos traslada, más rápidamente, hacia la posibilidad de representar a un miembro de la Orden de Santiago, el donante de esta obra. A esa interpretación también contribuye la presencia, en la parte frontal del pilar, y también sobre una peana, de un gran escudo en relieve que simula estar suspendido de un clavo gracias a una cuerda, decorado con símbolos heráldicos, muchos de ellos relacionados con la Orden de Santiago, es decir, una decoración directamente ligada a la orden religiosa y militar que tutelaba la iglesia y el castillo de Alcácer, casa-madre de los santiaguistas durante gran parte del siglo XIV.¹¹

⁹ Nada impide, no obstante, que esta imagen, venerada y famosa en la geografía peninsular, pueda ser una de las imágenes de la *Virgen*, esculpidas en madera y datables del siglo XIII que pertenecieron a la antigua Coleção Vilhena (sabemos hoy, y gracias a los estudios de Maria João Vilhena de Carvalho, que la aplastante mayoría de las adquisiciones artísticas del Comandante Ernesto Vilhena fueron hechas en Portugal) y actualmente pertenecientes al Museu Nacional de Arte Antiga. Es sólo una hipótesis a considerar.

¹⁰ De acuerdo con la identificación de M. Teresa Lopes PEREIRA, “O Culto de Nossa Senhora dos Mártires...”, *Medievalista* [On line], 6, p. 12, <http://www2.fsh.unl.pt/iem/medievalista/>.

¹¹ La Orden de Santiago ahí estuvo ubicada entre 1218 y 1245 y de ca. 1303 a 1482 - cf. M. Teresa Lopes PEREIRA, *Os Cavaleiros de Santiago em Alcácer do Sal. Século XII a fins do Século XV*, Edições Colibri, 2015, pp. 37-44. (2015). Sobre la iglesia vejase aun José Custódio Vieira da SILVA, “A Capela dos Mestres em Alcácer do Sal”, *Estudos de Arte e História, Homenagem a Artur Nobre de Gusmão*, Lisboa, Ed. Vega, 1995.

FIGURA 2

Detalle de la Imagen de la *Virgen con el Niño* (Nuestra Señora de la Cinta)



Foto: Paulo A. Fernandes

Una de las curiosidades de esta obra es el hecho de que las imágenes, del pilar y de la peana, hayan sido labradas en un único bloque de mármol (con cerca de 165 cm de altura), siendo, por ello, piezas inseparables, situación que invalida la posibilidad que avanzó Fray Agostinho de Santa Maria, no rechazada por Vergílio Correia, de que el pilar pudiese haber sido mayor en origen. La figura masculina que asienta sobre la peana define el límite inferior del pilar y la unión de este con la parte inferior del cuerpo de la Virgen no presenta ninguna fijación u otro tipo de unión, sino una continuidad ininterrumpida de la escultura, desde la cabeza de la Virgen hasta la peana donde asienta el pilar. Por lo tanto, el pilar que hoy vemos no pudo haber sido mayor originariamente ni tampoco cortado en algún momento de su historia. Es, efectivamente, una obra (un grupo escultórico congregado) tallada y perfeccionada en un único bloque de mármol.

La imagen de *La Virgen con el Niño* se caracteriza por una inclinación algo excesiva del cuerpo hacia el lado derecho, con la cadera izquierda en posición más elevada, mientras que el peso del cuerpo asienta en la pierna derecha, ligeramente avanzada (*hanchement*). Las puntas picudas de los zapatos (con la pintura muy erosionada) se asoman bajo el tejido del vestido y del manto, la cabeza de la estatua se inclina en sentido contrario al de la pierna más avanzada, buscando un contrapunto, un equilibrio visual y una mayor proximidad con el Niño Jesús.

La inclinación excesiva de la parte superior del cuerpo es un manierismo de la escultura francesa, un modelo muy reproducido en imágenes homónimas en piedra pero, sobre todo, en las cuantiosas y más pequeñas imágenes esculpidas en marfil en los primeros talleres de París, desde mediados del siglo XIII y aun en la primera mitad del siglo XIV, tanto para imágenes representadas de pie, como para las sedentes o entronizadas. Sólo la inclinación de la cabeza, en las imágenes francesas (en especial en las de la Île-de-France) en marfil o piedra, tiende a acompañar el movimiento del cuerpo y no al contrario, como ocurre en *Nuestra Señora de la Cinta* o en algunas imágenes góticas del mediodía francés.¹²

FIGURA 3

**Imagen de la *Virgen con el Niño*
(*Nuestra Señora de la Cinta*) – detalle de una de las manos**

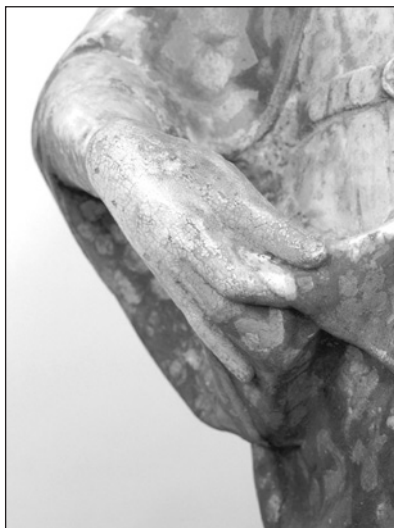


Foto: Paulo Martins

¹² La representación de la Virgen con la cabeza inclinada en el sentido del Niño Jesús, y sin intercambiar miradas entre ambos, es lo que podemos ver, por ejemplo, en una escultura del ya identificado grupo de imágenes marianas de Languedoc con características estilísticas e iconográficas muy parecidas, a *Virgem da Gardie*. Cf. Jacques BAUDOIN, *La Sculpture Flamboyant en Rouerge*, Languedoc, 2003, 147.

Con el brazo izquierdo y respectiva mano la Virgen sujeta al Niño, posicionado en tres cuartos hacia el observador, y con la mano ampara el cuerpo del Hijo y parte del tejido del manto; el brazo derecho está flexionado debido al gesto de la mano que coge y atrae, levemente, una de las puntas del manto, con la originalidad de esconder uno de los dedos de esa mano bajo el tejido del manto (un pormenor creado por este escultor).

Vestida con la indumentaria que representa el mejor vestuario de la corte de la época, Nuestra Señora presenta vestido largo, con escote redondo y sujeto a la cintura por un cinto con hebilla decorada con aplicaciones “metálicas” de forma circular. Cubre parte de la cabeza y casi la totalidad del cuerpo con amplio y largo manto, prendido sobre el pecho por un pequeño broche romboidal. El mismo manto cubre parte del brazo derecho, mientras que en el lado izquierdo pasa frente a la figura¹³ y es sujeto por la punta con la mano contraria, dejando así el tejido libre para desarrollar un expresivo efecto de pliegues acanalados que, por su volumen, también ayudan a equilibrar la figura con su pronunciado *hanchement*.

En su morfología general corresponde al modelo de las imágenes de altar de la Virgen con el Niño francesas del siglo XIII (especialmente las de los talleres de la Île-de-France), y que, desde entonces y por haberse convertido en iconos, sirvieron de modelo para las representaciones de la mayoría de las imágenes marianas (no sedentes), talladas en diferentes países y por los más diversos autores de aquella centuria y la siguiente. Únicamente varían en el material (entre metal, piedra, marfil o madera), en su mayor o menor volumen, por presentarse con o sin corona o con ligera variación de los atributos que la Virgen y/o el Niño sujetan, como ya había señalado Pijoan, entre otros autores.¹⁴ La imagen de Nuestra Señora de la Cinta también adopta esta tipología figurativa, esta estética de las imágenes francesas de los siglos XIII y XIV, no obstante son menores los recursos artísticos que el escultor (aun no identificado) presenta en su trabajo cuando se compara con las mejores imágenes de los *ateliers* parisinos y de otras regiones francesas.

