LAS VÍRGENES ABRIDERAS

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
irgonzal@ghis.ucm.es

Resumen: Una Virgen Abridera Tríptico es una escultura mariana con dos batientes móviles en su parte frontal. Al abrir las puertas, la talla se transforma en un tríptico conformado por tres paneles independientes, cada uno de ellos con escenas esculpidas y/o pintadas, agrupadas en torno a tres grandes ejes temáticos: la Trinidad, la vida de Cristo y la vida de la Virgen[1].

Desde el punto de vista iconográfico su importancia no estriba tanto en los temas escogidos, sino en las interrelaciones entre ellos. Si hacemos un recuento de los episodios y motivos representados, comprobaremos que forman parte del repertorio iconográfico cristiano. Sin embargo, al poner en relación unos temas con otros se enriquece el simbolismo, apareciendo nociones absolutamente novedosas como la de Virgen Templo de la Trinidad y, lo que es aún más importante, permitiendo una polisemia y polivalencia desconocida en el campo de la escultura mariana. De este modo, las vírgenes abrideras constituyen no sólo una tipología escultórica, sino además un programa iconográfico coherente con una compleja red de significados.

Palabras clave: Virgen abridera; Virgen tríptico; *Schreinmadonna*; Iconografía mariana; Iconografía cristiana; Nuevo Testamento.

Abstract: The Shrine Madonna is a sculpture of the Virgin Mary with two doors or wings in the front part of her body. Once opened, the sculpture becomes a triptych with different iconographical cycles around the Trinity, the Life of Christ, or the Life of the Virgin[2].

From a symbolic point of view, their importance lies not on every single topic depicted outside and inside their sculpted body, but on the extraordinary and new interrelation of all the topics involved. If one examined the scenes and symbols found in the Shrine Madonnas, one would notice that all of them belong to the sacred thematic corpus of the Christian church. However, if one linked all the topics involved, the symbolism would become more complex, and new notions such as Mary Temple of the Trinity would appear. Therefore –for the first time in Art History– Marian sculptures were transformed into a new structure with changeable symbolism and changeable functions.

Keywords: *Vierge ouvrante*; Triptych Virgin; Shrine Madonna; Virgin Mary; Christian iconography; New Testament.

ESTUDIO ICONOGRÁFICO

Varios términos nos podemos encontrar para referirnos a una misma cuestión, Virgen abridera, *Schreinmadonna* o Virgen tríptico, aunque el que más éxito parece haber tenido es la primera.

[1] Definiciones similares a estas han sido aportadas por distintos historiadores: CLÉMENT, Joseph (1909); SARRÈTE, Jean (1913); RÉAU, Louis (1957), entre otros.

[2] Similar descriptions have been made by CLÉMENT, Joseph (1909); SARRÈTE, Jean (1913); RÉAU, Louis (1957), among others.

Los autores franceses han empleado *Vierge ouvrante*, incidiendo en la existencia de batientes que permiten abrir y cerrar la escultura[3]. Este término se ha traducido de un modo más o menos literal a las distintas lenguas romances de las áreas en que se ha conservado alguna de estas obras: *Virgen abridera* en castellano, *Virgem abrideira* en portugués, *Virxe abrideira* en gallego. Este nombre no es del todo incorrecto pero si demasiado amplio, pues esculturas marianas con batientes hay muchas (vírgenes relicario, tabernáculo, ostensorio, etc.) además de las que son objeto de este artículo.

En cambio, los autores germánicos han preferido el término *Schreinmadonna*, que quiere decir Virgen relicario o Virgen cofre, aludiendo a la posibilidad de que estas tallas hubiesen encerrado reliquias y también a la idea de María como relicario o cofre de la Trinidad[4]. Esta denominación es la que ha tenido más éxito en inglés (*Shrine of the Virgin* o *Shrine Madonna*) y en sueco (*Skrinmadonna*)[5]. El término que se ha difundido también en Italia, con ocasión del redescubrimiento de la abridera de Antagnod. Se habla de *Madonna Scrigno* (Virgen cofre), lo que resulta más cercano al alemán *Schreinmadonna* que al francés *Vierge Ouvrante*, pese a tratarse también de una lengua romance. Sin embargo, por el momento es difícil probar la existencia de reliquias en todas las abrideras conservadas. Además, no todas las obras analizadas tienen en su interior la Trinidad. Un número importante de ellas llevan simplemente escenas de la vida de Cristo y la Virgen. Por todo ello, este término está lejos de ser absolutamente preciso.

