

ESTUDIO ICONOGRÁFICO-ARTÍSTICO
DE LA VIRGEN DEL PINO,
PATRONA DE GRAN CANARIA

POR
JOSE HERNANDEZ DIAZ

Con motivo de la segunda semana mariológica organizada por el Obispado de Canarias, en feliz coincidencia con el Año Santo de la Reconciliación y del séptimo centenario de la muerte de Santo Tomás de Aquino, gran cantor de la Madre de Dios, fui invitado a dictar tres conferencias: la primera tuvo lugar en la basílica de la Virgen, en Teror, acto para mí de intensa emoción ante la augusta imagen de la Señora, con asistencia del cardenal-arzobispo de Sevilla y del obispo de Canarias; la segunda fue destinada a los sacerdotes, en la Casa diocesana de Escaleritas; y la última, ilustrada con proyecciones, en el salón-teatro de las Madres Teresianas, de Las Palmas, presidida por dicho señor obispo. Los temas formaban parte del lema general de la citada Semana y se anunciaban: «*El culto mariano, a través del Arte, en la evangelización de los pueblos y como fuente de espiritualidad*». Naturalmente, todas mis disertaciones giraban en torno a la imaginaria mariana y de modo singular a la veneradísima Patrona de Gran Canaria, la Virgen del Pino.

Por tanto, a continuación se resumen las ideas expuestas en las referidas disertaciones y se abordará la clasificación artístico-iconográfica de tan importante escultura.

* * *

Por la profundidad de la misión encomendada, venían a mí mente las bellas estrofas de un insigne poeta del Siglo de Oro:

*«Dadle a mi ronca voz el claro aliento
que merece gozar la alta poesía»*

porque, en efecto, para tratar de María, la Madre de Dios, se precisarían auras de sentido sobrenatural, poesía angélica y musicalidad celestial; por mi parte, ni siquiera poseo el *claro aliento* que reclamaba el vate, por mis numerosas limitaciones.

Fray Ambrosio de Montesinos escribía por los años en que se ejecutaba la maravillosa imagen de la Virgen del Pino:

*«Si el mar Oceano
fuese la tinta
y el Sol escribano
que el verano pinta,
no puede mi mano
de pluma distinta
loarte, Señora»*

y yo, incapaz *a priori* de alabar a la Madre del Verbo Encarnado, voy a recitar una salutación de San Ildefonso, que se contiene en un códice del siglo XIII:

«Señora mía, Soberana mía, la que me domina, Madre de mi Señor, Servidora de tu Hijo, que has engendrado al que ha hecho al mundo. Te ruego, te oro, te pido que tenga esperanza en tu Señor. Que tenga esperanza en tu Hijo. Que tenga esperanza en mi Redentor. Que tenga ciencia verdadera y digna sobre ti. Que hable verdadera y dignamente sobre ti. Que en cualquier cosa que haga te ame verdadera y dignamente. Tú, elegida por Dios...»

Con esta singular exégesis, profundamente teológica y al par de sincera teodicea, se conforta el alma y se siente seguridad por el profundo cimiento que significa y la confianza que otorga.

Vamos, pues, a esbozar unas sencillas ideas que como elementales premisas nos permitan establecer unas conclusiones que puedan ser válidas, o al menos aprovechables, para nuestro intento.

* * *

Es muy sabido —pero no obsta recordarlo— que el arte sagrado en todas sus manifestaciones (oratoria, música, canto, dan-

za, artes plásticas, etc.) surge en función del culto y debe tener sentido de oración. Su carácter docente se evidencia plenamente como poderoso auxiliar al servicio del magisterio de la Iglesia.

Pero si la mayor parte de dichas manifestaciones tienen una temporalidad leve y circunstancial, las artes plásticas poseen misión permanente, en cuanto son en todo momento un libro abierto al servicio de los fieles y de los contempladores en general. La imaginería pictórica y, sobre todo, la escultórica gozan de una audiencia amplísima y ha producido miles de representaciones; que se encuadran en obras destinadas al culto público o de estricta devoción. El Doctor Angélico propugnaba por una utilización de las artes visuales, con preferencia a las auditivas, para excitar el sentimiento piadoso, en texto que luego se transcribirá.

De ahí que el imaginero sagrado precisa una sólida preparación artística y, de modo muy especial, extensa y profunda *formación* religiosa, y no simplemente *información* acerca del tema a interpretar. El *auténtico imaginero sagrado* posee, sin duda, gracia de estado y, como inapreciable don, los elementos carismáticos que le permiten transmitir sus vivencias espirituales a quienes *miren* sus obras con afán de *ver* y *entender* el mensaje que comportan. No basta, pues, con detenerse únicamente en la morfología y valores artísticos de las imágenes, hay que captar el espíritu que da vida a las formas.

Se ha dicho repetidamente que los artistas sagrados eran teólogos por la profundidad de sus creaciones; ello no es cierto, en general; lo que se comprueba es que poseían una amplia catequética, bebían en las fuentes apropiadas y vivían su fe.

Pero esa imaginería de culto ha de ser comprensible a toda clase de espectadores. Si la Iglesia estimula la utilización de las lenguas vernáculas para la mejor participación de los fieles, hay que pensar que las figuraciones están inmersas en la liturgia de la palabra a la que han de servir. También estas representaciones han de poseer ese sentido vernáculo, según la misión que se les confía y el lugar donde deben enseñar.

Es cierto que no podemos poner trabas a la libre creación y unas realizaciones serán esotéricas y otras más al alcance de la mentalidad general; pero hay que distinguir entre las que sean o museables o bien de sentido íntimo, de otras que han de

ser aptas para la pastoral eclesiástica en sus diversas manifestaciones, por su idoneidad y clara presencia en los lugares santos. Por ello la Iglesia, en todos los siglos, marcó la doctrina a que debían atenerse los artistas, dejándoles en libertad de realización formal y fiscalizando la obra terminada para ser expuesta, previa aprobación.

Por todo ello comprobamos el carácter que en cada época distingue la estatuaria sagrada: unas veces se destinan a ser veneradas en el ámbito recoleto de los templos; otras, con una mentalidad ascética, itinera procesionalmente en busca de la humanidad viaria angustiada por dolores físicos y morales; y no pocas veces se fijan retablos en el exterior de las iglesias para servir a un hombre tarado con urgencias acuciantes, sin tiempo para pensar y menos para orar; cuando no a una fe vergonzante, producto de soberbias, compromisos o descreimientos.