La volumetría algo exagerada caracteriza el aspecto general de esta imagen y es debida a los ya citados paños amplios y haciendo grandes pliegues tubulares y profundos delante y en el lado izquierdo del cuerpo de la Virgen María, así como los perfiles amplios de los rostros de la Madre y del Hijo o la pintura y repintura de los cuerpos y vestimentas, con especial incidencia en las manos, marcadas por dedos compactos,

¹³ Esta tendencia de representar el manto da Virgen dispuesto pareciendo un chal parece haber sido inaugurado en Languedoc, con las obras de la campaña de Maestro de Rieux, y de los trabajos salidos de su taller (como señaló Jacques BAUDOIN, *La Sculpture Flamboyante...*, p. 142), o sea, de las manos de diferentes escultores subsidiarios del arte y de los modelos de este maestro, cuestión que, como veremos más adelante, también es importante destacar.

¹⁴ José PIJOAN, *Summa Artis. Historia General del Arte. Arte Gótico de la Europa Occidental siglos XII, XIV, XV*, vol. XI, Espasa-Calpe, Madrid, 1999, pp. 70-71.

poco elegantes (Fray Agostinho de Santa Maria ya destacó estos repintes cuando aludió al hecho de que algunas personas aun dijeran –en 1716– que, antes de las pinturas [modernas], la imagen era más elegante. Es probable que, desde entonces, ya haya sufrido otros repintes o dorados).

Así, si la tipología formal/estética de esta obra corresponde a la que era entonces usada por la mayoría de los imagineros de la época, a partir de los modelos franceses que dispersaron para otros reinos,¹⁵ la presencia de elementos heráldicos o la representación de los promotores/mecenas de las obras en las propias obras (a pesar de haber entre nosotros otro ejemplo trecentista, pero en escultura inserida en un retablo),¹⁶ hacen de esta imagen devocional un caso singular del siglo XIV portugués, y de gran interés. Pero, nuestra primera curiosidad relativa a esta imagen, así como el mayor interés suscitado, se debió a la observación de un pequeño y casi insignificante pormenor que pasó desapercibido hasta hoy en los pocos estudios de síntesis sobre escultura gótica portuguesa. Nos referimos al tratamiento plástico de los cabellos de la Virgen, con sus rizos muy definidos y pronunciados, pero, en particular, a la presencia de pequeñas esferas (o salientes) marcando los lugares vacíos de las ondulaciones de los mechones de cabello, lo que denominaremos “microesferas” para facilidad operativa del concepto.

En el momento actual, cuando ya observamos una cantidad significativa de imágenes góticas de altar existente en Portugal y en otras geografías europeas, al observarla *in loco*, por primera vez, a *Nuestra Señora de la Cinta*, tuvimos el presentimiento de estar ante una imagen realizada por un escultor que tuvo su aprendizaje en tierras francesas, o que era profundamente influenciado por modelos específicos oriundos de ese país. Es decir, presentimos que esta imagen debía ser cotejada con otras que llegaron a nuestros días (dispersas por museos e iglesias francesas) y que presentan el mismo detalle formal (microesferas que acentúan los rizos de los cabellos), pues este elemento estilístico, no ocurre en otras imágenes trecentistas portuguesas de la Virgen, ni en esculturas dedicadas a otros temas.

En esta imagen de Alcácer do Sal la visibilidad de las microesferas es, actualmente, acentuada, ya que la imagen está instalada en el suelo de la iglesia y, de este modo, cerca del observador (cerca de los fieles) volviendo todos los detalles mucho más perceptibles y visibles. Pero no era esta su disposición original, pues sabemos, como ya señalamos anteriormente, que la *Virgen con el Niño* se encontraba, según Fray Agostinho de Santa Maria, en un nicho abierto en la pared del antiguo nártex (razón por la cual presenta la espalda plana, sin relieve ni policromía), a una altura elevada, lo que obligaba a quien la quisiese observar y venerar que lo hiciese desde una posición inferior y distante. Esta circunstancia hacía con que las microesferas no fuesen tan perceptibles y que resultasen

¹⁵ Y para el siglo XIV, es suficiente mencionar, en Portugal, las imágenes femeninas salidas del taller de Maestro Pero para comprender fácilmente que el modelo, en líneas generales, estaba perfectamente definido y aceptado por los artistas y clientes.

¹⁶ Carla Varela FERNANDES, *Mestre Pero*. Coleção *Mestres da Arte Cristã*, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, Lisboa, 2015 (en prensa).

solamente en un efecto visual (para acentuar los claroscuros), o sea, para remarcar los volúmenes a través de la existencia de superficies más salientes, y otras más retraídas. Estos elementos (el diseño y disposición de los mechones de pelo y las microesferas), así como el diseño de los rostros de las dos figuras, nos permiten afirmar que esta imagen no tiene ningún paralelo en la imaginería trecentista portuguesa (o en la que se encuentra en Portugal) de la que tengamos conocimiento, siendo, por ello, un caso único. Esta exclusividad o rareza estilística es una cuestión que queremos destacar.

En el caso de la escultura de la Virgen para ubicarse, originalmente, en el antiguo nártex de la iglesia (espacio que, muchas veces, poseía funciones funerarias) o en otro espacio del templo, quizá en la Capilla de los Maestros, lugar de inhumación de los Maestros de la Orden de Santiago, ya que su encomienda se deberá atribuir a un miembro de los mismos con un fuerte relieve social y estatuto dentro de la propia Orden. Si esta última hipótesis pudiera ser, eventualmente, considerada, entonces también ahí debería haber ocupado una posición elevada en relación al suelo y a la altura de los ojos de la mayoría de los que a ella se acercaban.

El diseño de los mechones en ondas continuas y sucesivas, separadas por una raya al medio y con las microesferas a rellenar los espacios donde se abren las ondulaciones situadas más cerca del rostro, y, aun, el rostro de la Virgen con superficies lisas y bastante amplias (cara y cabeza) con el diseño de los ojos almendrados y pequeños, boca pequeña y sonriente, la barbilla pequeña y prominente, así como un ligero efecto doble barbilla, nos recordó inmediatamente el modelo usado en el tratamiento del rostro y del cabello de una imagen gótica (trecentista) muy conocida entre un grupo de imágenes con características semejantes: *La Virgen de Villardonnell*, datada, generalmente, de ca. 1330-1350 y perteneciente a la iglesia parroquial de S. Juan Bautista de Villardonnell (Valle de Aude – Languedoc-Rossillon). *La Virgen de Villardonnell* no comparte la presentación sobre un pilar, ni la presencia de la figura del donador a sus pies, y se presenta sólo sobre una peana. Las mismas características nos recuerdan también otra imagen homónima, probablemente anterior (ca. 1330), cuya amplia y reciente restauración de la que fue objeto, dejó al descubierto elementos estilísticos, materiales y formales de la obra original: la *Virgen con el Niño* conocida por *Notre Dame (dite) des Bonnes Nouvelles*,¹⁷ o Virgen de Saint Sernin de Toulouse, por ser oriunda del claustro de la iglesia de Saint-Sernin de Toulouse (Haute Garonne)¹⁸. Hoy integra la colección del Musée des Augustins de Toulouse (Inv. RA 511).