Una expresión que se ha usado con menor frecuencia en los distintos idiomas es *Virgen (abridera) tríptico*, aludiendo a la forma de la talla una vez abierta, con tres paneles cada uno de ellos con escenas esculpidas y/o pintadas[6]. Este término, en su traducción al inglés (*Triptych Virgin*[7]) puede generar confusión entre lo que entendemos como *Tríptico de la Virgen* (un armario que al abrirse tiene distintas escenas marianas) y *Virgen Tríptico* (una talla de María que al abrirse se convierte en un tríptico con diversos episodios). Por lo tanto, ningún término está exento de ambigüedades, siendo ciertas denominaciones más claras en unos idiomas que en otros.

Atributos y formas de representación

Entre 1275-1540, período de mayor auge de esta iconografía, no hubo un solo tipo de Vírgenes abrideras, sino al menos seis subgrupos distintos que coexistieron a lo largo del Occidente Medieval: 1) abrideras de los gozos de María –en el occidente peninsular–, 2) abrideras con la Trinidad y Anunciación –en Francia y Sacro Imperio–, 3) con la Trinidad y ángeles –en el cauce del Rin–, 4) con la Trinidad y la vida de Cristo –en Francia y Sacro Imperio– , 5) con la Trinidad y fieles orantes –en Prusia occidental y las regiones vecinas–, y 6) abrideras de la Pasión de Cristo –en Francia y Suiza–. Veamos en qué consisten sus diferencias:

[3] Lo emplean, entre otros, CLÉMENT, Joseph (1909); SARRÈTE, Jean (1913); FABRE, Abel (1917); RÉAU, Louis (1957).

[4] Emplean este término, entre otros: FRIES, Walter (1928-1929); BAUMER, Christopher (1977); RADLER, Gudrun (1990).

[5] Ver la base de datos del *Historiska Museet de Estocolmo* – Sección de Escultura Medieval (disponible en julio de 2006 en http://www.historiska.se/, en la actualidad ya no puede consultarse en línea).

[6] Este término lo empleó por primera vez SARRÈTE, Jean (1913) y en español TRENS, Manuel (1947).

[7] Traducción propuesta por la investigadora de la Brown University, Melissa R. Katz.

