



Reliquias, materialidad y expresión del cuerpo sagrado: una talla medieval en el *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires
Relics, materiality and expression of the sacred body: a medieval wooden sculpture in the *National Museum of Art* of Buenos Aires
Relíquias, materialidade e expressão do corpo sagrado: uma escultura medieval de madeira no *Museo Nacional de Bellas Artes* de Buenos Aires

María Laura MONTEMURRO¹

Resumen: El Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Buenos Aires cuenta entre su patrimonio con una escultura medieval de la Virgen y el Niño en Majestad. La misma está realizada en madera, procede de la región de Auvernia, Francia y data de mediados del siglo XII. Esta es representativa de una tipología que adquiere enorme popularidad hacia fines del románico y que recibe el nombre de *Sedes Sapientiae* o Trono de Sabiduría. Estas tallas, que por lo general funcionaban también como relicarios, marcan la recuperación de la escultura en bulto exento en el occidente medieval después de que esta técnica hubiese caído en desuso por casi 500 años. ¿Cómo puede explicarse el paso que lleva de la ausencia de esta técnica a su posterior resurgimiento y popularidad? Este trabajo plantea que las mismas razones que hicieron a la escultura objeto de censura y condena por parte de las autoridades eclesiásticas fueron motivo también de su enorme aceptación y eficacia en la satisfacción de necesidades culturales. Esta paradoja está bien representada por las tallas románicas de la Virgen y el Niño en Majestad, a las que pertenece el ejemplar

¹ Licenciada y Profesora en Artes. Universidad de Buenos Aires (UBA) – *site:* <http://www.uba.ar> – y CONICET (*site:* <http://www.conicet.gov.ar>). *E-mail:* lauramontemurro@gmail.com.



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars* 3 (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

en el Museo Nacional. Tanto la tridimensionalidad de la escultura como el énfasis en su materialidad y su conjunción con la presencia de reliquias desembocan en el carácter “epifánico” que Jean Claude Schmitt adjudica a la imagen medieval. A partir de esto proponemos que tanto la Majestad del MNBA como otras tallas semejantes lograban, en definitiva, no solo representar un cuerpo sagrado, sino también, en cierta medida, restituirlo.

Palabras Clave: Virgen y Niño en Majestad – Escultura relicario – Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Abstract: Among the works of medieval art preserved at the National Art Museum of Buenos Aires, there is an important medieval sculpture of the Virgin and Child in Majesty. This 12th century wooden sculpture from the French region of Auvergne exemplifies a type of carving that became very popular around the second half of that century: the so-called “Throne of Wisdom” or *Sedes Sapientiae*. Such sculptures were generally employed as reliquaries and hold special interest for the art historian since they mark the renaissance of sculpture in the round nearly five hundred years after this technique had fallen into disuse. How can we explain then, the transition from a period of nearly complete lack of sculpture in the round to one of increasing popularity of these same carvings? In this paper we propose that the same motives argued by ecclesiastical authorities to object tridimensional sculpture, later became the reason why these *Sedes Sapientiae* sculptures turned to be regarded as objects of a foremost devotional value and attracted a massive popular cult. The same nature of the sculptural technique (its tridimensional character), as well as the focus on its materiality, together with the inclusion of built-in relics, resulted in the “epiphanic character” that Jean Claude Schmitt has assigned to the medieval image. We believe that the sculpture in Buenos Aires, and other similar carvings, did not only succeed in representing a sacred body but even, in a certain way, to restore it.

Keywords: Virgin and Child in Majesty – Reliquary sculpture – National Museum of Art of Buenos Aires.

ENVIADO: 22.12.2015

ACEPTADO: 24.12.2015

Introducción

En 1972 se hace efectiva la donación al Museo Nacional de Bellas Artes de cuarenta obras procedentes de la colección Di Tella.² En ella se incluye un grupo de tallas medievales compuesto por dos esculturas de la Virgen y el Niño y dos tallas alemanas de Santa Ana con la Virgen y el Niño. Entre estas, la pieza más antigua y quizás también la más interesante, es la imagen de la Virgen con el Niño procedente de la región francesa de Auvernia, de mediados del siglo XII³ (**fig. 1**).