¹⁷ Sobre los resultados de la restauración y sobre la fortuna histórica de la *Notre Dame des Bonnes-Nouvelles* véase Dominique FAUNIÈRES, Sandrine PAGÈS-CAMAGNA, Charlotte RIOU, “La Vierge à l’Enfant, dite Note Dame de Bonnes-Nouvelle (Toulouse, Musée des Augustins)”, *La Polychromie des Sculptures Française au Moyen Âge, Techné*, 39, 2014, pp. 90-97.

¹⁸ Parte integrante de Languedoc en la Edad Media, es decir, producciones realizadas en territorios muy próximos, lo que facilitó la “contaminación” de modelos y incluso la colaboración de escultores.

FIGURA 4

*Notre Dame (dite)
des Bonnes-Nouvelles* Ca. 1330-1350
Iglesia (Basílica) de Saint-Sernin de Toulouse
Musée des Augustins, Toulouse, Inv. Ra 781



Foto: Cortesía © Musée des Augustins/
Daniel Martin

FIGURA 5

Virgen de Villardonnell
Mediados del siglo XIV
Iglesia de San Juan Bautista de Villardonnell
Atrib. “Maestro de Villardonnell”



Foto: Charlotte Riou

Esta última imagen, con 141 cm de altura, es esculpida en piedra caliza de Belbèze (policromada) y no en mármol, y es, probablemente, la más perfecta de las imágenes de un grupo con características estilísticas e iconográficas semejantes a otras imágenes de la Virgen esculpidas en el sur de Francia durante el siglo XIV, en especial en el radio de acción de los talleres de Toulouse. *La Virgen de Villardonnell*, con un tratamiento corporal más elegante (155 cm de altura), constituye, en opinión de Pradalier-Schlumberger,¹⁹

¹⁹ Michèle, PRADALIER-SCHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc : la sculpture gothique, XIII-XIVe siècles*, Tempus Artis, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 251.

una réplica, o mejor dicho, una imitación de la ya citada Virgen de Saint-Sernin (*Notre Dame (dite) des Bonnes Nouvelles*) y ambas son importantes para este estudio, en lo que a análisis comparativo (formal, estilístico e iconográfico) se refiere, particularmente la de Villardonnell, ya que son una especie de “topos”, de modelo superior, que otros escultores de menores recursos técnicos intentaron imitar.

En este ejemplo de Villardonnell la imagen tampoco presenta corona y el manto solamente le cubre una pequeña parte de la cabeza, dejando al descubierto buena parte del cabello. La cabeza, tal como en la imagen de Alcácer do Sal, también se inclina ligeramente hacia la izquierda, en el sentido del Niño Jesús. Tiene el cabello dividido al medio y este se compone de mechones ondulados y secuenciales, donde las llamadas microesferas, dispuestas en los espacios vacíos de las ondulaciones de los mechones más próximos al rostro (como en el ejemplo portugués que estamos analizando) y, a pesar de no ser tan prominentes como en el ejemplo de Alcácer do Sal, son perfectamente visibles. Estos pequeños elementos constituyen uno de los recursos estilísticos que ayudan a definir un autor, o, quizá mejor, un taller, bien como un territorio de origen, y a diferenciarlo de otros escultores que, por aquel tiempo, realizaban imaginería de altar en Francia, constituyendo, así, uno de los diversos grupos de imágenes hoy identificados en el arte gótico Francés.

FIGURA 6

**Detalle del rostro de la
*Notre Dame (dite) des Bonnes-Nouvelles***



Foto: Cortesía © Musée des Augustins/
Daniel Martin

FIGURA 7

**Detalle del rostro de la
*Virgen de Villardonnell***



Foto: Apud. Marié-Thérèse Baudry, *La Sculpture. Méthode et Vocabulaire*, Paris, 1990, p. 336

FIGURA 8

Detalle del rostro de la Nuestra Señora de la Cinta



Foto: Paulo Martins

Un grupo de esculturas de *la Virgen con el Niño* atribuidas a un Maestro desconocido o, con más seguridad, a un grupo de escultores del Mediodía (sur de Francia o Francia Meridional) con origen probablemente en el mismo taller son obras ligadas a la campaña escultórica de la capilla de Rieux - Toulouse, ca. 1340-1344)²⁰, han sido designadas, genéricamente, como obras del Maestro de Rieux, del Maestro de Villadonnelle o únicamente de maestros anónimos y han sido foco de estudio de

²⁰ Un encargo escultórico patrocinado por uno de los más conocidos mecenas, el obispo de Rieux, Jean Tissendier. Estas esculturas se destinaron a la ya destruida capilla que mandó erigir junto a la iglesia del convento de los Cordeliers de Toulouse, denominada capilla de Notre-Dame-de-Rieux, y que fue su capilla funeraria y la de sus hermanos franciscanos. Debido al nombre de la capilla y a la ausencia de firmas en las estatuas, ni documentación coetánea que identifique al maestro escultor, este fue conocido, por cuestiones de facilidad operacional, como maestro de Rieux. Entre la abundante bibliografía sobre las obras del maestro de Rieux véase un artículo de síntesis, publicado por el Museo des Augustins, donde se encuentra la mayoría de las obras de esta campaña, recuperadas tras la desaparición de la capilla: Céline ROQUES, *Quelques maîtres de la sculpture à Toulouse. XIVe siècle: Le Maître de Rieux, un artiste exceptionnel*, Musée des Augustins, Toulouse, 2004, pp. 1-8. <http://www.augustins.org/documents/10180/15622124/smai02s.pdf>

diferentes autores²¹. El grupo incluye esculturas o fragmentos escultóricos, como una cabeza de estatua del Musée des Augustins (Inv. Ra 772 bis), la ya aludida *Notre-Dame (dite) des Bonnes Nouvelles, Notre Dame des Embergues*, en Rodez, o la *Virgen con el Niño* del Museo de Tarbes (Bodoine, 1993: 146), entre otras. En estas imágenes existen elementos formales e iconográficos comunes que acercan el arte de estos escultores (que podrán haber pertenecido a un mismo taller), entre los que destacamos aquí por el interés que aporta en el cotejo con nuestra imagen de la iglesia de Alcácer do Sal, particularmente, la talla de microesferas en el cabello, las mismas que también surgen en el cabello y/o en las barbas de algunas de las más interesantes estatuas góticas realizadas para la capilla de Rieux (en exposición, también en el Musée des Augustins de Toulouse), ejemplo de ello son la barba de la estatua de *Santiago*, obra también atribuida al citado Maestro de Rieux. Las mismas microesferas pueden verse en la cabellera de la Virgen trecentista de la catedral de Narbonne (alabastro, alt.: 1,85 cm), por tanto, otra imagen realizada para una iglesia de un territorio muy próximo de Toulouse y que podrá representar el culmen de la actividad escultórica de uno de los Maestros con origen en el taller del mencionado Maestro de Rieux²².

Tanto la *Notre Dame (dite) des Bonnes Nouvelles* como la *Virgen de Villardonnell* sujetan al Niño Jesús con el brazo izquierdo, elevándolo, igual que sucede en la imagen portuguesa en análisis. La mayor diferencia a destacar entre las representaciones del Niño Jesús es que, en las dos imágenes del Mediodía francés, la figura se presenta con el torso desnudo, mientras la imagen portuguesa tiene el cuerpo totalmente cubierto por la túnica.