- *Abrideras de los Gozos de María*: este grupo engloba tres tallas situadas respectivamente en Allariz, Salamanca y Évora. Muestran en el exterior a la Virgen *Sedes Sapientiae* con el Niño en su regazo, y en el interior –con ligeras variaciones– una secuencia de acontecimientos cristológicos y marianos (Anunciación, Visitación, Nacimiento, Anuncio a los pastores, Adoración de los Magos, Resurrección, Ascensión, Pentecostés; y Entierro, Asunción y Coronación de la Virgen) cuya fuente de inspiración y significado hay que buscarlo en el ciclo de los gozos de María.
- *Abrideras Trinitarias*: entre las abrideras medievales destacan aquellas que tienen la Trinidad en su interior. Constituye el conjunto más numeroso de los conocidos, que a su vez abarca cuatro subgrupos en función de los temas representados: Trinidad y Anunciación, Trinidad y ángeles, Trinidad y vida de Cristo, Trinidad y fieles orantes. Los cuatro subgrupos comparten un simbolismo común. Así pues, la unión de la Virgen con la Trinidad sirve para expresar el concepto de María Templo de la Trinidad[8]. Veamos ahora las características de cada uno de los grupos:
    - *Abrideras con la Trinidad y la Anunciación*. Se conocen ejemplos de esta variante tanto en el antiguo reino de Francia (Alluyes, Autun y Massiac) como en los viejos límites del Sacro Imperio (Berlín, Bouillon y Pozzolo Formigaro). Desde el punto de vista simbólico combinan la imagen de la Virgen con el Niño (en el exterior) junto con la Trinidad flanqueada por el arcángel Gabriel y María, protagonistas de la Anunciación (en el interior). La interconexión de los diferentes temas incide en primer lugar en la participación de la Trinidad en la Encarnación: al situarse la Trinidad en el panel central, entre las figuras de Gabriel y María, se indica que está presente y participa de este momento crucial del cristianismo. En segundo lugar, se facilita una comparación entre nociones que, aunque aparentemente contrapuestas, van unidas a menudo en el pensamiento cristiano: la infancia y muerte de Cristo (recordadas a través de la Anunciación y Crucifixión del interior) y la maternidad y virginidad de María (exaltadas a través de la Virgen con el Niño en el exterior y la Anunciación en el interior).
    - *Abrideras con la Trinidad y ángeles*. La práctica totalidad de ejemplos que pertenecen a este subgrupo fueron halladas en una de las rutas comerciales más importantes de la época, un eje sur-norte que atravesaba el centro de Europa desde Génova hasta Ámsterdam, cruzando los Alpes y siguiendo el cauce del río Rin (tallas de Kaysersberg, Eguisheim, Marsal, Trier, Zurich, Antagnod). En su exterior se representa la Virgen con el Niño y en el interior la Trinidad en el panel central flanqueada por un ángel adorante en cada una de las puertas laterales. Al abrirse la escultura, el fiel podía contemplar como María albergaba en su interior no sólo a la divinidad sino también a toda su corte celestial, en definitiva al universo en su totalidad. Esto explica por qué, en algún momento de la Edad Moderna, debió decidirse suprimir el grupo trinitario y destinar el espacio vacío del interior a nuevas prácticas religiosas acordes con la espiritualidad del momento, lo que explicaría que algunas de estas piezas hallan perdido parte de su programa iconográfico original (ej. Eguisheim).
    - *Abrideras con la Trinidad y la vida de Cristo*. A esta variante pertenecen ejemplos como los de Morlaix o el Metropolitan Museum de Nueva York. En el exterior de las piezas, María *Sedes Sapientiae* sostiene al Niño al tiempo que lo amamanta con gesto melancólico, presagiando su muerte en la cruz. En el interior en el panel

[8] GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007a).

central se representa a la Trinidad y en los laterales interiores un ciclo cristológico, con variadas escenas referidas a la Infancia y/o Pasión de Cristo. Gracias a la elección de este programa iconográfico, cuando el fiel contempla la imagen abierta comprende de inmediato la intensa vida espiritual de la Virgen, pues su alma no sólo fue inundada con las meditaciones acerca de Cristo, sino que además fue un templo perfecto en que habitó la Trinidad. La perfección de María la llevó a ser, a un mismo tiempo, madre de Cristo y morada de la Trinidad.

- *Abrideras con la Trinidad y un grupo de fieles orantes*. La mayor parte de ejemplos adscritos a este subgrupo (ej. Pelplin-Klonowken, Pelplin-Liebschau, Sejny, Nürnberg, Elbing-Vacha, Viena, Copenhague, Misterhult, Övertornea, Musée au Moyen Âge-Hôtel et Thermes de Cluny) se han datado hacia 1400-1450 y se ha entendido que procedían de los límites del antiguo estado de Prusia occidental, relacionándolas por ello con la orden teutónica[9]. Desde el punto de vista temático son de una enorme riqueza, ya que confluyen temas y motivos muy variados. En el exterior se contempla la *Sedes Sapientiae* y en el interior la Virgen de Misericordia que sostiene su manto protegiendo así una multitud de fieles que flanquea la Trinidad. La lectura conjunta de todos los temas representados podría ponerse en relación no sólo con el concepto de María Templo de la Trinidad, sino además con la mística femenina renana de los siglos XIV-XV y más concretamente con la noción del *Triple Nacimiento de Cristo* difundida por Johannes von Marienwerder (1343-1417). Este teólogo afirmaba que Cristo había nacido gracias al Padre (idea representada a través de la Trinidad Trono de Gracia), gracias a la Madre (idea representada mediante la *Sedes Sapientiae*), y en el corazón de los hombres (idea reflejada a través de los fieles en posición orante contemplando la divinidad).

