

Un ejemplar en el Palacio Real de Madrid

La «Madonna di Trapani» y su expansión en España

Por ANGELA FRANCO MATA

«Madonna di Trapani».
Escuela de Nino Pisano.



Copia en escayola de la «Madonna di Trapani».
Siglo XX. Padres Carmelitas de Toledo.



En el santuario de la Annunziata de Trapani, cerca de Palermo, se venera una imagen de la Virgen con el Niño, que ha tomado nombre de la ciudad siciliana, y cuya devoción pocas veces ha sido aventajada, traspasando no sólo la frontera italiana, sino que ha adquirido extraordinario auge en toda la geografía europea desde el siglo XV, llenando el Renacimiento y el Barroco. Ha llegado, incluso, a ser copiada hasta el siglo actual, «fabricándose» innumerables copias de la misma en alabastro, sobre todo, mármol, marfil —me han indicado también coral, aunque no he visto ningún ejemplar—, pintura y escayola. Es un caso palmario en que la devoción social se ha impuesto al mérito artístico de la obra.

Aparte de otras razones, el hecho de aparecer por mucho tiempo cubierta de ex-votos y medallas, dificultando

su completa visión, ha impedido un estudio sistemático de la misma. No ha sido tampoco fácil acercarse a ella. Sin embargo, la moderna crítica se ha ocupado de su estudio. Venturi, aunque le dedica escasas líneas¹, la considera de escuela pisana; del texto se puede deducir como entroncada con la escuela de Tino di Camaino, ejecutada para el comercio desde Pisa. Mientras puede ser posible lo segundo, no así la referencia a escuela de Tino, de hacer mucho más nervioso y dramático que como se observa en nuestra Madonna, más adscribible estilísticamente a la *maniera* de Nino Pisano, como opina P. Toesca². Bottari, que titula específicamente un artículo «Una scultura di Nino Pisano a Trapani»³, no la asimila directamente a la mano del hijo de Andrea, dice cautamente: «un'opera eseguita nella bottegaddi Nino ma alla quale l'artista non dovette rimanere estraneo», no existe, ciertamente, afirmación de cara a adscribir la obra a Nino, aunque no omita el parecido con la Madonna Cornaro de la iglesia de SS. Giovanni de Venecia y la Madonna del Latte, que una parte de la crítica moderna considera de Nino⁴. No considero de interés la equivocada opinión de Burger y Rolfs⁵ al estimarla obra de la segunda mitad del Quattrocento; el segundo lanza la tesis de que la comienza Domenico Gagini y la lleva a término Francesco Laurana⁶, lo cual, sospecho, provenga de una lamentable confusión entre esta Madonna y otra de las que iniciaron la serie de las «copias».

El magnífico y profundo estudio del profesor Hanno-Walter Kruft⁷ ha supuesto una sabia y decisiva aportación en cuanto a la solución del problema. El se ha enfrentado seriamente a la suma de interrogantes que nuestro asunto plantea; estudia la cuestión desde el doble punto de vista artístico e histórico, y pone sobre el tapete el estado actual de la crítica, manifestándose personalmente partidario de la reserva en cuanto a atribuir la obra. A mi juicio presenta relación estilística con la escuela pisana de Andrea, a la que pertenecen, entre otros, sus hijos Nino y Tommaso⁸, pero no la considero obra de ninguno de ellos; más bien, puede decirse que proviene del estilo de Nino, pero de un artista que, conociendo su obra, la interpreta libremente, como luego diré, sucede con Gagini y Laurana cuando esculpen sus Madonnas sicilianas inspirándose en la de Trapani, especialmente el segundo.

Si el estilo escultórico de las Virgenes francesas del siglo XIV tuvo amplia difusión por todo el territorio europeo⁹, otro tanto se puede afirmar de la escuela italiana surgida con Andrea da Pontedera, cuyo estilo, más paralelo con la corriente delicada francesa que con el genial dramatismo de Giovanni Pisano, y por genial menos asequible, fue más fácilmente asimilable no sólo por la escuela, sino también por el público que acepta y a la vez impone con sus exigencias una moda, la moda de la amabilidad y elegancia decorativa que imprime a su obra el fundador de la dinastía, y continúa con una plástica modulada con *chiaroscuro sfumati* su hijo Nino¹⁰. Es un estilo delicado y armonioso, cuya contemplación de las obras en él creadas produce en el espectador una grata sensación de ternura y paz; el propio brillo y pulimento del material —suele ser alabastro y mármol, finos y delicados— ayudan a ello.

Considero preciso aludir a la importancia que para el arte italiano y europeo supuso la influencia y repercusión de la escuela de Andrea y Nino, pero antes conviene dedicar unas líneas a bosquejar la obra de uno y otro, cuyo estilo fue muy conocido y apreciado ya en vida, en Italia especialmente; el lapso de tiempo transcurrido entre la primera obra conocida de Andrea —1330, cuando comienza a trabajar en la puerta de bronce del baptisterio de Florencia¹¹— y la muerte de Nino —ya había fallecido el 8 de diciembre de 1368¹²—, son óbice para que el arte de estos escultores fuera ampliamente conocido, si tenemos en cuenta que se ubican obras

suyas en variados puntos de la geografía italiana. Es necesario recordar con relación a Andrea la citada puerta del «bel San Giovanni» y su intervención en el *campanile* de Santa Maria del Fiore, tras la muerte de Giotto (1337), llevado a su vez a término diez años más tarde por Francesco Talenti¹³. Por lo que respecta a Nino, ejecuta en Florencia el sepulcro de Aldobrandino Cavalcanti, en Santa Maria Novella¹⁴; en Pisa, el sepulcro del arzobispo Saltarelli¹⁵, todavía a imitación de las formas paternas; la Anunciación de la iglesia de Santa Caterina, obra de los últimos años del artista, según Toesca¹⁶, posterior a la de Cerdeña; y muchas Madonnas, grandes y pequeñas, entre ellas la que se conserva en la Colección Simon del Museo Federico, de Berlín¹⁷, la del Museo Nacional de Budapest¹⁸, la llamada del Latte, que, procedente de la iglesia de Santa Maria della Spina se conserva actualmente en el Museo de San Matteo¹⁹, otra de cuerpo entero, además de algunas otras obras. En Orvieto, donde trabajan padre e hijo, el primero como *capomaestro* de la obra de la catedral, de 1347 a 1348 ó 49²¹, y el segundo ocupando el puesto de su padre tras su muerte, aunque por poco tiempo, hace una Madonna que se conserva en el Museo²²; para el convento de San Francesco, de Oristano, esculpe una estatua a la que llaman San Basilio²³, y en Venecia, con el sepulcro al Dux Cornaro, lleva a efecto el final de su obra²⁴. Tommaso, fiel ayudante del padre y hermano, sin personalidad definida, *mediocrissimo* según Toesca²⁵, interviene en la ejecución de diversas obras, destacando especialmente su labor en Santa Maria della Spina²⁶ y algunas otras obras en Pisa.