También las tres comparten la elección del pájaro como atributo iconográfico, que el Niño sujeta con las manos, por lo que constituye otro elemento de aproximación entre estas imágenes trecentistas. Además, la presencia del pájaro en la mano del Niño Jesús también parece ser uno de los elementos más característicos del grupo de imágenes de la Virgen que se puede atribuir a los maestros del 2º y 3º cuarto del siglo XIV activos en el Mediodía, como es el caso de la o *Virgen con el Niño* de la catedral de Saint-Michel de Carcassonne, o aun en la misma localidad la *Virgen con el Niño* del actual Museo (en el castillo) o, otra imagen del siglo XIV, la *Virgen (dite)du Comtat* (Musée des Augustin, Toulouse) aunque este atributo, en la manos del Niño, tenga antecedentes en el siglo XIII, en otras regiones de Francia, de las cuales se puede destacar, entre otras, la *Virgen con el Niño* de la Abadía cisterciense de Fontenay.

²¹ Cf. Michèle PRADALIER-SHLUMBERGER, *Toulouse et le Languedoc...*, p. 247 y ss. Mencione-se, sobre este tema, el trabajo más reciente de la autora de Charlotte RIOU, “Un groupe des Vierges à l’Enfant entre Languedoc et Catalogne : diffusion d’un type iconographique”, Sophie Brouquet, Jean V. Garcia Marsilla (eds.), *Mercados del Lujo, Mercados de Arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Universidad de Valencia, Valencia, 2015, pp. 527-544.

²² Jacques BADOINE, *La Sculpture Flamboyant...*, p. 149.

FIGURA 9

**Detalle del rostro de la
Nuestra Señora de la Cinta**



Foto: Paulo A. Fernandes

FIGURA 10

**Detalle del rostro de una imagen
de la Virgen (?) Segundo cuarto del siglo XIV.
Chapelle de Rieux (¿), Toulouse
Musée des Augustins, Inv. Ra 772 bis**



*Foto: Paulo A. Fernandes,
cortesía Musée des Augustins, Toulouse*

FIGURA 11

**Detalle del rostro de una imagen de Santiago. Segundo cuarto del siglo XIV.
Chapelle de Rieux (¿), Toulouse. Musée des Augustins, Inv. Ra 551 I**



Foto: Paulo A. Fernandes – cortesía Musée des Augustins, Toulouse

FIGURA 12

Virgen con el Niño. Siglo XIV
Catedral de Saint-Michel de Carcassonne



Foto: Paulo A. Fernandes

FIGURA 13

Virgen con el Niño. Siglo XIV
Museo de Carcassonne (Palácio Ducal)



Foto: Paulo A. Fernandes

FIGURA 14

Virgen con el Niño. Siglo XIV
Iglesia de Corneillà de Conflent. Jaume Cascalls



Foto: Paulo A. Fernandes

En resumen, este es un atributo iconográfico muy presente en el ya identificado grupo de esculturas marianas del sur de Francia, pero, la verdad, es que también lo encontramos en otras imágenes homónimas francesas de otras regiones, aun de la primera mitad del siglo XIV y de las décadas siguientes, de que subsiste un número significativo de ejemplos en diferentes territorios franceses²³. Esta iconografía también se hace patente en obras realizadas en localidades próximas de aquellas en que fueron producidas las esculturas de influencia de Toulouse, que son aquellas que aquí nos sirven más de referencia, como se puede ver en la Virgen del retablo de la iglesia de Corneillà de Conflent (Cataluña francesa, Pirineos Orientales), de la autoría del escultor Jaume Cascalls (†1378).

En el panorama escultórico trecentista portugués, sin embargo, no es este el atributo más usado por los escultores nacionales o extranjeros al servicio de clientes nacionales durante el siglo XIV y, más allá de Nuestra Señora de la Cinta, podemos citar sólo a la Virgen con el Niño de la Capilla del Fundador de la Catedral de Évora, aunque datable de la década de los 40 del siglo XIV y atribuida al Maestro Pero y a su taller, esto es, a un escultor de fuerte influencia francesa.²⁴

En las dos ya citadas esculturas francesas del mediodía (*Notre Dame (dites) des Bonnes Nouvelles* (o de Saint Sernin) y la *Virgen de Villardonnell*), la proximidad afectiva entre madre e hijo se consigue a través de las miradas cruzadas entre ambas figuras. En la imagen portuguesa es el gesto del brazo derecho el niño, tocando el cabello de la madre el que establece esa conexión, esa proximidad cariñosa y emotiva, tan propias de la imaginaria gótica (*Virgen de la Ternura*).

Ya la elegancia, el requiebro del cuerpo y el tratamiento plástico de los ropajes de aquellas dos obras francesas son elementos y características que revelan una calidad superior cuando son comparadas con los que podemos observar en *Nuestra Señora de la Cinta*, por lo que, a pesar de las afinidades existentes entre las tres esculturas, no pretendemos afirmar que existe una autoría compartida entre la imagen portuguesa y cualquiera de las dos imágenes producidas en la órbita del Maestro de Rieux y su taller. Sin embargo, es bien probable que la *Virgen de Saint Sernin* (o *des Bonnes-Nouvelles*) pueda constituir el “modelo icónico” (porque deberá ser la más antigua y reveladora de gran calidad escultórica), esto es, el ejemplo más reconocido y posteriormente imitado/repetido por otros escultores, con mayores o menores alteraciones, tanto en la *Virgen de Villardonnell*, como en otras imágenes existentes en Francia (algunas de las cuales citadas anteriormente) y, ciertamente, en la imagen portuguesa de Alcácer de Sal.

²³ De esos, cítese solamente dos producidos en localidades de la Île-de-France: la *Virgen de Champdeuil*, que hoy pertenece a Los Angeles County Museum of Art (Inv. 46.16.1), o lo de la iglesia de Saint-Quentin de Noucourt. En otras regiones, por ejemplo la *Virgen con el Niño Mesnil-Saint-Denis*, o incluso, imágenes de origen borgoñes del 2º cuarto del siglo XIV, como son buenos ejemplos dos imágenes sedentes - *Vierge du chanoine Manuel de Jaulnes* (en la catedral de Sens) y una *Virgen con el Niño* del Museo del Louvre (Inv. RF 1486).

²⁴ Carla Varela FERNANDES, *Poder e Representação. Iconologia da Família Real Portuguesa. Primeira Dinastia – Séculos XII a XIV*, Tesis de Doctorado en Historia del Arte, Facultad de Letras de la Universidad de Lisboa, 2005, (policopiado), pp. 874-899.

Nuestra Señora de la Cinta, será, es cierto, un trabajo salido de las manos de un seguidor de los modelos definidos por el maestro, es decir, de un escultor muy probablemente de origen francés que trabajó u observó los trabajos realizados por el citado taller del Maestro de Rieux.

El escultor reprodujo este modelo estilístico, aunque con visible dificultad en obtener la misma elegancia, resultando en una clara tendencia para la corporalidad, ajeno, así, a la graciosidad corpórea de las figuras femeninas de taller de Rieux. La verdad, todavía, es que reprodujo este modelo con fidelidad al modelo general de la figura y a algunos manierismos que tan bien se identifican en este subnúcleo de imaginaria gótica del sur de Francia, entre los que destacamos el diseño del rostro de la Virgen, las microesferas de los cabellos y, aunque menos preciso, el pájaro en las manos del Niño²⁵.

