



Afonso X e Galicia



XUNTA
DE GALICIA



CENTRO RAMON PIREIRO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES LINGÜÍSTICAS

Afonso X e Galicia

Mercedes Brea

Pilar Lorenzo Gradín (eds.)

Edita Xunta de Galicia
Secretaría Xeral de Política Lingüística
Centro Ramón Piñeiro para a Investigación
en Humanidades
Secretario xeral de Política Lingüística
Valentín García Gómez
Coordinador científico do CIRP
Manuel González González
Directora técnica de Literatura
Pilar Lorenzo Gradín

Santiago de Compostela, 2021. 1ª edición

© **Da edición** Centro Ramón Piñeiro
para a Investigación en Humanidades
© **Do texto** Cada un dos autores e autoras do libro
© **Da ilustración** Archivo Histórico Nacional

**Deseño
e maquetación** Fail Better | Diseño editorial
Revisión lingüística Martiña Varela Rodríguez

ISBN 978-84-453-5390-5
Depósito legal C 1608-2021
Lugar de impresión Silleda (Pontevedra)
Imprenta Técnicas & Gramaxe

Índice

IX		Prólogo
XI		Presentación
1	M. Bermúdez Beloso	Alfonso X e a organización do espazo galego: o final dos tenentes?
31	F. J. Pérez Rodríguez	A política eclesiástica de Afonso X no reino de Galicia
59	X. M. Sánchez Sánchez	Afonso X, Galicia e Compostela. Igrexa, cidade e poder
89	M. L. Ríos Rodríguez	Proyección espiritual de la reina Violante en los reinos de Galicia, León y Castilla
115	M. Cendón Fernández/ M. D. Fraga Sampedro	Devociones, imágenes y memoria para una reina. Violante, reina de Castilla, y el convento de Allariz
177	M. García-Fernández	Mulleres nobres entre o reino de Galiza e a corte rexia en tempos de Afonso X: conexións familiares e vínculos culturais
209	X. Ron Fernández	Parentelas aristocráticas galegas na corte de Castela e León desde Afonso X. Os Churrichao e os Rodeiro
259	P. Lorenzo Gradín/ S. Marcenaro	O espazo poético de Afonso X: trobadores e textos
311	A. Resende de Oliveira	A Galiza e os galegos nos cantares e na corte do Sábio
329	D. González	Lingua(s) na corte poética de Afonso X
355	M. Brea	Afonso X e a codificación do galego como lingua poética
385	E. Fidalgo Francisco	Contribución de Afonso X ao léxico galego. Primeira achega
405	E. Corral Díaz	A representación feminina nas cantigas de Afonso X
431	J. Paredes	<i>Galego, Galego, outren irá começo.</i> Galicia en las cantigas satíricas de Afonso X
447	S. Parkinson	Aberturas e finais: rubricas, refrães, estrofos iniciais e estrofos terminais nas <i>Cantigas de Santa María</i>
479	M. Negri	Afonso X e as <i>Cantigas de Santa María</i> localizadas en Galicia
507	J. Escourido	Afonso X, maestro de poesía: verdad y subjetividad en el Códice Rico

Devociones, imágenes y memoria para una reina. Violante, reina de Castilla, y el convento de Allariz

—
Marta Cendón Fernández / M. Dolores Fraga Sampedro*
Universidade de Santiago de Compostela

Introducción

La pérdida de una buena parte de la documentación monástica a causa de diversas contingencias impide estudiar, en su totalidad, espacios y artes figurativas del convento femenino de las clarisas en Allariz. Las acciones emprendidas a partir de la ley desamortizadora de Mendizábal (1836) propiciaron el abandono del archivo conventual y la pérdida de documentación. Sin embargo, a partir de la documentación conservada y los restos materiales es posible reconstruir parcelas de la biografía de algunos promotores/as, cuyo origen prestigioso permitió financiar diversas empresas artísticas. Este estudio se centra en la figura de una monarca, doña Violante de Aragón, desde su promoción artística en el convento de Allariz, las piezas vinculadas a sus devociones y su interés por el mantenimiento de su memoria.

1. Una fundación regia: Violante de Aragón, reina de Castilla, y el convento de Santa Clara de Allariz

El monasterio de clarisas de Allariz es el ejemplo gallego más paradigmático de la promoción regia a las órdenes mendicantes, ya que se trata de la única fundación real documentada, emprendida por doña Violante de Aragón, esposa de Alfonso X (Rodríguez Núñez, 1993: 40)¹. La reina había comenzado a tratar la fundación en 1282, como se expresa en un documento del Cardenal Mateo, protector de la Orden de Frailes Menores y Clarisas, al ministro provincial de los franciscanos². De él se deduce que podría haber unas religiosas

* Marta Cendón Fernández, ORCID : 0000-0002-5975-4910. M. Dolores Fraga Sampedro, ORCID: 0000-0003-4676-4586. GI-1507: *Medievalismo: espazo, imaxe e cultura*.

1 Para evitar repeticiones innecesarias, recomendamos la consulta del trabajo de M^a L. Ríos en este mismo volumen.

2 "Matheus miseratione divina sancte Marie in Porticu diaconus Cardenalis religiosus viris dilectis in Xpo. filiis ... Ministro fratrum Minorum Provincie sancti Iacobi ... visitatori Monasteriorum ordinis sancte Clare in eadem Provincia ... Custodi ... Guardiano et ... Lectori eorumdem fratrum morantium in civitate Auriensi salutem in domino.

cuya vida se pretende regularizar buscando una abadesa que sea idónea (García Barriuso, 1990: 17); y parece que tanto la abadesa como alguna de las religiosas vinieron de Santa Clara de Zamora, ciudad con la que la reina también tuvo contacto, como se pone de manifiesto en su testamento de 1292, en el que revoca uno anterior donde pedía ser enterrada en dicha ciudad³. Y en relación con dicho testamento, en el que queda clara constancia de la devoción de la reina por la orden de Santa Clara —como ya se había puesto de manifiesto en otras ocasiones⁴—, se indica que no desea ser inhumada junto a su madre, Violante de Hungría, esposa de Jaime el *Conquistador*, la cual se hallaba en el monasterio femenino cisterciense de Vallbona de las Monjas (Lleida). Como se aprecia, la monarca se decanta por una orden que responde a una nueva espiritualidad, en cuyo caso, sin duda, tuvo una gran influencia su confesor, el franciscano fray García Blandes.

Esta decisión es llamativa, pues la reina elige una pequeña villa, cuando la fundación de conventos mendicantes arraiga en los núcleos urbanos más importantes. Quizá pueda justificarse por la vinculación de Alfonso X con Allariz, villa cercana a las heredades de su ayo García Fernández de Villamayor, donde residió temporalmente durante su niñez y juventud, acompañando a su ayo⁵. García Oro enmarca esta fundación en un proyecto real para Galicia como un ensayo de infantazgo consistente en situar aquí a personajes de la familia real que pueden ser titulares de oficios públicos o incluso señoriales, como el de merino o Adelantado Mayor de Galicia, la Pertiguería de la Tierra de Santiago o la titularidad del condado de mayor importancia que era el de Trastámara; así, durante el reinado de Sancho IV se sitúan en Galicia el infante don Juan, hijo de Alfonso X y Violante, y don Alfonso, hijo de Sancho IV y María de Molina. Pero un papel más relevante desempeñó otro de los hijos de Sancho, el infante don Felipe, Pertiguero de Santiago y Adelantado Mayor, quien, junto a su esposa Margarita, en 1327 desea ser enterrado en Santa Clara de Allariz (García Oro, 1990: 133). Posiblemente, a una hija de este matrimonio perteneció el

Super ordinatione et incorporatione Monasterii quod excelentissima domina Domina Yolant, Castelle et Legionis Regina illustris ad divinum cultum et honorem beste virginis Clare construere et ordinare intendit, vobis per alias nostras patentes licteras scripsimus, nostram exprimimus voluntatem quam a vobis volumus observari. Verum postquam, secundum ea que vobis scribimus, predictum monasterium fuerit constructum et ordinatum ac supradicto ordini incorporatum, sororesque in eo fuerint collocatae, cum expediat, monasterio edificato et incorporato Ordini sancte Clare predictae ac religioso effecto, de abbatisa ydonea provideri, inducatis et instruatis eas, ut sibi iuxta formam eiusdem regule sancte Clare per electionem canonicam studeant providere de aliqua persona ydonea in abbatissam per quam possit salubriter governare..." (López Fernández, 1927: 10).

3 "E el testamento que ffs de enterrar en Çamora, reuocolo" (López Fernández, 1927: 17).

4 Es el caso de Santa Clara de Burgos (Rodríguez Núñez, 1993: 40).

5 "García Fernández de Villamayor estaba casado en segundas nupcias con doña Mayor Arias, del linaje gallego de los Limia, y, entre sus propiedades, se contaban los lugares de Villadelmiro, Celada, Pampliega, Can de Muñó y Villaquirán. En ellos y en las propiedades que doña Mayor tenía en Manzaneda (hoy Maceda), cerca de Allariz, en su Galicia natal, transcurrieron los primeros años de Alfonso X" (González Jiménez, 2001: 292-293).

sepulcro conocido como de la *infantina* que se conserva en la catedral de Ourense (Cendón, 2010: 391-409)⁶.

Ciertamente, el apoyo de la monarquía al convento alaricano fue muy claro (Graña, 2013: 26). El rey Sancho IV, en 1286, no solo autoriza la fundación hecha por su madre, sino que le concede el privilegio de coto y lo pone bajo su protección, lo que significaba la exención fiscal del convento y sus vasallos (Gallego, 1986: 43-61). Poco antes, en ese mismo año, Macías Núñez, procurador de las monjas de Santa Clara de Zamora, había comprado para ellas el “herdamento de O Pombar”, que tenía casa y lagar, para hacer allí el monasterio (García Oro, 1990: 134). Parece que la comunidad de Zamora envía a doña Sancha Eanes, que será la primera abadesa para la nueva fundación de Allariz.

Asimismo en ese año, el papa Honorio IV expide un privilegio a la orden franciscana masculina y femenina, por el cual podría acudir a cualquier obispo para bendecir y consagrar sus iglesias, cuando el diocesano se negase arbitrariamente (García Barriuso, 1990: 19). Esto es, precisamente, lo que sufrirá el convento alaricano cuando el obispo de Ourense, don Pedro Yáñez de Noboa (1286-1308), quien había llegado a tal enfrentamiento con los franciscanos orensanos, que destruyó el convento de aquellos y los expulsó la ciudad, pronunció el entredicho sobre el de Allariz (García Oro, 1990: 137). De ahí que la abadesa se dirija en 1294 al dominico fray Domingo, obispo de Silves, ya que, habiendo pedido al obispo de Ourense “que nos possesse y a primeira pedra et consagrarse o cimetro et non o quiso faser” (García Barriuso, 1990: 34).

Ciertamente, parece que en 1291 ya se habría concluido el monasterio, como se desprende de dos bulas de Nicolás IV, quien, en la primera dictada en ese año, autoriza a los fieles para que puedan solicitar sepultura en el monasterio, y en la otra, concede un año y cuarenta días de indulgencia a todos aquellos que, con la debida disposición, visitasen el convento en las fiestas de la Navidad, Anunciación, Purificación y Asunción de la Virgen, así como en los días de san Francisco, san Antonio, santa Clara y santa Isabel (García Barriuso, 1990: 24); no se puede olvidar el parentesco de esta última con la propia reina Violante, pues era la hermana mayor de su madre, doña Violante de Hungría, reina de Aragón, por lo que su estrecha vinculación con la orden franciscana pudo influir en la de su sobrina.

Es preciso recordar que la iglesia no se pudo comenzar hasta 1294, pero parece ya concluida hacia 1303 (García Barriuso, 1990: 41), dos años después del fallecimiento de la reina. Doña Violante indica en sus últimas voluntades:

con grant devocion, por mucho bien et mucha merçet que me Dios fiso, et señaladamente por muchos et muchas de mio linage que fiso acabar su vida et su ffasienda en gran omillat et en santa religion, otorgo et prometo de tomar la orden de santa Clara en el monasterio de Allariz, que yo ffago y, quando me la Dios guysare, a mi honra et a pro dél monesterio, a loor de Dios et de santa Maria su madre et de santa Clara, e de acabar en ella mi vida (López Fernández, 1927: 15).

6 Sobre los problemas de los franciscanos con el obispo de Ourense (otro factor a tener en cuenta en la elección de Allariz), véase Ríos, en este mismo volumen.

En realidad, la reina no fue monja de esta comunidad, si bien podía pasar temporadas en este convento. Asimismo refleja su voluntad de emular a aquellos miembros de su linaje que habían optado por la pobreza (santa Isabel de Hungría y, posteriormente, santa Isabel de Portugal; vid. García Barriuso, 1990: 25). Y continúa,

Primeramente do mi alma a Dios et a santa Maria, su madre, et a sant Francisco et a sancta Clara et mando mio cuerpo enterrar en ese monesteryo de Allaris que yo ffago de la orden de sancta Clara, en derecho del altar de sancta Maria, dentro en el coro de las duenas. Et assi lo prometo et lo otorgo; et assi lo juro que en este monesterio sobredicho tomo mi sepultura; et assi lo ruego et lo mando a todos los mios mansessores deste mio testamento et de mi fasienda, que doquier que acaesa mio ffinamiento, que a este monesterio sobredicho me lieuen a enterrar de todo en todo. Ca esta es la mi deuocion et mi deseo et la mi postrimera voluntad (López Fernández, 1927: 16).

Y su deseo tampoco se cumplió, ya que falleció en Roncesvalles, tras una peregrinación a Roma, y, a pesar de las leyendas, parece que nunca se trasladó su cadáver a Allariz⁷. En su testamento son importantes las donaciones que tienen que ver con la fábrica del conjunto: 200.000 mrs., la mitad para la obra y la otra para comprar heredades de las que puedan vivir las monjas, que serán entregados a la abadesa doña Sancha Eans, y supervisado el cumplimiento de sus deseos por los franciscanos fray García Blandes y fray Alfonso Domínguez de León. Otras cantidades se dirigen a preservar su memoria del olvido y facilitar su ingreso en el Paraíso: toda su capilla, 10.000 mrs. para su enterramiento, así como 6.000 mrs. para un capellán que diga misa diaria por ella, sus padres, su marido y sus hijos. Tambié 3.000 a Sancha Eanes y otro tanto a fray García Blandes—inhumado asimismo en el convento de Allariz (Rodríguez Núñez, 1993: 41) — e idéntica cantidad a Fray Alfonso Domínguez de León. Además de otras mandas a los conventos franciscanos gallegos, le da a Allariz su lecho y toda su ropa. Entre todas las donaciones de la reina, dentro de “toda su capilla”, parece que pudo haber piezas artísticas relevantes, de las cuales solo se habrían conservado dos: la Virgen abridera de marfil y una cruz de cristal de roca, plata y esmaltes, que serán abordadas en apartados específicos.

2. Violante y las clarisas de Allariz. Creación y dotación de un espacio coral

Algunas precisiones en el último testamento de la reina permiten una reconstitución del espacio coral de Allariz. Los vestigios medievales dispersos en el actual convento impulsaron a algunos investigadores a plantear hipótesis acerca de la morfología del templo alaricano⁸. Se ha propuesto que la iglesia gótica se ubicaría en la actual crujía norte del monasterio, en paralelo al campo de San Antonio. El coro de monjas hacia el este y el ábside hacia el oeste, cara el campo da Barreira, por tanto, con orientación de la cabecera diversa con respecto a

7 Tal cuestión ya la recogen López Fernández (1927: 15) y García Barriuso (1990: 38).

8 Cid (1984: 71); González García (1990), Torres (2016). Tras sufrir un incendio, el templo fue reformado en el siglo XVIII, como ha estudiado Folgar (1983, 1986).

la actual noreste del templo dieciochesco. Asimismo se conjetura que presentaba tipología semejante al templo medieval de las clarisas en Pontevedra elevado en el siglo XIV, con cabecera de capilla hemipoligonal, nave única y el coro de las monjas en los últimos tramos de la misma⁹. Sin embargo, en un análisis visual del exterior del templo actual, desde el campo da Barreira, se observa el mantenimiento de hiladas de sillares en el lienzo mural exterior del coro y dos contrafuertes en la fachada, pertenecientes a la fábrica medieval¹⁰. Estos vestigios pueden ser indicativos de un templo medieval que mantenía la misma orientación que la iglesia actual. Es necesario precisar que estas afirmaciones permanecen como conjetura, dado que vestigios de la antigua fábrica, que podrían facilitar una lectura más precisa, se encuentran en la zona de clausura del monasterio.

En el interior del templo, el coro de las religiosas ocupaba los últimos tramos de la nave, solución frecuente, pero no única, en las órdenes femeninas dedicadas a la oración contemplativa¹¹. El coro era un espacio protegido del exterior, a través de un lienzo mural, que compartimentaba la nave para aislar el coro del espacio de los fieles. Para visualizar la capilla mayor, especialmente durante la asistencia de las monjas a la eucaristía, existía un amplio vano cubierto por reja y un denso velo. Era la grada, que permitía a las clarisas permanecer en el coro sin ser vistas, tal como estipulaba la regla¹². En la propia grada, o junto a ella, una pequeña ventana o cráticula (que en época moderna recibe el nombre de comulgatorio), para facilitar la recepción de la comunión a las religiosas, y la puerta de la grada, cuya función era principalmente facilitar el paso a la iglesia para su mantenimiento, así como efectuar tareas diversas como reuniones, acuerdos de la comunidad con poderosos o laicos en general. Una ampliación importante se abordó en época moderna con la elevación de un segundo coro. A finales del siglo XV y especialmente en el XVI, la devoción al Cuerpo de Cristo se intensificó e impulsó a las religiosas mendicantes a construir el coro alto, cuya mayor altura facilitaba visualizar el Cuerpo de Dios elevado por el presbítero en la consagración, durante la eucaristía¹³.

El coro se establecía como uno de los lugares preferenciales del monasterio. A los pies de la nave del templo, reservado a las religiosas, este ámbito adquiriría la consideración de microespacio. La comunidad se recogía en la oración diaria de las Horas, entendida como

9 Para Santa Clara de Pontevedra, Cuadrado (1985).

10 M^a C. Folgar de la Calle (1986: 119) identificó estos vestigios de la obra medieval (lienzo mural exterior del coro, hasta las ventanas, y los contrafuertes).

11 Véase el peculiar ejemplo de Sancti Spiritus de Toro, donde se emplearon dos coros en el siglo XIV, uno en los últimos tramos de la nave y un segundo lateral al ábside (Pérez Vidal, 2008: 12-14; Gutiérrez Baños, 2017: 294)

12 Regla de Hugolino (1219); Regla o forma de vida inocenciana (1247), Regla de santa Clara (1253); vid. Omaechevarría (1993: 228, 253, 281-282).

13 La devoción al *Corpus Christi* se potenció considerablemente a partir de la declaración de la fiesta en 1264. Para ubicación del coro y su evolución en otras geografías occidentales, donde el coro alto surge más tempranamente, Bruzelius (1992 y 1996), Hamburger (1992).

la tarea principal que debía acometer una religiosa¹⁴. La organización del tiempo en el monasterio de clarisas se distribuía a partir del rezo de Oficio divino, donde la oración promovía un diálogo permanente con el Señor al recordar los episodios principales de su vida, en especial de su Pasión y muerte (de tercia a vísperas), y se anunciaba la luz de la Resurrección al amanecer (maitines, laudes). Se invitaba a la comunidad de las monjas y a cada religiosa en particular a acompañar a Cristo, a asumir la vida del Salvador como vivencia propia y diaria, durante el día y la noche. Esta dinámica cohesionaba la comunidad, generaba un fuerte vínculo fraternal entre las hermanas unidas en una oración que promovía caridad y misericordia entre ellas. Esta experiencia potenciaba la percepción del coro como anticipo del más Allá.