Puede éste considerarse como el primer eslabón en la cadena de seguidores del estilo. La gran personalidad del padre, unida a las especiales dotes de Nino, que por otra parte evoluciona, por así decirlo, de modo un tanto imperceptible, son dos factores a tener en consideración de cara a la creación y expansión de una propia escuela que da floridos frutos hasta bien entrada la centuria. Tiene fieles discípulos en Venecia, así la propia escuela de los Dalle Masegne en el monumento al Dux Antonio Veniero²⁷, y más palpable en el escultor Iacopo Lanfrani, veneciano, autor del sepulcro del señor de Bolonia, Taddeo Pepoli²⁸. Toscana sigue impregnada de su sentir tras la muerte de los dos artistas; Sarzana posee una Anunciación, otra se encuentra en el Museo del Louvre, otra en Lyon; Florencia ofrece su recuerdo en la Loggia del Bigallo y en los bajorrelieves de los Siete Sacramentos del *campanile*²⁹. Así pues, no es de extrañar que la fama conquistada por esta familia de escultores traspasara las fronteras del país.

Y volviendo a nuestra escultura, que incluyo precisamente en esta ola de expansión del arte ninesco, pero no creo provenga directamente del taller pisano, antes bien, pienso entra en el terreno de lo verosímil su procedencia oriental —Chipre—, en lo que coincide la esencia de las diferentes variantes de la leyenda que la hacen venir a Occidente con destino a Pisa unos pisanos en un barco veneciano para defenderla de los sarracenos, y frente a las costas de Sicilia se levanta una fuerte tormenta, de tal magnitud que impide continuar el viaje; es por ello que aprovechan los trapaneses para pretender poseerla de la Madonna, a lo que lógicamente se oponen los pisanos; tras larga controversia, optan por llegar a un acuerdo, pero un acuerdo que deberá ser decidido por Dios: se cargará la estatua sobre un carro de bueyes y si éstos caminan hacia el mar, se le adjudicará a los pisanos, en caso contrario serán los trapaneses quienes se conviertan en sus propietarios. Sucede, sin embargo, lo imprevisto: la carreta se dirige hacia el oratorio de la Annunziata, en los arrabales de la ciudad, por lo cual allí se instala el simulacro, que en el futuro alcanzará tan alta veneración³⁰.

Es interesante, como punto de referencia, la fecha de 1340 que Antonio Mongitore pone en el escrito sobre su peregrinación a Trapani, donde cuenta la anécdota del milagro mariano en la persona de Vito Scammacca, palermitano, que, privado del uso de la palabra, la recupera orando ante la imagen³¹. Esta fecha es concorde con el estilo que presenta la imagen trecentista, relacionada, según opinión de la crítica actual, con la escuela pisana; es preciso recordar que por aquellos años estaba en su esplendor la escuela de Andrea y Nino. Pero más significativa aún es la fecha de 1352, que según Orlandini³² se encontraba en las inscripciones en el manto de la Virgen, que parece se ordenó fueran escritas por quien encargó la imagen, así como el lugar y la fecha del encargo; según ello, se hizo la estatua el año 730 —era mahometana— para un sacerdote de Indithet, Chipre³³, y, según una tradición, fue colocada en Trapani en 1370, pudiendo haber sido la causa de su traslado desde Chipre las invasiones turcas³⁴.

El mármol, según Orlandini, que escribe guiado de la información de los peregrinos del este, es griego. Es, en efecto, de estructura cristalina, transparente y alabastrina, que nos pone en contacto con un mármol concreto, paris y naxis, lo cual sigue afianzándonos en la idea de que se trata de una obra fabricada en Oriente. Así pues, nada tendría de extraño que la imagen fuera ejecutada en Chipre por un escultor pisano, conocedor del estilo de Nino, o más aún, discípulo directo suyo, pues, si comparamos la Madonna de Trapani con otras del maestro, podemos llegar a la conclusión de que es una evolución a partir de la Madonna de cuerpo entero de Santa Maria della Spina en que existe una relación humana entre Madre e Hijo, pero éste no la mira, la Madonna de Orvieto, más cercana a nuestra imagen, especialmente en cuanto al plegado, y la Madonna del Latte, donde la Virgen y el Niño se contemplan y él aparece prácticamente de espaldas, como sucede en la Virgen trapanense; también el Niño mira a María en las Madonnas de Berlín y Budapest, pero no responden a la forma de las primeras.

La Virgen de Trapani presenta, por una parte, tan hondo sentido de ingenuidad en la mirada y tal fuerza devocional que no sorprende haya conseguido tal importancia en el sentir de los fieles hasta convertirse el santuario en lugar de peregrinación a partir del siglo XV³⁵. Como es propio del canon de Nino, la Virgen es corpulenta y de cabeza pequeña, mira de lado, deja entrever una sonrisa, en tanto el Niño dirige su mirada hacia la Madre, completamente de perfil al espectador; apoya una mano sobre el pecho de la Virgen, mientras la otra es cogida por la derecha de María que sostiene a su Hijo con el brazo izquierdo, como es lo habitual. El Niño viste túnica, que deja sus pies desnudos al descubierto, y la Virgen túnica rozagante; sobre ella, manto recogido bajo el cuerpecito del Niño, formando al lado contrario y bajo el brazo, doble plegado semicircular que perdurará a lo largo de los siglos en las copias de la Madonna, perfilando armoniosamente el contorno de la misma. Cubre su cabeza con velito corto, dejando al descubierto sus cabellos ondulantes en larga melena. La espalda imita el hacer del maestro en las líneas suaves y apenas dibujadas³⁶.

Ya desde el siglo XV comienza a copiarse nuestra imagen. Francesco Laurana se compromete por medio de un contrato de 16 de agosto de 1469 a llevar a efecto una Madonna «... ad instar et similitudinem imaginis marmoreas B. M. Virginis quae ets in conventu S. Mariae Annuntiatae extra civitatem Drepani»³⁷, pero, parece ser, que, tras un adelanto monetario, el artista se ausenta y abandona la obra que iba destinada a la Chiesa Madre de Erice; algo antes comienza a trabajar en otra Madonna en Palermo, la cual, una vez terminada, es confiscada y colocada en la catedral bajo la advocación

de Santa Maria la Mayor³⁸. Es ésta, en efecto, una imagen en la que se aprecia inspiración en la escultura del Trecento, pero no es una copia literal, antes bien, aparece patente el talento y personalidad de Laurana. El y Pietro da Bonate reciben el 2 de junio el encargo de hacer, para la capilla de Mastrantonio en San Francesco de Assisi, Palermo, una figura de altar «quandam figuram sive ymaginem gloriose Virginis, ut dicitur, de grandiza a lu naturali, bene et magistraliter laboratam»³⁹, la cual, aunque en el contrato no se menciona, no deba de ser copia, sale tal, pues se ha tomado como modelo; es de inferior calidad que la de la catedral palermitana, por lo que es presumible no sea de mano de Laurana, aunque sí lleve su sello estilístico. Se repite su hacer en la Madonna en Santa María de la Medalla, del Palacio Acreide, donde el Niño toma con una mano la fruta que María le ofrece.

«Copias» de Gagini

Domenico Gagini, el gran escultor siciliano de la decimoquinta centuria, también esculpe «copias» de la Madonna de Trapani. Existen problemas respecto a algunas atribuciones, pero es obra segura suya la Madonna del Soccorso en Santa Maria dei Franchi, en San Mauro Castelverde, vendida el 25 de mayo de 1480, pero sin haber sido encargada de antemano⁴⁰. Obra suya y del taller es la Madonna del Soccorso, en San Francesco de Assisi, de Palermo, hoy en la capilla Alliata; en esta imagen la Virgen y el Niño se miran^{40 bis}. Modesta repetición de la Virgen de San Mauro Castelverde es la que se venera en Santa María del Carmen en Palermo, también del taller de Gagini⁴¹, escultor ciertamente que sigue más de cerca el estilo de la Madonna trecentista, aunque, como Laurana, imprime su sello personal.