La expresión del estilo del Maestro de Rieux en otros territorios que integran Francia²⁶ o incluso en la Cataluña Sur²⁷ ha venido siendo foco de estudios que nos señalan la importancia artística de este maestro y de sus discípulos e imitadores, pero, hasta el momento, no se había establecido ninguna ligación con los territorios más occidentales de la Península Ibérica, en concreto, con Portugal.

La verdad es que, como ya señalamos algunas páginas atrás, la *Virgen con el Niño* del Santuario de Nuestro Señor de los Mártires de Alcácer do Sal no tiene paralelo formal con otras imágenes trecentistas de la Virgen existentes en Portugal y podrá constituir una obra de importación (realizada por un discípulo o seguidor menos hábil del taller del denominado Maestro de Rieux) o, con mayor probabilidad, una obra producida en Portugal por un escultor de ese origen y que no se quedó mucho tiempo por tierras portuguesas, habiendo producido esta obra para un importante cliente perteneciente a la Orden de Santiago (como da a entender el conjunto de iconografías de este grupo escultórico), sin que hubiese producido otras obras entre nosotros.

3. La hipotética figura del comitente de la obra

La respuesta a otra cuestión esencial –¿quién encargó esta escultura?–, deberá estar, en gran medida, relacionada con los elementos escultóricos combinados en el pilar en que la imagen de la Virgen se asienta.

²⁵ Sólo a modo de curiosidad, y porque nos parece un dato interesante, señalamos la existencia, también, de paralelos dignos de mención entre el rostro de *Nuestra señora de la Cinta* y el de la *Virgen de Fontenay* (siglo XIII), en especial en el diseño de la boca, como los labios en pronunciada V, algo que tanto caracteriza a la imagen portuguesa. Son ambas imágenes de amplia sonrisa.

²⁶ Marie-Pierre CHAUMET, *Sculptures gothiques (XIIIe –XV siècles). Guide de Collection. 3*, Musée des Augustins, Toulouse, 1998, 39-42.

²⁷ Francesca ESPAÑOL, “Joan Avesta, sculpteur de Carcassonne. L’influence de l’atelier de Rieux sur la Catalogne”, *Bulletin Monumental*, t. 151, 2, (1993), pp. 383,403 ; Jacques BADOINE, *La Sculpture Flamboyant...*, p. 149; Charlotte RIOU, “Un groupe des Vierges à l’Enfant entre Languedoc et Catalogne... (2015), pp. 527-544.

En los años de la producción de lo que llamamos arte gótico, se confirma, en algunas obras que se revestían de fuerte significado simbólico para quien las costeaba, que la ostentación de su identificación, usando diferentes pero complementarios objetivos, se volvió cada vez más común. Por un lado, se pretendía la valorización social del comitente, haciéndose representar (a sí sólo, o con otros miembros de su familia) acompañado de símbolos que lo identificasen fácilmente como alguien de estatuto social elevado en la sociedad de su tiempo (normalmente con inscripciones textuales o recurriendo a la heráldica, ya que aun no se constata la realización de retrato fidedigno del representado, solamente idealizado); por otro lado, la valorización de su religiosidad, de su fe, como argumento para pesar a la hora del Juicio Final, haciéndose representar cercano a los personajes sagrados, en una posición normalmente inferior en lo referente a la jerarquía de la dimensión de los cuerpos y de la disposición de estos en el espacio (colocándose el promotor de la obra, de dimensiones menores a la de los personajes pertenecientes al universo de trascendencia divina, en posición inferior y normalmente con gesto de oración). Estos recursos, usados en el occidente medieval por los comitentes de obras de arte devocional (o de uso litúrgico), tienen expresiones en el arte románico y se volvió, poco a poco, mucho más frecuente en el arte gótico, situación en la que Portugal no deberá ser excepción. En el caso de la imagen de *Nuestra Señora de la Cinta* estos paradigmas están todos presentes.

FIGURA 15

Nuestra Señora de la Cinta – detalle del donante



Foto: Paulo Martins

Antes del análisis de los elementos heráldicos que aquí se representan, nos importa señalar que este tipo de imágenes de piedra, de estatura media, correspondían, generalmente, a encargos por parte de miembros destacados de la sociedad, laica o religiosa, y, en este caso, podrá tratarse de un personaje religioso, fijándonos en el cabello de la pequeña figura masculina, ya que presenta tonsura, hecho que ya fue notado por otros autores. Si el análisis formal de este grupo escultórico nos permite datarlo alrededor de 1350 (aunque pueda ser ligeramente anterior), entonces podría corresponder al tiempo en que el Maestro de la Orden, en esa época asentada en Alcácer, fue García Pires (o Perez) entre 1329-1346. Nombrado con fuerte apoyo del rey Alfonso IV de Portugal²⁸, a él se debe la edificación de la Capela dos Mestres (una de las capillas constituyentes de la iglesia del Señor de los Mártires y uno de los más interesantes testimonios edificados del gótico Portugués), espacio construido semejante a “faro de los muertos”²⁹ y destinado a ser panteón de los caballeros de la Orden de Santiago, como se entiende de la inscripción existente en el edificio, que lo identifica como promotor de la obra, donde se hizo sepultar junto con su hermano³⁰.

De esta forma sabemos que Maestro García Pires fue también un patrocinador de construcciones para la Orden y, seguramente, de obras de arte con funciones litúrgicas y/o devocionales para integrar las nuevas construcciones, aunque ninguna documentación nos aclare al respecto.

La representación de un Maestro de la Orden en la figurita barbada y envuelto en amplio manto, aunque sea una hipótesis tentadora, en realidad no es plausible pues la imagen ostenta un elemento distintivo de miembros de la orden con funciones clericales, es decir, con tonsura.

Como ya se señaló anteriormente, la propia figura presenta en sus ropajes una espada –que evoca posiblemente un motivo bordado– que, por la forma, se identifica inmediatamente con la simbología santiaguista, dispuesta en una doblez del manto, intencionalmente de frente al observador. Este elemento solamente nos dice que la figura orante era un miembro de la Orden de Santiago, pero no es suficiente para su identificación. La tonsura, por otro lado, nos conduce a la hipótesis de que se sitúa más en el campo de los miembros de la orden, profesos, que, por esos años, desempeñaban funciones religiosas (padre prior, priores de las iglesias, capellanes, otros beneficiados y los frailes conventuales) de un modo general o sólo en esta iglesia, entonces denominada de Nuestra Señora de los Mártires de Alcácer do Sal (y no olvidemos que esta era la sede de la Orden).

²⁸ Maria Cristina Ribeiro de Sousa FERNANDES, *A Ordem Militar de Santiago no Século XIV*, Proyecto fin de Master presentado en la Universidad de Porto, 2012, (policopiado), pp. 65 e 95.

²⁹ Paulo PEREIRA (dir.), *História da Arte Portuguesa*, vol. V, 1995, p. 392.

³⁰ Mário Jorge BARROCA, *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*, *Corpus Epigráfico Medieval Português*, vol. II, t. 2, Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia/Ministério da Ciência e da Tecnologia, Lisboa, 2000, pp. 1565-1568.