Las religiosas se disponían en la sillería, con estructura de cuadrilátero abierto hacia la grada¹⁵ (lám. 1). Otros elementos completaban el espacio coral en Allariz. El sepulcro de la reina, tal como establece en su testamento, debía ocupar el centro del coro, alineado con un altar, que puede identificarse con el altar principal del templo dedicado “a loor de Dios e de Sancta Maria, su madre, e de Sancta Clara”¹⁶. Sin embargo, es probable la ubicación de un segundo altar bajo la misma advocación mariana, en el interior del coro, y tal vez sea este al que se refiere la reina. La emergencia y el impulso de devociones promovió la existencia de pequeños altares en el interior de los coros de monjas, que en Allariz mantenía una orientación mariana propiciada por la comunidad de religiosas y la propia reina. Sin duda, su dedicación a la virgen María implicaba una ubicación relevante, debía situarse en zona principal, pero mantenía el respeto al circuito litúrgico que se trazaba en el espacio coral. Se situaba, limitando con la grada, en línea con el altar del presbiterio dedicado también a santa María¹⁷. Es posible que sobre este altar coral se expusiese la imagen de la Virgen Abri-dera que la reina había donado a las clarisas¹⁸. La hermosa escultura ebúrnea, sobre el altar

14 La Regla de Santa Clara (1253) estipula que las hermanas que saben leer rezan las Horas; el resto reza un número determinado de padrenuestros (Omaechevarria, 1993: 276-277).

15 Vid. sillerías medievales de los conventos de clarisas de Toro, Astudillo, Villafrechós, Palencia, Moguer, entre otros, con interesante reconstitución virtual de algunos ejemplos, en Yzquierdo (2008-2009).

16 A finales del siglo XIII, el sello del convento de Allariz abundaba en esta devoción mariana de su altar principal, al mostrar la imagen de la Virgen María sedente con el Niño en el regazo y una flor en su mano en un documento de 1293 (López Fernández, 1927b, reed. 1986: 76).

17 La existencia de dos o más altares marianos era habitual en templos medievales de los órdenes mendicantes, como en Santa María de Belvís en Santiago o Santa Clara de Salamanca, en los que se citan el altar principal y otros secundarios bajo advocación mariana (Cendón/Fraga, 2017; Gutiérrez Baños, 2017: 299-300). En algunos ejemplos se constatan estos altares marianos en el interior del coro de monjas, como el altar dedicado a la Virgen de Misericordia en Santo Domingo el Real de Madrid (Pérez Vidal, 2017).

18 Una pieza con estas características, de tamaño reducido y objeto precioso, es improbable que se ubicara en el altar principal del templo. Cuando se incorporaban al patrimonio de la comunidad, se empleaban como *imago devotionis* por toda la comunidad y en el rezo individual de las religiosas. Un ejemplo medieval de este uso, la Virgen de las Llaves, se encuentra en el convento de Santa Clara de Santiago (Sánchez, 1996: 192-193).

dedicado a María, madre de Cristo, recordaba que “el cuerpo de María era símbolo de la propia Iglesia, puesto que a través del mismo se había establecido el vínculo tangible entre Dios y la humanidad” (Camille, 2005: 33; Barnay, 1999: 34-45). Cuando la imagen se abría en las fiestas principales de la Virgen, para mostrar su interior, los dos batientes extendidos, metonimia de los brazos de la Madre, acogían y abrazaban a toda la comunidad orante. Es más, la exégesis de la patrística incidía en el útero de la Virgen que gesta a Cristo, “sumerge en su seno la muerte de Eva [para dar] la resurrección [a los fieles] a través de Cristo”¹⁹. El cuerpo escultórico abierto introducía a las religiosas en este misterio de la salvación, a través de su vivencia en comunidad y en oración.

María mediadora e intercesora era el modelo para las clarisas, como lo había sido también para Violante en sus acciones familiares y políticas (Fuente, 2016; 2017: 215-222). En continuidad con la protectora celestial, el cuerpo de la reina debía seguir vinculado a la comunidad de clarisas. Continuaría su labor protectora, recibiría oraciones por su salvación, se aseguraba la permanencia de su memoria. En una “forma alternativa de integración en la vida religiosa” (Graña, 2013: 25), Violante formaba parte de la comunidad, como fundadora en la vida y orante permanentemente en el más allá.

No era la primera vez que el sepulcro de una mujer relacionada con la realeza castellana optaba por la inhumación en el coro de religiosas mendicantes. Años antes, en torno a 1276, se elaboraba el sepulcro de doña Mayor Guillén de Guzmán, amante de don Alfonso X y madre de doña Beatriz, reina de Portugal. Su hija encarga el sepulcro de doña Mayor para ubicarlo en el coro de la comunidad de clarisas que había fundado su madre en Alcocer (Gutiérrez Baños, 2015). Unos años después se sucedían los sepulcros de los infantes don Fernando de la Cerda (en el cisterciense de Las Huelgas) y doña Leonor (en el dominicano de Caleruega), pero la primera reina castellana que elige la Orden de Santa Clara para preservar su cuerpo en el coro de las monjas es doña Violante. Durante su trayectoria vital, se pronunció decididamente en apoyo de los mendicantes, reflejo de la devoción de su familia, especialmente la materna, hacia estas Órdenes, según evocaba la reina en su testamento a sus predecesores en el linaje “a quienes Dios había hecho acabar su vida y hacienda en gran humildad y santa religión”. La querencia damianita-clariana de la reina,

no fue un mero reflejo en femenino del marcado interés de Alfonso X por las órdenes mendicantes (...), la reina se sintió integrante de una verdadera genealogía de referentes femeninos que autorizaban con sus decisiones, especialmente en su opción religiosa final, tras enviudar (Graña, 2013: 36).

Las comunidades de frailes de Valladolid, las clarisas de Zamora y Salamanca gozaron del favor de la reina. Estos monasterios castellanos de clarisas actuaron como “epicentros fundacionales”, desde donde surgieron comunidades vinculadas a las familias reales castellana

19 Abundan en esta exégesis san Gregorio Taumaturgo, san Máximo de Turín, san León Magno, entre otros (Bover, 1946).

y portuguesa (Toro, Allariz, Coímbra). La reina parece respaldar especialmente estas comunidades religiosas que destacan por su “conexión de autoría con la comunidad de Asís” y, en definitiva, con santa Clara (Graña, 2013: 30, 32; Fuente, 2017). A partir de la regencia de María de Molina, a comienzos del siglo XIV, las mujeres de la corte se erigen como continuadoras de esta promoción mendicante, que había sido protagonizada por Violante de Aragón e impulsada por doña María de Molina²⁰.

Otros objetos devocionales y necesarios completaban el espacio coral hasta recibir la totalidad de la capilla de la reina, como aludía en su testamento, “otrosí mando a las dueñas deste monesteryo sobredicho para los libros que ovieren mester quatro mil maravedís de los de la guerra, e mandolos todo a mi capiella, así lo que yo di, como lo que yo tengo”. Pese a la vaguedad de la cita, doña Violante disponía el *ministerium* y el *ornamentum* necesarios para la celebración litúrgica en el espacio que acogería su sepultura, de modo que transfería su propia capilla regia al monasterio de Allariz. Así consta en dos memoriales posteriores, el primero elaborado en 1570 por fray Francisco Hoyoero, vicario del convento de Allariz, y un segundo memorial redactado en 1647 (García Barriuso, 1990: 84-85). En ambos textos se enumeran,

Tres imágenes de bulto, mas pequeñas, de marfil, de Nuestra Señora, que dio la Reina D^a Violante; dos cruces de plata, huecas, llenas de Reliquias de diversas santas y santos, que la Reina traxo a esta casa; tres cruces de cristal, hermosísimas, que dio la reina D^a Violante y, finalmente, que dejó preciosos ornamentos a esta santa y Real casa (frontales, capas, casullas, palio y doseles) (Bango, 2010: 144; García Barriuso, 1990: 84-85).

Imagen expresiva y ejemplificadora de las donaciones y disposiciones de doña Violante al coro monástico de Allariz es la miniatura de un privilegio de Sancho IV datado en 1285, llamado *Testamento soriano de Sancho IV*, donde el monarca indica su voluntad de ser inhumado en la catedral de Toledo (lám. 2)²¹. La miniatura recrea el interior de una capilla: en el espacio central, el sepulcro sustentado por leones, iluminado por una lámpara y flanqueado por dos altares, a la derecha, el altar de la santa Cruz; a la izquierda, el altar de la Virgen María. Ambos altares y pavimento se cubren por ricos paños y alfombras, ornato propio de la capilla de un monarca. La miniatura anuncia un espacio funerario (sepulcro) y *ornamenta ecclesiae* (cruz, imagen de la Virgen con el Niño) de manera semejante al dispuesto por doña Violante para Allariz.

Todo estaba ordenado para la celebración de exequias y aniversarios de la reina, cuando llegase el momento. A través de una manda testamentaria, doña Violante se aseguraba la presencia de dos capellanes, uno “que cante misa cada día por siempre jamás” por su alma

20 María de Molina ordena ser inhumada en el monasterio cisterciense de Santa María de Las Huelgas de Valladolid, pero impulsó diversas iniciativas mendicantes (Graña, 2013: 38; Alonso Ruiz, 2015).

21 AHN, Clero, carpeta 3022, nº 5bis. Escudero (1872); Gaibrois (1922-1928); Gutiérrez Baños (1997: 212-213); Pavón (2008: 234-235, 248); Miquel (2017: 751).

y las de sus familiares (sus padres los monarcas aragoneses, su esposo don Alfonso X y sus hijos); otro celebraría misas exclusivamente por el alma de la soberana²².

3. Un coro para la reina. Espacio para la memoria y oración

El coro estaba preparado para recibir el cuerpo de doña Violante. Sin embargo, parece que nunca llegó a descansar en su capilla. En 1302, doña Sancha reclamaba al rey don Fernando IV la apertura del testamento para que se cumpliesen las últimas voluntades de doña Violante y se trasladase el cuerpo al coro de Santa Clara de Allariz. El templo debía estar ya elevado, con sencilla fábrica²³; el espacio coral en uso, para celebrar el Oficio divino y asistir a la eucaristía. Era preciso acoger el cuerpo de la reina para completar una función asignada desde su fundación, mantener su memoria a través de la oración permanente de las monjas en Allariz.

La reina había expresado su voluntad de ingresar en la comunidad para profesar como religiosa. Este deseo no llegó a cumplirse, pero otra cuestión le preocupaba intensamente: descansar rodeada de esta comunidad de clarisas que ella había fundado, impulsado y protegido. Es posible que su sepulcro estuviera preparado para recibirla. En la actualidad no se conserva la sepultura de la reina, pero existen noticias posteriores cuya aportación es de gran interés para reconstituir el sepulcro y su escenario.

Un informe del año 1613, redactado por don Jerónimo Chiriboga, deán de Salamanca, ofrece valiosos datos sobre los sepulcros que se hallaban en ese momento en el coro de las clarisas²⁴. Tras análisis ocular y revisión de la documentación conventual, Chiriboga informa que doña Violante

Esta sepultada en el dho Coro con una tumba guarnecida de brocado con sus Armas Reales y anssi mesmo están enterrados en otra tumba en dho coro los señores infantes Dn Phelipe y D^a Margarita, sus nietos, hijos del señor Rey Dn. Sancho, su hijo. Y con aver trezientos años están los cuerpos todos juntos trabados y hasidos con su carne y Pieles. Y en la tumba donde están los dichos señores infantes también ay las mesmas Armas Reales.

El testimonio de Chiriboga afirmaba que la reina se hallaba inhumada en el coro. Los cronistas de la Orden mantendrán esta opinión, como Jacobo de Castro (1722), quien describe del mismo modo la factura de la tumba de la reina en el mismo espacio coral (Castro, 1722). Otros testimonios anteriores apuntan a la inhumación de doña Violante en Roncesvalles o en algún lugar de Castilla que no ha sido identificado. Según la Crónica de San Pedro de Cardeña redactada en 1327, Violante fallece en Roncesvalles cuando regresaba de su peregrinación a Roma, para celebrar el jubileo de 1300, y allí permanece su cuerpo, en un

22 Analiza las capillas reales, entre ellas la de la reina doña Violante, Nogales (2009: 141-190).

23 A mediados del siglo XIV renueva su cabecera, al igual que otros templos mendicantes en Galicia (Yzquierdo/Manso, 1996: 297).

24 "Informe del deán Chirinoga sobre la fundación y dotación de Santa Clara de Allariz (Allariz, 9 de noviembre de 1613)" en García Barriuso (1990: 84-85).

sepulcro cuya ubicación no ha sido identificada²⁵. Ambrosio de Morales en 1572 refiere que la reina muere en Castilla y “allá está enterrada, sin que las Monjas sepan adónde” (Morales, 1572: 203; ed. Flórez, 1765: 158). Poco tiempo antes, en 1570, el memorial redactado por el vicario del monasterio de Allariz, fray Francisco Hoyer, advierte la presencia de los infantes inhumados en el coro (don Felipe de Castilla y su esposa doña Margarita de la Cerda) y otros notables, pero silencia la existencia del sepulcro de la reina (Barriuso García, 1990: 81). El debate acerca de la inhumación de la reina en Allariz sigue abierto. La mayoría de los investigadores niegan la llegada y custodia del cuerpo de la reina, pese a que la abadesa doña Sancha Eanes reclama el cumplimiento de su testamento ante el rey don Fernando IV, nieto de doña Violante²⁶. La cuestión del paradero del cuerpo es importante, pero quizá se debe focalizar la indagación en la presencia del sepulcro, que presumiblemente estaba preparado para recibir a la reina en 1302, cuando la abadesa doña Sancha Eanes eleva su petición de apertura del testamento al monarca.

Sorprende que no se conservase el sepulcro, dado que Violante de Aragón era la promotora principal, empeñada en impulsar y rematar el proyecto de las clarisas en Allariz; es probable que fuese destruido en alguno de los incendios que afectaron al templo, especialmente en 1757 (Folgar, 1986: 120).

Su tumba, según la descripción del deán, se resolvía con un sencillo sepulcro, elaborado en madera y decorado con las armas reales. Esta elección era semejante a otros ejemplos funerarios de las casas reales de Aragón y especialmente Castilla. La tumba de su madre, doña Violante de Hungría, en la iglesia de Vallbona de les Montges, era un sencillo sepulcro, labrado en piedra, con dos menciones a la realeza a través de la policromía en púrpura y las armas reales de Aragón en su parte central (Rodríguez Peinado, 2014: 479). La austeridad elegida era una opción familiar que asume también doña Violante, quizá como herencia materna remitiendo al modelo de pobreza transmitido por su tía Isabel de Hungría (canonizada en 1235) y la espiritualidad franciscana.

Sin embargo, la probable morfología adoptada por la reina en Allariz tiene un modelo más cercano en Castilla. El monarca don Fernando III promovió la renovación del espacio funerario del coro monástico de las Huelgas, para acoger el sepulcro de don Alfonso VIII y doña Leonor de Plantagenet, con el objetivo de reforzar “la idea de la legitimidad real ligada al concepto de la continuidad dinástica” (Alonso Álvarez, 2013: 370). Su hijo Alfonso X concluiría esta reorganización del espacio y con seguridad en torno a 1279 se habría rematado “conteniendo la nueva tumba doble de Alfonso y Leonor” (Alonso Álvarez, 2013:

25 La edición de la *Crónica* en Berganza (1719-1721: 586, 589); Katz (2013). Las Crónicas y Memorias de Cardeña han sido estudiadas por Martínez (1999), quien ha constatado que la crónica vulgar donde se informa de la muerte de la reina introduce una última noticia datada por el redactor en la era de 1365 (año 1327).

26 Citamos los autores más recientes: García Barriuso (1990: 38, nota 16); García Oro (1990: 131-133); Rodríguez Núñez (1993: 64, 81); Durany (2009: 138, nota 33, 145, nota 65, 148); Bango (2010: 144); Katz (2013); Torres (2016).

368). La renovada tumba de los monarcas en Las Huelgas se constituyó a través de sepulcro dúplice, sustentados por leones, sin figura yacente y cubierta a doble vertiente. Los frentes y la tapa se ornamentaron las armas de Castilla cobijadas por arcos, mientras que en los laterales se significa don Alfonso con el castillo y doña Leonor con el escudo de tres leones coronados y pasantes de la casa de Plantagenet.

Continuadoras de esta tipología de sepulcro se muestran las tumbas de tres hijos de doña Violante y don Alfonso X: el infante don Fernando de la Cerda (†1275), doña Leonor (†1275) y quizá doña Berenguela (†1300)²⁷. El cuerpo de la infanta doña Leonor, fallecida en viaje de regreso desde Perpiñán a Castilla, fue depositado en un sepulcro en santo Domingo de Caleruega. La razón de esta elección se vincula a la fundación alfonsí de este monasterio (Gutiérrez Baños, 2014). El sepulcro de la infanta ha sido estudiado y restaurado recientemente²⁸. Obedece a la tipología de sepulcro en madera, sin figura yacente y tapa a doble vertiente, modelo que se mantiene también como sepulcro regio ideal en el reinado de Sancho IV y así figura en la miniatura del Privilegio rodado de este monarca del año 1285 (lám. 2)²⁹.

La tumba de doña Leonor se decoró con policromía pintada sobre pergamino aplicado a la madera y, como conviene a una infanta, “en la cubierta, fachadas y costado, 36 leones con otros tantos castillos en forma de escudo, que son armas reales de Castilla”. Esta decoración de carácter heráldico evocaba los tejidos del boato regio, trasunto de los ricos paños que cubrían enterramientos de los poderosos (Pérez Monzón, 2009: 94-101; Gutiérrez Baños, 2014: 191). Se hallaba sustentado por “tres leones de bastante magnitud” y su ubicación originaria era el coro conventual³⁰.

Es probable que la tumba de doña Violante presentase un modelo semejante al ofrecido por los precedentes de los monarcas castellanos en Las Huelgas, y sus propios hijos, inhumados de manera dispersa en Las Huelgas, Caleruega y Toro. A favor de esta conjetura se expresa el informe redactado por el deán de la catedral de Salamanca, don Jerónimo Chi-

27 Modificado en época moderna, el enterramiento de doña Berenguela ha sido identificado en Santa Clara de Toro, en la capilla mayor de la iglesia. Presenta una factura de “urna de madera, sostenida en alto por tres leones (...) y en el centro de la urna de madera están pintadas las armas reales” (Arco, 1954: 253; Navarro, 1980: 222-228 y 1994: 305; Gutiérrez/Morillo/San José/Fernández, 2016).

28 Gutiérrez Baños (2014). Resultado de la restauración y reconstitución del sepulcro, en <https://www.jcyl.es/jcyl/patrimoniocultural/leonorf/www/index.html>.

29 Gutiérrez Baños (1997: 144-145) considera que el sepulcro de Sancho IV que se presenta en la miniatura del privilegio rodado de 1285 no debió ser el auténtico sepulcro del monarca, pero se considera el modelo ideal del sepulcro adoptado por la corte en este período. Recientemente se ha sugerido que el enterramiento de la miniatura pueda representar el sepulcro de don Alfonso VII (Miquel, 2017: 751).

30 A través del deteriorado sepulcro y una descripción del siglo XVIII del arquitecto José de las Cosigas, un equipo de investigación ha podido reconstituir el sepulcro originario. En el documento, Cosigas indicaba la ubicación en el coro conventual y comentaba la decoración del sepulcro (Gutiérrez Baños, 2014: 185-186).

riboga en 1613, tras su visita al monasterio³¹. La breve descripción, al indicar que la reina se hallaba en “una tumba guarnecida de brocado con sus Armas Reales”, impulsa a conjeturar que, hubiese sido ocupado o no, existía un sepulcro para la reina y este era semejante al de sus hijos. La consideración de una tumba guarnecida de brocado permite suponer que la decoración ofrecía una similitud mayor a la decoración de la tumba de don Fernando de la Cerda en Las Huelgas datada ca. 1279, que presenta un modelo textil más complejo a través de marcos octogonales para los leones y castillos (lám. 3), que la sencilla disposición de muebles heráldicos de la tumba de su hermana, la infanta Leonor en Caleruega³². Asimismo, la reconstitución del primitivo emplazamiento del sepulcro de doña Leonor en el coro de religiosas dominicas, al igual que el de su hermana doña Berenguela en el coro de las clarisas de Toro, permite suponer un planteamiento semejante para la disposición del sepulcro de la reina en el espacio coral de Allariz³³.

Una última apreciación se refiere a la vivencia de este espacio por las monjas, con la inclusión del sepulcro y su visualización, donde las prácticas litúrgicas anunciaban la muerte de Cristo, pero también su resurrección, algo que se materializaba en la iconografía de los Gozos de María, en la Virgen Abriedera. En la obra, el sepulcro de Cristo, en la escena del anuncio de la Resurrección, mantiene características tipológicas que se aproximan a la morfología del sepulcro de la Reina³⁴. Entorno al sepulcro de doña Violante, las religiosas orantes continuaban la memoria de la reina, en la esperanza de su resurrección.