Me he detenido a considerar las Madonnas surgidas de los cinceles de estos artistas cincuecentistas, así como de sus respectivos talleres, porque han servido a su vez de modelos a otro grupo de imágenes que se esculpen primeramente en la isla. Valga citar la llevada a cabo por Iacopo di Benedetto, clara réplica gagesca para la catedral de Marsala, y la de la iglesia Madre de Solemi, obras, ambas, del comienzo del último decenio del cuatrocientos. Con el cambio de siglo —1505— se esculpe, por Gabriel de Battista y Domenico Pellegrino, la Madonna para Santa María de Siracusa, en tanto Giuliano Mancino ejecuta otra Madonna para la iglesia Madre de Siracusa.

Como la Madonna trecentista de Trapani, su influencia traspasa las fronteras, aunque su expansión no consigue ni con mucho el éxito de aquélla. En nuestro país existen varias copias, todas las conocidas por mí en el área oriental de la Península y en Baleares. En Palma de Mallorca hay una en alabastro policromado en el Palacio Episcopal⁴², de tipo afín a la ejecutada en 1473 para la iglesia Madre de Polizzi Generosa. En ambas el Niño se inclina ostensiblemente hacia atrás, y mientras en la siciliana contempla a María, en la española aparece de cara al espectador; el manto de la Virgen, estampado, se recoge de idéntica manera, pero al lado contrario en la de Palma, como tantas veces sucede en las copias; considero que proceda de aquélla, aunque la expresión es más humilde en la mallorquina, que Bosque relaciona con el estilo de Gagini⁴³; mide aproximadamente un metro, es de bulto redondo, pero, para ser adosada, ofrece una manzana al Niño, que tiene un libro abierto en la mano izquierda, y las manos de aquélla son muy refinadas. Otras dos afines a la anterior, en mármol, con algunas variantes en cuanto a actitudes, se veneran en la iglesia de la Sangre de la misma ciudad, que pueden emparentarse estilísticamente con Laurana y una posible estancia suya en Mallorca⁴⁴. Otra hay de alabastro en Sóller, probablemente de finales del siglo XV, hermosamente policromada, y ambos, María

y el Niño, mirando al espectador, como en una de las citadas de la iglesia de la Sangre. También existe otra imagen del mismo tipo en la iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Llers, en Gerona ⁴⁵.

El hecho de haberse comenzado a interpretar, ya que no copiar, la Madonna de Trapani por artistas tan cualificados como Laurana y Gagini supuso una gran categoría artística para la producción de este tipo de imágenes. Destaca, en efecto, el siglo XV por la calidad y mérito artísticos. Las Vírgenes que se llevan a efecto son de bastante tamaño, generalmente de mármol y alabastro, y realizadas fundamentalmente para ser veneradas en los altares de las iglesias. Pero la masiva producción de copias hace lógicamente descender de nivel la calidad ya desde el siglo XVI. Toman auge las estatuas de reducido tamaño para oratorios particulares, y he comprobado también su existencia en conventos de nuestro país. De las numerosas copias, cuya producción fue verdaderamente espectacular en el Barroco, y se continuó prácticamente hasta hoy —posterior a la publicación de su Atlas en 1657—, se hace eco Guglielmo Gumpfenberg ⁴⁶: «molti comperano l'effigie scolpita in alabastro e se la recano in patria. Vi sono quaranta officine di valenti scultori, i quali, fuor del lavoro dei coralli, di null'altro si occupano che di fare immagini di Santa Maria Trapanitana in alabastro». Se hacen, incluso allí, unas reglas de cómo debe de ser una copia; a tal extremo había llegado la situación. Sirve como primer punto de referencia para hacer la estadística de las copias llevadas a efecto durante los siglos XV y XVI.

Y es, efectivamente, la Madonna trecentista la que prevalece y perdura en las devociones a lo largo de los siglos arriba citados, no sobrepasando nunca su tamaño el metro de altura. Una de las primeras que se fabrican es la Madonna de alabastro, de 0,40 metros, en Santocanale, Patanna (Mondello), cuya cabeza y cabello la datan a finales del Quattrocento ⁴⁷. Se conservan otras copias en Sicilia, así la de Marzana del Vallo —no lejos de Partanna— y la de la iglesia Madre de Pietraperzia (Caltanissetta), que responden al original trecentista, tan grato a los peregrinos que se las llevan a sus países de origen, extendiéndose por su conducto —abaratamiento al ser hechas en serie y fácil transporte— hasta los más apartados puntos de la geografía europea.

En Italia responden a este tipo la Madonna de Santa María dei Frari (pilar de la nave de frente al altar Pesaro) de Venecia ⁴⁸, la de Zara ⁴⁹, la conservada en el Museo Cívico de Padua ⁵⁰, la de San Domenico de Manfredonia ⁵¹. Procedentes de Italia, de lugares desgraciadamente ignorados, existen algunas en museos europeos; la del Louvre es hermana estilísticamente de la de Marzana del Vallo. En el Museo de Berlín ⁵² se exhibe otra sumamente interesante por lo que de recuerdo de la leyenda lleva consigo: la Virgen, que responde a la iconografía clásica trapanesa, aparece sobre zócalo encima de dos bueyes, como sucediera cuando la pareja de bóvidos portara la imagen al santuario de la Annunziata; es una curiosa variante de los zócalos esculpidos que tantas veces se ven en Sicilia en las copias de Gagini y Lauranas —los de las copias de la Madonna trecentista suelen ser muy sencillos—. En España se introduce otra variación en la Virgen de las Reverendas Carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca), que consiste en sustituir los bueyes por águilas a las que se suman escudos, que corresponderán, según Gómez-Moreno, a la ciudad costera y amurallada que se copia debajo ⁵³. Obra muy delicada de líneas, es de «alabastro de Italia y copia exquisita o más bien imitación modernizada de alguna siciliana del siglo XIV», según el investigador arriba citado; mide 0,79 metros, y es de mejor calidad que otras análogas de Castilla; se puede fechar en el siglo XVII. Italiana, probablemente siciliana, es considerada la Virgen con el Niño del Victoria and Albert Museum, de

marfil y madera como base y recubierta de alabastro, debajo, sobre pedestal de similares materiales; sostienen a la imagen nubes de madreperla, las coronas son de marfil, y se puede datar en el siglo XVII; aparece catalogada por Longhurst ⁵⁴, quien alude también a otras dos del siglo XIV, una en el Salting Bequest (1550-1910) y otra en el Departamento de Circulación (208-1867), «ambas quizá de Italia». Hay otra (A-21-1921) en el Museo, probablemente del siglo XVI, copia asimismo de la de Trapani ⁵⁵. A. Venturi ⁵⁶ cita una Virgencita de marfil, del siglo XIV, de «escuela pisana», pero fiel copia de la siciliana, en el Museo Cívico de Bolonia. Dalton ⁵⁷ menciona otra Madonna del mismo tipo en el British Museum como española, del siglo XVII, que Longhurst

«Virgen con el Niño», de Giuliano Mancino (Escuela de Domenico Gagini). 1505. Catedral de Siracusa.



considera italiana ⁵⁸, tiene los ojos y labios coloreados. Españolas son, según B. Gilman Proske ⁵⁹, las tres imágenes de la Virgen de la Hispanic Society de Nueva York, dos de ellas de alabastro, del siglo XVI, y la tercera de mármol, del XVII.