El Concilio Vaticano II señaló que en los templos las imágenes sean pocas en número y situadas con el debido orden. Torcidas interpretaciones de estas normas nos conducen con estrechada frecuencia a constatar que en algunas casas de Dios se llevan a cabo verdaderas almonedas de retablos, despiezados, imágenes, etcétera, como si todo ello fuera ahora nefando. ¿No es cierto que dichas obras se ejecutaron para gloria de Dios y servicio de la liturgia, respondiendo a una pastoral que tuvo su vigencia y que es siempre respetable? ¿Por qué existe ésta, que me atrevo a calificar de verdadera iconoclastia, que tanto daño está haciendo moral y artísticamente? ¿Es que ya no necesitamos de la imaginería como elemento concreto para ayudar a nuestra fe? ¿Tan preparados estamos como para actuar religiosamente sólo con los ojos del alma, prescindiendo de los del cuerpo? Ciertamente, el espíritu de la Iglesia no es ese: nos lleva a la Eucaristía como meta de nuestra espiritualidad; pero no prescinde de las representaciones plásticas, a modo de fórmulas vicarias que nos ayuden en nuestras limitaciones. El propio Santo Tomás advertía que «el sentimiento piadoso podía ser estimulado mejor por la vista que por el oído», buena prueba del valor que concedía a la imaginería, según se ha dicho antes.

* * *

Y si el imaginero sagrado necesita *formación*, ¿cuáles son las fuentes y los medios para obtenerla? ¿De dónde se nutrirá la ideología correspondiente para acertar en las interpretaciones e identificarse con el espíritu de la Iglesia, hasta constituir la verdadera docencia que se le confía?

Mirando la historia y el momento presente y refiriéndonos fundamentalmente a la mariología, especialmente a la medieval española, sabemos por las bibliotecas que no pocos artistas poseían y por las obras mismas, los veneros utilizados: los *Evangelios*; las *Epístolas paulinas*; los llamados *Evangelios apócrifos* (manantial fecundísimo de interpretaciones por la facundia, belleza y sentido popular de las narraciones); los *Salmos*; numerosos textos bíblicos (los sagrados libros de los *Proverbios*, *Eclesiástico*, *Sabiduría*, *Cantar de los Cantares*, etc.); escritos de exégetas y expositores sagrados (San Ildefonso, San Agustín, San Efrén, San Juan Damasceno, Sedulio, Sugerio, San Bernardo, etc.); las obras de los escolásticos dominicos neoaristotélicos (San Alberto Magno, Santo Tomás de Aquino, San Raimundo de Peñafort); y las de los escolásticos platonizantes (Alejandro de Hales, San Buenaventura, Duns Scoto); tratados hagiográficos (*Leyenda Aurea* de Jacobo de Vorágine y los *Flos Sanctorum*, entre otros); libros de devoción (Kempis y varios más); las *Guías* para artistas (de sentido técnico e iconográfico); las creaciones de los poetas (Alfonso X el Sabio, Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita, el Marqués de Santillana, etc.); y muchos más, siempre con referencia a lo medieval hispánico.

* * *

El culto a la Virgen y la correspondiente imaginería son tan antiguos como la Iglesia, asociada ya a la Redención en la propia cumbre del Calvario. Al lado de su divino Hijo recibió el culto especial, de *Hiperdulia* como criatura excepcional, reservado únicamente a su augusta dignidad de Madre de Dios, definida en el Concilio Efesino. A la Divinidad, el culto de Latría; a los Santos, el de Dulía, y a la Virgen, el ya citado. Es decir, hablando con lenguaje popular humano, la Virgen-Madre Inmaculada es superior a los Santos; más que Ella, Dios. Aunque la Iglesia no ha

definido los Dogmas de la Inmaculada Concepción y Asunción corporal de María a los Cielos hasta tiempos recientes (1854 y 1950, respectivamente), el pueblo fiel, e incluso la intelectualidad católica ha sostenido desde tiempos muy antiguos tan singulares privilegios (recordemos al paso que San Fernando, que se llamaba Siervo de María, dedicaba catedrales y templos a la entonces creencia piadosa de la Asunción) y el arte los ha representado de diferentes formas y con diversos matices.

Con relación a la iconografía Alto medieval del Cristo Majestad, se incorpora el tema de la Virgen coronada, pues si Jesús es Rey por Naturaleza, su Madre es Reina por la Gracia. Se basan estas interpretaciones en diversos textos, cuales los de los *Proverbios*, dando forma plástica a la frase «*Por Mi reinan los reyes y los Jueces administran Justicia*», aplicadas a la Madre del Amor Hermoso, al *Cantar de los Cantares* cuando poetiza «*Ven del Líbano, Esposa mía, ven y serás coronada*» y a otros muchos que sería ocioso transcribir.

Por ello encontramos en Occidente Vírgenes coronadas fechables en el siglo VIII, y es seguro que en el X, en un inventario francés, al describir una icona de la Madre del Señor la define como *Majestatem Sanctae Mariae*. San Bernardo, en el siglo XII, fue el paladín de la devoción a la Virgen y singularmente de la Virgen Reina. No obstante que en sus «*Cartas de Caridad*» preconiza la austeridad iconográfica —reduciendo casi al máximo la facundia de los monasterios benedictinos y cluniacenses, manteniendo con profundo sentido cristífero, consustancial a la Iglesia, la figura del Crucificado presidiendo la vida de fe del Cuerpo místico y la liturgia de los Sagrados misterios—, dedicó siempre en los templos cistercienses una capilla especial, independiente y hermosa, a la Reina del cielo y de la tierra.

En el Oriente, tan cargado de espiritualidad y de esencias cristianas, con una Patrología pareja a la occidental, veneraban a María como *Odegetría* o *Conductora*, a la Blanquernitissa, y deliraban ante la que consideraban como *Akeiropoietos*, es decir, obra no hecha por artista, sino posiblemente autorretrato o autógrafo de la Virgen. La Latinidad tributaba culto al retrato estimado obra de San Lucas, que todavía poseemos; figuraciones todas de gran sentido polémico.

En los siglos románicos, a tono con la ideología que significó la cuestión de los Universales y el neoplatonismo derivado de San Agustín, la Virgen-Madre es un símbolo y se la representa como auténtico Trono de Salomón, sedente en perfecta frontalidad, hierática, con el Hijo sentado en el centro de sus faldas, también frontal, deificado y bendiciendo a la manera bizantina. Es todo un tratado de Teología: el Cristo divino, en una auténtica Epifanía, sedente en un trono cuya sede es nada menos que la Teotocos, la Madre de Dios.