Representa a la Virgen sedente en Majestad con el Niño en su regazo, una tipología que deviene muy popular hacia fines del románico. Sus particulares características estilísticas nos permiten ubicar su procedencia y fechación con bastante exactitud. De hecho, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York posee dos piezas semejantes, cuyos detalles técnicos y estilísticos hacen pensar que, con toda probabilidad, proceden del mismo taller que la imagen del MNBA (MONTEMURRO, 2011) (**figs. 2 y 3**). Sin embargo, este dato no llega a subsanar la irremediable descontextualización sufrida por esta imagen, de la que pocos datos certeros se tienen.

² El Ingeniero Torcuato Di Tella fue un industrial de origen italiano que llegó al país a los trece años de edad. En 1911 crea una amasadora de pan que tuvo enorme éxito y derivó en la fundación de la empresa Sección Industrial Amasadoras Mecánicas (SIAM). Los negocios de Di Tella y su adaptación a los gobiernos de turno lo llevaron a construir una importante fortuna. De su matrimonio con María Robiola nacen sus dos hijos: Torcuato en 1929 y Guido en 1931. En 1943, Di Tella da inicio a su colección de arte compuesta por pinturas, fotografías y esculturas adquiridas en el país y en el extranjero. Su asesor en la adquisición de las obras fue Lionel Venturi mientras Juan Coradini estuvo a cargo de la restauración. Al fallecimiento del Ing. Di Tella en el año 1948 la colección fue continuada por Guido, siempre con la asesoría de Venturi al que se sumaron otros críticos de arte como Giulio Carlo Argan, Jorge Romero Brest, Jacques Lassaigne, William Sandberg y James J. Sweeney.

Imagen 1



Virgen y Niño en Majestad, Auvernia, mediados del siglo XII, 76x29x33 cm, madera con restos de policromía. Museo Nacional de Bellas Artes. Foto: propiedad de la autora.

Las condiciones de su producción y recepción obedecen a un contexto puramente devocional. Intentar reconstruir en la medida de lo posible, aunque tan solo sean algunas de las condiciones generales de ese contexto es la única forma de poder hacer una lectura más justa de esta obra. Sin esto, la misma se

vería relegada a una apreciación muy parcial y estéril, limitada a sus condiciones estilísticas, situándola en el lugar de “obra artística” para el cual nunca fue pensada. Para ello nos proponemos indagar en uno de los aspectos que consideramos fundamentales para este tipo de imágenes y que, según creemos, es el factor clave de su gran adecuación a las necesidades culturales de su época: su carácter tangible, su presencia física y, en definitiva, su materialidad. Consideramos que este aspecto tuvo un papel importante en la profusa aceptación y difusión de la que gozaron las tallas de la Virgen en Majestad como objeto de culto.

Después de haber caído en desuso por casi quinientos años, el Occidente medieval ve resurgir paulatinamente la escultura devocional en bulto exento.⁴ Los primeros ejemplares, que datan del periodo carolingio, consistieron en crucifijos y esculturas sedentes de santos⁵ o, más comúnmente, de la Virgen y el Niño. Estas últimas presentan muy pocas variantes. Por lo general, la Virgen se representa en posición hierática sosteniendo al Niño sobre su regazo, que también se muestra en pose frontal y rígida. En las imágenes más primitivas, la Virgen mantiene sus manos a los lados del Niño emulando un perfecto trono para Cristo. Estas esculturas fijaron el tipo iconográfico denominado *Sedes Sapientiae* a partir de la identificación de María con el Trono de la Sabiduría, iconografía que vemos representada en el ejemplar del MNBA.