La Virgen en España

A diferencia de las Madonnas que remedan copias del siglo XV, ubicadas sólo en el área oriental española, las de la Virgen de Trapani, que imitan la del Trecento, aparecen dispersas por toda nuestra geografía, de norte a sur y de este a oeste, por la costa —muy venerada por los marineros— y por el interior, en conventos,

«Virgen con el Niño». Estilo de Francesco Laurana.



oratorios privados, iglesias, aunque es cierto que donde más se encuentran sigue siendo el área mediterránea. Son generalmente de reducido tamaño, de alabastro, marfil y menos de mármol. No he visto ninguna de coral (aunque me han informado de su existencia), pero sí una pintura, que he descubierto en Toledo en la iglesia del convento de Santo Domingo el Real. Bastantes de las imágenes existentes se hallan hoy en museos y colecciones particulares, provenientes de lugares ignorados, lo cual es lástima, pues hubiera servido para precisar sus primitivas ubicaciones, y, con ello, la posibilidad de hacer una estadística de frecuencia.

En Cataluña hay varias; en Barcelona se conservan una en el Museo de Arte de Cataluña, italiana, de hacia 1500, de buen tamaño, y dos más en el Museo Marés, pequeñas, particularmente una, ambas en una vitrina de la sala XV, en las que se aprecia una diferencia: en una se miran María y el Niño, mientras en la otra aparecen de cara al espectador; no son de muy buena calidad ⁶¹. En Cau Ferrat, de Sitges, se conserva otra ⁶², y varias en Vic, una de las cuales es la de la Bona Sort, dada a conocer en 1904 ⁶³; según una tradición fue traída desde Génova por el señor de Casa Brossa (señor del castillo de Olot), el cual la donó a las monjas, que son quienes ahora la conservan; mide 37 cm., y es de alabastro. Procedente del oratorio de San Felipe Neri, y actualmente en el Museo Diocesano de la misma ciudad, es la Madonna de marfil publicada por Gudiol en 1911 ⁶⁴. En el mismo museo se exhibe otra de escasa calidad catalogada por J. Bracons ⁶⁵. También es copia de la Madonna de Trapani la imagen de Nuestra Señora de la Salud que se venera en la parroquia de San Andrés de Samalús ⁶⁶. En la provincia de Lérida se conserva una Virgencita en Alentorn ⁶⁷ y dos en Gerona, una en Cerviá de Ter, en Casa Raset (también llamada «Casa Torrent» ⁶⁸, y otra en Olot, Casa Trunxeira ⁶⁹.

En tierra levantina es preciso consignar la Virgen de la Salud en la capilla del Santísimo Sacramento, de la iglesia del Real Monasterio de la Merced, en Játiva (Valencia), en mármol, del siglo XVI, que fue destruida en 1936 ⁷⁰, y la Virgen de Teana, en Villarreal (Castellón), en el santuario de San Pascual ⁷¹, en el sepulcro de fray Diego Bailón ⁷². Aquí, como sucede ocasionalmente, presenta carácter funerario.

Mallorca conserva varias. Procedente del convento del Carmen de Palma guarda una la Colección Gomis, y otras tres se exhiben en el Museo del Santuario de Lluc, dos grandes, de unos 70 cm., una de ellas con escudo labrado en la peana, y otra pequeña (entre 30 y 40 cm.). Todas son piezas tardías, y una de ellas quizá estuvo colocada en tiempo en una hornacina ⁷³. En Zaragoza conozco una bajo la advocación de Nuestra Señora del Rescate, en recuerdo, según se dice, a haber sido rescatada a un moro de Argel por el trinitario fray Bartolomé Serrano, que abonó por ella treinta reales. El religioso se la regaló a la Duquesa de Aveiro, quien la colocó en su oratorio, designándola «Ntra. Sra. de Trapani», «por ser copia de la de Sicilia». Al fundarse en la ciudad del Ebro el Colegio de Santo Tomás de Villanueva, la mencionada duquesa la dona, imperando desde entonces la advocación de Nuestra Señora del Rescate, en recuerdo a su legendario origen ⁷⁴.

La Madonna de Trapani ha sido particularmente venerada por los marineros, con los cuales arriba a los puertos, sintiéndose sobre todo su devoción en zonas costeras. Ya es significativa su expansión por la zona mediterránea como se ha visto. Pero es taxativa al respecto la Virgen del Mayorazgo de Abaria, en Villafraña (Vizcaya), que radicó en la villa de la antigua Ordizia, fundado aquél por el gran marino don Francisco de Abaria, a quien se concedió patente de capitán en 1655, y mereció muchos elogios, según se informa

en la historia de la ciudad: «gozaba de mucha fama adquirida en la navegación de ultramar, hecha en barcos propios o del Estado. Se le encomendó el mando de seis de los mejores de los navíos que tenían armados el comercio de Sevilla para que condujeran municiones y pertrechos a la armada de Italia», donde fácilmente pudo conocer la existencia de la Virgen de Trapani. Pero parece que la imagen por él venerada fue seguramente donación por expreso mandado del Rey Carlos II como premio a la liberación de Orán en 1681, según opinión del Marqués de Seoane⁷⁵. La estatuilla, de 33 cm., ostentaba, como la capitana de don Francisco, la advocación de Nuestra Señora de la Merced; es de alabastro, y en la capilla donde la viera Lizarralde existía una inscripción referente a la imagen que contradice erróneamente la opinión de Seoane en cuanto al monarca donante: «Esta ssma. imagen la dió el Rey Felipe III al Excmo. Señor don Francisco de Abaria, general de su armada cuando le mandó socorrer a Orán, como lo logró con el acierto que debía prometerse de tan soberana protección en cuya memoria es cabeza de uno de los mayorazgos de la Casa de Abaria»⁷⁶. La capilla era de plata, perteneció a don Julio de Urquijo, yerno de don Tirso Olazábal, que a su vez la había heredado de don José Joaquín de Olazábal y Arbelaiz, que casó con doña Brígida Olaso y Abaria. La capilla estaba rodeada de una orla de madera, de ejecución italiana, y fue regalada al señor Urquijo por doña Margarita de Borbón. Es interesante esta donación real, pues fue, en efecto, grande la devoción de los monarcas españoles de la Casa de Austria, así como de los virreyes a lo largo de la ocupación española de la isla a partir del Rey Felipe III; su hijo y Mariana de Austria también se muestran junto con Diego Enríquez de Guzmán, Pedro Girón y Francisco Fernández de la Cueva, interesados por la sagrada imagen, y ellos asisten a la construcción de una iglesia a ella dedicada. Es lógico pensar que trajeran copias de la Virgen para una vez aquí ser a su vez copiadas por artistas o artesanos del país. El Duque de Uceda trae de la isla pinturas, estatuas y manuscritos para adornar su palacio y biblioteca de Madrid⁷⁷.