4. Heráldica

Esta escultura alcacerense viene a plantear una serie de cuestiones de materia heráldica medieval portuguesa, tendentes a poner a prueba los límites ya sea de nuestro conocimiento de la heráldica medieval portuguesa, ya del recurso a este código emblemático como complemento de que la Historia del Arte logra inferir mediante recursos propios. Comencemos por esta última cuestión.

Tradicionalmente, desde el siglo XIX, la heráldica ha sido encarada como una “ciencia auxiliar” de la Historia, es decir, una disciplina dotada de recursos metodológicos propios que deben ser puestos al servicio del historiador, para que este valide o saque sus propias conclusiones³¹. En este sentido, se entiende que la heráldica, siendo un código de representación orientado a la identificación de sus usuarios, ofrece pistas a veces primordiales para el reconocimiento de agentes históricos, principalmente, en el caso de la Historia del Arte, de los comitentes o destinatarios de obras. De igual modo, tratándose de un código reglamentado por normas aparentemente rígidas, a veces es posible obtener dataciones precisas mediante el análisis de la composición y del estilo de determinados emblemas heráldicos. Como sintetizó Michel Pastoureau, la heráldica puede ofrecer un auténtico “billete de identidad” para los edificios u objetos a que se asocia³².

Todo esto es cierto pero no agota lo que el fenómeno heráldico tiene para ofrecer al historiador. Código polisémico complejo, la heráldica debe ser entendida como sistema de (auto-) representación y de comunicación política y social. Como tal, puede alcanzar campos de desenvolvimiento innovadores y vastos que la proyectan mucho más allá del mero propósito identificativo subyacente.

Los propios heraldistas seguramente contribuyeron a propagar una visión limitativa de la heráldica: atrincherándose en el campo cerrado de las normas que tienden a abordar estos emblemas de forma abstracta, como si ellos existieran fuera del proceso comunicacional que es su esencia. Más aun, tratándose de la heráldica medieval portuguesa, tienden a retro-proyectar la realidad posterior, partiendo de los armoriales tardo medievales (cuando no modernos) como si estos fuesen la fuente por excelencia y pudiesen lanzar luz sobre los usos anteriores. Ya fue evidenciado el logro heurístico de semejante procedimiento³³. Las armas en la peana de *Nuestra Señora de la Cinta* se presentan como caso ejemplar en ambos sentidos: en lo que respecta a los intereses de los elementos heráldicos fuera de un contexto meramente identificativo; y en lo referente a la búsqueda de la visión tradicional de la heráldica medieval portuguesa, aun tan limitada por ideas preconcebidas.

³¹ Alessandro SAVORELLI, “L’araldica per la storia : una fonte ausiliaria?”, Maria Pia Paoli (ed.). *Nel laboratorio della storia. Una guida alle fonti dell’età moderna*, Carocci editore, Roma, 2013, pp. 289-315.

³² Michel PASTOUREAU, *Les Armoiries*, Brepols, Turnhout, 1998, pp. 66-70.

³³ Miguel Metelo de SEIXAS, “Bibliografía de heráldica medieval portuguesa”, Miguel Metelo de Seixas y Maria de Lurdes Rosa (coord.), *Estudos de Heráldica Medieval*, IEM / CLEGH / Caminhos Romanos, Lisboa, 2012, pp. 509-558.

FIGURA 16

Nuestra Señora de la Cinta – detalle del escudo con armas del donante



Foto: Paulo Martins

En cuanto al primer punto, empezamos diciendo de forma clara que no hay, en el estado actual de la investigación, hipótesis de reconocerse una identificación concreta de la heráldica patente en la peana. Las armas ahí representadas pueden, es cierto, ser descritas: se trata de un escudo azur, con una cruz flordeliseada con el pie fijado, portando cinco veneras, cantonada por dos veneras, un *agnus Dei* y un escudete fajado, todo de plata. En el caso del escudete es difícil definir con rigor si se trata de un campo cargado con fajas o de un fajado (esto es, un campo uniformemente dividido en partes horizontales alternas en un mismo plano); y, sobre todo, falta la policromía que tal composición no podría dejar de tener, y que nos facilitaría algunas informaciones importantes para la identificación.

Pero la composición del escudo de este miembro de la Orden de Santiago se reviste de gran interés por sí sólo. En el podemos observar elementos institucionales de la Orden (cruz, espada y veneras), devocionales (*agnus Dei*) y de la familia (escudete fajado) mezclados dentro del mismo campo, sin ningún elemento exterior a no ser la propia correa de suspensión. Como ya fue observado para las insignias, ya sean de miembros de élites ligadas al gobierno de determinadas ciudades o de miembros del clero secular de las respectivas catedrales, la heráldica portuguesa, entre mediados del siglo XIII y finales de la centuria siguiente, se revela fértil en este tipo de conexiones³⁴. Para esta

³⁴ António de Castro HENRIQUES y Tiago de Sousa MENDES, “Coerências Heráldicas nas famílias de Lisboa (séculos XIII e XIV)”, Luís Krus, Luís Filipe Oliveira y João Luís Fontes (coord.), *Lisboa Medieval. Os rostos da Cidade*, Livros Horizonte, Lisboa, 2007, pp. 206-412; Anísio de Sousa SARAIVA, Maria do Rosá-

fase es, a veces, difícil establecer límites entre lo que después se estipuló denominar heráldica religiosa, institucional, municipal, de familia: todos estos elementos se funden en un crisol identificativo.

Tal oscilación corresponde al momento en que la conformidad del tejido nobiliario portugués se conforma con nuevos patrones de auto-representación y de transmisión de patrimonio, particularmente agudos en la crisis económica y social del siglo XIV. La transición de un modelo cognaticio para un modelo agnaticio es acompañada por la creación de mecanismos identificativos, como la invención de formas institucionalizadas de concentración de patrimonio por vía de vínculos (mayorazgos y capillas) o la diseminación de las capillas funerarias³⁵. Dentro de esos mecanismos identificativos dos códigos vinieron a desempeñar un papel de la mayor relevancia: la onomástica y la heráldica. El nombre y las armas constituyen así los elementos identificativos más fuertes de los linajes medievales portugueses³⁶.

En este contexto de definición de valores sociales y simbólicos, capaces de caracterizar la *nueva nobleza*, parece particularmente importante el refuerzo de todas las conexiones que suelen exprimir la coherencia de los grupos sociales dominantes³⁷. De ahí resultaba el compartir de elementos visuales comunes por individuos ligados al mismo territorio, a las mismas instituciones o a los mismos orígenes familiares (verdaderos o imaginarios). Las señales así compuestas facilitaban el reconocimiento mutuo y promovían la cohesión del grupo entre sí y en relación a los que le eran extraños. Además de permitir un eficaz reconocimiento en contexto bélico, lo que no era despreciable.

Ese compartir elementos comunes se extendía naturalmente al contexto institucional, cuando este evidenciaba una relación privilegiada y nítida de determinada familia con una organización municipal o religiosa. Tal fue el caso de las familias lisboetas que ostentaron escudos con bandas, revelando así su favorecida relación con las instancias municipales;³⁸ fue también el caso de familias ligadas a cargos prestigiosos en la Orden del Hospital por generaciones sucesivas, como los linajes de Pimentel, Teixeira y Pereira, cuya heráldica incorporó por este motivo una cruz³⁹.

rio MORUJÃO y Miguel Metelo de SEIXAS, “Héraldique des sceaux du clergé séculier portugais au Moyen Âge”, Yvan Loskoutoff (coord.), *Héraldique et Numismatique II – Moyen Âge – Temps Modernes*, Presses Universitaires du Havre, Le Havre, 2014, pp. 165-193.