Más tarde, la Madre sigue con idéntica apostura, aunque Jesús se asienta en la pierna izquierda, dejando el lado derecho a la Virgen; a esta colocación —que se repetirá miles de veces en los tiempos medievales y modernos, en la pierna o sobre el brazo de la Señora— se le ha querido dar un sentido simbólico, basado en textos bíblicos cuales «*Siéntate a mi derecha*», o «*a la diestra está la Rema con vestidos de oro*», y yo creo, sin negar lo anterior, que la interpretación es fundamentalmente popular, bastando con mirar lo que ocurre en la vida al portar una madre a su hijo.

Con la Escolástica neoaristotélica se impone un sentido narrativo-discursivo que conduce al naturalismo gótico, y entonces el tema de la Virgen-Madre adquiere fórmulas arrancadas de la Naturaleza. La fraternidad universal de San Francisco de Asís y la experimentación naturalista de San Alberto Magno, con otros muchos ejemplos, conducen a este proceso. Los loores a la Virgen de Gonzalo de Berceo y las Cántigas de Alfonso X el Sabio son la versión profana de la cuestión, en perfecta funcionalidad con la Teología y como perfecta Teodicea.

Entonces vemos que a la Madre del pueblo la coronan los Angeles, como auténtica Regina Angelorum, unas veces sedente con su Hijo en brazos y otras con éste a su izquierda, bendiciéndola. En numerosas representaciones Jesús coloca la Corona de la Realeza en las sienes de la Virgen, sentada a su derecha o genuflexa ante El. La fórmula que a fines del medievo se generaliza es la coronación por la Santísima Trinidad y se interpreta ininterrumpidamente por los artistas de dicho tiempo y de los modernos.

Curiosísimas son las figuraciones de las imágenes marianas con tiara (que nada tiene que ver con la pontificia) trirregna, alu-

diendo una corona a su reinado sobre las Vírgenes; otra, a que es Reina de los Mártires, como Corredentora del género humano, y la tercera como Reina de los Confesores y Doctores. Este tipo se aplicó posteriormente a la iconografía de la Virgen de Loreto.

Y no menos curiosas las Odegetrías occidentales con carácter de *Socia belli*, figurando imágenes ebúrneas que se llevaban a los campamentos, con los ejércitos en las astas de banderas y estandartes y algunas en el propio arzón del caballo, guardando al conductor del ejército.

La Baja Edad Media populariza la devoción a la Reina del Cielo. El Niño juega con la toca de su Madre, le acaricia la barbilla o el pecho, se duerme en escena de gran naturalismo o lacta en el seno materno, de igual modo que acontece en la infanilidad. La Virgen se acerca a la mentalidad popular, imantando a cultos y analfabetos sin que por ello pierda profundidad su liturgia y veneración. La Madre itinerera con su Niño en brazos en una delicadísima versión de la Odegetría oriental.

A tono con la mentalidad que significan las observaciones naturalistas de San Alberto Magno y la sencillez franciscana que contemplaba a todas las cosas creadas, como criaturas de Dios, según se ha dicho, se extienden entre otros aspectos a aficiones botánicas, o sea, al campo y a las flores. Estas se dedican a la Virgen como flor de las flores, e incluso la gran catedral florentina se dedica a Santa María de las Flores. Pero además de su expresividad propia, de forma, color y olor, tienen un profundo simbolismo en la iconografía mariológica; así, la rosa posee aguda significación, pues del tallo espinoso, cruento y punzante, emerge bellísima y delicadísima flor, con pétalos sedosos, de finos colores y suavísimo aroma, como es la Madre del Verbo Encarnado, nacida del mundo, lleno de amarguras y tristezas, pero Ella es toda Belleza y Gracia (*flos spinis, spina carens*, como canta el poeta), flor que nace de las espinas, pero carece de espinas. El capullo de la rosa es símbolo de la maternidad divina, el lirio, la azucena, la amapola, el jazmín, la margarita, el clavel y otras muchas flores, pero todas silvestres, es decir, no plantadas por mano de jardinero, sino surgidas de la fecunda Creación; y asimismo son símbolos parlantes numerosos frutos, cuales las uvas, la piña, la granada, la pera, el madroño, la oliva, el limón, la manzana y

muchos más. Y también el mundo zoomórfico ofreció sus dones a María: unas veces es un pajarillo con el que juega Jesús, suelto o atado con hilo muy sutil —en el que se pretenden encontrar significaciones varias, que no niego, aunque estoy convencido de su raíz popular—, el cordero, la mosca y varios más, hasta la diabólica serpiente o dragón infernal, aherrojado como símbolo de la maldad y del pecado.

Para concluir esta idea, remito a la simbología y figuraciones de altísima poesía y profundo sentido teológico, aplicables y aplicados a Nuestra Señora, que se contienen en los capítulos 24 y 50 del Sagrado libro del Eclesiástico, que estimo interesante transcribir: *Como cedro del Líbano crecí, como ciprés de los montes del Hermon. Crecí como palma de Engadi, como rosal de Jericó. Como hermoso olivo en la llanura, como plátano junto a las aguas. Como la canela y el bálsamo aromático exhalé mi aroma, y como la mirra escogida di suave olor. Como gálbano, estacte y alabastro vaso de perfume, como nube de incienso en el tabernáculo. Como el terebinto extendí mas ramas, ramas magníficas y graciosas. Como vid eché hermosos sarmientos, y mis flores dieron sabrosos y ricos frutos. Porque recordarme es más dulce que la miel, y poseerme, más rico que el panal de miel. Como la estrella de la mañana entre nubes, como la luna llena en los días de plenilunio. Como el sol radiante sobre el templo del Altísimo. Como el arco iris, que se aparece en las nubes; como flor entre el ramaje en días primaverales. Como azucena junto a la corriente de las aguas. Como verde olivo cargado de frutos, como ciprés que se alza hasta las nubes. Como sauces le rodeaban ..* (Biblia. Nacar-Colunga).

Y consecuente con el referido naturalismo, corren por toda la geografía hispana innumerables leyendas y tradiciones poéticas de apariciones milagrosas o excepcionales de las imágenes de mayor devoción en ciudades, villas y aldeas, a las cuales las generaciones de gentes sencillas vienen aferradas en su afán de honrar con variados cultos, ofrendas, romerías y, en definitiva, con un ferviente amor filial a las Patronas, Titulares de hermandades, etc. Así surgen esas advocaciones de las Vírgenes de los Angeles, del Pino, Peña, Pozo, Río, Mar, Vega, Fuensanta, Rocinas, Oliva, Madroño, Pajarito, Tintero, etc. Las Cántigas del sabio

rey de Castilla y León, Alfonso X, ofrecen centenares de ejemplos de esta mentalidad, tan arraigada en el solar hispánico.