El deán continúa su informe con la descripción de otro sepulcro donde se hallaban otros dos miembros de la familia real, el infante don Felipe (hijo de Sancho IV) y su esposa doña Margarita de la Cerda. Las noticias que proporciona son valiosas en la identificación de los titulares de la tumba y su descripción. Es llamativo que el matrimonio ocupa un sepulcro; según este autor, el otro acogía a la reina Violante. Chiriboga visualizó los cuerpos, que se conservaban de manera admirable (García Barriuso, 1990: 84-88). Si el cuerpo de doña Violante no se encontraba en esta tumba por su inhumación en Roncesvalles, la ocupación del enterramiento alaricano responde al reaprovechamiento frecuente de los sepulcros por otros notables cuando permanecen vacíos (Arco, 1954; Núñez Rodríguez, 1986).

31 Chiriboga fue comisionado por el rey don Felipe III, para averiguar el origen del monasterio y la veracidad de su título de fundación regia (García Barriuso, 1990: 83).

32 Sánchez (2009: 260, 265). Plantea la diferencia en la decoración de ambos sepulcros Gutiérrez Baños (2014: 191).

33 Ambas reconstituciones fueron estudiadas y abordadas por un equipo interdisciplinar, conformado entre otros profesionales por el historiador del Arte Fernando Gutiérrez Baños, con interesantes resultados (Gutiérrez/Morillo/San José/Fernández, 2016).

34 También sustentado sobre piezas tenantes, el sepulcro de Cristo presenta una variante en la tapa, que remata en albardilla y no a dos aguas. Este remate en albardilla es el modelo seguido por el sarcófago del infante don Alfonso (inhumado en San Pablo de Valladolid, actualmente en Museo de Valladolid), hijo de Sancho IV y María de Molina y nieto de doña Violante (Gutiérrez Baños, 1997: 198).

Aun sin el cuerpo de la soberana, el sepulcro con su significado simbólico se convertía en recuerdo permanente de la reina y se aseguraba la memoria de la fundadora.

Las dos tumbas se sustentaban sobre leones, pauta común a todos los sepulcros de la familia real de Alfonso X y Sancho IV, así como aquellos que correspondían a las élites del momento. Los leones tenantes de los sepulcros de Las Huelgas, Toro (renovado en el siglo XVII) y Caleruega varían en número. Cuatro figuras sostienen el sepulcro dúplice regio de Las Huelgas, dos por cada tumba, mientras que los sepulcros de las infantas, doña Leonor y doña Berenguela, presentan tres leones tenantes y dos mantienen el enterramiento de don Fernando de la Cerda (lám. 3). En todos, son figuras de gran plasticidad y naturalismo, dotados de escorzo con giro pronunciado hacia el interior en los ejemplos de Las Huelgas y Caleruega. En el Museo de Arte sacro del monasterio de Allariz se conservan dos leones que sustentaban algún sepulcro (lám. 4). Su factura es esquemática, la frontalidad acusada, el artífice realizó sumariamente pelaje y fauces. Ambos recuerdan lejanamente los leones del sepulcro del obispo desconocido en la catedral de Ourense, cuya factura se debe a un taller activo a finales del siglo XIII – principios del XIV, introductor de la corriente burgalesa en el gótico gallego (Manso, 2007: 395-410). El artífice que labra los leones de Allariz demuestra una menor pericia. Las piezas no pueden relacionarse con el hipotético sepulcro de la reina, aunque sin duda se asentaba al menos en dos leones de factura naturalista.

4. Nuevas actuaciones en el coro. Infantes y caballeros

Nieto de doña Violante, don Felipe se vincula desde su infancia a Galicia y especialmente a Allariz. Acompañado de Fernán Rodríguez de Biedma, el infante fue enviado para consolidar el poder regio en Galicia, obtiene título de Adelantado mayor de Galicia y Pertiguero de Santiago, y en los últimos años de su vida, mayordomo mayor del rey don Alfonso XI³⁵.

Don Felipe y su esposa, doña Margarita de la Cerda, apoyaron decididamente la opción mendicante de las clarisas, en línea con su predecesora doña Violante. En su testamento datado en 1327, el infante ordena ser inhumado en la iglesia conventual de Santa Clara de Allariz “en aquel lugar do entendieren mios testamentarios es más conveniente” y solicita, durante un año, misas de réquiem a los mendicantes de Ourense, Ribadavia y Pontevedra, y a los cistercienses de Melón, Oseira y Montederramo, para cuyo coste de viaje y manutención establece indicaciones³⁶. Otras misas deben ser celebradas en Allariz al año siguiente por diez frailes de misa, entre los franciscanos de Ourense, y otras también anuales encargadas por las clarisas, con la petición de dos responsos cantados sobre su sepultura después de misa y vísperas. Lega sustanciosas cantidades destinadas a la manutención de las clarisas

35 Don Felipe de Castilla fue señor de Cabrera y Ribera, Lemos y Sarria (Salazar, 2000: 385-386; Pardo, 2000: I, 125-126).

36 BNE. Signatura: MSS/18697/77. “1327, abril, 12, Domingo. Madrid. Testamento del infante don Felipe de Castilla”. Transcripción de Lamigueiro (2020), <http://www.xenealoxiasdoortegal.net> (consultado en marzo de 2021).

de Allariz y, algunas para ropa, a la abadesa doña Toda Díaz, entre otras féminas. Tras la distribución de cantidades y bienes, relacionados con oraciones y misas *pro anima*, pago de deudas y mantenimiento del patrimonio de su esposa, nombra su heredera principal a su hija doña María, hija ilegítima de la relación con Estefanía González³⁷.

En el testamento se observa la promoción artística del infante, al transmitir noticias de las obras franciscanas de Ourense y Allariz, que han recibido importante contribución de don Felipe. Su información es valiosa; suponen un indicio más para la datación de las dos fábricas. Menciona el claustro franciscano de Ourense para ordenar “que acaben aquello que y está por acabar”, así como las “capiellas que yo mande facer” en el monasterio de Allariz, “que las acaben segunt yo ordené que se ficiesen”. La desaparición del templo medieval de las clarisas impide identificar las capillas, que podrían tener la estructura de sencillo altar o bien de espacio autónomo, cuyo objetivo sería la creación del espacio funerario del infante y su esposa. Al igual que en el testamento de doña Violante, el aspecto salvífico también emerge en la donación de toda su capilla, en la que se incluyen *ministerium* (cálices y reliquias) y *ornamentum* (vestiduras y joyas). Sin embargo, no alude al sepulcro, tan solo a su ubicación, que declina en la decisión de sus cumplidores, su esposa doña Margarita, su confesor fray Pedro Tomás y Alfonso Suárez Churruchao³⁸.

Los testimonios posteriores demuestran su inhumación en el coro de las religiosas de Allariz, junto a su esposa, en un sepulcro de madera que sigue los parámetros del que había sido preparado para acoger a doña Violante. Fray Francisco Hoyero en 1570 y, dos años después, Ambrosio de Morales constatan que ambos se hallaban allí enterrados. Morales precisa que se encontraban en “tumbas muy altas de madera” (Morales, 1572: 158). La descripción de Chiriboga en 1613, perfila que los dos esposos están en una única tumba y esta ha sido decorada con las mismas armas reales que en el sepulcro identificado como el de la reina doña Violante. La sucinta información de Chiriboga no se detiene en descripciones pormenorizadas, pero hay que entenderla como armas del infante, con emblemas de castillo y león, y quizá a ellas se añadiesen el león con bordura de castillos derivadas de su madre (García Barriuso, 1990: 84-88).

4.1. Caballeros

El deán añade que “en el dicho coro por el respeto que se debe a los cuerpos Reales, tienen que no entierra ninguna persona”, cuestión que implica una contradicción con las descripciones del siglo XVI. Fray Hoyero menciona que en el coro se hallaban inhumados Ruy Páez de Biedma y su hijo Juan Rodríguez de Biedma, mientras que Ambrosio de Morales solo indica que “están también en el Coro por el suelo Caballeros de los de Biedma, criados del

37 Antonio Benavides (1860: 136) indica que esta hija se llama María. En la transcripción de Lamigueiro (2020), esta hija es llamada Margarita: <http://www.xenealoxiasdoortegal.net> (consultado en marzo de 2021).

38 Acerca de este noble, Pardo (2006: 267).

Infante” (García Barriuso, 1990: 80; Morales, 1572: 158). No obstante, Chiriboga alude solo a un sepulcro de los Biedma, que se halla en el “cuerpo de la iglesia junto a la Pila del Agua Bendita ay un sepulcro de Juan Rodríguez de Biedma”³⁹.

El linaje Biedma había llegado a Galicia en el séquito del infante don Felipe, al que acompañaba don Fernán Rodríguez de Biedma (Gallego, 1986: 46-47). Dos de sus hijos, don Ruy Páez y doña Mayor Fernández, muestran su querencia por el convento alaricano, en diferentes acciones⁴⁰. Don Ruy Páez de Biedma, Adelantado mayor de Galicia y copero mayor del infante don Pedro, otorga su testamento en 1342. Dispone ser inhumado en el monasterio de Santa Clara de Allariz, a los pies de la sepultura del infante don Felipe, su señor, y puntualiza que, si trasladasen el cuerpo del infante de este sepulcro, que también cambien su cuerpo a la nueva ubicación y lo sitúen, a su lado, en una sepultura más baja que el enterramiento de don Felipe (López Fernández. 1927, reed. 1986: 82-84). Su devoción mendicante se manifiesta también en la petición del hábito de san Francisco como mortaja para su inhumación, en un gesto de humildad y en la creencia de que sería un salvoconductor para el más allá (Núñez Rodríguez, 1988).

Al igual que otros poderosos vinculados a la familia real, Ruy Páez se preocupa por impulsar las obras que se acometen a mediados del siglo XIV en el templo alaricano, donde se está renovando la cabecera. Seguramente el templo disponía de una antigua capilla mayor de sencilla planta cuadrangular, y en este momento se renueva para acometer el ábside hemipoligonal, en proceso semejante a otras iglesias mendicantes gallegas a mediados del siglo XIV. Ruy Páez destina mil maravedís y el quinón en Trasariz y Sanín, por herencia de sus hijas, Inés y Teresa Rodríguez, entre otros bienes, “para as obras do dito moesteyro para ajuda para ffaser a cabeça do dito moesteyro”, así como cuatro marcos de plata para un cáliz⁴¹. En contrapartida solicitaba la celebración de treintanarios de misas “bem offiçadas” cantadas por los franciscanos. A las clarisas de Allariz encomendaba dos responsos cantados diarios sobre su sepultura y un aniversario cada año, en el día de su entierro (López Fernández, 1927, reed. 1986: 82-84; Gallego, 1986: 47-49).

39 “Y en el dicho coro por el respeto que se debe a los cuerpos Reales, tienen que no entierra ninguna persona: Y en el cuerpo de la iglesia junto a la Pila del Agua Bendita ay un sepulcro de Juan Rodríguez de Biedma (sic) Alcalde del Señor Rey Dn. Sancho que por su mandado amoxono el sitio solar y linderos donde esta oy Dia edificado el dho Monasterio”, según expresaba don Jerónimo Chiriboga (García Barriuso, 1990: 84-88). Según E. Pardo de Guevara (2015: 47, nota 54; 2011), “Juan Rodríguez de Biedma era hijo Ruy Páez de Biedma, adelantado mayor de Galicia, y sobrino de Álvaro Páez, obispo de Mondoñedo (1329-1343) y Orense (1343-1351), hijos ambos de Fernán Rodríguez de Biedma, el conocido ayo del infante don Felipe, que fue merino mayor de Galicia en los primeros años del XIV”.

40 Doña Mayor Fernández de Biedma dona la cantidad de trescientos maravedís a la comunidad de clarisas, en su testamento de 1348 (López Fernández, 1927; reed. 1986: 85).

41 Ruy Páez es hermano de don Álvaro Páez de Biedma, obispo de Mondoñedo y más tarde de Ourense, quien asumirá el cumplimiento del testamento conjuntamente con el obispo de Ourense, don Vasco Mariño, y doña Juana Gómez, esposa del noble (López Fernández, 1927; reed. 1986: 81-85).

La protección del linaje al monasterio se mantiene durante las décadas sucesivas del siglo XIV⁴². A finales de la siguiente centuria destaca la aportación de la condesa de Monterrei, doña Teresa de Zúñiga y Biedma, quien ordena ser inhumada en el monasterio alaricano por devoción a la Orden y envía la mitad de sus bienes como donación *pro anima* “asy por respeto de sus abolengos, cuyos cuerpos están sepultados dentro en el dicho monasterio de santa Clara”⁴³.

El deán Chiriboga y los autores anteriores, fray Hoyero y Ambrosio de Morales, silencian otros sepulcros que quizá se mantenían en la iglesia. Entre ellos, el enterramiento del caballero don Gonzalo Eans de Zacarrós, hermano de la primera abadesa doña Sancha Eanes. Su último testamento, redactado días antes de su muerte en 1302, demuestra su querencia hacia las órdenes mendicantes, a cuyas comunidades de dominicos en Ribadavia y franciscanos de Monterrei y Ourense lega algunas cantidades, al igual que a leproserías y parroquias. Interesa especialmente su vinculación al monasterio de las clarisas de Allariz, en cuya iglesia desea ser inhumado y ordena la elaboración de su sepulcro “un boo muymento, alçado, e muy boa supultura e muy rica, e que me façan y un altar cabo aquel lugar u eu acugier, u canten missa por mía alma”. Instituye una capilla, con dos capellanes, a través de la entrega de heredades en diferentes lugares a la comunidad de clarisas, a las que se sumarán otras que lega a su hermano Pedro Fernández y, una vez este fallezca, sean entregadas al monasterio, a condición de recibir misas cantadas y oraciones *pro anima*, de las monjas y capellanes, en las Horas de la liturgia. Para asegurarse del cumplimiento de estas mandas acerca de su capilla encarga la supervisión anual del concello y jueces de Allariz. También se preocupa del *ministerium* y encarga la elaboración de un cáliz por su alma, se entiende que para su capilla (Ferro, 1967, I: n. 41, 58-62).

Un año después, en 1303, se constata que todavía algunas mandas no se habían ejecutado, al menos la elaboración de su sepultura. La iglesia de Santa Clara se encontraba en entredicho por orden del obispo de Ourense. Doña María Vázquez, esposa de don Gonzalo Eanes informa de la situación. Gravemente enferma, ordena elevar su sepultura junto con la tumba de su esposo. Una vez que se levante el entredicho, debe ser inhumada en el hábito de santa Clara, al lado de su marido y ambos serán acogidos en “moy boos dous muymentos alçados, asy como é posto no testamento de Gonçalvo Eanes”. Instituye dos capillas para sí y su esposo, con la donación de heredades, cantidades sustanciosas de dinero y bienes muebles (Ferro, 1967, I: n. 42, 62-66).

42 Sus sucesores, don Juan Rodríguez de Biedma y su esposa, doña Teresa López de Orozco, benefician al monasterio con cuantiosas donaciones en 1394, a las que se añade el legado testamentario espléndido de don Juan Rodríguez de Biedma en 1400, que suscitó apropiaciones constantemente, por lo que las religiosas se vieron obligadas a pleitear en sucesivos momentos ante la injerencia de poderosos laicos (Gallego, 1986: 47-49; Pardo, 2015: 47, nota 54; Olivera, 2006).

43 La otorga su esposo, don Sancho Sánchez de Ulloa, en su nombre (Gallego, 1986: 50).

La adhesión a los mendicantes se demuestra en la intensidad de las donaciones de cantidades importantes a las comunidades de dominicos de Pontevedra, franciscanos de Monterrei, y, especialmente, a las clarisas de Allariz y a los franciscanos de Ourense, que se encuentran todavía en Allariz expulsados de su monasterio. A ellos se les entregará cincuenta maravedís para la comunidad y quinientos para el monasterio ourensano, si lo recobrasen. Otras donaciones monetarias se destinan a personas concretas, entre ellas a su cuñada la abadesa doña Sancha Eanes y algunos frailes a los que nombra cumplidores testamentarios.

Interesa considerar las sepulturas encargadas por don Gonzalo y doña María: con su somera descripción de sepulcros *moimentos*, bien alzados, se debe entender que ambos sepulcros se encontraban sustentados por elementos portores, mientras que los Biedma en la consideración de Ambrosio de Morales se hallaban por el suelo, quizá aludiendo a enterramientos con tipología de lauda.

Otra cuestión es la consideración de Jerónimo de Chiriboga al comentar que el sepulcro de Juan Rodríguez de Biedma se halla en el cuerpo de la iglesia, junto a la pila de agua bendita, es decir, en el exterior del coro de las monjas. Surgen algunos interrogantes si el deán habría identificado el sepulcro de Biedma de manera errónea o bien este habría sido trasladado desde el coro, o incluso este sepulcro podría pertenecer al caballero Gonzalo Eanes. La desaparición de estos enterramientos impide, por ahora, una identificación. A alguno de estos caballeros debieron de pertenecer los leones que todavía se conservan en el Museo de Arte sacro (lám. 4), cuya cronología puede obedecer a las primeras décadas del siglo XIV.

5. Contemplando los gozos de una Virgen abridera

Entre las donaciones de la reina al convento pudo haber piezas artísticas relevantes, de las cuales solo se habrían conservado dos: la Virgen abridera de marfil y una cruz de cristal de roca, plata y esmaltes.

En el testamento no hay una alusión directa a la Virgen abridera, pues la reina expresa de manera genérica: “mandolas toda mi capiella, assi lo que les yo di como lo que yo tengo” (López Fernández, 1927: VIII/172, 16), si bien se ha deducido que la Virgen podría formar parte de esa capilla.

La primera mención se debe a Ambrosio de Morales, quien en 1572 realizó su viaje que incluyó el convento alaricano:

Tienen una Imagen de marfil de nuestra Señora con su Niño en brazos. Dicen que la hizo de su mano el Infante D. Henrique hijo, dicen las Monjas, de la Revna D. Violante, ò del Rey D. Sancho su hijo. Era mudo y por esto, y por tener ingenio, y manos para aquello, y devocion, se egercitaba en labrar asi de talla, y que acabada la Imagen luego habló. Tiene al derredor muchos Misterios de la Vida de nuestro Redemptor sutilmente labrados. Toda la tierra tiene mucha devocion con esta Imagen (Morales, 1572: 159).

Es evidente que la historia está rodeada de leyenda, pues doña Violante no tuvo un hijo llamado Enrique, a pesar de que de su matrimonio con Alfonso X nacieron once hijos. Bango

(2010: 140) lo justifica indicando que quizá la comunidad se lo relatase así a Morales sabiendo que tenía orden confiscatoria de los objetos de valor vinculados con la monarquía.

De una memoria del monasterio redactada en 1567, conservada en el Archivo Histórico Nacional, se deduce que fue donada por la reina Violante:

Tiene este sancta y real cassa muchas cossas que la Reyna Doña Violante traye a ella. Tiene una ymagen de nra Señora de bulto de finisimo marfill que es yna de las mas devotas y preciosissimas que ay en el mundo⁴⁴.

En el informe del deán Chiriboga fechado en Santiago, el 2 de noviembre de 1613, ya se indica claramente que la donó la monarca y que poseía efectos taumatúrgicos:

Y en el dicho Monasterio ay una Ymagen de marfil de Nuestra Señora la Virgen Maria, de cassi media vara muy ermosa que se abre desde los pechos asta los pies, hace dos puertas y dentro dellas y estan echos misterios de nuestra Redencion, en escolturas obrados con gran artificio y primor, de suerte que tiene figuras enteras, muy pequeñas en suma perfeccion la qual dio la Señora Reina fundadora; y esta sagrada ymagen hace muchos milagros a personas que vienen a nobenas y Rogativas a ella, y que en gran des necesidades públicas se saca en procesion y se an visto efectos milagrosos⁴⁵.

En el traslado de la memoria de Santa Clara, que se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, según Villa-Amil se señala que tendría el convento⁴⁶:

Tres imágenes de bulto, mas pequeñas, de marfil, de Nuestra Señora, que dió la reina D. Violante; dos cruces de plata, huecas, llenas de Reliquias de diversas santas y santos, que la Reina traxo á esta casa; tres crúzes de cristal, hermosísimas, que dió la reina D^a. Violante y, finalmente, que dejó preciosos ornamentos á esta Santa y Real casa (frontales, capas, casullas, palio y doseles.