- *Abrideras de la Pasión de Cristo*. Es el conjunto más heterogéneo pero también con mayor proyección más allá de la Edad Media (véase apartado *precedentes, transformaciones y proyección*). Tienen como hilo conductor la representación de los acontecimientos de la Pasión en el interior de las piezas, acompañados muchas veces de un elenco de motivos diversos (infancia de Cristo, Juicio Final, vida de la Virgen anterior al nacimiento de Cristo, santos). La lectura conjunta de la imagen de María en el exterior y los episodios de la Pasión en el interior transmite al menos tres nociones ampliamente desarrolladas por la teología cristiana: 1) el martirio espiritual de la Virgen que sufre por la pasión de su hijo –profetizado por Simeón durante la presentación en el templo–, 2) la identificación de María como tabernáculo de Cristo –idea sostenida entre otros por Guillermo Durando– y 3) el papel clave de María en la Redención –sin su consentimiento o *fiat* Cristo no habría venido al mundo y muerto por la humanidad–. Obras medievales de este tipo conocemos tan sólo la de Cheyres-Yvonand y la de Guern.

Fuentes escritas

Son numerosísimos los textos escritos que hicieron posible los complejos programas iconográficos de las abrideras, teniendo cada uno de los subgrupos enumerados sus propias fuentes de inspiración. Se enumeran a continuación algunos de los más importantes:

- Los **Gozos de la Virgen** fueron recogidos, entre otros en: la primera *Cantiga de Santa María* (s. XIII), las estrofas 118-122 del *IV Milagro: Galardón de la Virgen* incluidas en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo (s. XIII), las *Coblas del Roser* de

[9] GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007b).

Vicens Ferrer (1350-1419), los *Goigs a la Verge del Roser* de Bernat Fenollar (1435-1516), el pasaje de los "Gozos de Santa María" del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita (s. XIV) o los *Gozos de Nuestra Señora* de Fray Íñigo de Mendoza (1430-1490). Citamos, a modo ilustrativo, algunos de los que pueden consultarse en soporte electrónico:

- *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X el Sabio: http://brassy.club.fr/PartMed/Cantigas/CSMtext/c1.html
- "V Milagro" de los *Milagros de Nuestra Señora*, de Gonzalo de Berceo: http://www.dudasytextos.com/clasicos/berceo_milagros.htm
- "Gozos de Santa María" del *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruiz Arcipreste de Hita: http://www.los-poetas.com/e/hita1.htm
- *Gozos de Nuestra Señora*, de Fray Íñigo de Mendoza: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/46860397104026617400080/p0000001.htm#I_0_

- La noción **María Templo de la Divinidad/Trinidad** fue desarrollada en textos tales como: la *Liturgia de San Basilio* (s. VI), las *Homilías* marianas de Germán de Constantinopla (s.VII-VIII), los *Himnos Apolytikion y Kontakion* de Leone Magistro (s. IX), la interpretación del *Dominum Tecum* de Seifried Helbling (s. XIII), los textos del cancionero de Juan Álvarez Gato (1440-1509) y Pero Vélez de Guevara (1352-1414), etc.[10]
- El concepto del **martirio espiritual de la Virgen o *Compassio Mariae***, unido a las abrideras de la Pasión lo desarrollaron importantes pensadores medievales como San Buenaventura (s. XIII), a través del *Lignum Vitae*, y Ludolfo de Sajonia El Cartujano (s. XIV), a través de su *Vita Christi*. El fundamento bíblico de dicho concepto está en la profecía de Simeón en el templo, narrada por Lucas 2, 34-35:

> "Simeón les dio su bendición y le dijo a María, la madre de Jesús: *Este niño está destinado a causar la caída y el levantamiento de muchos en Israel, y a crear mucha oposición, a fin de que se manifiesten las intenciones de muchos corazones. En cuanto a ti, una espada te atravesará el alma!*"

Otras fuentes

Las abrideras estuvieron asociadas a prácticas religiosas muy diversas: las celebraciones marianas, cristológicas y trinitarias del calendario cristiano (ej. Viernes Santo), los rezos y oraciones colectivas (ej. el Salve Regina), cierta prácticas populares como la protección a las parturientas y la salvación espiritual de niños nacidos muertos, y por supuesto también la meditación privada individual. La interrelación entre iconografía y función fue fortísima, de modo que en ocasiones eran los temas los que propiciaban unos usos determinados, y en otras las prácticas religiosas las que condicionaban la elección de un determinado programa iconográfico[11].