Los primeros ejemplos de estas Majestades o Tronos de Sabiduría estaban realizados en madera y revestidos en metales preciosos, generalmente oro. No es de extrañar, por lo tanto, que las mismas hayan sido vistas con suspicacia por las autoridades religiosas, ya que, no solo su aspecto podía llegar a confundirse con el de un ídolo, sino que las prácticas devocionales que se generaban en torno a ellas recordaban también algunas prácticas paganas.

⁴ A juzgar por las obras conservadas, esta se perpetuó en obras de pequeño formato, siendo escasos los ejemplos de mayores dimensiones. Sobre las razones del desuso de la escultura de bulto y su recuperación en época románica, ver HEARN, 1981; DESCHAMPS, 1925 y también FORSYTH, 1972.

⁵ De los cuales el ejemplo más temprano conservado y el más popular es el de Sainte-Foy de Conques. Ver TARALON & TARALON-CARLINI, 1997.

Según algunos autores, los ejemplares más tempranos habrían servido como relicarios (BRÉHIER, 192; KELLER, 1951).⁶ Esta función habría legitimado a los ojos de la Iglesia una técnica que en la época era objeto de una censura aún mayor que la que existía para las imágenes bidimensionales.⁷

Imagen 2



Imagen 3



Imagen 2: *Virgen y Niño en Majestad*, Auvernia, mediados del siglo XII, alt. 78,3 cm, madera con restos de policromía; **Imagen 3:** *Virgen y Niño en Majestad*, Auvernia, mediados del siglo XII, alt. 66,6 cm, madera con restos de policromía. Fotos: propiedad del Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

⁶ Una discusión sobre este tema puede encontrarse en Forsyth, 1971: 31-38.

⁷ Por ejemplo, en los *Libri Carolini*. Ver: AVILÉS, 2010 : 198.

La popularidad de las tallas de la Virgen y el Niño creció hacia mediados del siglo XII como consecuencia del auge del culto mariano, aunque se fue abandonando la costumbre de revestirlas en metales preciosos, confeccionándose simplemente en madera policromada y en ocasiones, dorada. Lo mismo sucede con la función de relicario que, a juzgar por los ejemplares sobrevivientes, se hace menos frecuente en las esculturas más tardías.

El ejemplar del MNBA reúne las características típicas de las Majestades de la provincia auvernesa, particularmente la disposición del manto, cuyos pliegues caen en semicírculos concéntricos. Como corresponde a su fechación, esta imagen nunca estuvo revestida en oro. Muy escasos rastros de policromía permiten observar a simple vista que la imagen estuvo pintada siguiendo el esquema de colores típico para estas figuras: azul en el manto de la Virgen y rojo en la túnica; azul o verde en la túnica del Niño y rojo en el manto.

Por otro lado, esta imagen todavía funcionaba como relicario. Esto se comprueba a partir de una pequeña abertura bajo el omóplato izquierdo de la Virgen, destinada a la introducción de las reliquias (imagen 4). Una abertura semejante se encuentra en otros ejemplares. Una de las mencionadas tallas del Metropolitan Museum, por ejemplo, presenta un orificio rectangular exactamente en la misma zona que el ejemplar del Museo Nacional. La única diferencia consiste en que aquella conserva aún el tabique de madera que lo escondía a la vista mientras que en el ejemplar de la Argentina está al descubierto.

I. Escultura exenta y materialidad

Ante el fenómeno que significa la expansión de esta tipología, que abarca varios países de Europa occidental y que surge en conjunto con la resurrección de una técnica en desuso desde la Tardía Antigüedad, nos preguntamos: ¿Cómo se entiende el paso de la ausencia de la escultura de bulto a su enorme popularización, fenómeno que Jean-Claude Schmitt define como “conversión a la imagen” (SCHMITT, 2003: 143)?

Imagen 4



Virgen y Niño en Majestad, Museo Nacional de Bellas Artes. Detalle del dorso mostrando la abertura para reliquias. Foto: propiedad de la autora.