³⁵ Maria de Lurdes ROSA, *O morgadio em Portugal, sécs. XIV-XV*, Editorial Estampa, Lisboa, 1995.

³⁶ Para profundizar las cuestiones inherentes a tal relación, véase Miguel Metelo de SEIXAS y João Bernardo GALVÃO-TELLES, “Sousas *Chichorros* e Sousas *de Arronches*: um enigma heráldico”, Miguel Metelo de Seixas y Maria de Lurdes Rosa (coord.), *Estudos de Heráldica Medieval...*, pp. 411-445.

³⁷ António REI, “Cultura da nobreza no reinado de D. Dinis – convergências e divergências entre a velha nobreza e a nova nobreza”, *Armas e Troféus*, IX série, (2013), pp. 215-227.

³⁸ Mário FARELO, “A heráldica das elites dirigentes de Lisboa, sécs. XIII-XIV”, Miguel Metelo de Seixas y Maria de Lurdes Rosa (coord.), *Estudos de Heráldica Medieval...*, pp. 355-376.

³⁹ António de Castro HENRIQUES y Tiago de Sousa MENDES, “Feguras & Sinaees I. As armas antigas dos Pimentéis”, *Revista Lusófona de Genealogia e Heráldica*, 3, (2008), pp. 225-236; Miguel Metelo de SEIXAS y João Bernardo GALVÃO-TELLES, “O condestável D. Nun’Álvares e as armas dos Pereiras revisitadas”, Humberto Nuno de Oliveira (coord.), *Olhares de hoje sobre uma vida de ontem. D. Nuno Álvares Pereira: homem, herói e santo*, Universidade Lusíada Editora / Ordem do Carmo em Portugal, Lisboa, 2009, pp. 205-217

El escudete fajado del caballero de Alcácer do Sal se inscribe en la llamada “familia heráldica” de los escudos con fajas, cuya importancia en el contexto alto-alentejano fue ya estudiado por el Marqués de Abrantes⁴⁰. Las familias de la aristocracia eborense se articulan en gran medida alrededor de este tipo de insignias, repetidas entre los Pestana, Silveira, Leitão, Mascarenhas, entre otros. Todo indica que el comitente sea identificable como miembro de la aristocracia “local”, red amplia de parentesco de un grupo fuertemente asentado en el dominio de las órdenes militares para asegurar su proyección social en un territorio en que tales instituciones desempeñaron un papel decisivo en la consolidación de la reconquista llevada a cabo en el contexto del nuevo reino peninsular. Entre esas órdenes militares, la de Santiago destacaba por la amplitud de sus señoríos y sus ganancias, no siendo por tanto de extrañar que los respectivos elementos identificativos (cruz flordeliseada santiaguista y venera) viniesen a ser integrados en la heráldica de sus miembros. El escudo del orante de Alcácer do Sal cruza así los dos sistemas fundiéndolos para mayor eficacia: el de la difusión de las señales de linaje delatores de un parentesco difuso, casi de clanes; y el de la reproducción de los elementos connotativos con la apropiación de los recursos concretos y simbólicos ostentados por las órdenes militares en el contexto transtagano.

La identificación con el Maestro Garcia Peres no es pues negada por la heráldica: la presencia de tantos elementos identificativos de la Orden señala forzosamente hacia alguien que en ella habrá desempeñado cargos relevantes. Pero para alcanzar una identificación positiva sería necesario encontrar confirmación del uso de un escudo fajado por este prócer, ya sea en sellos ya en otros ejemplos lapidares. La genealogía podría en este sentido ofrecer una importante ayuda, en caso de que la ascendencia de este individuo permitiese identificarlo como miembro de las familias alentejanas que demostraban su parentesco directo mediante la ostentación de escudos fajados similares entre sí.

En contrapartida, a falta de una identificación positiva, la heráldica puede ayudarnos a comprender el contexto institucional, religioso, social y cultural en que la escultura se contextualiza. Incluso puede ofrecernos una clave para el entendimiento concreto de su función. Esas circunstancias se unen al carácter salvador de la heráldica ubicada en lugares sagrados: fenómeno complejo, trasplanta a la heráldica una serie de valores religiosos al mismo tiempo que crea un camino propio para la Salvación de aquellos que luchan por la fe cristiana o que simplemente asumen protagonismo en ese sentido⁴¹. Porque el ideal de caballería se unía a la dimensión sagrada, no sólo en el campo de la cruzada en la que tal relación era evidente, sino también en el plano más directo de la ética⁴². Esto mismo explica la incorporación de elementos religiosos en las armas:

⁴⁰ D. Luís Gonzaga de Lancastre y Távora, Marquês de ABRANTES, “A heráldica da Casa de Abrantes – II – Silveiras e Pestanas”, *Armas e Troféus*, II série, t. IX, n.º 2, (1968), pp. 131-151; tomo IX, 3, 1968, pp. 192-207; tomo X, n.º 1, 1969, pp. 19-34.

⁴¹ Laurent HABLLOT, “Entre pratique militaire et symbolique du pouvoir, l’écu armorié au XIIe siècle”, Miguel Metelo de Seixas y Maria de Lurdes Rosa (coord.), *Estudos de Heráldica Medieval...*, pp. 143-165.

⁴² Miguel Metelo de SEIXAS y João Bernardo GALVÃO-TELLES, “«Nem a poder de brancos unicórnios...» Reflexos do ideal de Cruzada e de Reconquista nas armas medievais dos Teixeira”, *Dislivro Histórica*, 1, 2008, pp. 113-130.

claro caso de la cruz flordeliseada y de pie fijado (indudablemente una cruz santiaguista, como vimos), de las veneras, alusivas al apóstol Santiago y acumulativamente a la idea de peregrinación, y por fin del *agnus Dei* que explicita la dimensión salvadora en Cristo. Todos esos elementos apuntan a una dimensión religiosa de la heráldica. Con todo, simultáneamente, el escudo del orante de Alcácer do Sal incluye un elemento forzosamente laico: el escudete fajado; podremos entonces decir que el mensaje heráldico se compone esencialmente de elementos religiosos, equilibrados por la presencia de una referencia de linaje, por otra parte, situada en la posición menos honrosa, como no podía dejar de ser, debido a la naturaleza sagrada de las demás señales. Así se realizaba una especie de sacralización de la heráldica por yuxtaposición de elementos religiosos y nobiliarios contenidos en el mismo escudo, fenómeno que parece haber sido extensible a las estrategias de consolidación de diversos linajes portugueses del siglo XIV⁴³.

Al mismo tiempo se verificaba lo que Laurent Hablot denominó la “heraldización del espacio sagrado”⁴⁴: fenómeno íntimamente asociado a la fundación de capillas fúnebres y al cuidado del alma, por ello igualmente relacionado con esa revolución que fue la creación del Purgatorio, avanzada por Le Goff⁴⁵. Este fenómeno tan importante para la historia de las mentalidades, se unió también con la extraordinaria manifestación del culto mariano a partir del siglo XII: Nuestra Señora aparece como la intercesora por excelencia, entre otras cosas, en lo que respecta a las almas de los difuntos entonces transformadas en figuras de pleno derecho⁴⁶. En el caso portugués, esa predilección por la Madre de Dios es particularmente evidente; es suficiente pensar que todas las sedes episcopales del reino le son dedicadas. De ahí también algunas características específicas de la heráldica medieval portuguesa, filiadas, al menos en parte, en esa intensidad del culto mariano: la predilección por el color azul, mucho más presente que en el resto de la Península Ibérica; y la proliferación de algunas figuras heráldicas, entre otras la flor de lis, más comunes que cualquier otro elemento vegetal o animal⁴⁷.