A este efecto me place recordar unos versos de Gonzalo de Berceo que resumen el aserto:

*«No existe nombre alguno
que del bien no provenga
que de alguna manera
con ella no se avenga;
Amigos y Señores,
en vano contendemos,
estamos en gran pozo,
fondo no encontraremos;
Mas serían los nombres
que de ella leemos
que las flores del campo
mayor que conocemos.»*

* * *

Es criterio generalizado de nuestro pueblo señalar la venerable y gran antigüedad, así como la ejecución milagrosa de las imágenes de gran devoción; sin embargo, la crítica histórica y artística tiene que velar por exponer los variados asuntos con toda objetividad. Recordemos el caso de la Virgen del Pilar, de Zaragoza, obra del siglo XIV, aunque habría representaciones anteriores, casi desde el momento del inefable privilegio del traslado de la Virgen en carne mortal a nuestra patria; la sevillana de los Reyes, maravillosa escultura francesa del XIII, de la que afirma la tradición que fue ejecutada por escultores angélicos; la astiguitana del Valle, icona gótica, que se pretende entroncar con la época de San Leandro y Santa Florentina; la de Regla, de Chionona (Cádiz), ligada con leyendas orientales, siendo también del gótico medio, etc.

Muchas veces dichas esculturas han sido retocadas y aun mutiladas, en aras de la teatralidad del barroco, para vestir las con nutrida guardarropía, lo que indudablemente dificulta la clasificación.

Era lógico que las órdenes religiosas tuvieran su advocación especial mariana, como maternal abogada: así, los dominicos tributan culto singular a la Virgen del Rosario, que en su origen era una Madre de Misericordia, al cobijar bajo su manto a sus religiosos y religiosas y demás devotos, a tenor de una legendaria promesa de la Señora a Santo Domingo en el lecho de muerte; los cistercienses ya se ha dicho que veneran a la Virgen Reina; a la madre del Monte Carmelo, sus hijos de las distintas ramas de la Orden; a la de la Correa, los Agustinos; a la Merced, los hijos de San Pedro Nolasco; a la Pastora, los Capuchinos; a la del Sagrado Corazón, los Jesuitas; a la del Perpetuo Socorro, los Redentoristas; a María Auxiliadora, los discípulos de San Juan Bosco, etc.; devociones que han surgido con los tiempos y sus necesidades, como para consuelo de la Humanidad responden las modernas apariciones de Lourdes, Fátima, etc.

Nada tiene de extraño comprobar la multiplicación de representaciones marianas en cada ciudad y aun en el recinto de los propios templos, para servir a las necesidades de los fieles, en forma de devociones populares o gremiales, titulares de hermandades o confraternidades, patronatos urbanos, etc., de forma que en no pocos casos está justificado el apelativo de «*Civitas Virginis*» con que se llama a determinados lugares.

* * *

Y vayamos ya al estudio de la Virgen del Pino, celestial Patrona de Gran Canaria.

Nutrida bibliografía ha sido recogida con acierto por don José Miguel Alzola, en un interesante estudio que titula *Iconografía de la Virgen del Pino*, dado a la estampa en 1960.

Hay una sentida, sencilla y poética tradición, muy del gusto medieval, que con diversos matices, coincidentes no obstante en el fondo, narra la milagrosa aparición de la imagen en un pino, antes de la conquista de la isla, a la que levantaron un templo los cristianos de la repoblación; añadiéndose que incluso se veían las huellas de los pies de la Señora en una piedra que en el referido árbol se halló. Por otra parte, de modo fehaciente consta documentalmente, con datación de 1693, que el capitán Juan Pé-

rez de Villanueva (que debió nacer a fines del siglo xv o principios del siguiente) y su esposa María Sánchez de Ortega, patronos del templo, trajeron de España la santa imagen, ejecutada a su costa; aunque no falten opiniones que relacionen el hecho de la importación de la figura y su colocación en el pino con don Diego Pérez de Villanueva Peñaranda, padre de dicho capitán. Asimismo se consigna en testimonio fidedigno, que otra imagen anterior fue llevada a Sanlúcar de Barrameda por alguien que hizo una cura de aguas en Teror.

Tanto la Señora como el Niño aparecen vestidos y enjoyados, constando que ya en 1558 se les veneraba cubiertos de ricas telas; en las ilustraciones se pueden ver los aros, pernos y soportes férricos o metálicos que perjudican a la talla y que fueron colocados, no sé en qué momento, para sostener manto, ráfagas, coronas y demás aditamentos. En el siglo XIII (la Virgen sevillana de los Reyes y otras del ciclo fernandino) se disponían imágenes para ser vestidas, pues eran maniqués articulados que sólo tenían tallados y policromados rostros y manos. La costumbre de recubrir esculturas talladas, estofadas y encarnadas, fue propia del período barroco, aunque, como vemos en la del Pino, ocurrió con mucha anterioridad. Una curiosa modalidad determinó colocar mantos a algunas de estas representaciones, quedando encubiertas tan sólo por el dorso y mostrando en el frente los primeros artísticos que su autor pudo conseguir.

Ambas figuras en estudio están coronadas, precediendo el expediente canónico preceptivo; aunque sin duda llevarían el símbolo de la realeza mucho tiempo antes.

Por medio de fotografías en negro y color he podido estudiar la escultura, que es de madera de pino y roble de 0,95 metros, aproximadamente, ahuecada según costumbre, estofada y encarnada; la Señora tiene túnica roja o jacinto y manto azul celeste con estrellas, colores iconográficos que como símbolos parlantes aluden a la Pureza Inmaculada, en la época medieval y renacentista. La túnica del Niño es blanca, salpicada de estrellas azules; aunque el mal estado de conservación delata algunas torpes restauraciones en la policromía del grupo.

La Madre presenta descubierta la delicadísima cabeza, con cbellera dorada, modelada del natural con acento realista, que cae

en cascada, circundando el óvalo facial y envolviendo el cráneo, derramándose por las escápulas bajo el manto. El dorado capilar tiene, a mi juicio, agudo simbolismo iconográfico, en cuanto puede ser la representación plástica de la frase del *Cantar de los Cantares* aludiendo a la Amada, cuya cabellera la describe poéticamente «*como púrpura de rey puesta en flecos*»; fórmula utilizada en lo medieval y renacentista.

El Niño, situado en el lado izquierdo, está fuertemente sostenido por las manos de la Virgen, en bellísima y muy naturalista colocación; su cabellera, rizada, su diestra manita la apoya sobre la parte alta del torso de su madre, en rasgo también de indudable realismo y entiendo que sin alusión al tema de las Vírgenes de Belén o de la Buena Leche, como algunos pretenden; con la izquierda portaría algo (¿una flor?) y su pie apoya en el brazo materno. La colocación de Jesús determina una ligera incurvación del cuerpo de María que poco o nada tiene que ver, a mi juicio, con el conocido quebramiento gótico, sino que es la posición de contrarresto que vemos a diario en nuestro deambular viario, contemplando féminas con niño en brazos.