Creemos que son los mismos factores los que se encuentran en la base tanto de la condena a la escultura exenta como de su posterior resurgimiento y popularidad. Estos están anclados en la materialidad de las imágenes, en su carácter tangible, en la presencia física que impone la escultura en bulto, a diferencia de otras técnicas que se limitan al plano bidimensional. Estos aspectos fueron el eje de los ataques a la imagen dirigidos por las autoridades eclesiásticas e intelectuales del momento. La tridimensionalidad era una

condición sumamente ambigua. Por un lado, le daba a la imagen mayor presencia física, pero esto mismo la hacía también más peligrosa. Esto queda ilustrado por un pasaje del capítulo “Adoramus Te”, de la obra de Ramón Llull, *Libre de Evast e Blanquerna*. Allí dice que en una iglesia, un peregrino apedreó un crucifijo. Al preguntarle el cardenal por qué lo hacía, este contestó que. “en el pasado era habitual para la gente adorar ídolos, y todavía hoy hay gente que los adora, y los moros y judíos nos reprenden porque adoramos imágenes. Y como una imagen esculpida está más cerca en su forma a un ídolo que una imagen plana, significando que las imágenes planas son más convenientes que las estatuas, me propuse destruir todas las imágenes talladas que están en altares semejantes a ídolos”. (LLUL cit. por ESPAÑOL, 2010: 196).

La escultura, a diferencia de cualquier otro tipo de manifestación artística de carácter bidimensional, actúa en el espacio llenándolo, modificándolo y también contribuyendo a su creación. En este sentido, la escultura es un cuerpo que comparte el mismo marco espacial que el cuerpo del espectador. Por otro lado, esta característica embebe al objeto de una vitalidad que determina la manipulación y el trato recibido por parte de los fieles. “Porque son percibidas como un cuerpo viviente es que ellas (las imágenes) son socialmente activas”, dice Jerome Baschet (BASCHET, 2008: 39). Y parte de esta vitalidad, insistimos, reside en la tangibilidad que le otorga su carácter tridimensional. Este rasgo era, además, reforzado por el énfasis en la materialidad de la imagen.

Carolyne Walker Bynum considera la materia como locus de lo sagrado (WALKER BYNUM, 2011: 37 y ss). En este sentido, el objetivo de la imagen medieval no consistía tanto en aludir a algo más allá de ella misma, sino en manifestar poder en la materia del objeto. Dice esta autora que lejos de querer ocultarse la artificialidad de la obra, buscando un efecto ilusionista, lo que se resalta es la explicitación del artificio. Los materiales son, en muchos casos, puestos en relevancia y asumen un rol protagónico en conjunto con la imagen representada. La argumentación de Bynum se basa sobre el concepto de paradoja, en tanto forma subyacente a la lógica del cristianismo medieval. La paradoja no es dialéctica sino contradictoria, a partir de la cual algo puede ser

una cosa y al mismo tiempo su contrario. Así, por ejemplo, la mujer es la causa de la condena, pero también es el instrumento de la encarnación. De manera semejante, la carne fue el objeto de la caída, pero al mismo tiempo de la salvación. La materia es lo que oculta a Dios, lo que está más lejos del espíritu, pero también es a través de lo cual Dios se manifiesta. Por eso, los materiales usados en la creación de la imagen medieval no se limitan a significar y a aludir a lo divino, sino que revelan a Dios a través de la materia. ¿Qué implicancia tienen entonces los materiales en la eficacia de la talla del MNBA como imagen devocional?

Tanto este ejemplar como otros semejantes, dijimos, están confeccionados en madera. El uso de este material puede justificarse desde el aspecto tanto económico como práctico. Sin duda, la madera era menos onerosa que la piedra, también más fácil de trabajar y manipular. Sin embargo, otras esculturas en materiales igualmente económicos y livianos como el yeso o la terracota parecen haber sido también populares, aunque por la naturaleza perecedera del material no han sobrevivido.⁸ Es posible entonces que la elección de la madera en la producción de estas imágenes no haya respondido únicamente a motivos económicos o prácticos

Como señala Michel Pastoureau, la madera es, en primer lugar, una materia viva (PASTOUREAU, 2004: 84). Al igual que el hombre, vive y muere, crece, se enferma, sangra, puede sufrir, pudrirse o ser herida, se expande y contrae. También gime y se transforma. Así lo testimonian algunos relatos como el de Sainte-Maure, quien yendo a rezar todas las mañanas delante de las imágenes en madera de la Virgen y el Niño, el crucifijo y el Cristo en Majestad tomaba el crujir de la materia como el llanto del Niño, el gemir del crucificado y la voz tronadora de Cristo. (CASTES, 1990: 3-18).