Del País Vasco penetra esta devoción a Navarra y La Rioja; procedente de la clausura del convento de madres agustinas de Sancti Spiritus de Puente la Reina, se exhibe una en el Museo de la Comisión de Monumentos de Navarra (Pamplona), adquirida por aquélla; es de alabastro, mide 45 cm. de altura; no está en muy buen estado, pues se han perdido las coronas de la Virgen y el Niño respectivamente, y los brazos aparecen fragmentados; se conserva, en cambio, la decoración de túnicas y mantos con motivos dorados, así como restos de policromía en los rostros; aparece sobre un plinto primático decorado en el frente con un escudo del convento de procedencia. M.^a L. Fariñas, que hace una interesante descripción, la data en la primera mitad del siglo XVI, fecha que considero demasiado temprana para el carácter estilístico de la Madonna y del escudo, más acordes con la centuria siguiente⁷⁸. En la parroquia de Nuestra Señora de la Visitación, de la localidad logroñesa de Montemediano, se conserva otra imagen del siglo XVIII, de 62 cm., de mármol, con la inscripción «año 1798 D. Martín Pérez Moreno de Tejada capellán de honor de su Majestad»⁷⁹.

También existe alguna imagen en Galicia, así la venerada en la catedral de Orense bajo la advocación de Nuestra Señora la Blanca, identificada por Gómez-Moreno con la Madonna que estudio; de buena ejecución, puede datarse, como la de Puente la Reina, en el siglo XVII, y como ella, tiene escudo en el frente de la peana; es de alabastro y más fina que aquélla. Fue regalada por un devoto hacia 1697, año en que se hicieron las coronas de plata dorada para la Virgen y el Niño por el platero Francisco Santos, aunque hoy aparecen

sin ellas. En el recuento de 1708 se menciona la imagen de «Nuestra Señora la Blanca con el Niño con coronas de plata sobredorada que dio un devoto en el altar de Nuestra Señora», de donde puede colegirse que había sido regalada no mucho antes, como opinan Ferro Couselo y Lorenzo Fernández⁸⁰; la referencia que hay en el recuento de 1602 a «una imagen de nra. señora que dexo al corregor Xaramillo», pudo aludir a una de las que en la primera mitad del siglo XVII se encontraban en el altar del Cristo.

Andalucía conserva asimismo algunas imágenes. Existe una en el Monasterio de la Encarnación de la ciudad sevillana de Osuna, bajo la advocación de Nuestra Señora de Trapani; es de alabastro, y fue donación de la

«Virgen con el Niño». Estilo de Francesco Laurana.



Duquesa fundadora⁸¹. Otra se conserva en la abadía del Sacromonte de Granada⁸².

También hay diversos ejemplares en el interior del país. Valladolid se cuenta entre las provincias con más número de ellas; se conserva una en el Monasterio de la Santa Espina, capilla de San Rafael, a unos kilómetros de la villa de Castromonte, es de alabastro, y se puede fechar a comienzos del siglo XVI⁸³; se ha perdido el pedestal y la Virgen aparece sin corona. En Medina de Rioseco, en el Museo de Santa María de Mediavilla, se conserva otra⁸⁴. Otra se exhibe en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, procedente de La Seca (número 16), y en la misma capital se venera la del relicario de la iglesia de San Miguel⁸⁵. Procedente de Cuenca de Campos (Valladolid) es la Virgen que veneran las religiosas del convento de Santa Clara de Palencia, está en la capilla del Santo Cristo, al lado de la estatua orante, de alabastro, como la Virgen y la yacente, doña María Fernández de Velasco, del siglo XVI⁸⁶; se conserva otra en el convento de religiosas franciscanas de Madrigal de las Altas Torres⁸⁷. En León se conserva un ejemplar en el Museo Arqueológico, de alabastro, y fechable en el siglo XVII, y otro en Llamas de la Ribera⁸⁸.

Otra imagen se guarda en el Museo de la Colegiata de Burgo de Osma, probablemente proveniente de la propia Colegiata. Es de alabastro, del siglo XVI, y fue regalo de doña Leonor de Castilla⁸⁹. También existe otra en Medina de Pomar, en el museo del convento de Santa Clara, de alabastro policromado⁹⁰. En Castilla la Nueva hay varias. Conozco cinco en Madrid, y existía otra en Almonacid de Zorita (Guadalajara), de vestidos profusamente estampados, que desapareció durante la guerra⁹¹. Las de Madrid se conservan una en el claustro del convento de madres Carboneras, de «escuela vallisoletana» (información de las religiosas); se llama Nuestra Señora de Trapani⁹². Otra imagen se halla en la iglesia de San Lorenzo, que, como la anterior, es del siglo XVII⁹³. Otra en el Palacio Real, de algo más de medio metro de altura⁹⁴. Las dos Madonnas restantes se encuentran en el Museo Arqueológico Nacional y en el Instituto Valencia de Don Juan, respectivamente. La primera la he estudiado en otro lugar⁹⁵, tiene el manto y la túnica adornados con motivos florales que recuerdan los bordados del siglo XV en verde y oro, así como la cenefa del borde del manto, que se repite en los vestidos del Niño; al frente de la peana tiene en relieve un escudo recortado con el anagrama JHS; fue adquirida por compra; es de reducidas dimensiones, como la del Instituto Valencia de Don Juan, que también conserva restos de policromía, y las dos son del siglo XVII. También llegó la devoción de la «Madonna di Trapani» a Canarias, venerándose una en la catedral de San Cristóbal de La Laguna⁹⁶.

Como en muchas ocasiones, en el extranjero estas imágenes devocionales tienen en el pedestal la inscripción «Pisano, siglo XIV», en España llevan la advocación o bien de Nuestra Señora de Trapani o JHS, o bien una advocación particular, pero nunca aquella inscripción, ni escenas de la vida de la Virgen —Anunciación, Natividad, Presentación, Muerte de María— que se ven en algunas italianas del siglo XV y comienzos del siguiente, adscribibles siempre a los círculos artísticos de Laurana y Gagini, nunca del primer original, que no tenía pedestal. Suele estar formado de la misma pieza que la imagen, y normalmente presenta estructura exagonal, moldurada superior e inferiormente. En todas domina la sencillez a excepción de la Virgen de Alba de Tormes, que resulta algo más complicada al añadirse las águilas sustentantes del pedestal.

Aunque la época de mayor profusión de copias de la Madonna trecentista de Trapani —siglos XVI y XVII— se prolonga hasta el siglo XVIII, tiene, sin embargo,

vida hasta el momento actual, como se manifiesta en una imagen de escayola de la iglesia del convento de padres carmelitas de Toledo, imagen que mide un metro de altura, y, aunque conserva los rasgos fundamentales, se amortiguan los plegados del mando del lado izquierdo, cuya estructura arquiforme, muy acentuada, era característica en la imagen trapanesa y las copias a las que se ha venido aludiendo.