Jacobo de Castro (1722: I, 327), cronista de la provincia franciscana de Santiago, hace hincapié en la devoción que suscita:

Antes de pasar al Señor, hizo aquel afectuoso testamento, en que dexò riquísimas alhajas, principalmente una imagen de marfil de Nuestra Señora, que tendrà como media vara de largo y es una de las más preciosas, que se avrán visto; pues abriéndose desde el cuello hasta baxo, se descubren en el centro en laminas en medio relieve los principales Misterios de Christo, y de Nuestra Señora. Es imponderable la devoción, que tiene esta tierra preciosísima imagen, obrando Dios muchos milagros por su intercesión.

Estas alusiones a la Virgen la convierten en una pieza de especial relevancia, objeto de veneración quizá por su propia configuración, diferente a las habituales representaciones marianas. Ciertamente, si la pieza se observa cerrada (lám. 5) sería una Virgen entronizada

44 AHN, Papeles, "Memoria y Relación muy breve de la Fundación, reliquias y entierros de Sancta Clara la rreal de Allariz", 1567, fols.5v-6., traslado de 1647. Recogido en Estella (1984: 131).

45 AHPOR, Sta. Clara, Libro 43, fol.59. Transcrito en García Barriuso (1990: 85).

46 Villa-Amil (1899b: 109-110) y Villa-Amil (1909: 10), dice que el "Memorial y relación muy breve de la fundación y entierros de Santa Clara la real de Allaríz" está fechado a 24 de septiembre de 1570 y que en él no cita que la Virgen fuese donación de doña Violante. Sin embargo, en él y en el traslado de 1647 se recogen otras donaciones.

con el Niño, pero puede abrirse de arriba abajo, tal como resume González Hernando, con dos batientes móviles en su parte frontal que, al abrirlos, se transforman en un tríptico conformado por tres paneles independientes (González Hernando, 2009: 55). Como dicha autora ha indicado, debido a esa posibilidad de abrirse, estas piezas reciben el nombre en Francia de *Vierge ouvrante*, que se traduce al castellano como Virgen abridera, *Virgem abrideira* en portugués, *Virxe abrideira* en gallego, áreas donde se han conservado algunas de las más relevantes. Este nombre es demasiado amplio, pues las esculturas marianas con batientes son numerosas: vírgenes relicario, tabernáculo, ostensorio (González Hernando, 2009: 56). En cambio, el mundo germánico ha preferido el término *Schreinmadonna* que se refiere a Virgen relicario o cofre, en inglés *Shrine of the Virgin* o *Shrine Madonna* y en sueco *Skrinmadonna*, concepto que se utiliza también en Italia (*Madonna Scigno*). En este caso prima la idea de que estas tallas hubiesen encerrado reliquias y María como relicario o cofre de la Trinidad. Sin embargo, como se verá, no en todas ellas hay reliquias ni se representa la Trinidad (González Hernando, 2009: 56). Por último, se ha utilizado el término de Virgen Tríptico, propuesto por Trens, frente a las Vírgenes-Relicario y a las Vírgenes-Tabernáculo (Trens, 1947: 487), adaptado como *Triptych Virgin* por Melissa R. Katz⁴⁷, quien considera que alude a su fusión de retablo alado e imagen de culto, porque no solo se abren, sino que se abren y se cierran, de forma cíclica. Sin embargo, González Hernando considera que “puede generar confusión entre lo que entendemos como Tríptico de la Virgen (un armario que al abrirse tiene distintas escenas marianas) y Virgen Tríptico (una talla de María que al abrirse se convierte en un tríptico con diversos episodios)” (González Hernando, 2009: 56).

Por lo que respecta a su tipología, existen diversas clasificaciones. Así Réau (Réau, 1996: 99-100) solo contemplaba dos tipos, con identificación errónea de la imagen de Allariz: las que abrigan al grupo de la Trinidad y las que llevan a Cristo en la cruz, rodeado de escenas de la Pasión. Curiosamente cita como ejemplo del primero la Virgen de marfil de Allariz, que data en el siglo XIII, y en el segundo, con una fecha del siglo XIV, señala “estatuillas de marfil de Allariz, en Galicia y de Evora, en Portugal” (Réau, 1996: 100). En España ya Trens (1947: 497) estableció tres clases: de la Santísima Trinidad, de gozo y de dolor. Esa misma clasificación es propuesta por Bango (1991: 133-134), y seguida por González Hernando (2008: 818-819), la cual establece cuatro subtipos en las de la Trinidad: abrideras con la Trinidad y la Anunciación; con la Trinidad y ángeles; con la Trinidad y la vida de Cristo; y con la Trinidad y un grupo de fieles orantes (González Hernando, 2009: 57-58). Por su parte Katz (2012: 48) considera que los motivos interiores responden a dos categorías: narrativas o trinitarias, distinguiéndose entre las primeras las de los gozos de la Virgen, que serían las más tempranas, popularizadas por los predicadores franciscanos, y las de los ciclos de la Pasión, influidas por la *Devotio Moderna* (Katz, 2009: 202).

47 Ya anunciado en artículo (Katz, 2009: 198), y así figura en el título de su tesis doctoral (Katz, 2010) y en Katz (2012: 42).

Antes de centrarnos en la de Allariz, es preciso indicar que las trinitarias fueron objeto de críticas por la alteración de las relaciones de parentesco entre María, el Padre, el Hijo y el Espíritu y por la inversión de la jerarquía entre Dios y la Virgen, como aduce González Hernando (2011: 129)⁴⁸. La Virgen es hija del Padre, madre del Hijo y esposa del Espíritu Santo (González Hernando, 2011: 130), y en las abrideras de la Trinidad, la Virgen encierra en su seno a las tres personas divinas, de tal modo que se convierte en madre de los tres (González Hernando, 2011: 131). Además, María supera en dimensiones a la Trinidad que lleva en su seno: “este planteamiento se encuadra en el proceso de intensificación del culto mariano que tiene lugar a finales de la Edad Media y que confiere una orientación matriarcal a la religión cristiana, tradicionalmente patriarcal”, como ha indicado González Hernando (2011: 131). El principal opositor a esta situación fue Jean Gerson (1363-1429), en un sermón de 1402 en el que indica que pueden provocar el error y la impiedad pues parece que la Trinidad hubiese tomado carne humana en la Virgen (Bango, 1991: 134; Katz, 2009: 199; y González Hernando, 2011: 131-132). Tras el concilio de Trento se censuran las abrideras de la Trinidad, pero no las restantes (González Hernando, 2011: 132-134), por lo que no es cierta la afirmación de autores como Réau (1996: 100), que señalaron que se proscribieron las abrideras. De hecho, como González Hernando (2008: 819) ha señalado, las abrideras de gozo parecen haberse extinguido de manera natural y progresiva a finales de la Edad Media, mientras que las de la Pasión siguieron realizándose incluso hasta el siglo XIX.

La Virgen de Allariz, realizada en marfil, es una de las tres abrideras de gozo que se conservan en la península ibérica, junto con la de la catedral de Salamanca y la procedente del convento de dominicas del Paraíso de Évora⁴⁹ —actualmente en el Museo de Arte Sacro de la catedral de Évora—, al cual fue donado por una vecina del mismo, Isabel Afonso, en su testamento de 1574 según Mourato (2010: 73) y conocida por ello como la Virgen del Paraíso. Sin embargo, Katz señala que no se sabe nada de la pieza antes de 1474, cuando se registra en posesión de una mujer llamada Isabel Afonso, que en ese año donó la escultura, que llevaba el sobrenombre de Nuestra Señora del Paraíso, a un beaterio conocido como las Beatas de Santa María o el *Recolhimento das Galvoas* en honor a las tres hermanas de la familia Galvoa que lo fundaron ca. 1460⁵⁰. Una generación más tarde, cuando la comunidad decidió afiliarse formalmente a la orden dominica, eligieron nombrar su monasterio Nossa Senhora do Paraíso en honor a la escultura amada, y no al revés (Katz, 2012: 75-76).

La de Allariz sería, según Bango (2010: 179), la cabeza de serie de las tres, si bien los distintos autores que se han referido a ella le otorgan diferentes cronologías. Así, Villa-Amil y Castro (1899b: 111) la data a fines del siglo XIII. Sin embargo, Trens (1947: 502) la fecha en el siglo XIV, al igual que Baumer (1977: 271), quien la sitúa, junto a la de Salamanca, en

48 Esta autora, en su tesis doctoral, dedica un interesante apartado a esta cuestión (pp. 129-139).

49 Ya señaladas por Villa-Amil (1899b: 86).

50 Sobre este convento, véase Palma/Fialho Conde (2017).

1330. Estella (1984: 128) la vuelve a retrotraer a los años finales del siglo XIII, como Valle (1990: 201). Bango, si en un primer momento (1991: 133) la data en la segunda mitad del siglo XIII, posteriormente (2010: 169) se decanta por el tercer cuarto del siglo XIII, más cerca de mediados del siglo que de 1275. González García (1998: 24) la considera del tercer cuarto del siglo XIII, más próxima al final del siglo. Cuadrado (2001: 441) sigue a Bango, al situarla en el tercer cuarto del siglo XIII, más bien en los años centrales del siglo, lo que hace suponer que la compra o encargo de esta se hizo en fechas anteriores. González Hernando (2011: 281) la sitúa a finales del XIII, “cronología acorde con el patrocinio de Violante y la indumentaria de la Virgen (velo sin ajustar, túnica de cuello redondo, cíngulo, capa sujeta por un cordón fiador que describe un semicírculo muy alto)”. Por último, Katz (2012: 44 y 72) vuelve a datarla en los años 60-70 del siglo XIII, atendiendo a diversas consideraciones sobre la vida de la reina.

Los primeros autores que se aproximaron a su estudio, tras Villa-Amil y Castro, que no indica filiación, la consideraron de origen francés (Bango, 1991: 136), siendo todos ellos de ese país (Sarrète, 1913: 131; Koechlin, 1924: II, 5-6). Fue Trens (1946: 504) el primero que la cree hispana, de influencia francesa; Baumer (1977: 252-253) también la juzga de factura peninsular, aunque considera que sería algo más antigua la de Salamanca. Estella (1984: 134) opina que posee ciertos arcaísmos, que harían posible vincularla con un taller de “una región como la gallega, de fuerte y fina tradición románica con destacada influencia del primer gótico de Burgos y León”. Para Bango, en su primer artículo sobre esta imagen (1991: 142), la obra se habría realizado en un taller castellano-leonés, si bien amplía su análisis estilístico en la monografía que le dedica, donde señala que la de Allariz y la de Salamanca son obra de un mismo taller, sin paralelos en la Europa coetánea, siendo la primera un encargo regio, de ahí su material más rico, que repetirá el prototipo para la catedral de Salamanca, en un material más humilde como es la madera, dejando el marfil solo para los marcos, los personajes y pequeños detalles de la anatomía de la Virgen, el Niño y el trono (Bango, 2010: 181-182). González García (1998: 24-25), por comparación con algunas obras en madera datadas ca.1300 y procedentes de la zona pirenaica, considera que podría ser de un taller de dicha área geográfica. Finalmente, Katz (2012: 71) opina que probablemente fue realizada en los talleres reales.

Para González Hernando (2008: 820), el uso del marfil en este ejemplo, además de mostrar la capacidad económica de su promotora, “contribuyó a la alabanza mariana, ya que este material fue para ciertos escritores de la Edad Media, como Pedro Damiani, símbolo de la virginidad y castidad de María”. Dicha autora añade que la asociación entre marfil y perfección femenina procede de la Antigüedad clásica, pues en el mundo romano el marfil fue considerado símbolo de la belleza, perfección e ideal femenino, tal como puede verse en el Libro 12 de la *Eneida* (de Virgilio) y en la historia de Pígalión de las *Metamorfosis* (de Ovidio). El cristianismo adaptó este símbolo, de tal modo que Pedro Damiani en el *Sermón de la Natividad de María* (ca. 1072) identificó el marfil del trono de Salomón con

la virginidad de María y Adam de Saint Victor (s. XII), en el himno *Salve Mater Salvatoris*, consideró que el oro y marfil del trono de Salomón representaban la caridad y castidad de la Virgen (González Hernando, 2011: 53). Por su parte Sánchez Ameijeiras (2016: 115) relaciona el marfil con el versículo de la letanía del rosario que celebra a la Virgen como *turris ebúrnea*, Torre de Marfil.

Por lo que respecta a su forma, cuando está cerrada responde al tipo de Virgen *Sedes Sapientiae*, trono de Salomón, con el Niño, el cual bendice con la mano derecha y porta la esfera, *globus* o pomo en la izquierda (González Hernando, 2011: 281). La descripción de Bango (2010: 151) es inigualable, por lo que cabe recogerla de modo textual:

La Virgen, de apenas veinticinco centímetros de altura, ha sido concebida de una manera rígidamente frontal, sentada en un trono y teniendo sobre su rodilla izquierda al Niño también en postura sedente. Desde la cintura para arriba, la figura se va inclinando hacia su derecha siguiendo la curvatura del colmillo de elefante que ha servido de materia escultórica. Levanta la mano derecha, en actitud de coger algo; podría pensarse que agarra un cetro o una rama con una flor. En todo caso, es evidente que no se trata de una manzana, pues con esa disposición de los dedos no podría. Resulta curioso comparar la delicadeza de la mano derecha con la tosquedad de la izquierda. Viste una túnica o brial de mangas ajustadas que llega hasta los pies, escote redondo y ceñido al arranque del cuello. El velo sobre la cabeza cae por los laterales, plegándose sobre los hombros, y por la espalda en una cascada de artificiosos pliegues. El rostro de volúmenes plenos y limpios, sin una mínima arruga, aparece enmarcado por una cabellera rizada en tirabuzones. Frente despejada, bajo la cual se trazan unos arcos superciliares que sin solución de continuidad terminan definiendo una bonita nariz recta; bajo la cual, una menuda boca empieza a insinuar una leve sonrisa. Los ojos achinados, definidos por unos sutiles párpados carecen de pupilas. [...] Un cinturón ciñe la túnica dejando un cuerpo de talle alto, tal como es característico de la indumentaria femenina a partir de los años centrales del siglo XIII. Desde sus hombros, la capa, prendida con un fiador de doble cordón, se recoge por encima de las rodillas creando una serie de pliegues de un aspecto muy plástico.

María apoya su pie en un pequeño animal que durante mucho tiempo fue identificado como un perro o un dragón (lám. 6). Sin embargo, Bango, en su último trabajo sobre esta abridera (2010: 159), concluye que es un dragón, animal frecuente en imágenes de la Virgen de pie, pero en retroceso en las sedentes. Además, existen imágenes marianas vinculadas con la familia de doña Violante en las que también se representa un dragón bajo el pie, como es el caso de Virgen de Villalcázar de Sirga de la capilla de Santiago (lám. 7), a la que habría que añadir la del exterior que forma parte de la Epifanía (lám. 8). Su significado ha sido bien explicitado por González García (1998: 30), aunque lo confundió con un perro: habría que relacionarlo con el Génesis 3,15⁵¹ y con el capítulo 12 del Apocalipsis, que relata los episodios de la mujer y el dragón que quiere arrebatar a su hijo.

Se dispone sobre una base circular compuesta de placas de ébano encima de una estructura de marfil que Trens (1947: 504) consideró un añadido posterior. Sin embargo,

51 Gn 3, 15: "Y pondré enemistad entre ti y la mujer, y entre tu descendencia y su descendencia; esta te herirá en la cabeza, y tú la herirás en el talón".

Bango (2010: 160, 174 y 179), por comparación con la abridera de Salamanca, considera que no hay ninguna duda de que fue realizada al mismo tiempo que la imagen, a pesar de que la salmantina es poligonal y esta cilíndrica. Además es posible que presentase figuras de personajes bíblicos que serían veterotestamentarios, como la Virgen de Salamanca. Es evidente que diversos profetas fueron anunciando los misterios que esta Virgen recoge en su interior.

Ciertamente, quizá lo más relevante de esta abridera se encuentra en el interior. Enmarcadas bajo composiciones arquitectónicas que cobijan arcos trilobulados de medio punto, en el caso de las tres escenas centrales y apuntados en las seis restantes (Cuadrado, 2001: 442), se observan un total de nueve escenas: dos se corresponden con sendos ángeles cerofentarios y las siete restantes son los gozos de Nuestra Señora (González Hernando, 2011: 279, fig. 32), dispuestos para su lectura de abajo arriba y de izquierda a derecha (lám. 9 y fig.1).

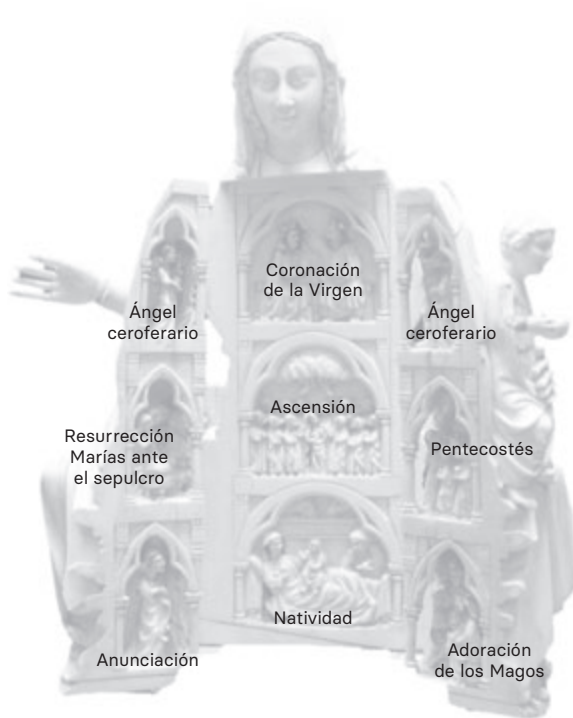


Fig. 1. Esquema de la Virgen abridera de Allariz.

Como se puede apreciar en el esquema, se representan la Anunciación, el Nacimiento de Cristo y la Epifanía en la parte inferior. En el siguiente registro están la Resurrección de Cristo, mediante la presencia de las tres Marías ante el sepulcro, la Ascensión con la Virgen como protagonista rodeada de los Apóstoles (Cuadrado, 2001: 442), y Pentecostés, con una

composición muy similar. En la cúspide, sobre el pecho, la Coronación de la Virgen, que supone su llegada al cielo⁵².

El tema de los gozos de la Virgen ya fue analizado por Trens (1947: 506-508), quien indicó que, junto con sus dolores, durante los siglos XII al XV fueron el tema favorito de santos, poetas y artistas. Bango (2010: 183) indica que Pedro Damían había puesto en boca de un monje la siguiente oración que cantaba cuando pasaba delante de una imagen de la Virgen:

Gaude, Dei genitrix, virgo immaculata.
Gaude, que gaudium ab angelo suscepisti.
Gaude, que genuisti etrni luminis claritatem.
Gaude, Mater.
Gaude, sancta Dei Genitrix virgo
Tu sola mater innumpta
Te laudat omnis creatura genitricem lucis.
Sis pro nobis, quesumus, perpetua interventrix.

En realidad, estaría inspirado en el himno *Akathistos*⁵³, si bien no son los cinco gozos exactos, sino cinco motivos de alegría por la concepción de María y su maternidad divina (Bango, 2010: 183). Sin embargo, la enumeración de los cinco gozos ya estaba codificada en la obra de Gautier de Coincy (1178-1236), según Bango (2010: 184).

La antifona que había recogido Pedro Damían se convirtió en un relato que popularizó el dominico Jacobo de Vorágine (1230-1298), quien cuenta (1995: I, 484) que con ocasión de la fiesta de la Asunción de la Virgen:

Un clérigo muy devoto de la Virgen María, cual si tratara de consolarla por lo mucho que sufrió cuando vio a su Hijo atormentado por los dolores de las cinco llagas, todos los días rezábale esta oración: “Alégrate, Madre de Dios, alégrate, Virgen inmaculada; alégrate al recordar el gozo que sentiste cuando el ángel te saludó y cuando engendraste en tu seno al que es la claridad de la luz eterna; alégrate, Madre; alégrate, Virgen Santa, por haber concebido y parido al Señor; alégrate, porque tú has sido la única mujer que ha engendrado un hijo sin concurso de varón; alégrate, Señora, al ver que todas las criaturas y todas las cosas te alaban; ¡Oh gloriosa Madre de la Luz! ¡Escucha nuestras súplicas! ¡Sé nuestra perpetua intercesora ante tu Hijo!”. Pues bien, en cierta ocasión, hallándose este clérigo muy enfermo y un punto de morir, comenzó a sentir un miedo horroroso ante la inminencia del juicio de Dios; este pensamiento le conturbó en tal manera que perdió la paz de su espíritu. Mas, de pronto, la Virgen se le apareció y le dijo: “Hijo mío, a qué viene ese temor?. Deséchalo. No me invitaste tú a mí infinidad de veces a la alegría?. Pues ahora soy yo quien a ti te digo: ¡Alégrate y ven conmigo a gozar de los eternos júbilos!”.