Como mencionamos, el ejemplar del Museo Nacional pertenece a una etapa en donde las Majestades ya no solían ser revestidas en metal. Sin embargo, el gusto por acentuar el carácter lujoso de las prendas, acorde con el carácter mayestático de su porte, seguía presente. Muchas veces, estas imágenes más

⁸ Imágenes en stucco son mencionadas tanto en los *Libri Carolini*, por ejemplo, por Bernardo de Angers. Ver FORSYTH, 1974: 9.

tardías conservan algún remanente de lo que fuera la terminación más ostentosa de sus antecesoras. Por lo general persisten algunas gemas, ya sean reales o emuladas en la madera, que buscan dignificar majestuosamente la figura. La misma Virgen auvernesa del MNBA conserva un cabujón a la altura del cuello (no expuesto) que también vemos en otras tallas. Además, en el mismo yeso que sirve de base a la policromía solían dibujarse elegantes texturas a modo de bordados que recrean la idea de lujo y majestuosidad de las prendas, impresión hoy perdida prácticamente del todo en el estado en el que se encuentra la mayoría de las imágenes.

La Virgen del MNBA no permite inferir mucho acerca de los pigmentos usados en ella originalmente, ya que muy pocos rastros quedan y los análisis que podrían develar información a este respecto nunca fueron realizados. Sin embargo, si nos remitimos a los estudios efectuados sobre las dos esculturas que se encuentran en el Metropolitan Museum (LEONA, 2009) podemos llegar a tener algunos indicios acerca de la naturaleza de los pigmentos empleados en el ejemplar de Buenos Aires. La estratificación de los colores usados para el manto de la Virgen en las tallas del Metropolitan Museum revela el uso de azul ultramarino aglutinado con huevo, aplicado sobre una capa gris compuesta de albayalde y negro de carbón. Las túnicas de ambas vírgenes, por otro lado, presentan un rojo luminoso obtenido a partir de una veladura de laca sobre bermellón. Si aceptamos la hipótesis según la cual la Virgen del Museo Nacional procede del mismo taller que las del Metropolitan, podemos deducir que, en dicha escultura, probablemente, se haya utilizado el mismo tipo de pigmentos que en las de Nueva York.

Sin duda, el más significativo de los pigmentos mencionados es el ultramarino. Aunque la dimensión simbólica del color era sin duda tenida en cuenta, mucho se ha dicho ya sobre este aspecto del color azul, por lo que no nos detendremos ahora en ello. Sí nos interesa, en cambio, resaltar algunos puntos que conciernen a su materialidad. El valor literal del color era tenido en consideración tanto como su valor figurativo. El azul ultramarino era el pigmento más costoso y, por ende, el de mayor prestigio. Su valor se debe a que se extraía de la piedra del lapislázuli, cuya única fuente conocida en el periodo se encontraba en lo que hoy es el norte de Afganistán.

Por otro lado, al igual que el azul ultramar, también el pigmento rojo usado en este grupo de esculturas implica la utilización de un material de lujo. Se trata de la laca, un pigmento orgánico extraído de los concoideos o insectos escama. Estos son oriundos de la India, las islas Molucas, China, Camboya, Tailandia y Sumatra. Según los registros comerciales, fue introducido en Europa hacia el 1222 por comerciantes catalanes o provenzales, quienes lo traían del norte de África. Su uso en el arte no está documentado antes del siglo XV. Los análisis efectuados sobre los ejemplares del *Metropolitan Museum* revelaron, sin embargo, la utilización de esta sustancia convirtiéndolas en el testimonio más temprano de su uso en el arte europeo. Nuevamente, la importancia material del pigmento, extremadamente raro para la época, jerarquiza no solo a las figuras que se representan, sino a la imagen misma en su carácter de objeto.