También en Toledo he encontrado el segundo ejemplar pictórico de la Madonna, pues hasta el momento sólo se conocía la Virgen de la iglesia de Sant'Agostino degli Scalzi⁹⁷. Se encuentra la Virgen toledana en la iglesia del convento de Santo Domingo el Real⁹⁸. Es bastante grande, mide cerca de dos metros; aparece policromada en tonos suaves, como la otra toledana a la que acabo de referirme; predominan los blancos en túnicas y mantos, contrastando con el azul y rojo de los interiores y amarillos de las cabelleras rubias de la Virgen y el Niño; ambos aparecen coronados. Recuerda el origen siciliano la adulterada inscripción que corre alrededor del cuadro de oscuro fondo, en letras capitales: VIRGEN M NVA. SEÑORA DE TRAPALA QUE ESTA EN LA CIUDAD DE PALERMO PER TE ACCESUM HEBEMUS AD FILIUM O BENEDICTA IN VENTRIS GRATIAE GENITRIX VITAE MATER SALUTIS S. S. BERNARDO. Esta pintura es particularmente importante por dos razones: en primer lugar, porque se encuentra en el lugar de origen, un monasterio, y porque es una pintura, que, como se ha indicado, tan escasa es hasta el momento. Se puede fechar en el siglo XVI, y de notable calidad en cuanto a ejecución.

NOTAS

¹ VENTURI, ADOLFO: *Storia dell'arte italiana*, vol. IV, Milano, Hoepli, 1906, pág. 257.

² TOESCA, PIETRO: *Il Trecento*, Torino, Utet, 1951, pág. 330.

³ BOTTARI, STEFANO: «Una scultura di Nino Pisano a Trapani», *Critica d'Arte*, 1956, págs. 555-557, IV, serie 3; CARLI, ENZO: «Il problema di Nino Pisano», *L'Arte*, an. XXXVII, fasc. III, mayo 1934, págs. 189-222, no la menciona.

⁴ Para la Madonna de Venecia en el monumento al Dux Marco Cornaro vid., entre otros, POPE-HENNESSY, JOHN: *La scultura italiana. Il Gotico*, Milano, Feltrinelli, 1963, págs. 26, 194; ZAVA BOCCAZZI, FRANCA: *La basilica dei Santi Giovanni e Paolo in Venezia*, Venezia, Ongania Ed., 1965, págs. 63-68; ambos la asimilan a Nino. El estado actual de la cuestión viene presentado en la magistral monografía del Prof. WOLFGANG WOLTERS: *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, I, Venecia, Alfieri, 1976, págs. 198-200, láms. 329-334, considera todo el monumento, incluida la Madonna, de «un collaboratore di Nino con intenzione di imitare il suo stile». En cuanto a la Madonna del Latte, vid. POPE-HENNESSY, J.: *op. cit.*, págs. 26 y 195, lámina 49; antes de él MARTIN WEINBERGER en su artículo «Nino Pisano», *Art Bulletin*, XIX, 1937, págs. 60-91, deja de considerarla obra suya al compararla con la Madonna de S. M. della Spina (de cuerpo entero), rompiendo la teoría tradicional iniciada con Vasari, a la que se adscribe VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 494, y antes que él, IGINO BENVENUTO SUPINO: «Nino e Tommaso Pisano», *Archivio Storico dell'Arte*, I, 1895, págs. 343-362.

⁵ BURGER, FRITZ: *Francesco Laurana. Eine Studie zur italienischen Quattrocento Sculptur*, Strassburg, 1907, pág. 93; ROLFS, W.: «La Madonna dell'Annunziata in Trapani», *Miscellanea Antonino Salinas*, Palermo, 1907, págs. 347-351.

⁶ ROLFS, WILHEM: *Franz Laurana*, Berlin, 1907, págs. 257 y ss.

⁷ HANNO-WALTER KRUF: «Die Madonna von Trapani und ihre Kopien. Studien zur Madonnen-Typologie und zum Begriff der Kopie in der sizilianischen Skulptur des Quattrocento», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, junio 1970, págs. 297-322.

⁸ BECCHERUCCI, LUISA: «La bottega pisana di Andrea da Pontederà», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, II, 1965, páginas 255 y ss.

⁹ LEFRANÇOIS-PILLION, LOUISE: «Les statues de la Vierge a l'Enfant dans la sculpture française au XIV^e siècle», *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, 1935, págs. 129-149 y 204-223.

¹⁰ ARGAN, G. C.: *Storia dell'Arte Italiana*, I, 10.^a ed., Firenze, Sansoni, 1975, pág. 347.

¹¹ POPE-HENNESSY, J.: *op. cit.*, pág. 191; VENTURI, A.: *op. cit.*, páginas 422 y ss.

¹² Así lo indica Supino, I. B., voz: Nino Pisano, Thieme-Becker, *Kunstlerlexikon*, Leipzig, 1907, XXVII, 1933, pág. 104.

¹³ POPE-HENNESSY, J.: *op. cit.*, pág. 193; VENTURI, A.: *op. cit.*, página 469. BECCHERUCCI, LUISA: *Andrea Pisano nel campanile di Giotto*, Firenze, Sadea/Sansoni, 1965, n.º 19, Forma e Colore.

¹⁴ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 478; POPE-HENNESSY, J.: *op. cit.*, página 195. La Madonna de esta tumba es considerada por Vasari como la segunda obra del artista, *Le Vite*, I, ed. de 1906, pág. 494; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 324.

¹⁵ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 482; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 328; WEINBERGER, M.: *op. cit.*; CARLI, E.: *op. cit.*, págs. 189-222.

¹⁶ TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 328.

¹⁷ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 490.

¹⁸ IBIDEM: «Una Madonna di Nino Pisano nel Museo Nazionale di Budapest», *L'Arte*, VIII, 1905, pág. 2.

¹⁹ VENTURI, A.: *Storia dell'Arte Italiana*, IV, pág. 494; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 327; vid. también nota 4.

²⁰ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 494; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 328.

²¹ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 489; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 322; POPE-HENNESSY, J.: *op. cit.*, pág. 25, coloca su muerte en 1353, pero parece lo más probable que haya sucedido en 1348, pues a partir del 26 de abril no se registra su nombre en el Archivo, cfr. Venturi, 489; FLEURY: *Les monuments de Pise au moyen-âge*, coloca equivocadamente la muerte de Andrea en 1345; CELLINI, PICO: «Appunti orvietani per Andrea e Nino Pisano», *Rivista d'Arte*, XV, 1933, págs. 1-20.

²² VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 490; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 322; WEINBERGER, M.: *op. cit.*; LANYI, JENO: «L'ultima opera di Andrea Pisano», *L'Arte*, mayo 1933, págs. 204-227, la considera de Andrea.

²³ SCANO: «Scoperte artistiche in Oristano», *L'Arte*, VI, 1903, págs. 15-30; «Una statua di Nino Pisano in Sardegna», *Arte e Storia*, XX, 1900, pág. 133; VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 486; WEINBERGER, M.: *op. cit.*, la coloca en los últimos años de la mitad de siglo; CARLI, E.: *op. cit.*, la considera obra juvenil del artista; también la cita como una de las tres obras firmadas de Nino —las otras dos, la Madonna de Santa Maria Novella y la del monumento Cornaro— CORRADO MALTESE: *Arte in Sardegna dal V al XVIII secolo*, Roma, De Luca, 1962, pág. 221.

²⁴ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 498; TOESCA, P.: *op. cit.*, págs. 325-327, dice que Nino sólo interviene en la ejecución de la Madonna.

²⁵ TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 325.

²⁶ Vid. SUPINO, artículo citado en nota 4; VENTURI, A.: *op. cit.*, página 517.