[10] Todos los textos originales y sus respectivos comentarios pueden consultarse en GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007a).

[11] A modo de ejemplo puede citarse la Virgen de Bergara. Para más detalle véase GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007c); GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006b).

Extensión geográfica y cronológica

Las Vírgenes abrideras fueron talladas en un dilatado marco espacio-temporal: desde 1250 hasta 1830, desde Portugal en el oeste hasta Polonia en el este, y desde España en el sur hasta Suecia en el norte. No obstante, el momento más fértil en la producción de estas obras fue la Baja Edad Media.

Tradicionalmente se ha fijado el origen de las abrideras en la Virgen de Baltimore-Boubon, una talla en marfil, de dimensiones medianas (43 cm. de altura), con escenas interiores dedicadas a la pasión, muerte y resurrección de Cristo, procedente de un monasterio francés de la región de Limousin, y datada entorno a 1180. Si aceptásemos esta hipótesis, habría que situar el origen de las abrideras en el centro de Francia a finales del siglo XII, ligado a los artesanos de marfil limousinos. Sin embargo esta teoría no deja de ser una suerte de leyenda fundacional. Fue difundida a finales del siglo XIX por arqueólogos e historiadores franceses movidos por importantes intereses económicos. Pretendían hacer de la Virgen de Baltimore-Boubon un exotismo medieval de alto valor en el mercado de antigüedades y, en consecuencia, objeto de interés entre ricos coleccionistas como Jacques Seligmann, Thomas Gibson Carmichaël, George Harding o Henry Walter, futuros propietarios de la obra. A lo largo del siglo XX conservadores, restauradores e historiadores del arte han sostenido largas discusiones en torno a la cronología de esta escultura, sin haber alcanzado un consenso final. Esto nos lleva a colocar un gran signo de interrogación junto a la fecha de esta talla y también en lo que se refiere al lugar y año de aparición de la primera abridera[12].

Al margen de las posibles dataciones de la Virgen de Baltimore-Boubon, lo cierto es que fue el arco cronológico entre 1275 y 1540 el más rico en la producción de abrideras. Inauguraron este periodo las tallas de Salamanca y Allariz, ligadas respectivamente a un inventario de 1275 y al testamento de la reina Violante de Castilla de 1292. Cerró esta etapa la Virgen de Alluyes, unida a los barones Florimont Robertet I y II que comisionaron obras de arte en la primera mitad del siglo XVI. El esplendor del culto mariano entre el siglo XIII y el Concilio de Trento contribuyó al desarrollo y expansión de las abrideras. Nociones como la intercesión y mediación, la virginidad y pureza sin tacha, la dignidad regia, la Encarnación, la participación de María en la vida de Cristo y la historia de la redención, fundamentales en el debate teológico, fueron perfectamente expresadas por las abrideras. Estas esculturas supieron dar respuesta a los interrogantes surgidos en el seno de la comunidad cristiana. Dicho marco común cohesionó el conjunto de abrideras producidas en la Baja Edad Media, pero no fue exclusivo de estas tallas, pues otras obras piadosas se movieron en los mismos cauces.

Por otra parte, estas obras no se agotaron al terminar la Edad Media, sino que supieron reinventarse y adaptarse a las nuevas necesidades de la Edad Moderna, tal como se verá en el apartado *precedentes, transformaciones y proyección*.