El manto mariano, incurvado y recogido graciosamente bajo el brazo derecho, determina un plegamiento frontal, muy propio del último goticismo y de modelar no valiéndose de paños, colocados con naturalidad, sino de elementos engomados o preparados para resistir el estudio, además de facilitar la saca de puntos y otras tareas artesanales.

La expresión fisonómica del rostro acusa cierto dejo de tristeza (¿la *melancolía por conocimientos de la Pasión de su Hijo* que la Virgen supo por ciencia infusa, según diversos exégetas?); el óvalo está correctamente dibujado, magníficamente modelado y tallado con finura, que acusa aires de indudable clasicismo; el Divino Infante tiene más sentido gótico.

En la imagen hay unas grafías indescifrables hasta hoy, cuyo significado no podemos alcanzar. ¿Serán signos alusivos a los artistas y artesanos que laboraron en la sagrada imagen? Sería curiosísimo poder identificarlos.

Según se aprecia en las ilustraciones, la imagen no está bien conservada; las borduras del manto mariano y otros trozos muestran erosiones; carcomidos, trozos de la espalda de la Virgen y

gran parte del Niño; el brazo izquierdo de éste es nuevo, conservándose el antiguo en el templo. Urge la reparación.

El doctor Gustavo Kraemer Koeller, biólogo, realizó un estudio de las figuras (28-V-74) por encargo de la Dirección General de Bellas Artes y halló colonias de xilófagos, causantes parcialmente de algunos de los deterioros apuntados, pues otros son producidos por los aditamentos sobrepuestos.

Por iconografía, estética y rasgos morfológicos, la imagen hay que fecharla en torno a 1500, decenio más o menos, según veremos, y valiéndonos del examen fotográfico de la figura (figs. 1-5).

En dicho período se ejecutaba el retablo principal de la catedral hispalense, el mayor, sin duda, de la Iglesia Católica, trazado, según parece, por el maestro Dancart en 1482 y cuyas numerosísimas esculturas se labraron a lo largo del XVI, con intervención de los maestros Marco, Jorge Fernández, Ortega, Heredia, Orozco, Balduque, Vázquez y otros.

Desde 1454 hasta el 67 está documentado en la ciudad de la Giralda el imaginero Lorenzo Mercader o Mercadante de Bretaña, del que antes de ahora escribí: «. . . importante escultor francés que enriquece la nómina de artistas galos que trabajaron en la Baja Andalucía y que en la siguiente centuria se acrece con otros maestros insignes, cuales Maestre Miguel Perrín, Nicolás de León o Lion, Nicolás Jurate y varios más. Mercadante revela formación borgoñona y es un artista de estética eyckiana, que se razona en torno al círculo de Claus Sluter y sus discípulos...»

«Muy ligado al arte de este escultor francés se nos aparece el imaginero Pedro Millán, del que sabemos muy poco, aunque al firmar sus obras nos revela los caracteres de su quehacer artístico, menos importante que aquél. Estudia del natural y acusa la influencia de artistas toledanos que colaboraron con él al modelar las esculturas del cimborrio de la catedral hispalense...», según dije en 1971. Está, asimismo, documentado en Sevilla de ¿1467? a 1506 y sabemos que veinte años después había fallecido.

Importante es la personalidad de Jorge Fernández, cuyo parentesco (¿hermandad?) con el pintor Alejo Fernández no acaba de precisarse, siendo ocioso aplicarle el sobrenombre de Alemán, correspondiente a éste. Se sabe que antes de 1503 laboraba en Toledo; dos años después y hasta 1513 se dedicaba a realizar re-



Fig. 1.—Virgen del Pino. *Teror* (Gran Canaria). Obsérvese el deplorable estado de conservación de la imagen antes de proceder a su restauración.



Fig. 2.—Virgen del Pino (pormenor).



Fig. 3.—La Virgen del Pino, vista de espaldas.



fig. 4.—La Virgen del Pino, contemplada lateralmente.



Fig. 5.—La Virgen del Pino, después de la restauración. La imagen ha recuperado su encanto primitivo, belleza y policromía.

leves y esculturas con destino al retablo principal de la catedral hispalense y para el cimborrio del crucero; en 1517 se ocupaba en Granada de ejecutar trabajos escultóricos identificables en la Capilla Real; nuevamente, en 1526, hace para la viga del gran retablo sevillano una Quinta Angustia y otras figuras; y parece residió en esta ciudad hasta 1533. De su taller e imitadores surgen importantes retablos: Marchena, Espejo, Ecija, Villasana de Mena y otros. Azcárate afirma que su estilo es «*aún gótico con ligeros atisbos del Renacimiento*».

Dos escultores franceses laboran en la Sevilla del primer tercio del siglo: Maestre Miguel Perrín (1517-38) y Nicolás de León o Lion, activo en Granada en 1524, y siete años después en la ciudad de la Giralda, hasta el 47.

La presencia de obras y artistas italianos en la vieja Hispalis está suficientemente documentada. Recordemos al efecto el sepulcro catedralicio de don Diego Hurtado de Mendoza, obra de Fancelli (1509); la tarea del florentino Pietro Torrigiano (1522-28); los sepulcros de los Enríquez de Ribera, realizados para la Cartuja de las Cuevas por los Aprile, Carona y Gazini; el compostelano de la marquesa de Ayamonte (1524-25); los bultos robbianos, etc.

Cuanto antecede es claro índice del eclecticismo estético y de la morfología polivalente que caracterizan las obras del período. Fórmulas goticistas que arrastraban una mentalidad medieval de sentido escolástico-tomista, procedentes de centros flamencos y franceses, que dejaban paso al clasicismo humanístico cuatrocentista, ligur, lombardo y singularmente toscano.

Puestos a situar la Virgen del Pino, venerada en Teror, en la sinopsis descrita, recordaremos los juicios emitidos o recogidos al efecto por el señor Alzola: «... *es una escultura de finales del siglo XV, en la que aún perviven acentuadas características góticas, como el quiebro del cuerpo, la carencia de velo o toca, la ordenación simétrica del pelo, la rigidez facial, la forma de tratar los paños, la colocación de la mano del Niño, etc.*

Ahora bien, ¿de dónde procede la imagen? Para contestar a esta pregunta hemos solicitado el dictamen de diversos especialistas, entre otros, de don José Hernández Díaz, don Manuel Gómez Moreno, don Enrique Marco Dorta, don Jesús Hernández Perera

y don Antonio Muro Orejón, y todos ellos coinciden en parecerles una obra sevillana, de las que esculpían, o salían de los talleres, de los maestros que, a partir de 1482, labraron el retablo mayor de la catedral de Sevilla.