²⁷ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 505; TOESCA, P.: *op. cit.*, cit. 426; ZAVA BOCCAZZI, F.: *op. cit.*, pág. 77, admite también la influencia ninesca. Para el estado actual de la cuestión vid. WOLTERS, W.: *op. cit.*, páginas 226-227.

²⁸ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 505; TOESCA, P.: *op. cit.*, pág. 403; WOLTERS, W.: *op. cit.*, pág. 48, anota la indicación de Venturi a propósito de la paternidad del artista sobre la obra de Bolonia.

²⁹ VENTURI, A.: *op. cit.*, págs. 522 y ss.

³⁰ Se ha escrito sobre el hecho un tragicomedia. BURGIO, NICCOLO: *Trapani nel 1291, ossia la venuta dal celebre simulacro de Maria S. S. in detta città*, Palermo, 1791. GILMAN PROSKE, BEATRICE, dice que la imagen fue ofrendada por unos marineros al haberles salvado de un naufragio: *Catalogue of sculpture (sixteen to eighteenth centuries) in the Collection of the Hispanic Society of America*, New York, 1930, pág. 129. El profesor Negri Arnoldi me ha indicado que se muestra escéptico al aspecto legendario de la imagen.

³¹ CAVARETTA, BASILIO: *Racconto delle fattezze ed imagine della gloriosissima sempre Vergine Maria... fuori de mura dell'invittissima città di Trapani*, Palermo, 1656. Cfr. HANNO-WALTER KRUFT: *op. cit.*, página 304.

³² ORLANDINI, LEONARDO: *Trapani in una breve descrizione*, Palermo, 1605, págs. 64 y ss. Cfr. HANNO-WALTER KRUFT: *op. cit.*, páginas 302-303.

³³ La escritura está en lengua caldea, en vulgar unas letras y otras no; Orlandini lo traduce al italiano. Cfr. *Ibidem*.

³⁴ ARA GIL, CLEMENTINA JULIA: *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1977, pág. 149.

³⁵ COSENTINO, MARIA PIA SIBILLA: *Gabriele Monaco. Notizie storiche della basilica santuario della Madonna di Trapani*, Trapani, 1950, páginas 46 y ss.

³⁶ MONDELLO, FORTUNATO: *La Madonna di Trapani. Memorie patrio-storico-artistiche*, Palermo, 1878, págs. 24 y ss.

³⁷ Cfr. HANNO-WALTER KRUFT: *op. cit.*, pág. 297.

³⁸ B. GILMAN dice que la primera Madonna llevada a cabo por Laurana fue con destino a la iglesia de Monte San Giuliano y llevada a la catedral de Palermo con el nombre de Madonna di Libera Inferni, *op. cit.*, pág. 129. GIUSEPPE, BELLAIORE: *Palermo guida della città e dei dintorni*, 2.ª ed., Palermo, 1981, pág. 29.

³⁹ HANNO-WALTER KRUFT: *op. cit.*, pág. 305.

⁴⁰ *Ibidem*, pág. 310. Para la obra de los Gagini vid. DI MARZO, GIOACCHINO: *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI*, I, Palermo, 1880, págs. 41 y ss.; MELI, F.: *Attività artistica di Domenico Gagini in Palermo (1459-1492)*, Arte ed artisti dei Laghi Lombardi Società Archeologica Comense, vol. I, Como, 1959, pág. 253.

^{40 bis} BELLAIORE, GIUSEPPE: *Palermo. Guida della città e dei dintorni*, 2.ª ed., Palermo, 1981, pág. 58.

⁴¹ HANNO-WALTER KRUFT: *op. cit.*, págs. 312-313; También Gilman menciona la actividad de Gagini —*op. cit.*, pág. 129— a propósito de las Madonnas.

⁴² SANCHEZ PEREZ, JOSÉ AUGUSTO: *El culto mariano en España*, Madrid, Inst. Antonio de Nebrija, 1943, lám. 67, no indica estilo, ni caracteres de la obra.

⁴³ BOSQUE, A. DE: *Artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai Re Ca-*

tolici, Milano, Alfieri Lacroix, 1968, pág. 430, reproducción en página 434. Para ver las relaciones más o menos directas del artista con España y concretamente con Cataluña y Mallorca, vid. MELI, F.: *op. cit.*

⁴⁴ BOSQUE, A. DE: *op. cit.*, pág. 429; AINAUD DE LASARTE, JUAN: *Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo*, IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, Palma de Mallorca, 1955, página 13.

⁴⁵ Citada y reproducida por SANCHEZ PEREZ: *op. cit.*, lám. 188, sin aludir a estilo, ni tendencia artística.

⁴⁶ GUMPPENBERG, GUGLIELMO: *Atlas marianus sive de imaginibus deiparae per Orbem Christianorum miraculosis austore - è societate Iesu*, I, II, München, 1657, pág. 150.

⁴⁷ HANNO-WALTER KRUFT: *op. cit.*, pág. 314.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 320; WALTERS, W.: *op. cit.*, cat. 105, pág. 199.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ HANNO-WALTER KRUFT: *op. cit.*, pág. 320.

⁵² SCHOTTMULLER, FRIDA: *Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barok*, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin, 1933, pág. 136.

⁵³ GOMEZ-MORENO, MANUEL: *Catálogo Monumental de España. Salamanca*, I, Valencia, 1967, pág. 382.

⁵⁴ LONGHUST: *Catalogue of Victoria and Albert Museum*, pág. 104.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ VENTURI, A.: *op. cit.*, pág. 888, fig. 743.

⁵⁷ DALTON, M. A.: *Catalogue of the ivory carvings of the Christian era with examples of mohammedan art and carvings in Bone in the department of British and mediaeval antiquities and ethnography of the British Museum*, London, Hart, MCMIX, lám. 537, pág. 167; ESTELLA, MARGARITA: *Marfiles hispanofilipinos*, Méjico, Instituto de Investigaciones Estéticas (en prensa).

⁵⁸ LONGHUST: *op. cit.*, pág. 104.

⁵⁹ GILMAN PROSKE, B.: *op. cit.*, págs. 131-138; cita asimismo otra Madonna en Edimburgo, en la capilla Holyroodm del confin real, página 129.

⁶⁰ HANNO-WALTER KRUFT: *op. cit.*, pág. 315, menciona una en Nápoles en la iglesia de St. Agostino degli Scalzi, perteneciente a la segunda mitad del siglo XV; la toledana es algo posterior, como luego indicaré.

⁶¹ *Museo Federico Marés Deulovol*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, MCMLXXIX.

⁶² *Catálogo de escultura y muebles del «Cau Ferrat» (Fundación Rusiñol)*, Sitges, Diputación Provincial de Barcelona, Publicaciones Junta de Museos de Barcelona, MCMXLIV.

⁶³ J. G. Y C.: «La Mare de Deu de la Bona Sort», *Gazeta Vigatana*, n.º 2, 5 enero 1904; cfr. BRACONS I CLAPES, JOSEP: *L'escultura*

Pintura de la «Madonna de Trapani». Siglo XVI. Convento de Santo Domingo el Real (Toledo).





Copia de la «Madonna di Trapani». Siglo XVII. Instituto Valencia de Don Juan (Madrid).

gótica a Osona, AUSA, VIC, IX/98, 1981, pág. 301. DURAN: *La escultura medieval en el Reino de Valencia*, An. Contr. Cult. Valen., 1947, págs. 75-80, alude a la influencia de la Madonna pisana de Trapani.