Soportes y técnicas

Apenas un 10 % de las abrideras hoy conservadas utilizaron la talla en marfil (Baltimore-Boubon, Salamanca, Allariz, Évora), en algún caso en combinación con la talla en madera. El marfil es un material orgánico pero resistente, difícil de obtener y suntuario, con una fuerte carga simbólica que remite a la castidad de la Virgen y por ello muy apropiado para la escultura mariana. Sobre el material se aplicó una policromía luminosa, brillante y saturada, asociada en el mundo medieval a la noción de Belleza, riqueza, espiritualidad e intemporalidad, de la que –sin embargo– apenas han subsistido leves trazas. Especialmente

[12] GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006a).

reseñable es el uso del azul intenso, color de connotaciones marianas y regias en la Baja Edad Media. No faltó tampoco la aplicación de pan de oro sobre la superficie, pues la asimilación entre este metal, la luz y la divinidad fue de una gran intensidad a lo largo de toda la Edad Media.

Pero el grueso de abrideras no fue realizado en marfil sino en madera, material que encontramos en las obras restantes, aproximadamente un 90 % del total. La madera es más económica y fácil de conseguir, pero es mucho más vulnerable a los deterioros causados por los insectos xilófagos (que horadan la superficie del material) y los cambios de humedad y temperatura (que causan el desprendimiento y agrietamiento de la capa pictórica), daños habituales entre las abrideras conservadas. Sin embargo, la forma hueca de las abrideras-tríptico funciona muy bien técnicamente, compensando así la debilidad de la madera; dado que el espacio vacío en el interior evita la acumulación de humedad y reduce los movimientos de contracción y dilatación. Además, las maderas más empleadas fueron las de dureza media (tilo, nogal, roble), relativamente resistentes a los insectos y cambios de temperatura y humedad, a la vez que fáciles de tallar. Como en el caso del marfil, no se renunció casi nunca a una policromía brillante, un dorado abundante y de buena calidad, e inclusive un fondo plateado en algunos ejemplos. La presencia de estos elementos implica patrocinadores de prestigio y dinero.

Precedentes, transformaciones y proyección

No es posible hablar de precedentes cercanos en la Antigüedad que justifiquen la aparición de las Vírgenes Abrideras. Más bien deberíamos admitir que su desarrollo es resultado de la devoción mariana bajomedieval. Durante este período tuvo lugar la eclosión y difusión de las abrideras, esculturas de una gran riqueza y variedad en lo que se refiere a ubicación geográfica, impulsores y destinatarios, programa iconográfico, prácticas religiosas, dimensiones, formas, materiales y técnicas, tal como se ha explicado sintéticamente en el apartado *atributos y formas de representación*.

Sin embargo, el Concilio de Trento (1545-1563) marcará un antes y un después en su producción. Trento es desde el punto de vista religioso y cultural el punto de inflexión entre la espiritualidad bajomedieval y la contrarreformista. Recogiendo los intensos debates teológicos de los años previos, hace una declaración de principios e intenciones a futuro, y supone la escisión definitiva entre cristianos católicos y cristianos protestantes. La Contrarreforma tiene repercusiones –directas e indirectas– sobre la producción cultural católica de los años sucesivos, y por supuesto también en la concepción de las abrideras-tríptico. Hay una depuración, transformación o adecuación de dichas obras. Las abrideras de gozo desaparecen en silencio, posiblemente fruto del cambio de intereses; las trinitarias se extinguen en medio de una gran controversia teológica[13]; y las de la Pasión logran adecuarse a los nuevos tiempos, triunfando en la España contrarreformista. Mientras que en la Edad Media no había habido un centro o foco único, sino que la producción había estado distribuida entre el Sacro Imperio, Francia, la Península Ibérica, Prusia y Suecia; en la Edad Moderna España actúa como principal centro productor, aunque evitando temas conflictivos y potenciando solo aquéllos acordes a los nuevos tiempos. Así pues, la Edad Moderna está marcada por un lado por la polémica en torno a las abrideras trinitarias y por otro por el impulso a las abrideras de la Pasión; dos posiciones aparentemente contrapuestas que se contrapesan.

[13] GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006b).