Por lo tanto, si bien la imagen que estudiamos no está revestida en oro como los ejemplares más tempranos, sigue habiendo un deseo por jerarquizar la materia mediante el uso de pigmentos costosos, que además, ocupan una extensa superficie en la escultura. Pero ¿por qué? ¿Cuál es el propósito de elevar una materia que, incluso según algunos detractores de las imágenes, no era más que materia muerta? Creemos que una forma de comenzar a responder esta pregunta es a través de la función que esta imagen cumplía como relicario.

II. Materialidad y reliquia: la imagen como presentificación de lo sagrado

Hans Belting observa que el carácter de presencia inherente a la materialidad y tridimensionalidad de la escultura pudo haber motivado su empleo como receptáculo de reliquias. Tanto la escultura como la reliquia, dice este autor, son prueba de la presencia física del santo (BELTING, 2009: 396). La reliquia es su mismo cuerpo imbuido todavía con su *virtus*, es decir, con su poder benefactor. La escultura-relicario representa ese cuerpo de manera tridimensional y, en muchas ocasiones, está también impregnada con el poder del santo. Incluso la imagen podría haber suplantado a la reliquia en su función, especialmente en aquellos casos, como el de Cristo y la Virgen,



SALVADOR GONZÁLEZ, José María (org.). *Mirabilia Ars 3* (2015/2)

La Imagen del Poder. Epifanías de la Potestas

A Imagem do Poder. Epifanias da Potestas

The Image of Power. Epiphanies of Potestas

Jul-Dec 2015/ISSN 1676-5818

donde no existían despojos corporales. También André Vauchez se refiere a la autonomía de las imágenes con respecto de las reliquias. Las imágenes terminan por jugar el mismo rol que estas adquiriendo un poder taumatúrgico autónomo (VAUCHEZ, 1981: 528 y 529).

Jean Claude Schmitt recalca el carácter epifánico de la imagen en el sentido de que hace visible lo invisible. Con respecto a las imágenes-relicario se pregunta: “si lo importante era reforzar su poder milagroso haciéndolas beneficiarias de virtudes otorgadas desde larga data a las reliquias y a su culto, ¿podría ser que se intentase ante todo asegurar la presencia corporal de estas personas celestiales entre los hombres?” (SCHMITT, 2002: 24).

Las imágenes relicario, como la escultura del Museo Nacional de Bellas Artes, restituyen en cierta manera un cuerpo ausente, un cuerpo que es conducto del milagro. Esta presencia es reforzada mediante su asociación con las reliquias. Aun si son indirectas o secundarias, estas “son” de alguna manera aquello que representan, porque están impregnadas del poder de la persona sagrada. Imagen y reliquia se integran en un conjunto que le da materialidad y presencia física a una entidad espiritual. Por otro lado, la importancia dada a la materialidad de la imagen queda corroborada por la necesidad del contacto directo con la misma. Numerosos son los ejemplos que testimonian la realización del milagro después del contacto ya sea con la reliquia, el relicario o la imagen.

La veneración de reliquias implicaba muchas veces el contacto directo con el objeto, por ejemplo, besando el relicario, o bien se producían curaciones tras hacer beber al enfermo agua que había estado en contacto con las reliquias. El papel del contacto físico y directo como conducto del poder milagroso en el mundo cristiano está presente en los mismos evangelios. Tanto Mateo como Marcos y Lucas relatan el mismo episodio en el que una mujer enferma desde hacía doce años con hemorragias se abre paso entre la multitud para acercarse a Cristo. Tan solo con tocar el borde de su manto, la mujer se ve liberada de su enfermedad (Mateo 9: 20-22; Marcos 5: 25-30; y Lucas 8: 43-44). El deseo de tocar el relicario, en tanto conductor de la *virtus* por gracia de las reliquias que encierra, se ve complementado con la lubricidad de la materia. El acabado