Esa misma leyenda es recogida por el franciscano castellano Fray Juan Gil de Zamora (1241-1318), en su *Liber de Iesu et Mariae* (Bango, 2010: 183-184). Como indica Trens (1947: 506), “esta leyenda demuestra que la memoria de las cinco llagas y de los cinco dolores de Cristo condujo a venerar los cinco gozos de María”. En principio, los cinco gozos fueron: la Anunciación, el Nacimiento de Jesús, la Adoración de los Magos, la Resurrección y la Ascensión

52 González García (1998: 31-47) analiza cada una de las escenas y proporciona magníficas imágenes de detalle.

53 Su letra puede verse en <http://www.corosanclemente.com.ar/Part/Maria/Akathistos/LIBRO%20CORO.pdf>.

de Cristo, a los que se añadieron la Asunción y Coronación de María, quedando en siete, aunque el número varía en algunas ocasiones, como ya hizo constar Gustavo de Salley (†1252), en sus meditaciones sobre los gozos de María (Bango, 2010: 185). De hecho, Felipe de Grèves (†1236), ya compuso un himno dedicado a los siete gozos marianos, al igual que Gui de Folqueys (1202-1268), como recuerda Bango (2010: 185).

En el ambiente castellano, como cinco figuran en las estrofas 118-122 del IV Milagro: Galardón de la Virgen, incluidas en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (1246-1252)⁵⁴.

118. Apríso çinco motes, motes de alegría
Que fablan de los gozos de la Virgo Maria:
Diçielos el clerigo delante cada dia,
Avie ella con ellos muy grant plaçenteria.

119. Gozo ayas Maria que el angel credist,
Gozo ayas Maria que virgo conçebist,
Gozo ayas Maria que a Xpo parist:
La lei vicia çerrestri, e la nueva abrist.

120. Quantas fueron las plagas que el fijo sufrió,
Diçie él tantos gozos a la que lo parió:
Si bono fo el clerigo, e bien lo mereçió,
Ovo gualardon bueno, buen grado reçibió.

121. Por estos çinco gozos debemos al catar,
Çinco sesos del cuerpo que nos façen peccar,
El ver, el oir, el oler, el gostar,
El prender de las manos que diçimos tastar.

122. Si estos çinco gozos que dichos vos avemos,
A la madre gloriosa bien gelos afreçemos,
Del ierro que por estos V. sesos façemos,
Por el so sancto ruego grant perdon ganaremos.

En cambio ya se presentan siete gozos en la primera Cantiga de Santa María (Mettmann, 1986: I, 56-58):

Des oge mais quer'eu trobar
pola Sennor onrrada,
en que Deus quis carne fillar
bêeita e sagrada,
por nos dar gran soldada
no seu reyno e nos erdar
por seus de sa masnada
de vida perlongada,
sen avermos pois a passar
per mort' outra vegada.

54 Fuente citada por González Hernando (2009: 58-59).

Anunciación:

E poren quero começar
como foy saudada
de Gabriel, u lle chamar
foy: “Benaventurada
Virgen, de Deus amada:
do que o mund’á de salvar
ficcas ora prennada;
E demais ta cunnada
Elisabeth, que foi dultar,
é end’envergonnada”.

Nacimiento de Jesús:
E demais quero-l’enmentar
como chegou canssada
a Belem e foi pousar
no portal da entrada,
u paryu sen tardada
Jesu-Crist’, e foy-o deytar,
como moller menguada,
u deytan a cevada
no presev’, e apousentar
ontre bestias d’arada.

Adoración de los Magos:

E non ar quero obridar
com’ angeos cantada
loor a Deus foron cantar
e “paz en terra dada”;
Nen como a contrada
aos tres Reis en Ultramar
ouv’a strela mostrada,
por que sen demorada
veron sa offerta dar
estranna e preçada.

Resurrección:

Outra razon quero contar
que ll’ouve pos contada
a Madalena: com’ estar
vyu a pedr’entornada
do sepulcr’e guardada
do angeo que lle falar
foy e disse: “coytada
moller, sey confortada,
ca Jesu, que ves buscar,
resurgiu madurgada”.

Ascensión:

E ar quer-vos demostrar
gran lediç'aficada
que ouv'ela, u vyu alçar
a nuv' enlumẽada
seu Fill'; e poys alçada
foi, viron angeos andar
ontr'a gent' assuada,
muy desaconsellada,
dizend': Assi verrá juygar,
est'é cousa provada".

Asunción:

Nen quero de dizer leixar
de cómo foy chegada
a graça que Deus enviar
lle quis, atan grãada,
que por el esforçada
foy a companna que juntar
fez Deus, e enssinada,
de Spirit'avondada,
por que souberon preegar
logo sen alongada.

Coronación:

E, par Deus, non é de calar
como foy corõada,
quando seu Fillo a levar
quis, des que foi passada
deste mund' e juntada
con el no ceo, par a par,
e Reña chamada,
Filla, Madr' e Criada;
e poren nos dev'ajudar,
ca x' é noss' abogada.

En el Códice Rico del Escorial (Ms. T-1-1), la miniatura que acompaña a esta cantiga (lám. 10)⁵⁵, dada su estructura en número par de escenas (Chico, 1916: 37-38), añade un gozo que es el Anuncio a los Pastores (Sánchez, 2016: 117). Por su parte en el Códice de Florencia de las *Cantigas de Santa María* (B.R. 20) (lám. 11), la Virgen se presenta como Puerta del Cielo (Sánchez, 2016: 117), una forma que evoca claramente la estructura de una abridera:

55 Fotografía realizada a partir de la edición facsímil de las *Cantigas de Santa María* (1979). Agradecemos al profesor Carlos Villanueva que nos haya permitido usar el ejemplar de su propiedad.

A Que as xpoztas do ceo abzíu pera nos faluar. _
poðer / a nas ðefte mundo ðe as abzír τ ferrar.
(Fidalgo Francisco / Fernández Guiadanes, 2019: 24).

Ligado asimismo con la forma está el significado que Trens (1947: 481) le otorga a estas imágenes, verdadero homenaje a las excelencias de la Virgen. En su opinión, sería una evocación plástica del salmo 44: “Enteramente gloriosa es por dentro la hija del rey”. A ello se podrían añadir las palabras de san Lucas, tanto tras el anuncio a los pastores — “María, por su parte, guardaba todas estas cosas, y las meditaba en su corazón” (Lc. 2, 19)—, como después de la pérdida del Niño en el templo — “Su madre conservaba cuidadosamente todas las cosas en su corazón” (Lc. 2, 51)—. Por eso Trens (1947: 481) concluye que tales Vírgenes al abrirse parecen revelar esta reserva de pensamientos, alegrías, en este caso, y angustias en las de dolor.

Asimismo, en el mundo hispano de la época destaca el catecismo *Doctrina Pueril* (1274-1276) de Ramón Lull, en el que los siete gozos se estudian junto a los 14 artículos de fe, 10 mandamientos, 7 sacramentos, 7 dones del Espíritu Santo, 8 bienaventuranzas, 7 virtudes y 7 vicios (Bango, 2010: 186) y, de nuevo en forma poética, en los “Gozos de Santa María” del *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, arcipreste de Hita (ca. 1283-ca. 1350)⁵⁶. Trens recoge un himno del siglo XIV que resume los gozos de esta forma:

- 1.- *Gaudes conceptu deico*. Te alegras por tu concepción divina (en la Anunciación).
- 2.- *Gaudes partu sacrato*. Te alegras por tu parto sagrado.
- 3.- *Gaudes adventu magico*. Te alegras por la llegada de los Magos.
- 4.- *Gaudes resuscitato*. Te alegras por el Resucitado.
- 5.- *Gaudes Jesu levato*. Te alegras por Jesús ascendido.
- 6.- *Gaudes igne mirífico Apostolis donato*. Te alegras por el fuego mirífico a los Apóstoles donado.
- 7.- *Gaudes ascensu calico / perfecte iuncta nato / pro nobis supplicato*. Te alegras por tu ascensión a los cielos. Perfectamente unida a tu Hijo. Suplica por nosotros.

Estos gozos son glosados por san Vicente Ferrer († 1419) en un sermón sobre la Natividad de la Virgen, en las *Coblas del Roser*⁵⁷, y más tarde en los *Gozos de Nuestra Señora* de Fray Íñigo de Mendoza (1430-1490)⁵⁸.

Además, esta devoción cuajó en un rosario de los Siete Gozos de María, que se atribuye a san Juan de Capistrano, y en una fiesta litúrgica (Trens, 1947: 507). Ciertamente, como recoge González Hernando (2011: 226), desde la Edad Media el calendario litúrgico incluyó una serie de fiestas oficiales en estrecha relación con los gozos marianos: la Adoración de los Magos (6 de enero), la Anunciación (25 de marzo), la Resurrección (domingo de Pascua), la Ascensión (40 días después de la Resurrección), Pentecostés (10 días después de la

56 Su texto puede seguirse en Poemas de El Arcipreste de Hita WEBMASTER (los-poetas.com).

57 González Hernando (2009: 59). Se pueden ver en <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/31294/1/RYY.Foll%20000.228.pdf>.

58 González Hernando (2009: 59): http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-gozos-de-nuestra-senora--0/html/ff91d77c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_.

Ascensión), la Visitación (2 de julio), la Asunción (15 de agosto) y el Nacimiento de Cristo (25 de diciembre). Por eso considera que de todas ellas destaca la festividad de la Asunción, la más propiamente mariana, por lo que sería factible que las abrideras de Salamanca, Allariz y Évora fueran abiertas el 15 de agosto, con ocasión de esta festividad. Sin embargo, Katz (2011: 83) señala que, sin conocer las costumbres utilizadas en la veneración de las vírgenes abrideras, no se pueden proponer argumentos convincentes para su apertura pública o privada. Es posible que se emplearan ambos métodos, de acuerdo con necesidades rituales y/o costumbres locales.

Por otra parte González Hernando (2011: 227) indica la existencia de otra práctica religiosa relacionada con los gozos de la Virgen: la *corona franciscana*, también conocida como *siete alegrías* o *rosario seráfico*, en clara conexión con el rosario dominico, pues consiste en intercalar el rezo del *Padrenuestro* y el *Avemaría* con la meditación de los siete misterios gozosos que vivió la Virgen: Anunciación, Visitación, Nacimiento, Adoración de los Magos, María y José encuentran a Jesús en el Templo, Resurrección y Asunción/Coronación. Se diferencian de los gozos literarios y de los que presenta la abridera de Allariz en que añaden la Visitación y Jesús entre los doctores, y eliminan la Ascensión y Pentecostés. En este caso, su presencia en el convento de clarisas permite suponer que quizá las religiosas la empleaban para meditar sobre los gozos al tiempo que rezaban la corona franciscana. Por otro lado, como Bango (2010: 183) ha señalado, el franciscanismo fue fundamental en la espiritualidad de la reina doña Violante, ya desde su niñez. A este respecto, recuerda la devoción de su padre Jaime I hacia los siete gozos de Nuestra Señora, presente en una visión legendaria sobre el nacimiento de dicho monarca bajo los auspicios de la Virgen en el santuario mariano de Notre-Dame de Vauvert (Gard), que recoge la *Crónica catalana de Ramón Muntaner*, escrita entre 1325 y 1332, así como el rey se encomienda a los gozos y dolores de la Virgen, en el curso de una peligrosa travesía a Mallorca, como recoge el *Llibre dels Feyts del rei en Jaume* (terminado en 1275), en el que la invoca de este modo: “Y Vos, Madre de Dios, escuchadme también. ¿A vos que sois puente y paso para los pecadores, a Vos os suplico por los siete gozos y los siete dolores que sufristeis por vuestro caro Hijo...?” Como agradecimiento por su intervención, visitó el santuario de Vauvert. A ello se añade, como ya se ha señalado en la primera parte de este trabajo, la propia devoción mariana de la reina, así como la de su esposo Alfonso X.

Por último, es necesario tener en cuenta la plasmación plástica de estas devociones en la Virgen abridera, tanto desde un punto de vista iconográfico como iconológico.

En la iconografía, ya Trens (1947: 508) indicó que se utilizaron fórmulas más anticuadas a la hora de la elección del modo de representación. Ello es particularmente destacado en los episodios de la Resurrección y del Nacimiento. En el primero (lám. 12) se recoge el momento de la aparición del ángel a las tres Marías junto al sepulcro⁵⁹, una escena que

59 Como aparece en el románico, por ejemplo, en la portada del Perdón de San Isidoro de León.

responde a la liturgia del día de Pascua, y que emplean los dramas litúrgicos. Por lo que respecta a la escena del Nacimiento (lám. 13), María se muestra echada sobre el lecho, como una parturienta normal, ofreciendo su seno al Niño, con todo el realismo inspirado en los Evangelios Apócrifos. Así suele aparecer en las portadas de las catedrales del primer gótico y el gótico pleno⁶⁰, mientras que, en la segunda mitad del siglo XIV, María aparecerá sentada o arrodillada ante el Niño (Trens, 1947: 509). González Hernando (2011: 218-222) estudia cada uno de los ejemplos en comparación con los de las otras abrideras de gozo, y subraya que el auge de la devoción mariana hace a la Virgen protagonista de un gran número de acontecimientos del Nuevo Testamento, entre ellos la Ascensión (González Hernando, 2011: 219). Asimismo, señaló que Trens indicó la existencia de la paloma del Espíritu Santo en la escena del Nacimiento, “elemento que debió ser colocado aquí en el curso de alguna intervención / restauración y que posteriormente fue trasladado al episodio de Pentecostés, adquiriendo así más sentido el conjunto” (González Hernando, 2011: 281-282). Trens (1947: 509) concluye su análisis de la iconografía de la Virgen de Allariz, indicando que existe una idea trinitaria en este conjunto: el Padre en la coronación de María, el Hijo en la Natividad, y el Espíritu Santo entre ambas. Si tenemos en cuenta que la paloma no estaba en la escena de la Natividad, podemos seguir indicando el sentido trinitario, teniendo en cuenta la presencia del Espíritu Santo en Pentecostés (lám. 14).

Por su parte, Bango (2010: 200) analiza cada tema suponiendo la meditación que llevaría a cabo doña Violante ante la imagen, de un modo semejante a como lo haría su esposo, Alfonso X, devoto de la Virgen María, quien contaba con el libro de las Cantigas en su capilla, al que consideraba como un verdadero libro sagrado, y una gran tabla de marfil con muchas imágenes de la Virgen, que debía de ser colocada sobre el altar los sábados cuando se celebraba la misa y el oficio de la Virgen, como se pone de manifiesto en el testamento del monarca dictado en Sevilla el 10 de enero de 1284:

Et similiter mandamus quod si nostrum corpus debuerit in Ispali sepeliri, quod detur ibi nostra tabula quam fieri fecimus cum reliquiis ad honorem Béate Marie et eam déferant in processione in sollempnitatibus Béate Marie et ponatur etiam super altare [...] Et quedam tabula magna in qua plures diverse ymagine eburnee continentur facte ad similitudinem istoriarum Virginis Marie, et quod ponantur ibi quolibet sabato supra altare Beate Marie dum a sacerdote missa fuerit celebrata (Daumet, 1906: 90-91).

Cuando la reina rezaba los gozos, Bango (2010: 202) supone que tendría delante la abridera que la ayudaría a reflexionar sobre los diversos misterios comenzando por la base, donde diversos personajes del Antiguo Testamento habrían profetizado sobre el protagonismo de María en la historia de la redención, del mismo modo que en las portadas góticas ocupaban las estatuas-columna mientras el desarrollo narrativo se disponía en el tímpano. Tras la apertura de la imagen, procedería a meditar sobre cada uno de los miste-

60 En Galicia se puede observar en la portada occidental de la catedral de Tui (ca. 1218-1236).

rios gozosos⁶¹, y al concluir procedería a cerrarla y se dirigiría a la Virgen en busca de su protección (Bango, 2010: 231).

La relación de esta Virgen con la reina Violante ha sido interpretada por Katz (2011: 66-67) teniendo en cuenta el hecho de que Alfonso X y Violante de Aragón mantuvieron una corte itinerante, sin residencia fija, como era costumbre en los reinos medievales peninsulares, permaneciendo durante poco tiempo en cada lugar. Aunque el pequeño tamaño de la abridera estaba determinado por las dimensiones de un colmillo de marfil, también facilitaba su transporte, una característica deseable para una corte en continuo movimiento que pudo formar parte de la capilla itinerante de la reina.

Por lo que respecta al análisis del conjunto de esta Virgen, como Sánchez Ameijeiras (2016: 117) ha recogido, ha sido objeto de estudios de género y sobre cultura visual. La primera corriente la entiende como un ejemplo de la “feminización” de la divinidad que se constata a finales del medievo. En la cultura visual interpretan la dicotomía exterior / interior en el marco de un discurso sobre el cuerpo y el alma, pues el proceso de abrir la imagen llevaba implícita la contemplación de los sentimientos más íntimos de María.

Ha sido Melissa R. Katz (2012: 84) quien ha ahondado más en estos aspectos. Por lo que respecta al feminismo, indica que se ha analizado desde tres niveles: el género del promotor, el de la audiencia, y el de la propia escultura. Autores como Radler y Henk van Os, las consideraron obras para necesidades devocionales de mujeres de comunidades femeninas imbuidas de un misticismo femenino; por su parte Warner, Neumann y Rimmele exaltan las facilidades procreadoras del cuerpo femenino, mientras Newman y Gertsman las interpretan resaltando el componente femenino como agente divino. En el caso de la abridera de Allariz, podrían aplicarse los criterios de género que señalan dichos autores, pues la promotora es una mujer, doña Violante, y la audiencia un convento femenino, las clarisas de Allariz. Pero incluso clasificar estas esculturas como objetos ideados para realzar la devoción de las mujeres enclaustradas sería incorrecto, pues en principio estaba destinada a una sola mujer, aunque circunstancias posteriores demuestran su capacidad para atender las necesidades de diversas comunidades religiosas. Asimismo, Katz (2012: 64-65) considera que tales actitudes, aunque razonablemente formadas dada la erudición actual sobre los roles de las mujeres como mecenas y audiencia del arte devocional medieval, no son aplicables a todas las abrideras; sin ir más lejos, la de Salamanca posiblemente habría sido promovida por un eclesiástico y tendría una audiencia masculina en la catedral. Del mismo modo, los promotores principales en el siglo XV fueron los caballeros Teutónicos especialmente en Prusia. Las audiencias también eran más amplias de lo que se suponía inicialmente: en el momento de su aparición en el siglo XIII, fueron encargadas generalmente por miembros del clero, la nobleza y las órdenes monásticas; sin embargo, desde el

61 El análisis de cada uno de ellos se desarrolla con textos y magníficas imágenes de este modo: la Anunciación, entre las páginas 203-207; Natividad, pp. 207-212; Adoración de los Magos, pp. 212-215; Resurrección, pp. 215-218; Ascensión, pp. 218-221; Pentecostés, pp. 221-224; Coronación, pp. 224-231.

siglo XV, los ejemplos se encuentran en santuarios rurales, capillas de cofradías, iglesias parroquiales y entornos domésticos, así como en castillos, conventos y catedrales, lo que supone un amplio atractivo para una variedad de públicos y la falta de un patrocinio fijo que atestiguan la facilidad con la que estas obras podían adaptarse a las prácticas devocionales existentes, tanto en el ámbito público como en el privado. Además, la flexibilidad iconográfica debida a la multiplicidad de escenas facilitó su incorporación a lugares muy diversos (Katz, 2011: 66).

Finalmente, como Katz (2011: 70) señala, al tratarse de esculturas de las que se observa el interior y el exterior, medio visibles y medio escondidas, convierten la experiencia devocional en algo al tiempo óptico y háptico, pues era preciso manipularlas para abrir sus puertas; ello añadía elementos de tiempo, acción y memoria a la comprensión visual de la figura. Establecen una dialéctica entre el exterior y el interior de la escultura, dos espacios mediados por el gesto de abrir y cerrar la imagen, un movimiento paralitúrgico que aproxima a la persona que efectúa la transformación, al paso entre el reino mundano y el divino. A su vez, el cuerpo, donde estarían los órganos de la procreación, es desplazado por escenas de la salvación; ello indica un deseo de trascender lo físico, distanciándolo de lo carnal y alineándolo con lo sagrado (Katz, 2012: 63).