Para los señores Gómez Moreno y Hernández Perera, el estilo de la Virgen oscila entre Lorenzo Mercadante de Bretaña y Pedro Millán, sin que pueda asignarse precisamente a ninguno de los dos.

El profesor Marco Dorta la sitúa en la última década del siglo XV, y —añade— dada la elasticidad que hay que conceder a estas apreciaciones de fechas, no se puede negar la posibilidad de que sea la misma que se veneraba por los días de la conquista de Gran Canaria».

La atribución a Mercadante de Bretaña creo que puede desecharse por estética y morfología; es otro concepto, inmerso en el ambiente eyckiano. La expresión de los rostros y la composición de ropajes en las esculturas varoniles y femeninas de las portadas catedralicias sevillanas del Nacimiento y Baptisterio, del maravilloso sepulcro del cardenal Cervantes, Vírgenes de la Cinta y del Madroño de dicho templo, Madonna de Santiponce, etc., identificadas como suyas, corresponden totalmente al realismo flamenco-borgoñón cuatrocentista. La Virgen del Pino es más avanzada en fecha y responde a otra orientación creadora, sin que pueda negarse que su autor estudió y aprovechó la obra sevillana del escultor bretón; y aun en la colocación del manto repite la fórmula de recogerlo bajo el brazo, sujetándolo al propio tiempo, según éste utilizó y es motivo que se observa con frecuencia en la composición de la estatuaria medieval.

Con la producción identificada de Pedro Millán guarda indudables analogías iconográficas y artísticas, aunque éste manipule formas que pesan, pliegues verticales o en acusadas angulaciones, cabelleras rizadas y patetismo en las expresiones faciales, a tono con la modalidad flamenco-borgoñona, derivado todo ello de Mercadante, en cuya producción se razona el quehacer de este escultor. Recuérdense la Virgen catedralicia del Pilar; el Llanto sobre Cristo muerto (el del Museo sevillano y el de Rusia); el Varón de Dolores, de la Pinacoteca sevillana; la Santa Inés, del convento de esta advocación; el San Miguel, de Londres, etc. La

Virgen del Pino no la sitúo directamente en la obra de Millán, aunque no puedan negarse relaciones epocales, de pura contemporaneidad, y de aceptación de ciertas enseñanzas, que se podrían citar en un afán pormenorizador, que juzgo innecesario en la ocasión presente; tiene sentido más moderno.

Menor relación aún con Perrín y León, como fácilmente se puede comprobar estudiando las figuras y relieves de las puertas de Palos y Campanilla del templo metropolitano hispalense o el maravilloso Llanto sobre Cristo muerto de la catedral compostelana (1526), documentadas como obras de aquél; o con las figuras de las capillas alabastrinas sevillanas, que talló el lionés.

Analicemos, en cambio, la tarea documentada y atribuible al referido Jorge Fernández. Se ha dicho que desde 1505 al 13 laboraba en el suntuoso retablo catedralicio sevillano y trece años después operaba en la viga de imaginería del mismo, realizando la Quinta Angustia y otras figuras. El maestro Gómez Moreno, con su sapiencia, tantas veces demostrada, reconoce como suyas en dicho conjunto, además de lo situado en la viga, «*historias e imágenes grandes de los dos órdenes sotopuestos y aun algunas del siguiente hacia abajo, como la Anunciación*»; advierte también semejanzas entre la Adoración de los Magos y otra escena en la Capilla Real granadina, de que luego trataremos. Señala su aprendizaje con maestros del Norte, góticos, y declara su dominio del natural. En relación con el conjunto hispalense, le atribuye en la Capilla Real de Granada los Santos Pedro y Pablo, en piedra, de la portada occidental, así como la escena de la Epifanía, los Santos Juanes y los heraldos, de la portada de comunicación con la catedral, pormenorizando que la Virgen allí situada es muy italiana, circunstancia nada improbable, dada la tarea del florentino Fancelli en la propia capilla y en la dedicada a la Virgen de la Antigua en el templo metropolitano de la ciudad de la Giralda.

Con tan autorizada clasificación, me atrevo a señalar, como dentro de la producción del referido Jorge Fernández y su círculo, las siguientes escenas y esculturas del gran retablo sevillano: los Evangelistas y los Padres de la Iglesia, Circuncisión (fig. 15), Purificación, Asunción (fig. 16), Natividad de Jesús (fig. 17), Natividad de la Virgen, Epifanía (fig. 18), Abrazo Místico de San Joaquín y Santa Ana, Noli me tangere, Llanto sobre Cristo muerto,

las Marías en el sepulcro, Descenso de Jesús al Limbo, Emaus, Ascensión y Pentecostés, aparte de la Anunciación (fig. 19), y el conjunto de la viga, ya referidos; todo ello, claro es, tratado según lugar de colocación y la escasa iluminación del presbiterio cuando se hizo la obra; por ende, no hay posibilidad de señalar grandes primores ni pormenorizaciones excesivas. En iconografía, estética, dibujo, modelado, talla, indumentaria, composición y policromía, todo lo referido guarda grandes analogías que permiten pensar en una misma mente creadora, en un autor de dibujos y bocetos de barro o cera, que luego convertiría en materia definitiva, bien directamente o valiéndose de colaboradores; pero todo con una impronta fácilmente reconocible. Así, Jorge Fernández resulta autor o creador de una importante parte del retablo. También se advierte su mano y la de otros maestros que operaron en el retablo, en varios tableros de la sillería baja del coro catedralicio hispalense.

Por supuesto, todo ello se relaciona muy claramente con lo granadino, tan certeramente atribuido por Gómez Moreno.

Tan notable conjunto enraíza estéticamente y en morfología con el último goticismo norteño; pero se advierten influjos del cuatrocentismo septentrional italiano y especialmente con lo toscano. Aparte de la oriundez y formación de Jorge Fernández, ya se ha señalado la presencia en Sevilla de obras y artistas de diversas procedencias; asimismo podríamos comprobarlo en Toledo, y nada digamos de la ciudad de los cármenes, con los Fancelli, Indaco, Bigarny, etc. Así, pues, el eclecticismo de la producción de Jorge Fernández tiene un cierto sentido internacional, muy propio de los años de su fecundo quehacer.