de estas esculturas, ya se trate de materiales preciosos o de otros menos nobles, tiende por lo general a incitar al tacto. Los ejemplos más tempranos, enfundados en metales y piedras preciosas resultaban tanto un atractivo visual como táctil. Aunque posteriormente la costumbre de revestir las imágenes en materiales nobles cae en desuso, otros procedimientos vinieron a cumplir en cierta medida la misma función. Así, por ejemplo, las dos esculturas ya mencionadas en el Metropolitan Museum llevaban aplicaciones de estaño y ornamentaciones en relieve realizadas con yeso. Recordemos también el gusto medieval por camuflar materiales haciéndolos parecer de mayor jerarquía.

De la presencia física lograda por la conjunción de imagen plástica y reliquia se desprende la necesidad del tacto como medio de transmisión del poder intercesor (y tal vez como confirmación de esa misma presencia, al igual que Tomás al introducir los dedos en la llaga de Cristo). Según el estudio realizado por Ilene Forsyth sobre las esculturas en Majestad de la Virgen y el Niño, estas eran tocadas, experimentadas corporalmente (FORSYTH, 1971:38-39). Este fenómeno, coherente con su función como imágenes de procesión, puede corroborarse a partir del deterioro que muchas de estas imágenes presentan en su parte inferior.

En muchos casos, falta uno o ambos pies del Niño, como es el caso de la imagen del MNBA donde está ausente el pie derecho de Cristo así como también la mano diestra (no casualmente la mano bendicente). Otro ejemplo es una de las tallas del Metropolitan Museum, donde el Niño carece de ambos pies (imagen 2). Estas roturas en zonas específicas de la imagen podrían hablar de una frecuente manipulación y contacto con dichas partes, lo que pudo haber acelerado el proceso de deterioro.

Conclusión

A raíz de lo expuesto concluimos que la Madonna auvernesa del MNBA puede leerse como la materialización de un cuerpo sagrado. Tal es el resultado de la acción conjunta del continente (escultura) y del contenido (reliquias). Más allá de los valores simbólicos que puedan asignarse a los materiales empleados, estos hablan por sí mismos, desde su propia materialidad. La

madera, de carácter orgánico, confiere un cuerpo vivo a los despojos sagrados. Los pigmentos y ornamentación dignifican y jerarquizan este receptáculo. Las reliquias en su interior, por otro lado, impregnan a la imagen con el poder sagrado del santo. El resultado efectivo de esta conjunción es la necesidad y deseo de contacto por parte del fiel, que se ve impelido a tocar la imagen para asegurar el poder benefactor de las reliquias y del relicario, ya que ambos forman un solo conjunto.

Tocar la imagen vendría a ser, por lo tanto, tocar aquel cuerpo ausente, aunque restituido por la conjunción del arte y de la reliquia. El interés por jerarquizar entonces la materia no se limita a una función meramente simbólica, y menos aún decorativa, sino que eleva la dignidad y sacralidad de ese cuerpo sagrado restituido haciendo posible la “presentificación” de la imagen.