Por poco comunes que sean, las vírgenes abrideras poseen objetos homólogos en el ámbito del arte devocional, contenedores de lo sagrado, tanto reales como conceptuales, que de forma similar encierran y revelan temas sagrados y permiten la comprensión de la teología y las implicaciones teóricas de un cuerpo esculpido de la Virgen formado con un conjunto de puertas. En primer lugar, el relicario antropomórfico o parlante, cuyo interior contiene su propia sustancia secreta, a menudo de origen corporal, y cuyo exterior imita la forma del cuerpo humano o de la parte del cuerpo correspondiente. Además, la escasez de reliquias marianas, debido a la creencia en su ascensión corporal, impidió conservación de fragmentos corpóreos, lo cual permitió que imágenes de la Virgen María funcionaran como cuasi reliquias y, en muchos casos, también como relicarios (Katz, 2011: 70-71)⁶². Asimismo, se han comparado con los tabernáculos eucarísticos⁶³, otro tipo de objeto litúrgico que se puede abrir y cerrar y que delimita los límites de lo sagrado reservando la hostia a la vista hasta que sea necesario (Katz, 2011: 71). Los tabernáculos con forma de Virgen cumplen literalmente la tarea que las abrideras realizan metafóricamente.

Devocionalmente, la escultura, el relicario y el tabernáculo tienen su valor principalmente en su interior. Sin embargo, en los dos últimos el recipiente, por muy elaborado o costoso que sea, siempre está subordinado a la reliquia o la oblea como un objeto de devoción; sin ellas son meros objetos de arte. En cambio, las vírgenes abrideras, se mues-

62 Es el caso de Felipe II que clasificó la Virgen abridera existente en su colección no como una imagen reliquiosa sino como una reliquia sagrada, exponiéndola en el centro de uno de los dos pabellones relicarios que flanqueaban el altar mayor de la basílica de su complejo palaciego/monasterio, El Escorial.

63 Sobre los tabernáculos, véase el monográfico Gutiérrez Baños/Kroesen/Andersen (eds) (2020).

tren cerradas o abiertas, siguieron siendo una imagen de culto eficaz, así como una valiosa herramienta devocional (Katz, 2011: 71).

Katz analiza otro contenedor estrechamente asociado con el cuerpo de la Virgen: el propio edificio de la iglesia. Desde la exégesis patrística, promulgada por Ambrosio de Milán (340-97) y sus sucesores, se equiparó a la Virgen María con la *Ecclesia*, el cuerpo místico de la Iglesia. A través de esta alianza metafórica, el conjunto de fieles que forman la comunión cristiana se unió en el símbolo común del cuerpo de la Virgen. Ambrosio señaló: “sed uirgo, quia est ecclesiae typus, quae est immaculata”, jugando con el doble significado de *typus* como tipo y modelo, utilizado para un modelo arquitectónico (*Ecclesia*), así como una persona modélica (María). Comentaristas del siglo XII sobre el *Cantar de los Cantares* extendieron la metáfora patrística al asociar a la Virgen María con la Esposa de Salomón, interpretando el texto como una alegoría del amor a su Iglesia, encarnado a través de su unión con María como Madre-Esposa-*Ecclesia*.

El interés por el *topos* literario de María como *Mater Ecclesia* coincidió con la aparición de imágenes de la Virgen en los programas decorativos de iglesias y catedrales, lo cual contribuye a estrechar el vínculo entre tipo y prototipo: al cruzar el umbral de una iglesia, bajo la mirada de la imagen mariana en su puerta, se refuerza la asociación entre cuerpo físico de la Virgen y el edificio de la iglesia comparado con el cuerpo de María, la hostia custodiada en el altar como Cristo en su vientre, y los fieles reunidos en la nave encarnaban la *Mater Ecclesia*. Se pueden establecer paralelos con las vírgenes abrideras, cuyo aspecto cuando está cerrado —es decir, la figura de la Virgen María— puede compararse con el exterior del edificio donde se instalaron tales imágenes, mientras que abiertas se pueden asemejar con el interior de la iglesia, donde María estaba simbólicamente presente. Su diseño refuerza esta metáfora: la planta arquitectónica —con el ábside como cabeza, los brazos del crucero y la nave como torso— parece antropomórfica, mientras que la escultura, con sus puertas, bisagras, postes y sujetadores, parece una estructura arquitectónica (Katz, 2011: 73). Incluso Katz va más lejos en la semejanza de cuerpo, edificio y escultura: se entra y sale de las iglesias a través de conjuntos de puertas batientes, caracterizadas como umbrales entre reinos sagrados y seculares; su paralelo anatómico es el canal de parto, el pasaje por el que entramos al reino temporal, y los medios por los cuales Jesús entró en nuestro mundo como un bebé saliendo del vientre de la Virgen. La manipulación del cuerpo de María, a través de la acción divina, es paralela al manejo del cuerpo esculpido de las abrideras por el devoto, en especial en las abrideras de gozo como la de Allariz. El usuario se mueve desde el inicio de la figura de la Virgen intacta, en las escenas de la Anunciación y Natividad, y en Pentecostés se produce tanto la llegada del Espíritu Santo a la tierra como la unión del cuerpo místico de la Iglesia con la de Cristo: María sentada en medio de los doce apóstoles confirma su papel como nexo del ser físico y la esencia espiritual. Como había señalado san Ambrosio, tanto la iglesia terrenal como el vientre de la Virgen María se llenaron del Espíritu Santo, haciendo que los interiores de estas esculturas fuesen otro punto de penetración

divina (Katz, 2011: 74). Por su parte, los movimientos de apertura y cierre del cuerpo de María/*Ecclesia*, realizados por el espectador, son paralelos al acto creativo de Dios Padre, transformando y cambiando el cuerpo de la Virgen tanto en un nivel físico como metafísico. De hecho, las vírgenes abrideras podrían verse como una metáfora de María llena de gracia tanto por fuera como por dentro. La esencia de la escultura radica en su cuerpo permeable, cuyo interior está abierto a nuestra inspección, mientras que las imágenes del interior se ven reforzadas por su protección dentro de la figura exterior. De hecho, parte del desafío de las abrideras es reconciliar la ambivalencia de sus aspectos interior y exterior; al igual que hay que reconciliar la noción de la pureza intacta de María con la ruptura del caparazón corporal para permitir la observación del santuario interior donde encontramos la historia de la salvación dentro de la estructura de una mujer de pureza infinita, libre del pecado (Katz, 2011: 77).

En estas particulares figuras de culto de la Virgen y el Niño yacía escondido un gran secreto, un santuario interior al que se accede por un portal disfrazado de la Santísima Madre. Lo mundano y familiar conduce al corazón del misterio divino, manifestando el objetivo de la devoción basada en imágenes para guiar al devoto a una intensidad espiritual más profunda, siendo necesaria la participación humana para moverlas (Katz, 2011: 84).

6. Evocaciones del Calvario. Una reina al pie de la Cruz

Entre los objetos donados por doña Violante al convento de clarisas de Allariz se conserva una cruz de cristal de roca (lám. 15), quizá una de las tres que aparecen citadas en un inventario de 1570, elaborado por fray Francisco Hoyerero (García Barriuso, 1990: 84-84) —*tres Cruces de christal*—, que recoge Villa-Amil y Castro (1899a: 133-134): “tres cruces de cristal hermosísimas que dio la reina Doña Violante”. A ellas se añaden:

Una cruz de plata hueca, bien guarnecida, que tiene un dedo de San Bartholomé, y Otras dos cruces de plata huecas, llenas de Reliquias de diversas Santas y Santos, que la Reyna traxo a esta casa; en unión de Un porta paz de plata, con un viril en medio, donde está un Lignum Crucis, y en la circunferencia muchas Reliquias; Otro porta paz de otra hechura, también de plata sobredorada, en que ay las Reliquias de la faxa con que fué ceñido Christo, una astilla de su cuna y de la piedra del sepulcro de Nuestra Señora; Un Santiago de plata, de bulto, con escudo y viril, y dentro otro Lignum Crucis, y Un cofrecito lleno de muchas Reliquias de Santos⁶⁴.

En el informe del deán Chiriboga (1613) se indica:

Y anssi mesmo ay en este Monasterio tres Cruces de cristal grandes guarnecidas de plata que donaron los dichos señores Reis al dicho Monasterio, con pura plata y en todo ello las Armas Reales⁶⁵.

Por su parte, Jacobo de Castro (1722: I, 327-328) incluye en el testamento de doña Violante la colección que se recoge en el inventario antes citado:

64 AHN, Papeles, “Memoria y Relación muy breve de la Fundación, reliquias y entierros de Sancta Clara la rreal de Allariz”, 24 de septiembre de 1570 según Villa-Amil (1899a: 134), aunque en Estella (1984: 131) se indica que fue redactado en 1567. Fue copiado, casi textualmente, en 1647.

65 AHPOR, Sta. Clara, Libro 43, fol.59. Transcrito en García Barriuso (1990: 85-86).

Un porta paz de plata con vn viril en medio donde eſtà vn Lignum Crucis, y en la circunferencia muchas Reliquias. Otro porta paz de plata sobre dorado, en que ay las Reliquias de la faja, con que fue ceñido Christo, vna astilla de su cuna, y de la piedra del sepulcro de Nuestra Señora. Un Santiago de plata con escudo, y viril, y dentro otro Lignum Crucis. Otras dos Cruces llenas de Reliquias. Otra Cruz de la misma materia, en que esta vn dèdo de San Bartholomè. Un cofrecito lleno de muchas Reliquias de Santos. Tres Imagenes mas pequeñas de marfil de Nuestra Señora. **Tres Cruces de cristal**, y finalmente dexò preciosos ornamentos à esta Sacristia.

La cruz carece de estudios monográficos recientes, si bien fue objeto de interés en primer lugar por parte de Villa-Amil y Castro a finales del siglo XIX (Villa-Amil, 1899a: 133-136), y sus conclusiones han sido repetidas en los pocos trabajos que se han referido a ella. Él considera que puede tratarse de una de las cruces donadas por la reina Violante en su testamento y que pertenecería a su capilla, si bien habría sido reformada dos siglos más tarde (Villa-Amil, 1899a: 135). De ahí que en la ficha realizada por Larriba en *Galicia no tempo* se la date a finales del siglo XIII, con reformas posteriores. Estas son evidentes en algunos de los engarces y en las pinturas de la base, una peana tronco-piramidal; hasta el punto, de que Bango considera que en esta cruz se han reutilizado piezas procedentes de diversas obras, que corresponderían a cruces de la segunda mitad del siglo XIII, de las que destacan los ángeles arrodillados. En su opinion, tal vez se pudieron reaprovechar piezas de las distintas cruces procedentes de la capilla real, uniéndolas en la que hoy se observa (Bango 2020: 148).

Actualmente la cruz se configura a través de una peana (lám. 16), como Larriba ha descrito; es una peana tronco-piramidal sobre la que se sitúan tres ángeles arrodillados y un tallo sobre el que se dispone el nudo de cristal de roca de forma poliédrica. De su parte superior parten dos tallos curvos que soportan dos figuras y, en el espacio interior, otras dos de menor tamaño. Sobre ellos se asienta la cruz latina de cristal con remates flordelisados (Larriba, 1990: 220).

En lo que atañe a la iconografía caben destacar varios elementos. Villa-Amil y Castro (1899a: 135) consideraba que el engarce y adorno bajo la cruz fueron reformados dos siglos más tarde como “atestigua, por si sola, la labor flamígera de los soportes de las figuras coronadas, que representa, sin duda, los personajes que costearon la obra”. González García (1990: 249) reiteró la tímida alusión a las figuras coronadas “que se han identificado como los donantes de la obra”. Por su parte Larriba (1990: 220) supone que pueden tratarse de los personajes de costearon la obra o el nuevo engarce. Tan solo Bango (2010: 148) se detuvo levemente en ese detalle, por su extraordinario valor iconográfico: son dos imágenes arrodilladas y orantes ante el crucificado, flanqueando una imagen de María, que se corresponden con un monarca, con melena y corona, y una reina, con corona y toca⁶⁶. Ambas las pone en relación con las que se disponen en la “Puerta Roja” de Notre-Dame de París (lám. 17), que se suelen identificar con san Luis y Margarita de Provenza, consuegros de doña Violante.

66 Véanse las láminas 15, 16, 28, 29 y 30 del presente trabajo.

Pero a diferencia de los franceses, en este ejemplo alaricano la reina levanta sus manos de forma más intensa por lo que considera que “se quiere dotar de una cierta dramatización la figura de Violante, se diría que hay un deseo personal de representar individualizadamente: una reina, devota y suplicante” (Bango, 2010: 148). De su aproximación se deduce que está identificando la pareja regia con Alfonso X y doña Violante. En nuestra opinión, hay un elemento de gran importancia: la reina se encuentra en el lado derecho de la cruz, es decir en el preferente, lo cual le concede una relevancia que estaría en consonancia con el hecho de ser ella la promotora de esta pieza.

Por lo que respecta a los restantes elementos, en la peana se encuentran diversas placas de esmalte sobre oro que cubren los lados trapezoidales y que Villa-Amil (1899a: 135) creyó de carácter bizantino, lo que le llevó a considerarlos de época muy anterior a la reina. Sin embargo, en 1933 Chauncey Ross (1933: 58) se detuvo en estas piezas de esmalte *cloisonné* sobre oro, con motivos de tallos con flores y hojas de vid, de colores blanco mate, rojo, verde y turquesa, sobre fondo traslúcido verde y considera que su encaje en la pieza demostraría que no fueron hechos para esta, sino que habrían formado parte de un relicario desconocido. Ello le lleva a suponer que pudieron pertenecer a la capilla de doña Violante y por su testamento pasaron al convento de Allariz (Chauncey, 1933: 60); esta opinión es reiterada por Larriba (1990: 220) y Bango (2010:147). Fue Chauncey (1933: 58 y 60) el primero que puso en relación estos esmaltes con los talleres parisinos de finales del siglo XIII, principios del XIV y en concreto con Guillaume Julien, que trabajó para Philippe le Bel, Felipe IV *el Hermoso*, el cual gobierna Francia entre 1285–1314. Fue el segundo hijo del rey Felipe III *el Atrévado* y de su primera esposa Isabel de Aragón (†1270), hermana de doña Violante, lo cual hace posible una relación artística entre ambas coronas, dada la facilidad de transporte de las piezas de esmalte. Además de este dato, no hay duda de la semejanza existente entre las piezas de Allariz (lám. 18) y otras atribuidas al taller de Guillaume Julien. Este taller fue estudiado por Enlart, quien estableció la distinción entre los esmaltes *cloisonnés* bizantinos, así como los renanos y mosanos, y este, de origen parisino, que denominó “de pliqué” (Enlart; 1927: 3-7), según la traducción de Martín Ansón, que lo define como un esmalte en el que al suprimir la plancha de metal que sirve de fondo da lugar a un esmalte transparente unido exclusivamente por el entramado del tabique separador⁶⁷. Se trata de un objeto de lujo que solo se realiza en plaquitas de pequeñas dimensiones (Enlart, 1927: 3). La primera pieza vinculada con estos talleres parisinos sería la cabeza relicario de saint Denis (1256-1298), si bien la primera obra que Enlart (1927: 13) atribuye con seguridad a Guillaume

67 Su definición (Martín Ansón, 1984: 103) es muy clara en el glosario disponible en la página del Museo de Cluny (París), donde se indica: “Esmaltes Pliqué: Esmaltes opacos con tabiques dorados que forman decoraciones de pequeños corazones, cuatrifolios y tréboles, en colores blanco, rojo, azul y amarillo, incrustados sobre un fondo de esmalte verde traslúcido. Estos esmaltes suelen decorar pequeñas placas montadas en cubiertos y joyas” (la traducción española es nuestra): <https://www.musee-moyenage.fr/resources/glossaire.html#emaux-de-plique>.

Julien es la cabeza relicario de saint Louis, realizada para la Sainte-Chapelle. Aunque hoy se encuentra perdida, se conserva una placa en forma de hoja en el Gabinete de Medallas de la Bibliothèque Nationale de France (lám. 19)⁶⁸. En 1306 ejecutó 24 plaquetas de plata para la vajilla y otros objetos de oro y plata para el palacio, la habitación y la capilla del rey. En 1314-1315 le pagaron por varios trabajos, especialmente por reparar varias piezas del tesoro de la Sainte-Chapelle (Enlart, 1927: 16). Se han conservado piezas como esta del Museo de Cluny⁶⁹ (lám. 20)⁷⁰ y otra cuadrilobulada en The Mary Spedding Milliken Memorial Collection, en Cleveland⁷¹ (lám. 21)⁷². Asimismo, ese taller realizó diversas piezas en 1307 con ocasión del matrimonio de Isabelle de Francia, hija de Philippe le Bel, con Eduardo II de Inglaterra, celebrado en la catedral de Boulogne, a la cual el rey dona un relicario de la Santa Sangre con las armas de Francia et de Navarra (lám. 22)⁷³. Martín Ansón relaciona con el taller de Guillaume Julien tanto piezas de la Vera Cruz de la catedral de Toledo (lám. 23)⁷⁴, como las de Allariz. No cabe duda de que las similitudes con las placas de la cruz de Allariz demuestran una posible procedencia de las mismas de ese entorno parisino, con una cronología anterior a la fecha del testamento de doña Violante, es decir, 1292.

En la peana se encuentran, asimismo, diversas pinturas al temple sobre fondo dorado y pergaminos, protegidas bajo cristal. En la cara delantera la parte central está ocupada por una pintura medieval de la Ascensión, como un icono bizantino, en un deficiente estado de conservación (lám. 24). La identificación de los restantes personajes que llevó a cabo Villa-Amil (1899a: 135) y que siguieron los restantes autores, no se corresponde con la que actualmente se observa. A ambos lados se representan, en la parte superior, san Antonio Abad y otro personaje barbado, que Villa-Amil identificó con Tomás, pero que él situó en otra de las caras; en la inferior, a la izquierda del espectador, san Juan y Santiago el Mayor, y a la derecha, aunque en mal estado de conservación, si seguimos la identificación de Villa-Amil y Castro (1899a: 135) que reiteran González García (1990: 249) y Larriba (1990: 220), estarían Santiago el Menor y Felipe. En el lado posterior (lám. 25) se encuentra en el centro un Calvario bizantinizante con María, san Juan, el sol y la luna, así como el montículo del Gólgota. En la parte superior santa Lucía y santa Catalina y en la inferior, del lado izquierdo del espectador, Judas Tadeo y Tomás; en este caso no hay duda, ya que presenta la lanza, símbolo de este apóstol. En el lado derecho, san Pedro con las llaves y san Pablo con la espada, y no —como indica Villa-Amil (1899a: 135) y todos los autores que han repetido su identificación

68 <https://www.clevelandart.org/magazine/cleveland-art-mayjune-2017/a-gem-enamel>.

69 <https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/emaux-de-plique.html>.

70 https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Enamel_setting_MNMA_CI23411d.jpg.

71 Sobre ella véase Gauthier (1972: 202 y catálogo nº 159).

72 <https://www.clevelandart.org/magazine/cleveland-art-mayjune-2017/a-gem-enamel>.

73 Sobre él véase Gauthier (1972: 202 y catálogo nº 158).

74 Sobre ella véase Gauthier (1972: 202 y catálogo nº 160).

(González García, 1990: 249; Larriba, 1990: 220)—, san Bartolomé y san Andrés. En el tercer lado (lám. 26), la imagen central, de factura posterior, es la Transfiguración, flanqueada en la parte superior por san Basilio y san Nicolás, y en la inferior por Lucas y Mateo, en el lado izquierdo del espectador, y podemos suponer que se tratan de Bartolomé y Andrés los que están en el derecho, si bien se han perdido los nombres escritos sobre sus cabezas.

Tras la peana se dispone lo que todos los autores que hasta ahora la han estudiado (véanse más arriba) denominan un tallo (lám. 27), que ejerce como astil, de plata sobredorada, con tres hileras de arquillos apuntados que culminan con una banda en la que se disponen ocho figurillas de profetas barbados excepto uno, tal vez Daniel. En torno al astil se disponían tres ángeles arrodillados, de los que solo se conservan dos.