En la escultura alcacerense, se aprecia una conexión directa de la heráldica no sólo al espacio sagrado y los rituales que en él tienen lugar, sino también a los propios objetos plásticos de devoción. No se debe despreciar la dimensión simbólica subyacente al hecho de la escultura haber sido tallada en un bloque único, evidenciando que todo el conjunto esculpido pertenece a la misma realidad. La devoción del orante, patente en su escudo, parece así servir de mediadora de los demás devotos junto a la gran intercesora que es

⁴³ Miguel Metelo de SEIXAS y João António PORTUGAL, “À sombra dos príncipes. A heráldica dos Sosas no mosteiro de Santa Maria da Vitória da Batalha”, Pedro Redol e Saul António Gomes (coord.), *A Capela dos Sosas no Mosteiro da Batalha*, Batalha, Município da Batalha, 2012, pp. 27-63.

⁴⁴ Laurent HABLLOT, “L’héraldisation du sacré aux XII^e-XIII^e siècles. Une mise en scène de la religiosité chevaleresque?”, Martin Aurell (dir.), *Chevalerie et christianisme aux XII^e et XIII^e siècles*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2011, pp. 211-233.

⁴⁵ Jacques LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, Gallimard, Paris, 1981.

⁴⁶ Maria de Lurdes ROSA, *As Almas Herdeiras. Fundação de Capelas Fúnebres e Afirmação da Alma como Sujeito de Direito (Portugal 1400-1521)*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2012.

⁴⁷ José Guilherme Calvão BORGES, “Heráldica de família em Portugal – Algumas singularidades (um estudo de heráldica comparada)”, *Anais da Academia Portuguesa da História*, II série, 41, 2003, pp. 310-345.

María. Se formaba de este modo una cadena espiritual que la escultura, originalmente incluida en un espacio que puede haber tenido también funciones funerarias, lograba perpetuar. Se aseguraba también la continuidad del cumplimiento de eventuales disposiciones pías, permitiendo que la devoción de los fieles por la Virgen de la Cinta se aliase intrínsecamente a las obligaciones votivas en favor de los sepultados, contribuyendo así al refuerzo de la idea de *cadena espiritual*⁴⁸. En todo este proceso, la heráldica funcionaba por tanto como mediadora en dos sentidos: incorporaba elementos religiosos que la elevaban en dirección a una dimensión sagrada; pero también proporcionaba la eficaz apropiación del espacio sagrado por parte de los miembros de la Orden, nutridos por una ética y una doctrina propia. En ambos casos, se demuestra relevante el carácter “performativo” de este código visual.

En conclusión, diremos que la heráldica no es suficiente para proporcionar una identificación positiva del comitente de la escultura de Alcácer do Sal. Ella nos permite con todo, inferir las condiciones culturales y sociales en que la obra fue producida y colocada al servicio de un determinado ideario simultáneamente religioso y laico. Los datos extraídos de la observación heráldica se revelan por tanto en todo compatibles con las conclusiones a que se había llegado por la vía de la Historia del Arte, lo que prueba el interés, cuando no la necesidad, de un entendimiento integrado de sus objetos de estudio común.

6. Notas finales

Entre las múltiples cuestiones aquí planteadas muchas de ellas quedan sin respuesta definitiva, entre ellas la identidad cierta del comitente, la identidad del escultor y la ubicación primigenia en el interior del templo, para donde fue pensada esta escultura. Fue posible, no obstante, debido a un análisis estilístico/formal detallado y centrado en pormenores diferenciadores, afirmar que la producción de esta imagen mariana está, muy probablemente, relacionada con el trabajo desarrollado por un escultor de origen francés (del mediodía), en particular de la región tolosana o, menos probable, de un artista portugués familiarizado con la escultura de esos territorios, en particular con modelos provenientes del conocido taller del Maestro de Rieux. Admitimos que existe en la escultura de Alcácer do Sal un trabajo escultórico más tosco cuando lo comparamos con los más importantes ejemplos franceses ya citados, mismo que esto se pueda deber al hecho de que el escultor no identificado haya encontrado mayor dificultad en la obtención de mejores resultados al esculpir en mármol, cuando estaría habituado a trabajar con caliza, un material pétreo más manejable y fácil de trabajar, o simplemente porque se trataría de un discípulo del taller, sin la misma pericia que los maestros.

⁴⁸ Tal idea sería más tarde retomada por la dinastía de Avis conjuntamente con la doctrina política y la heráldica, revelándose en el concepto de *cadeia de virtuosa benfeitoria*. Miguel Metelo de Seixas y João Bernardo GALVÃO-TELLES, “Elementos de uma cultura visual e dinástica: os sinais heráldicos e emblemáticos do rei D. Duarte”, Catarina Fernandes Barreira y Miguel Metelo de Seixas (coord.), *D. Duarte e a sua época: arte, cultura, poder e espiritualidade*, IEM / CLEGH, Lisboa, 2014, pp. 257-284.

Esta imagen, gastaríamos de subrayar, es un caso singular en la imaginería trecentista en Portugal. Tal singularidad se debe no sólo a los aspectos estilísticos que también la diferencian de todas las imágenes femeninas portuguesas de esta centuria, sino también por el amplio énfasis que le es conferido a la presencia de un escudo heráldico, “suspensso” y de dimensiones considerables, revelador de un tiempo precoz en la codificación de las normas heráldicas de final de la Edad Media, y precoz en la caracterización de individuos o familias, lo que agrega, aun, otro elemento con función heráldica colocado en la indumentaria de la también poco frecuente representación del donante de la obra. Este era, indudablemente, un miembro destacado de la Orden de Santiago, con probables funciones clericales (monje, clérigo, prior...), como la tonsura que ostenta da a entender. La posibilidad de pertenecer a la aristocracia alentejana (eborense?), de acuerdo con la interpretación de los elementos heráldicos y de las cuestiones que estos plantean, es una hipótesis de gran interés, y un campo que estudios futuros pueden desarrollar.

En cuanto a la disposición original de la pieza, la hipótesis de haber estado en un nicho del desaparecido nártex del templo, espacio procesional y, muchas veces, funerario, tiene todo el sentido y ubica a la Virgen María, aquí representada, en una posición ideal para la adoración, con el patrocinio, perfectamente identificado, de uno de los miembros de la comunidad de frailes de Santiago. Como ya se fundamentó en párrafos anteriores, María es la principal intercesora a la hora de apelar a la salvación del alma por parte de los fieles/pecadores. Así, su importancia cultural puede haber tenido inicialmente una justificación más de ámbito escatológico/redentor que aquella por la cual se volvió famosa, hasta nuestros días: auxiliar a las mujeres en la proximidad del parto para que tengan “buena hora”. Ambas son atribuciones que la devoción cristiana desde temprano concedió a la Virgen, y esta imagen puede ser una prueba justa de ello.

Fecha de recepción: 29 de diciembre de 2015

Fecha de aceptación: 29 de febrero de 2016