Pues bien, yo sitúo a la Virgen del Pino, de Teror, en este grupo y me atrevo a proponer a Jorge Fernández como su autor, o al menos a su equipo de epígonos, imitadores o colaboradores, dado el estado de los conocimientos actuales. En efecto, la iconografía de la imagen, su realismo, la expresión del rostro de la Madonna, modelado del natural con recuerdos clasicistas italianizantes, sus manos de análogo sentido, el mayor goticismo de la figura de Jesús, el plegar de la indumentaria femenina con ligeros quebramientos, tendentes a la incurvación, etc., recuerdan idénticas fórmulas de las obras citadas, como se puede observar en

las ilustraciones que acompañan a estas notas y en las contenidas en la bibliografía.

Podríamos fecharla, quizá, en el segundo o tercer decenio del siglo XVI.

* * *

Otras imágenes marianas podríamos reseñar, análogas a la Virgen del Pino, más o menos cercanas estética y artísticamente:

Está sumamente relacionada la destruida Virgen de las Nieves, que se veneró en el retablo mayor de la parroquia de Alanís (Sevilla), que ahora atribuyo también a Jorge Fernández, con algún recuerdo de Pedro Millán. Medía 1,29 metros y antes se fechó en el siglo XV, hacia 1500, o en la primera decena del XVI, en diversas publicaciones (fig. 7).

En la propia parroquia de este pueblo se destruyó una importante Virgen del Reposo, muy afín a la Madonna en estudio. Medía 1,41 metros y se situó en el primer tercio o en la segunda mitad del XVI; ahora la colocaría en el primer decenio, por su mayor goticismo (fig. 6).

La Virgen de la Granada, destruida en el nefasto 1936, que se veneraba en Cantillana (Sevilla), estaba muy próxima a la Patrona de Gran Canaria; antes de ahora yo la había fechado en el segundo cuarto de siglo, pareciéndome ahora de hacia 1525-30.

Derivada de ellas, pero más avanzado el XVI, era la bella estatua de la Virgen de la Piña, que se quemó en el incendio de la parroquia de Aznalcázar (Sevilla).

Veamos ahora el grupo de obras identificadas o atribuidas a Pedro Millán:

Virgen del Pilar, de la catedral sevillana. Firmada y fechable hacia 1509. Mide 1,55 metros y es de hermosura extraordinaria, quizá la mejor obra de su autor. Anterior a la del Pino; el autor de ésta aprovechó fórmulas existentes en aquella (figs. 10 y 11).

Virgen del Rosario. Santo Domingo. Eciija (Sevilla). Mide 1,80 metros, fechada hacia 1510 y relacionada por mí con el círculo de Millán, aunque no parece exactamente suya; tampoco de Fernández (fig. 9).

La bella imagen de Santa María de las Huertas, titular de la parroquia de La Puebla de los Infantes (Sevilla), mutilada

en 1936, es obra importante de este momento, y no lejos del círculo de Fernández. Mide 1,57 metros (fig. 8).

La Virgen de la Caridad, del hospital sevillano de San Jorge, es una bella icona con mucha garra gótica, pero tallada al comienzo del xvi.

La desaparecida terracotta de la Virgen con el Niño, de Cazalla de la Sierra (Sevilla), estaba más dentro del goticismo. Medía 0,96 metros.

Tres importantes Madonnas sedentes:

Virgen del Socorro. Teba (Málaga). Destruída también. Es el tipo iconográfico que Trens señala acertadamente como de la «Madre desairada», al ofrecer el pecho a su Hijo, que Este rechaza con las manos y volviendo el rostro, quizá en busca de la cruz, como en otras representaciones análogas. No está lejos del tipo de Millán y habría que colocarla en su círculo por su goticismo morfológico y expresivo; en cambio, sus paños denotan mayor avance renacentista (fig. 13).

Quizá muy cercana a ella es asimismo la destruida en Villana de Mena (Burgos), llevada allí, ciertamente, por Sancho de Matienzo, elemento destacado de la Casa de la Contratación de las Indias. Recuerda a Millán, incluso en el dinámico y goticista plegar de los paños (fig. 12).

La Virgen de Gracia, del templo de Santiago, de Ecija (Sevilla), está muy retocada. Mide 1,35 metros y ha sido fechada por mí hacia 1500 (fig. 14).

En cambio, Santa María del Alcor, venerada en el templo parroquial de El Viso del Alcor (Sevilla), me parecía algo más antigua o de mayor arcaísmo cuando la publiqué. Estaba muy repintada y desapareció por la furia iconoclasta.

Deseo, por último, llamar la atención sobre las imágenes del Santo Titular, del Cristo Resucitado, del Bautista y San Jerónimo, del retablo principal de la parroquia ecijana de Santiago, muy en el círculo de Fernández y fechables hacia 1535.

No lejos de ello, las dos figuras de Jesús y del Bautista ubicadas en el tímpano de la portada del Baptisterio de la catedral hispalense.

* * *

Concluyo afirmando que necesitamos, pues, de la imaginaria, interpretada con recto sentido pastoral y litúrgico, es decir, como auxiliares de nuestra limitación humana —que precisa de lo concreto, visible y tangible—, para llevarnos a Dios, Señor nuestro, por la Virgen Mediadora, o los Santos intercesores.

Hoy se abusa del término «triumfalismo» cuando se enjuician el culto a las imágenes, los desfiles procesionales, las romerías, la erección de monumentos y demás manifestaciones sacrales; incluso se apela al Concilio Vaticano II para justificar la crítica adversa o la simple condena de todo ello.

El cardenal primado de España, en reciente intervención, ha dicho al respecto: *«Necesitamos volver a las fuentes más puras, y otra vez hacer que nuestras calles, las de nuestras ciudades y nuestros pueblos respiren la paz de las conciencias, como exigencia anterior para la convivencia de la paz social. Necesitamos que el sentido religioso no se extinga, no desaparezca de nuestras familias. Tiene que haber manifestaciones públicas también; no por triunfalismos exterioristas; sencillamente por reconocer en justicia el triunfo a que Cristo tiene derecho.»*

Es un error torpe invocar el Concilio Vaticano II para querer justificar con él silenciosas neutralidades en el servicio de Dios, como si a partir de ese momento únicamente tuviéramos que cumplir con la obligación del silencio.»

No temamos: la presente conmoción y subsiguiente crisis ideológica remitirá en un plazo más o menos lejano; quizá la liturgia se atempere a nuevas matizaciones impuestas por una pastoral actualizada; mas se mantendrán elementos de la pastoral y del culto que el hombre precisará siempre, como por ejemplo una imaginaria más o menos realista, estilizada o simbólica, y la exteriorización pública del fervor y afectos hacia lo que representa valores supremos, sobrenaturales, que han de acompañar al ser racional en su búsqueda de la Verdad y del Bien.