Sobre ello se encuentra el nudo de cristal de roca, encima del cual se dispone un relieve de plata sobredorada en el que se representa el prendimiento de Cristo. En la parte delantera (lám. 28) se observa el momento en el que Pedro envaina la espada y Jesucristo se dispone a reintegrar la oreja a Malco (Jn 18,10-11) y sobre la escena en la parte inferior de la cruz, un personaje femenino que posiblemente se trate de la Virgen María. En la parte posterior (lám. 29), Judas porta en sus manos las bolsas con el dinero por el que ha vendido a Jesús y está acompañado por un personaje con un palo y por sacerdotes, como indican los textos bíblicos (Mt 26, 47-52; Mc. 14, 43-50; Lc. 22, 47-53; Jn. 18,2-11); sobre la escena, un personaje masculino con un libro en la mano, que sería Juan. De ahí parten dos tallos curvos a los que anteriormente nos hemos referido, que culminan con sendas figuras, una vez más, las que están presentes en los conjuntos del Calvario: María, dispuesta en el lado principal, a la derecha de la cruz, porta un libro en su mano derecha y lleva la contraria al pecho; san Juan, en el lado izquierdo de la cruz, porta un libro en mano izquierda y dirige la diestra hacia el espectador (lám. 30).

Por último, cabe destacar la cruz de cristal de roca. Como se ha señalado, doña Violante habría donado tres al convento de Santa Clara de Allariz. La que se conserva posee los extremos flordelisados. En las descripciones desde Villa-Amil⁷⁵, y en las fotografías antiguas, es el brazo superior el que se encuentra roto, mientras que en la actualidad es el derecho. Cabe pensar que tanto este detalle como la no coincidencia de la descripción de las imágenes pictóricas del pie, son fruto de la restauración a la que fue sometida en los últimos tiempos⁷⁶. La tipología de la cruz evoca la de dos cruces de cristal de roca (láms. 31-32) que alberga el Museo Machado de Castro (Coimbra), donadas al convento de Santa Clara de Coimbra por otra reina de origen aragonés: Isabel de Aragón, más conocida como *A Rainha Santa*⁷⁷ (1282 y 1325), esposa de don Dinís, e hija del rey Pedro III de Aragón, hermano de

75 Villa-Amil (1899a: 136); González García (1990: 249); Larriba (1990: 220).

76 Agradecemos la información proporcionada por el personal del museo. No hemos podido acceder a la memoria de la restauración, que puede aportar nuevos datos.

77 Sobre ella está en prensa nuestro trabajo Cendón/Barral (2021).

doña Violante. En una de ellas destacan miniaturas de matriz bizantina y, en la otra, esmaltes (Rodríguez, 2014: 454). Es importante tener en cuenta que ambas reinas tuvieron una especial devoción hacia las clarisas, siguiendo la espiritualidad franciscana de la familia.

Sobre la cruz alaricana se destaca un Cristo de tres clavos con la cabeza inclinada, con corona de espinas sogueada, y el cuerpo separado del fondo, del que se descuelga provocando un esquema en Y. Los pies se disponen sobre un engarce, a modo de subpedáneo, rodeado por un cordoncillo y cuya parte inferior evoca un arco apuntado (lám. 33). En el cruce de los brazos se dispone una placa de plata, en cuyos extremos superiores se colocan pequeños ángeles; en la parte delantera, un grabado barroco con san Bernardino de Siena (González García, 1997: s/n) y, en la parte posterior, una miniatura sobre pergamino de la *Theotokos*, una vez más siguiendo modelos bizantinos (lám. 34).

El conjunto denota una gran riqueza, posiblemente debido a la incorporación de diversas piezas, que, de modo individual, permiten una datación de finales del siglo XIII —la cruz de cristal de roca, los esmaltes de pliqué—, si bien desconocemos cuándo se reunieron hasta llegar a formar parte de este crucifijo.

7. Conclusiones

Analizar la figura y personalidad de la reina Violante no es fácil. Existen numerosos estudios de gran relevancia, si bien en pocos de ellos se hace referencia a su papel como promotora.

Entre las empresas artísticas de la reina Violante emerge con fuerza el convento de Allariz. Es el único monasterio que la reina eleva *a fundamentis*, enteramente suyo. Su decidida opción franciscana le impulsa a apoyar este nuevo proyecto de las clarisas en Galicia, la segunda fundación de la Orden en este territorio. Es un momento difícil para los franciscanos: han sido expulsados de la ciudad de Ourense y probablemente el apoyo de la reina esconde la intención de respaldar a la Orden ante el poder eclesiástico. Allariz era el enclave idóneo: villa de realengo, vinculada a la infancia y juventud de Alfonso X. La instalación de las clarisas en este enclave facilitaba la plena autonomía de la comunidad frente al poder del obispo ourensano, don Pedro Yáñez. Concedora de la problemática a través de su confesor fray García Blandes, la soberana no dudó en apoyarles.

El siglo XIII avanzaba y la reina había redactado dos testamentos en los que ordenaba inhumarse, en el primero, junto a su madre, doña Violante de Hungría, mientras en el segundo decidía que su cuerpo reposaría en el monasterio de Santa Clara de Zamora. Su esposo don Alfonso X promovía su enterramiento, después de vacilaciones, entre Sevilla y Murcia. Violante optaba finalmente por Allariz. Algunos investigadores han apuntado que esta decisión es una estrategia política; sin embargo, la soberana demuestra un promovido artístico intenso, propio de aquellos poderosos que preparan su última morada en un monasterio. Así lo demuestra al financiar el convento, ordenar su inhumación y entregar su capilla regia, con sus objetos más preciados.

La reina falleció en Roncesvalles, en 1300, cuando regresaba de su peregrinación a Roma. La abadesa doña Sancha Eanes reclamó el cuerpo de la reina al monarca Fernando IV, si bien se desconoce si se llegó a trasladar. Doña Violante les pertenecía; aun sin haber profesado, formaba parte de su comunidad como fundadora y promotora, por lo que debía mantenerse en el coro de las monjas, el espacio privilegiado del monasterio. En ese microespacio las religiosas preservaban la memoria de la reina a través de su oración.

Por otro lado, las obras de arte, el monumento funerario y diversas piezas de su capilla (cruces de cristal, Virgen abridera, libros litúrgicos, reliquias...) ayudaban a mantener su recuerdo permanente, en especial el sepulcro. Este no se ha conservado, pero es probable que se mantuviese en el coro, con su cuerpo o sin él, tal vez reutilizado posteriormente. Estudiados por diversos autores, los enterramientos de la familia real, en concreto los de los infantes don Fernando de la Cerda en las Huelgas y doña Leonor en Caleruega, hijos de doña Violante y don Alfonso, permiten plantear una aproximación al sepulcro de la reina: estaría constituido por una sencilla yacija de madera cubierta a dos aguas, sustentada por leones y decorada con las armas reales, en disposición similar al sepulcro del infante don Fernando de la Cerda. Asimismo, la miniatura del Privilegio rodado de 1285 del rey Sancho IV, donde se recrea la capilla de la Santa Cruz que acogería el cuerpo del monarca en la catedral de Toledo, abunda en estas consideraciones al ofrecer el modelo de enterramiento más frecuente en estos reinados de Alfonso X y su hijo, flanqueado por sendos altares de la Virgen María y la Santa Cruz.

Los únicos restos conservados en Allariz que pudieron pertenecer a la capilla de la reina doña Violante y, por lo tanto, donados en su testamento de 1292, son precisamente la Virgen abridera y la cruz de cristal de roca. El pequeño tamaño de la Virgen y su preciosismo en la talla permite conjeturar su ubicación en el interior del coro en un altar propio mariano. Otro altar ostentaría la cruz de cristal, en una disposición similar a la que se observa en la miniatura del Privilegio real de Sancho IV de 1285.

La pieza ebúrnea sería objeto de prácticas devocionales por parte de la comunidad de clarisas, pero también gozaba de un diálogo individual en la oración de las monjas, según se desprende del estudio de imágenes semejantes. Asimismo, la Virgen abridera motivaba una gran complejidad de connotaciones en su significado. En Allariz la imagen, con la apertura de sus batientes, potenciaba la significación del coro monástico como anticipo del Cielo, puesto que, a través de la oración, en ese microespacio, las religiosas experimentaban la caridad y la misericordia, era como el útero materno a través del que se gestaba Cristo en la misma comunidad. Asimismo, las monjas, que se habían sentido protegidas y avaladas por la intercesión de la reina Violante, eran acogidas por los brazos protectores de la Virgen María.

Por lo que respecta a la Virgen, responde a una tipología que funde la función de retablo y la de imagen de culto. Su pequeño tamaño y el marfil del que está hecha la convierten en una imagen fácilmente transportable que pudo acompañar a doña Violante en

sus diversos viajes, a la vez que en una pieza de lujo, solo disponible para personajes de relevancia. Por otro lado, su carácter ebúrneo se puede relacionar con la consideración de dicho material como evocador de la pureza intrínseca a la propia figura que representa: la Virgen María, Torre de Marfil, y Puerta del Cielo, como esas puertas que se abren dejando ver los siete gozos de Nuestra Señora. Este tema solo se halla en tres Vírgenes abrideras en la península ibérica, pero tuvo una enorme difusión literaria, en especial en la magna obra que Alfonso X promueve: las *Cantigas de Santa María*. Asimismo, tuvieron una gran importancia litúrgica en la *corona franciscana*, oración paralela al rosario promovido por los dominicos.

Es probable que las puertas que cerraban la imagen se abriesen en determinados momentos del año, como podría ser la fiesta de la Asunción de María el 15 de agosto. Sin embargo, no se puede olvidar que esta figura no estuvo abierta a un gran público: primero fue la reina y después la comunidad de las clarisas de Allariz, orden de clausura. Cabe pensar que la monarca oraba ante ella meditando, ante los episodios que en ella se representan, cada uno de los misterios gozosos, tras lo cual se cerraría y tendría una imagen de María con el Niño, como Trono de Sabiduría, modelo de virtudes como las que doña Violante habría de cumplir, dentro de los parámetros de la espiritualidad franciscana en la que ella se había criado y que queda patente a la hora de elegir un humilde convento de clarisas para su reposo definitivo, en lugar de la capilla real de Sevilla donde fue inhumado su esposo.

La morfología de esta Virgen abridera establece una dialéctica entre el exterior y el interior, el paso entre el reino mundano y el divino, pues en el interior lo humano es desplazado por escenas de la salvación. Una dualidad en la que debió de encontrarse doña Violante, como esposa y madre —no olvidemos que tuvo once hijos—, al debatirse entre una realidad que la lleva a elegir una condición frente a la otra, en los diferentes avatares políticos que se desarrollan durante su reinado.

Por lo que respecta a la cruz de cristal de roca, la evocación de la muerte de Cristo para conseguir la salvación de la humanidad es el tema principal de la espiritualidad franciscana; de ahí la proliferación de imágenes del crucificado que constituían el punto de atención principal en los templos de estas comunidades. En este caso se trata de un objeto suntuario, que también formaría parte de la capilla de doña Violante, y que, actualmente, es el resultado de la conjunción de diversas piezas que pertenecerían a la reina, como la cruz de cristal de roca y las placas de esmalte, junto a otras que se van agregando como las pinturas y el crucificado. Pero no podemos olvidar que cuando se construya el conjunto a partir de diversos elementos, se van a incluir las imágenes de los monarcas, Violante de Aragón y Alfonso X, ocupando la reina el lugar privilegiado como correspondería con su papel de promotora de un convento que se halla en el norte de la península, mientras su marido estaba más ocupado en asentar el poder sobre las tierras del sur.

La reina prefirió Allariz frente a otras opciones relevantes de sus reinos. Era preciso proteger a los franciscanos expulsados de Ourense e implantar una nueva comunidad de

hermanas clarisas. Violante actúa como mediadora e intercesora ante diversas instancias, con el objetivo de obtener avales para la Orden. Consciente de la importancia de su decisión, ordena su inhumación en el coro de las clarisas. Monasterio y oración de las religiosas, sepulcro, Virgen abridera y Cruz han logrado preservar la memoria de una reina que, desde entonces, se mantiene estrechamente vinculada a Galicia.

Apéndice



Lám. 1. Santa Clara de Astudillo. Coro (1353-1357). Museo Arqueológico Nacional (foto Marta Cendón)



Lám. 2. Privilegio rodado del rey Sancho IV, Testamento de Sancho IV, 1289, Archivo Histórico Nacional, Clero 3022/5bis, Madrid. (foto de Miquel Juan, 2017: 751)



Lám. 3. Sepulcro del infante don Fernando de la Cerda. Monasterio de Las Huelgas, Burgos. (foto de Elena Paulino Montero)



Lám. 4. Leones tenantes de sepulcro. Museo de Arte Sacra. Monasterio de Santa Clara de Allariz. (foto de las autoras)



Lám. 5. Virgen abridera de Allariz cerrada
(foto de las autoras)



Lám. 6. Dragón bajo el pie de la Virgen
(foto de las autoras)



Lám. 8. Virgen de la portada de Villalcázar de Sirga (foto Marta Cendón)

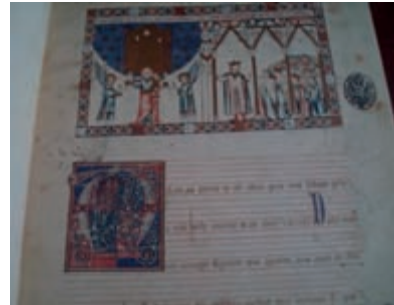
Lám. 7. Virgen de Villalcázar de Sirga de la capilla de Santiago (tomada de <https://www.diocesispalencia.org/index.php/component/content/article/9-uncategorised/660-el-camino-de-santiago?Itemid=437>)



Lám. 9. Virgen abridera de Allariz abierta (foto de las autoras)



Lám. 10. Miniatura de la Cantiga I, del Códice Rico del Escorial (Ms. T-1-1) (foto de las autoras)



Lám. 11. Miniatura I del Códice de Florencia de las Cantigas de Santa María (B.R. 20). (Tomada de <https://www.comprarmejer.es/producto/cantigas-de-santa-maria-de-alfonso-x-el-sabio-codice-de-florencia-s-xiii/>)



Lám. 12. Escena de la Resurrección (foto de las autoras)



Lám. 13. Escena de la Natividad (foto de las autoras)



Lám. 14. Escena de Pentecostés (foto de las autoras)



Lám. 15. Cruz de cristal de roca de Santa Clara de Allariz. Parte delantera (foto de las autoras)



Lám. 16. Cruz de cristal de roca de Santa Clara de Allariz. Parte posterior (foto de las autoras)



Lám. 17. "Puerta Roja" de Notre-Dame de París (foto Marta Cendón)



Lám. 18. Placas de esmalte pliqué de la cruz de Santa Clara de Allariz (foto de las autoras)



Lám. 19. Placa en forma de hoja, procedente de la cabeza relicario de san Luis. Gabinete de Medallas de la Bibliothèque Nationale de France (tomada de <https://www.clevelandart.org/magazine/cleveland-art-mayjune-2017/a-gem-enamel>)



Lám. 20. Placa de esmalte procedente del Museo de Cluny (tomada de https://fr.m.wikipedia.org/wiki/Fichier:Enamel_setting_MNMA_CI23411d.jpg)



Lám. 21. Placa cuadrilobulada conservada en The Mary Spedding Milliken Memorial Collection, Cleveland (tomada de <https://www.clevelandart.org/magazine/cleveland-art-mayjune-2017/a-gem-enamel>)



Lám. 22. Relicario de la Santa Sangre de la catedral de Boulogne (tomada de <https://crypte.ville-boulogne-sur-mer.fr/fr/decouvrir-la-crypte/des-chefs-d-oeuvre/61-reliquaire-du-saint-sang-14e-siecle>)



Lám. 23. Piezas de esmalte de la Vera Cruz de la catedral de Toledo (tomada de <http://www.lignumcrucis.es/el-lignum-crucis-de-la-catedral-primada-de-toledo/>)



Lám. 24. Parte frontal de la peana (foto de las autoras)



Lám. 25. Parte posterior de la peana (foto de las autoras)



Lám. 26. Parte lateral de la peana (foto de las autoras)



Lám. 27. Astil de la cruz (foto de las autoras)



Lám. 28. Prendimiento de Cristo. Parte delantera (foto de las autoras)



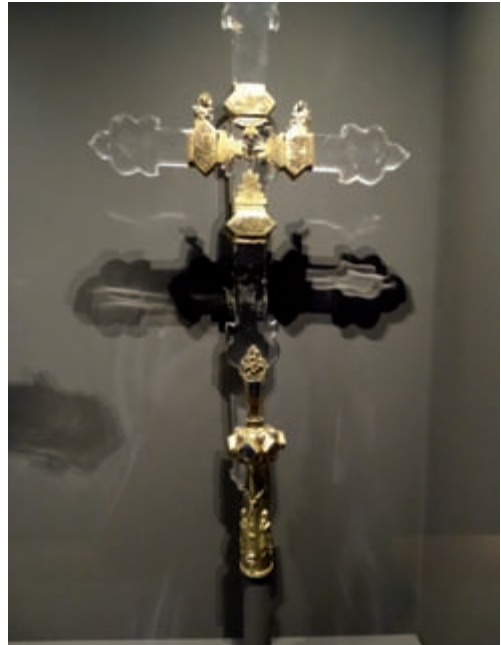
Lám. 29. Prendimiento de Cristo. Parte posterior (foto de las autoras)



Lám. 30. Tallos curvos con María y San Juan (foto de las autoras)



Lám. 31. Cruz de cristal de roca con miniatura bizantinizante. Museo Machado de Castro (Coimbra) (foto de María Novoa)



Lám. 32. Cruz de cristal de roca con esmaltes. Museo Machado de Castro (Coimbra) (foto de María Novoa)



Lám. 33. Crucificado (foto de las autoras)



Lám. 34. Miniatura sobre pergamino de la Theotokos en la parte posterior de la cruz (foto de las autoras)

Bibliografía citada

- Alonso Álvarez, R. (2012), “Enterramientos regios y panteones dinásticos en los monasterios medievales castellano-leoneses”, en J. A. García de Cortázar / R. Muñoz Teja (coords.), *Monasterios y monarcas: fundación, presencia y memoria regia en monasterios hispanos medievales*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, pp. 201-223.
- Alonso Álvarez, R. (2013), “La memoria de Alfonso VIII de Castilla en las Huelgas de Burgos: arquitectura y liturgia funeraria”, en E. López Ojeda (coord.), *1212, un año, un reinado, un tiempo de despegue. XXIII Semana de Estudios medievales. Nájera, del 30 de julio al 3 de agosto de 2012*, Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, pp. 349-376.
- Alonso Ruiz, B. (2015), “‘Por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia’ La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo XV”, en *Discurso, memoria y representación. La nobleza peninsular en la Baja Edad Media*, XLII Semana de estudios medievales, Nájera: Gobierno de Navarra, pp. 243-282.
- Arco y Garay, R. del (1954), *Sepulcros de la casa real de Castilla*, Madrid: CSIC.
- Bango Torviso, I. G. (1991), “Virxe abrideira de Allariz”, en *Galicia no tempo*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 131-148.
- Bango Torviso, I. (2010), *La abridera de Allariz: el imaginario de la Virgen en la sociedad hispana del siglo XIII*, Murcia: Caja de Ahorros del Mediterráneo y Región de Murcia.
- Barnay, S. (1999), *El Cielo en la Tierra. Las apariciones de la Virgen en la Edad Media*, Madrid: Encuentro.
- Baumer, Ch. (1977), “Die Schreinmadonna”, *Marian Library Studies*, 9/6, pp. 237-272.
- Benavides, A. (1860), *Memorias de Don Fernando IV de Castilla*, Tomo I, Madrid: Imprenta de José Rodríguez.
- Berganza y Arce, F. (1719-1721), *Antigüedades de España propugnadas en las noticias de sus reyes, en la crónica del Real Monasterio de San Pedro de Cardeña, en historias, cronicones y otros instrumentos manuscritos que hasta ahora no han visto la luz pública*, 2 vols. Madrid: Francisco del Hierro, t. 2.
- Bruzelius, C. (1992), “Hearing is Believing: Clarissan Architecture, ca. 1213-1340”, *Gesta* 31/2, *Monastic Architecture for Women*, pp. 83-91.
- Bruzelius, C. (1996), “Nuns in Space: stric Enclosure and the Architecture of the Clarisses in the Thirteenth Century”, en I. Peterson, *Clare of Assisi: A medieval and Modern Woman*, New York: Franciscan Institute Publications, pp. 53-74.
- Camille, M. (2005), *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid: Akal.
- Castro, J. de (1722), *Árbol Chronológico de la Santa Provincia de Santiago*, Salamanca: Francisco García Onorato y San Miguel.
- Cendón Fernández, M. (2010), “La catedral de Ourense: receptáculo de la memoria de la sociedad medieval”, *Semata*, 22, *El legado de las catedrales*, pp. 391-409.
- Cendón Fernández, M. / M^a D. Fraga Sampedro (2017), “De la monarquía a la burguesía. Empresas artísticas en los conventos femeninos de la Galicia medieval”, en G. Colesanti / B.