⁶⁴ GUDIOL Y CUNILL, JOSEP: *Un tipo iconográfico entre las esculturas de la Mare de Deu*, Pág. Art., Vid. C, n.º 92, 21 septiembre 1911; IDEM: *Museo Episcopal de Vic. Memoria de 1911*, Vic, 1912, pág. 15; DURAN: *op. cit.*; BRACONS, J.: *op. cit.*, pág. 301.

⁶⁵ BRACONS, J.: *op. cit.*, pág. 301, N.º 54 de su Catálogo, Inv. número 10.703, a quien agradezco su información y reproducción fotográfica; DURAN: *op. cit.*

⁶⁶ FÁBREGA GRAU, ANGEL: *Santuarios marianos en Barcelona*, Barcelona, 1954, págs. 149-151; cfr. BRACONS, J.: *op. cit.*, pág. 301; *Catálogo monumental del Obispado de Barcelona*, vol. I, 1981, pág. 463.

⁶⁷ DURAN: *op. cit.*

⁶⁸ *Cuaderno de Cultura*, a. I, n.º 5, octubre 1978.

⁶⁹ ARA, J.: *op. cit.*, pág. 147.

⁷⁰ Citan esta imagen sin aludir a su «procedencia» siciliana SÁNCHEZ PÉREZ, J. A.: *op. cit.*, lám. 196, y SARTHOU CARRERES, CARLOS: *Monasterios valencianos*, pág. 228; ID.: *Iconografía mariana en España*, B.S.E.E., 1929, t. 37 (separata), la reproduce.

⁷¹ TORMO, ELIAS: *Levante. Guías regionales*, Calpe, Madrid, 1923, página 50, la ubica en la última capilla izquierda; ARA, J.: *op. cit.*, página 149; DURAN: *op. cit.*

⁷² SARTHOU CARRERES, C.: *Monasterios valencianos*, pág. 314; ID.: «El convento de San Pascual», *Blanco y Negro*, n.º 842, Madrid, 1907; *La Esfera*, n.º 349, Madrid, septiembre 1920. La cita y reproduce en *Iconografía mariana*, entre las obras de «arte renaciente en mármol»; ARA, J.: *op. cit.*, pág. 149; DURAN: *op. cit.*, págs. 75-80.

⁷³ Debo el conocimiento de la existencia de estas tres Madonnas a la gentileza de J. Bracons, así como de varias de las catalanas.

⁷⁴ SÁNCHEZ PÉREZ, J. A.: *op. cit.*, pág. 362.

⁷⁵ *Marinos guipuzcoanos*, conferencia pronunciada por el Marqués de Seoane, cfr. LIZARRALBE, P. JOSÉ A.: *Andra Mari. Reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia de Vizcaya*, Bilbao, Imp. Docho de Urigüen, 1926, págs. 136-137; el mismo ha publicado *Andra Mari en la provincia de Guipúzcoa*, que no he podido consultar en la Biblioteca Nacional por haber desaparecido.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ MAUCERI, ENRICO: «Caratteri dell'arte siciliana del Rinascimento Sua origine e sviluppo», *Rassegna d'Arte antica e moderna*, a. 6, v. I, 1919, págs. 210-211.

⁷⁸ FARÍAS WINDELL, M.ª LUISA: *La Santísima Virgen y el arte religioso*, Bol. Com. Mon. Nav., 1927, pág. 275; CLAVERÍA ARANGUA, JACINTO: *Iconografía y santuarios de la Virgen de Navarra*, Madrid, 1941-42, pág. 270; ARA, J.: *op. cit.*, pág. 147.

⁷⁹ Considerada por INV ARTIST, de Logroño: obra de mucho interés. Referencia fotográfica Arch. Moya R. 85-21.

⁸⁰ FERRO COUSELO, J., y LORENZO FERNÁNDEZ, J.: *La capilla del Santo Cristo de Orense*, pág. 62.

⁸¹ RODRIGUEZ-BUZÓN CALLE, MANUEL: «Monasterio de la Encarnación. Osuna, REALES SITIOS, n.º extraordinario, *Museos de Sevilla*, 1976, págs. 237-238.

⁸² ARA, J.: *op. cit.*, pág. 149.

⁸³ AZCARATE, J. M.ª, la considera del taller napolitano de Domenico Gagini: «Escultura española del siglo XVI», *Ars Hispaniae*, vol. XIII, 1958; cfr. GARCÍA CHICO, ESTEBAN: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Partido Judicial de Medina de Rioseco*, Valladolid, Dip. Prov., 1959, t. II, pág. 34, lám. XXXII; ARA, J.: *op. cit.*, página 147.

⁸⁴ ESTELLA, MARGARITA: *Guía de los Museos de España. Museo de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco*, 1975.

⁸⁵ ARA, J.: *op. cit.*, pág. 147.

⁸⁶ *Inventario Artístico de Palencia y su provincia*, Madrid, Centro de Inform. Artística, 1977, pág. 43. También me ha informado acerca de la imagen la madre abadesa, con la promesa de alguna reproducción y posible documentación.

⁸⁷ ARA, J.: *op. cit.*, pág. 147.

⁸⁸ GUSTAVO LÓPEZ, DAVID: *León: luz, arte y leyenda en la encrucijada de un camino*, León, Cornejo, 1976, pág. 147.

⁸⁹ ARA, J.: *op. cit.*, pág. 149; *La catedral de Burgo de Osma. Guía turística*, Almazán, Ed. Cabildo Catedral, 1975, pág. 127, foto 29; recientemente José M.ª Frías García ha publicado su tesis doctoral sobre Arte gótico en Soria, pero no he podido manejarla.

⁹⁰ ARA, J.: *op. cit.*, pág. 149; CARINANOS BARDECI, INOCENCIO: *Frias y Medina de Pomar (Historia y Arte)*, Burgos, Publicaciones de la Institución Fernán González, 1978, pág. 128.

⁹¹ Referencia fotográfica Arch. Camarillo, n.º 672.

⁹² Arch. Fot. Inst. D. Velázquez, n.º 19.140; VIRGINA TOVAR ha publicado el artículo «Noticias documentales sobre el convento madrileño de las Carboneras y sus obras de arte», *Bol. Sem. Art. y Art. Univ. Valladolid*, t. 38, 1972, págs. 413-425, pero no alude a la imagen; si la consigna, según me ha informado verbalmente M.ª Teresa Ruiz Alcón, en el Catálogo de objetos del convento (inédito).

⁹³ Arch. Fot. Inst. D. Velázquez, n.º 19.130.

⁹⁴ Agradezco la información de su existencia a M.ª T. Ruiz Alcón.

⁹⁵ FRANCO MATA ANGELA: *Museo Arqueológico Nacional. Catálogo de la escultura gótica*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Patronato Nacional de Museos, 1980, págs. 48-49.

⁹⁶ *Cincuentenario de la Catedral de La Laguna. Exposición de arte sacro*, Tenerife, septiembre 1969, lám. XXIX; ARA, J.: *op. cit.*, página 149.

⁹⁷ HANNO-WALTER KRUFT: *op. cit.*, págs. 297-322.

⁹⁸ FRANCO MATA, A.: «Una "Madonna di Trapani" en el Convento de Sto. Domingo el Real de Toledo», *Ya Toledo*, domingo, 23 enero 1983, pág. 40.