En este año en que se conmemora el séptimo centenario del tránsito de Santo Tomás de Aquino, transido de amor a la Virgen, y en que nos preparamos para la celebración del Año Santo de la Reconciliación, nos viene muy bien cerrar estas notas con las palabras que a la Madre de la Iglesia dedicó el Pontífice Pablo VI, felizmente reinante: *«El éxito renovador del Año Santo dependerá*

de la ayuda superlativa de la Virgen», prueba inequívoca de la actualidad y vigencia del culto mariano, nunca entibiado en el corazón de los verdaderos católicos. A mayor abundamiento, la encíclica «*Marialis cultus*» lo confirma.

* * *

Y como colofón, unos versos del rapsoda Gonzalo de Berceo, vigentes en su época, ahora y siempre:

*«Tal es Santa María como es el caudal río,
que todos beben de él, las bestias y el gentío:
tan grande hoy como ayer, nunca queda vacío,
y en todo tiempo corre, en caliente y en frío.»*

BIBLIOGRAFIA

- Alzola, José Miguel: *Iconografía de la Virgen del Pino*. «El Museo Canario» Las Palmas de Gran Canaria, 1960.
- Angulo Iñiguez, Diego. *La escultura en Andalucía*. Tres volúmenes. Capítulos referentes a España en la obra de Hans Stegmann *La escultura en Occidente*, 2.ª edición. 1936.
- Azcárate Ristori, José María de: *Escultura del siglo XVI*. «Ars Hispaniae», XIII, 1958.
- Bernís, Carmen: *La moda y las imágenes góticas de la Virgen Claves para su fechación*. «Archivo Español de Arte», 1970.
- Caamaño Martínez, Jesús María: *Los tableros de la sillería baja del coro de la catedral de Sevilla. Estudio iconográfico*. «Revista de la Universidad Complutense», núm. 85, 1973.
- Durán Sampere, A.; Ainaud de Lasarte, J.: *Escultura gótica*. «Ars Hispaniae», VIII, 1956.
- Gestoso y Pérez, José: *Pedro Millán. Ensayo biográfico-crítico*. Sevilla, 1884.
- Giménez Fernández, Manuel. *El retablo mayor de la catedral de Sevilla y sus artistas Documentos para la historia del Arte en Andalucía*. I. Sevilla, 1927.
- Gómez Moreno, Manuel: *Sobre el Renacimiento en Castilla II. En la Capilla Real de Granada*. «Archivo Español de Arte y Arqueología», I, 1925 *La escultura del Renacimiento en España*, 1931.
- Hernández Díaz, José. *Catálogo-guía de la exposición mariana diocesana*. Sevilla, 1929. *Iconografía hispalense de la Virgen-Madre en la escultura renacentista*, «Archivo Hispalense», 1944. *Iconografía medieval de la Madre de Dios en el antiguo Reino de Sevilla*, Sevilla, 1971. *Una obra de Maestre Miguel en la catedral de Santiago y Nicolás de León, entallador*, «Archivo E de Arte y Arqueología», 1932 y 1935. *Presencia de Torriano en el cincuecento europeo*, «Archivo Hispalense», 1973.



Fig. 6.—Virgen del Reposo. *Alanís* (Sevilla).
Destruída. (Foto Laboratorio de Arte.)



Fig. 7.—Virgen de las Nieves. *Alanis* (Sevilla).
Destruída. (Foto Laboratorio de Arte.)



Fig. 8.—Virgen de las Huertas. *La Puebla de los Infantes* (Sevilla).



Fig. 9.—Virgen del Rosario. Santo Domingo. *Ecija* (Sevilla).
(Foto C. A. A. P. S.)



Fig. 10.—Pedro Millán. Virgen del Pilar. Catedral. *Sevilla*. (Foto Laboratorio de Arte.)



Fig. 11.—Pedro Millán. Virgen del Pilar (pormenor). Catedral. Sevilla.
(Foto Laboratorio de Arte.)



Fig. 12.—Virgen con el Niño. *Villasana de Mena* (Burgos). Destruída.



Fig. 13.—Virgen del Socorro. *Teba* (Málaga). Destruída. (Foto Laboratorio de Arte.)



Fig. 14.—Virgen de Gracia. Santiago. Ecija (Sevilla). (Foto C. A. A. P. S.)



Fig. 15.—Circuncisión (pormenor). Retablo Mayor. Catedral. *Sevilla*.
¿Jorge Fernández? (Foto Mas.)



Fig. 16.— Asunción. Retablo Mayor. Catedral. *Sevilla*. ¿Jorge Fernández?
(Foto Mas.)



Fig. 17.—Natividad (pormenor). Retablo Mayor. Catedral. *Sevilla*. ¿Jorge Fernández? (Foto Mas.)



Fig. 18.—Epifanía (pormenor). Retablo Mayor. Catedral. *Sevilla*. ¿Jorge Fernández? (Foto Mas.)



Fig. 19.—Encarnación. Retablo Mayor. Catedral. *Sevilla*. ¿Jorge Fernández?
(Foto Mas.)

- Hernández Díaz, José; Sancho Corbacho, Antonio: *Edificios religiosos y objetos de culto saqueados y destruidos por los marxistas en los pueblos de la provincia de Sevilla*. Sevilla, 1937.
- Hernández Díaz, José; Sancho Corbacho, Antonio; Collantes de Terán, Francisco: *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla*. IV vol 1939-55.
- Pérez Embid, Florentino: *Pedro Mullán y los orígenes de la escultura en Sevilla*. Madrid, 1972.
- Sánchez Pérez, J. A.: *El culto mariano en España*. 1943.
- Sancho de Sopranis, Hipólito: *Mariología medieval xericiense*. 1973.
- Trens, Manuel. *María Iconografía de la Virgen en el arte español*. 1947.

NOTA FINAL.—Al corregir segundas pruebas de este estudio llega a mi noticia la restauración efectuada por técnicos del Instituto de Restauración, dependiente de la Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural; la fotografía de la Virgen del Pino que se reproduce en blanco y negro (fig. 5) está obtenida terminada esta tarea.

Al no conocer directamente lo realizado ni el informe de los técnicos que operaron en la imagen, no debo enjuiciar; mas la foto en color que tengo a la vista parece reseñar una policromía agría, que también puede ser consecuencia de las luces utilizadas para la reproducción. Indudablemente, la escultura se ha mejorado de modo notorio, cortada la erosión y eliminadas cosas que perjudicaban.

¡Ojalá que los fieles puedan venerar la imagen sin cubrición de telas y postizos, tal como la Iglesia la bendijo y expuso a la pública veneración! Tal es una poderosa y culta corriente de opinión.