- Garí/N. Jornet i Benito (coords.), *Clarisas y dominicas: modelos de implantación, filiación, promoción y devoción en la Península Ibérica, Cerdeña, Nápoles y Sicilia*, Florencia: Firenze University Press, pp. 339-381.
- Cendón Fernández, M. / D. Barral Rivadulla (2021), “La Raíña Santa: Coimbra-Santiago, itinerario artístico y camino regio”, en G. Vallín Blanco (coord.), *Peregrinar a Santiago en la Edad Media: doce itinerarios culturales de ida y vuelta*, Academia del Hispanismo, en prensa.
- Chauncey Ross, M. (1933), “O esmalte cloisonné da crús de Allariz”, *Nós*, año XV, V/112, pp. 58-60.
- Chico Picaza, M. V. (2015), “Edición / es y función / es de un manuscrito del siglo XIII: el caso de las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio”, *Titivillus*, 1, pp. 27-44.
- Cid Rumbao, A. (1984), *Historia de Allariz. Villa y corte románica*, León: Diputación Provincial de Orense-Ed. Evergráficas.
- Conde Valvís Fernández, F. (1949-1952), “Doña Violante, reina de Castilla, está enterrada en Allariz”, *Boletín de la Comisión de Monumentos de Orense*, XVII, pp. 179-188.
- Cuadrado Sánchez, M. (1985), “La iglesia del convento de santa Clara de Pontevedra. Estudio artístico”, *El Museo de Pontevedra*, 39, pp. 199-230.
- Cuadrado Sánchez, M. (2001), “Vírgenes abrideras”, en I. Bango Torviso (coord.), *Mara-villas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, Junta de Castilla y León, vol. I, pp. 439-442.
- Daumet, G. (1906), “Les testaments d'Alphonse X le Savant roi de Castille”, *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 67, pp. 70-99.
- Durany Castrillo, M. (2009), “El convento de Santa Clara de Allariz (1282-1312)”, en R. Casal / M. A. Andrade / R. A. López (eds.), *Galicia monástica. Estudos en lembranza da profesora María José Portela Silva*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 131-152.
- Enlart, C. (1927), “L'émaillerie cloisonnée à Paris sous Philippe le Bel et le maître Guillaume Julien”, *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 29/1, pp. 1-98.
- Escudero de la Peña, J. M. (1872), “Privilegio miniado e historiado del rey don Sancho IV”, *Museo Español de Antigüedades*, I, pp. 98ss.
- Estella Marcos, M. (1984), “Vírgenes abrideras”, en *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*, Madrid: Editora Nacional, pp. 128-146.
- Ferro Couselo, X. (1967), *A vida e a fala dos devanceiros. Escolma de documentos en galego dos séculos XIII al XVI*, Vigo: Galaxia.
- Fidalgo Francisco, E. / A. Fernández Guiadanes (2019), *O Códice de Florencia das Cantigas de Santa Maria (B.R. 20). Transcripción paleográfica*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Folgar de la Calle, M^a C. (1983), “La iglesia de Santa Clara de Allariz y sus relaciones con el barroco compostelano”, *Boletín auriense*, 13, pp. 179-198.

- Folgar de la Calle, M^a C. (1986), “La iglesia de Santa Clara de Allariz y sus relaciones con el barroco compostelano”, *Boletín Avriense*, anexo: *Santa Clara de Allariz. 7^o Centenario da fundación*, pp. 119-137.
- Fraga Sampedro, M^a D. (1996), “La Orden de las clarisas y el arte: el convento de Santiago”, en E. Gigurey Liste (ed.), *El Real monasterio de santa Clara de Santiago. Ocho siglos de Claridad*, Santiago de Compostela: Real Convento de Santa Clara-Museo de Tierra Santa, pp. 117-133.
- Fuente Pérez, M^a J. (2016-2017), “Tres Violantes: las mujeres de una familia en el poder a lo largo del siglo XIII”, *Anuario de Estudios Medievales*, 46/1, pp. 137-165.
- Fuente Pérez, M^a J. (2017), *Violante de Aragón, reina de Castilla*, Madrid: Instituto de Historiografía Julio Caro Baroja.
- Gaibrois de Ballesteros, M. (1922-1928), *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*, Madrid: Tipografía de la “Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos”.
- Gallego Martínez, O. (1986), “Dominio y bienes de Santa Clara”, *Boletín Avriense*, anexo: *Santa Clara de Allariz. 7^o Centenario da fundación*, pp. 43-61.
- García Barriuso, P. (1990), “Documentación sobre la fundación, privilegios y derechos históricos del monasterio de Santa Clara de Allariz”, en *Santa Clara de Allariz. Historia y vida de un monasterio*, Santiago de Compostela: Diputación Provincial de Orense, pp. 11-107.
- García Oro, J. (1988), *Francisco de Asís en la España medieval*, Santiago: CSIC – Liceo Franciscano.
- García Oro, J. (1990), “La primitiva implantación de las clarisas en Galicia”, en *Santa Clara de Allariz. Historia y vida de un monasterio*, Santiago de Compostela: Diputación Provincial de Orense, pp. 109-145.
- Gauthier, M. M. (1972), *Émaux du moyen âge occidental*, Fribourg: Office du Livre.
- González García, M. A. (1990), “El arte en el monasterio de Santa Clara de Allariz”, en *Santa Clara de Allariz. Historia y vida de un monasterio*, Santiago de Compostela: Diputación Provincial de Orense, pp. 228-256.
- González García, M. A. (1997), *Museo del monasterio de Santa Clara*, Ourense: Gráficas Orensanas.
- González García, M. A. (1998), *La Virgen abridera de Santa Clara de Allariz*, Ourense: Grupo Francisco de Moure.
- González Hernando, I. (2008), “Las Vírgenes abrideras durante la Baja Edad Media y su proyección posterior”, en R. García Mahiques / V. F. Zuriaga Senent (eds.), *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia: Biblioteca valenciana, volumen I, pp. 817-832.
- González Hernando, I. (2009), “Las Vírgenes Abrideras”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I/2, pp. 55-66.

- González Hernando, I. (2011), *El arte bajomedieval y su proyección. Temas, funciones y contexto de las Vírgenes abrideras tríptico*, Madrid: Editorial Académica Española.
- Graña Cid, M^a M. (2013), “Reinas, infantas y damas de corte en el origen de las monjas mendicantes castellanas (c. 1222-1316). Matronazgo espiritual y movimiento religioso femenino”, en B. Garí (ed.), *Redes femeninas de promoción espiritual en los Reinos Peninsulares (s. XII-XVI)*, Roma: Viella, pp. 21-44.
- Gutiérrez Baños, F. (1997), *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos: Junta de Castilla-León.
- Gutiérrez Baños, F. (2014), “El sepulcro de la infanta doña Leonor, hija de Alfonso X el Sabio, en el Real Monasterio de Santo Domingo de Caleruega (Burgos)”, *Quintana, revista de estudios do Departamento de Historia da Arte*, 13, pp. 185-197.
- Gutiérrez Baños, F. (2014). “Resultado de la restauración y reconstitución del sepulcro”: <https://www.jcyl.es/jcyl/patrimoniocultural/leonorf/www/index.html>
- Gutiérrez Baños, F. (2015) “Una nota sobre escultura castellana del siglo XIII”, *Archivo Español de Arte*, 88, pp. 37-52.
- Gutiérrez Baños, F./ F. M. Morillo Rodríguez/ J. I. San José Alonso/ J. J. Fernández Martín (2016), “Reconstrucción virtual 3d del coro del convento de santa Clara de Toro (Zamora): la recuperación de un ámbito medieval de devoción femenina mediante el registro fotogramétrico y técnicas de renderización”, *Virtual Archaeology Review*, 7/15, pp. 123-134.
- Gutiérrez Baños, F. (2017), “La promoción artística en los conventos de clarisas durante la Baja Edad Media: los coros de los conventos de santa Clara de Salamanca y de Toro”, en *Mujeres en silencio: el monacato femenino en la España medieval*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real, pp. 283-330.
- Gutiérrez Baños, F/ J. Kroesen/ E. Andersen (eds) (2020), “The Saint Enshrined: European Tabernacle-altarpieces, c. 1150–1400”, *Medievalia. Revista D’ Estudis Medievals*, 23/1, pp. 1-427.
- Hamburger, J. F. (1992), “Art, Enclosure and the Cura monialium: Prolegomena in the Guise of a Postscript,” *Gesta*, 31, pp. 108–134.
- Hamburger, J. F. (1997), *Nuns as Artists: The Visual Culture Medieval Convent*, Berkeley, California: University of California Press.
- Iogna-Prat, D. / E. Palazzo / D. Russo (coords) (1996), *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne.
- Katz, M. R. (2009), “Behind Closed Doors: Distributed Bodies, Hidden Interiors, and Corporeal Erasure in ‘Vierge ouvrante’ Sculpture”, *RES: Anthropology and Aesthetics*, 55/56, pp. 194-221.
- Katz, M. R. (2010), *Interior motives: the Vierge ouvrante/Triptych Virgin in medieval and early modern Iberia*, Ph. D. Brown University.

- Katz, M. R. (2011), “Marian Motion: Opening the Body of the Vierge ouvrante”, en N. Zchomelidse / G. Freni (ed.), *Meaning in Motion: The Semantics of Movement in Medieval Art*, Princeton: Princeton University Press, pp. 63-91.
- Katz, M. R. (2012), “The Non-Gendered Appeal of Vierge Ouvrante Sculpture: Audience, Patronage, and Purpose in Medieval Iberia”, en Th. Martin (ed.), *Reassessing the Roles of Women as ‘Makers’ of Medieval Art and Architecture*, Leiden-Boston: Brill.
- Katz, M. R. (2013), “The Final Testament of Violante de Aragón (c.1236-1300/01): Agency and (dis)Empowerment of a Dowager Queen”, en E. Woodacre, *Queenship in the Mediterranean. Negotiating the Role of the Queen in the Medieval and Early Modern Eras*, New York: Palgrave Macmillan, pp. 51-71.
- Katz, M. R. (2015), “A Convent for ‘la Sabia’: Violante de Aragón and the Foundation of Santa Clara de Allariz”, en J. D’Emilio (ed.), *Culture and Society in Medieval Galicia: a Cultural Crossroads at the Edge of Europe*, Leiden-Boston: Brill, pp. 813-835.
- Koechlin, R. (1924), *Les ivoires gothiques français*, Paris: Auguste Picard.
- Larriba Leira, M. (1990), “Cruz de Cristal”, *Galicia no tempo*, catálogo de exposición, nº 112, p. 220.
- López Fernández, A. (1927), “Apuntes históricos sobre el convento de Santa Clara de Allariz (siglo XIII y XIV)”, *Boletín de la Comisión Provincial de monumentos históricos y artísticos de Ourense*, VIII/172, pp. 8-18; 173, pp. 25-32; 174, pp. 49-53. (reed. en *Boletín Auriense* 1986, Anexos, 5).
- Martín Ansón, M. L. (1984), *Esmaltes en España*, Madrid: Editora Nacional.
- Manso Porto, C. (1996), *Arte gótico en Galicia. Los dominicos*, A Coruña: Fundación Barrié de la Maza.
- Manso Porto, C. (2007) “Escultura gótica de filiación burgalesa y orensana en Santo Domingo de A Coruña”, *Anuario Brigantino*, 30, pp. 395-410.
- Martínez Díez, G. (1999), “Códices no visigóticos de San Pedro de Cardaña”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 219, pp. 255-276.
- Mettmann, W. (ed.) (1986-1989), *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, Madrid: Castalia.
- Miquel Juan, M. (2017), “La capilla real de la Santa Cruz en la catedral de Toledo. Reliquias, evocaciones, uso y decoración”, *Anuario de Estudios Medievales*, 47/2, pp. 737-768.
- Morales, A. de (1572), *Viage de Ambrosio de Morales por orden del rey D. Phelipe II en 1572 a los reynos de León, y Galicia, y Principado de Asturias, para conocer las reliquias de Santos, sepulcros reales, y libros manuscritos de las Cathedrales, y Monasterios* (ed. E. Flórez (1765), Madrid: Antonio Marín).
- Mourato Monteiro, M. F. (2010), *Sistema monástico-conventual e desenvolvemento urbano de Évora na Baixa Idade Média*, tesis doctoral dirigida por Virgolino Ferreira Jorge, Évora: Universidade de Évora.

- Navarro Talegón, J. (1980), *Catálogo monumental de Toro y su alfoz*, Zamora: Caja de Ahorros Provincial.
- Navarro Talegón, J. (1994), “Fundación del monasterio de santa Clara de Toro”, en J. Martí Mayor / M. M. Graña Cid (coords.), *Las clarisas en España y Portugal. Congreso Internacional, Salamanca 20-25 septiembre 1993*, Madrid: Junta de Castilla y León, vol. 1, pp. 301-316.
- Nogales Rincón, D. (2009), *La representación religiosa de la monarquía castellano-leonesa: la capilla real (1252-1504)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral.
- Núñez Rodríguez, M. (1985), *La idea de inmortalidad en la escultura gallega: La imaginería funeraria del caballero, s. XIV-XV*, Ourense: Diputación Provincial.
- Olivera Serrano, C. (2006), “Los señores del estado de Monterrey (siglos XIII-XVI)”, *Cuadernos de Historia de España*, 80, pp. 147-170.
- Omaechevarria, I. (1993), *Escritos de santa Clara y documentos complementarios*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Palma, I. / A. Fialho Conde (2017), “Dos espaços que o tempo silencia: novos dados para a interpretação do conjunto edificado do convento dominicano de N^a Sr.^a do Paraíso (Évora)”, *Almansor. Revista de Cultura*, 3, pp. 71-98.
- Pardo de Guevara y Valdés, E. (2000), *Los señores de Galicia: tenentes y condes de Lemos en la Edad Media*, Santiago: Instituto de Estudios Gallegos “Padre Sarmiento” (CSIC) Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Pardo de Guevara, E. (2006), “De las viejas estirpes a las nuevas hidalguías. El entramado nobiliario gallego al fin de la Edad Media”, *Nalgures*, 3, pp. 263-278.
- Pardo de Guevara y Valdés, E. (2011), “Las armas de los Limia y sus derivaciones (siglos XIII-XV)”, *e-Spania* [En ligne], 11 | juin 2011, mis en ligne le 05 juillet 2011, consulté le 30 xavier 2021. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/20540>; DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.20540>
- Pardo de Guevara y Valdés, E. (2015), “Los linajes y su afirmación social en el noroeste peninsular (siglos XIII-XV)”, en *Discurso, memoria y representación. La nobleza peninsular en la Baja Edad Media*, XLII Semana de estudios medievales, Nájera: Gobierno de Navarra, pp. 33-82.
- Pavón Casar, F. (2008) *La imagen de la realeza castellana bajomedieval en los documentos y manuscritos*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Tesis doctoral,
- Pérez Monzón, O. (2009), “Heráldica versus imagen”, en M^a.T. López de Guereño Sanz / I. G. Bango Torviso (coords.), *Alfonso X el Sabio*, Murcia: Comunidad Autónoma Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia, Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 94-101.
- Pérez Vidal, M. (2008), “Sancti Spiritus de Toro: arquitectura y patronazgo femenino”, *Liño*, 14, pp. 9-21.

- Pérez Vidal, M. (2017), “La liturgia procesional de completas en el ámbito de los monasterios femeninos de la Orden de Predicadores en Castilla”, *Hispania Sacra*, LXIX/139, pp. 81-99.
- Radler, G. (1990), *Die Schreinmadonna ‘Vierge ouvrante’, von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland, Mit beschreibendem Katalog*, Frankfurt am Main: Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe Universität.
- Réau, L. (1996), *Iconografía del arte cristiano*, tomo 1, vol. 2: *Iconografía de la Biblia: Nuevo Testamento*, Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Rodrigues, A. S. A. (2014), “Moneda, armas y objetos suntuarios: el tesoro de los reyes de Portugal en los primeros dos siglos de su existencia”, *Anales de Historia del Arte*, 24, número especial, noviembre, pp. 439-460.
- Rodríguez Núñez, C. C. (1993), *Los conventos femeninos en Galicia: el papel de la mujer en la sociedad medieval*, Lugo: Diputación Provincial.
- Rodríguez Peinado, L. (2014) “Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, 24, pp. 471-495.
- Salazar y Acha, J. de (1990), “Precisiones y nuevos datos sobre el entorno familiar de Alfonso X el Sabio, fundador de Ciudad Real”, *Cuadernos de estudios manchegos*, 20, pp. 210-233.
- Salazar y Acha, J. de (2000), *La casa del Rey de Castilla y León en la Edad Media*. Colección Historia de la Sociedad Política, Madrid: Rumagraf.
- Sánchez Ameijeiras, R. (1996), “Virgen de las llaves”, en E. Gigirey Liste, *El Real monasterio de santa Clara de Santiago. Ocho siglos de Claridad*, Santiago de Compostela: Real Convento de Santa Clara-Museo de Tierra Santa, pp. 192-193.
- Sánchez Ameijeiras, R. (2009), “Crisis, ¿qué crisis?. Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV”, en R. Alcoy i Pedrós (ed.), *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d’Europa al segle XIV*, Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 243-272.
- Sánchez Ameijeiras, M. R. (2016), “Virxe abrideira”, en R. Villares (ed.), *Galicia cen. Obxectos para contar unha cultura*, Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega, pp. 115-117.
- Sarrète, J. (1913), *Vierges ouvertes, Vierges ouvrantes et la Vierge ouvrante de Palau-del-Vidre*, Lézignan: imp. G. Loupiac.
- Testamento del infante don Felipe de Castilla. Transcripción de J. L. Lamigueiro (2020). [Consultado: marzo 2020], disponible en: www.xenealoxiasdoortegal.net/trabajos/testamentoinfantefelipe.pdf
- Torres Ballesteros, N. (2016), “Santa Clara de Allariz (Ourense)”, en *CLAUSTRA. Atlas de espiritualidad femenina en los Reinos Peninsulares*. Institut de Recerca en Cultures Medievales, IRCVM, Universitat de Barcelona. [enero 2021], <http://www.ub.edu/claustra/Monestirs/view/741>

- Trens, M. (1947), "Virgen abridera", en *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid: Plus Ultra, pp. 481-524.
- Valle Pérez, J. C. (1990), "Virgen Abridera", en *Galicia no tempo*, catálogo de exposición, nº 92, pp. 201-202.
- Villa-Amil y Castro, J. (1899a), "Cruz de cristal conservada en Santa Clara de Allariz", *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Orense*, I/8, mayo, pp. 129-136.
- Villa-Amil y Castro, J. (1899b), "Virgen abridera de marfil conservada por las Clarisas de Allariz: I. Productos de la eboraria en las iglesias de Galicia. II. Vírgenes abrideras. III. La Virgen de Allariz", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, VII/76, junio, pp. 83-86 y 77, julio, pp. 108-111.
- Villa-Amil y Castro, J. (1909), "Vírgenes Abrideras. La Virgen de Allariz", *Boletín de la Real Academia Gallega*, 25, pp. 6-10.
- Vorágine, J. de (1995), *La leyenda dorada*, Madrid: Alianza Editorial.
- Yzquierdo Perrín, R. (1988-1989), "Nueva imagen de Virgen abridera. Parroquia de San Salvador de Toldaos (Triacastela, Lugo)", *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, IV, pp. 19-30.
- Yzquierdo Perrín, R. / C. Manso Porto (1996), *Galicia. Arte. Arte medieval II*, A Coruña: Hércules, tomo XI.
- Yzquierdo Perrín, R. (2008-2009), "Sillerías de coro gótico-mudéjares: de Santa Clara de Toro a Santa Clara de Palencia", *Abrente*, 40-41, pp. 113-148.