Bibliografía

- GARCÍA AVILÉS, Alejandro. 2010. “*Transitus*: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval”, en G. Boto (coord.). *Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección el Conventet: 25-35*, Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- BASCHET, Jérôme. *L'Iconographie médiévale*, Paris: Gallimard, 2008.
- BELTING, Hans. *Imagen y Culto. Una historia de la Imagen Anterior a la Era del Arte* (Trad. de Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño), Akal: Madrid, 2009, (1º ed. en alemán 1990).
- BRÉHIER, Louis. “La Cathédrale de Clermont au Xe siècle et sa statue d’or de la Vierge”, *La Renaissance de l’art française*, VII, 1924, pp. 205-210.
- CASTES, Albert. “La dévotion privée et l’art à l’époque carolingienne: le cas de Sainte-Maure de Troyes”, *Cahiers de civilisation médiévale*, Año 33, N° 129, 1990.
- DESCHAMPS, Paul, “Étude sur la renaissance de la sculpture en France à l’époque romane”, *Bulletin Monumental*, LXXXIV, 1925.
- ESPAÑOL, Francesca. “Medieval Images and their Contexts”, en G. Boto (coord.). *Imágenes medievales de culto. Tallas de la colección el Conventet: 25-35*. Murcia: Ayuntamiento de Murcia.
- FORSYTH, Ilene. *The Throne of Wisdom. Wood sculptures of the Madonna in Romanesque France*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972, pp. 67-86.

- HEARN, Millard Filmore. *Romanesque Sculpture. The Revival of Monumental Stone Sculpture in the Eleventh and Twelfth Centuries*. New York: Cornell University Press, 1981.
- GARCÍA RAMOS, Rosaura y RUIZ DE ARCAUTE MARTÍNEZ, Emilio. “La escultura policromada. Criterios de intervención y técnicas de estudio”, *Arbor* CXIX, 667-668. 2001, pp. 645-676.
- GELL, Alfred. *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford: Clarendon Press, 1998.
- KARGÈRE, Lucretia y RIZZO, Adriana, “Twelfth Century polychrome Sculpture in the Metropolitan Museum of Art: Materials and Techniques”, *Metropolitan Museum Studies in Art, Science and Technology*, Vol. 1, pp. 39-72.
- KASPERSEN, Søren y LAASTROP, Ulla (eds.). *Images of Cult and Devotion: Function and Reception of Christian Images in Medieval and Post-Medieval Europe*. Museum Tusulanum, 2004.
- KELLER, Harald. *Zur Entstehung der sakralen Vollsulptur in der ottonischen zeit*. FS Hans Jantzen: Berlin, 1951, pp. 71-90.
- LEONA, Marco. “Microanalysis of organic pigments and glazes in polychrome works of art by surface-enhanced resonance Raman scattering”, *PNAS*, Vol. 106 N° 35, 2009, 14757-14762.
- MARINCOLA, Michèle, D. y SOULTANIAN, Jack. “Monochromy, Polychromy and Authenticity. The Cloisters’ standing Bishop Attributed to Tilman Riemenschneider”, en Valerie Dorge y F. Carey Howlett (eds.). *Painted Wood: History and Conservation*, Vol. 4, pp. 278-280.
- MONTEMURRO, María Laura. “Sedes Sapientiae: aproximaciones a una talla de la Virgen y el Niño en el Museo Nacional de Bellas Artes”, *Temas Medievales*, Vol. 19, 2011, pp. 165-184.
- PASTOUREAU, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris: Seuil, 2004.
- READ, Herbert. *The art of sculpture, art and philosophy. Readings in aesthetics*, ed. W. Ekennick: New York. 1964.
- SHMITT, Jean-Claude. *La conversion d’Hermann le juif. Autobiographie, histoire, fiction*. Paris: Seuil, 2003.
- . *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*. Paris: Gallimard, 2002.
- TALARON Jean & TALARON-CARLINI, Dominique. “La Majesté d’or de Sainte-Foy de Conques”, *Bulletin Monumental*, Vol. 155, N° 1, pp. 11-73.
- VAUCHEZ, André. *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d’après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*. Rome: École Française de Rome, 1981.
- WALKER BYNUM, Carol. *Christian Materiality. An essay on Religion in Late Medieval Europe*, Cambridge, Mass. & London: Zone Books, 2011.
- y GERSON, Paula. “Body-Part Reliquaries and Body Parts in the Middle Ages”, *Gesta*, Vol. 36, N° 1, 1, 1997, p. 5.
- WEINRYB, Ittai, “Living Matter: Materiality, Maker and Ornament in the Middle Ages”, *Gesta*, Vol. 52, N° 2, 2013, pp. 113-132.