No obstante, el corpus de obras de la Edad Moderna es modesto si lo comparamos con el número y riqueza de los ejemplos bajomedievales. Fue un fenómeno más privado, con tallas de pequeñas dimensiones que daban respuesta a la devoción individual, menos aptas para procesiones y festividades colectivas. Además fue más reducido en términos geográficos y políticos, limitándose al contexto hispánico. Sin embargo, tuvo una importancia decisiva ya que supuso la continuación y adaptación de una creación bajomedieval al nuevo contexto cultural y religioso impulsado por la Contrarreforma. El estudio de las abrideras-tríptico deshace un mito historiográfico, aquel que plantea una escisión radical entre el arte religioso anterior y posterior al Concilio de Trento. Si bien este acontecimiento supuso la reconducción de las imágenes sagradas, implicando la eliminación o modificación de las que se consideraban inapropiadas y la creación de algunas tipologías nuevas; también es cierto que aquéllas que funcionaban bien se mantuvieron y consolidaron, como en el caso de las abrideras de la Pasión.

En el siglo XIX, cuando ya parecía que las abrideras estaban en declive, resurgió el interés por estas imágenes entre los arqueólogos y anticuarios franceses. En una sociedad con una orientación creciente hacia la ciencia y el laicismo, se reaviva la atención acerca de uno de los aspectos más complejos de la teología cristiana, aunque ahora estas esculturas son vistas más bien como curiosidades que como objetos de devoción. Se tallan entonces tres obras prácticamente idénticas, hoy conservadas en los museos del Louvre en París, de Bellas Artes en Lyon y de Antigüedades en Rouen. Las tres son exactas a la Virgen de Boubon (hoy en la Walters Art Gallery de Baltimore), que nombrábamos al inicio de este apartado, cuya cronología es un debate abierto entre los que la consideran de finales del siglo XII y los que afirma que es de principios del XIX. Estas obras, aunque modifican sustancialmente el sentido y finalidad original de las Vírgenes abrideras tríptico, tienen la virtud de atraer el interés de la comunidad científica hacia un objeto de estudio entonces olvidado.

Prefiguras y temas afines

Al constituir en sí mismas programas iconográficos completos, son los temas que aparecen en las propias Vírgenes abrideras los que se interrelacionan unos con otros.

Selección de obras

- Virgen abridera de Allariz. Museo de Arte Sacro del Convento de Santa Clara en Allariz, Orense (España), finales del siglo XIII, talla en marfil.

- Virgen abridera de New York. The Metropolitan Museum of Art, New York (Estados Unidos), siglo XIV, talla en madera.

- Virgen abridera de Antagnod. Iglesia y Museo Parroquial de Saint-Martin en Antagnod (Italia), mediados del siglo XIV, talla en madera.

- Virgen abridera de Pozzolo-Formigaro. Ayuntamiento de Pozzolo-Formigaro (Italia), segunda mitad del siglo XIV, talla en madera.

- Virgen abridera de Bergara. Ermita de San Blas de Buriñondo en Bergara, Guipúzcoa (España), siglo XV, talla en madera.

- Virgen abridera de Fribourg-Marly. Musée d'art et d'histoire de Fribourg (Suiza), siglo XV, talla en madera.

- Virgen abridera de Misterhult. Iglesia de Misterhult (Suecia), mediados del siglo XV, talla en madera.
- Virgen abridera de París–Musée du Moyen Âge. Musée national du Moyen Âge – Thermes & Hôtel de Cluny, París (Francia), mediados del siglo XV, talla en madera.
- Virgen abridera de Buenos Aires. Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires (Argentina), siglo XVII, talla en madera.

Bibliografía

BAUMER, Christopher (1977): „Die Schreinmadonna in geographischer und chronologischer Ordnung". En: *Marian Library Studies*. University of Dayton, vol. IX, pp. 237-272.

CHABANOL, Renée (2001): "Les Vierges ouvrantes où à volets, ou statues triptyques", *Revue de la Société d'Histoire et d'archéologie de la Plaine de l'Ain (SHAPA)*, nº 19, pp. 31-35.

CLÉMENT, Joseph (1909): "Vierges ouvrantes". En: *La représentation de la Madonna à travers les âges*. Bloud et Cie, París, pp. 36-42.

ESTELLA MARCOS, Margarita (1984): "Vírgenes abrideras". En: *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*. Editora Nacional, Madrid, pp. 128-146.

FABRE, Abel (1917): "Vierges ouvrantes". En: *Pages d'art chrétien. Études d'architecture, de peinture, de sculpture et d'iconographie*. Prix Montyon, París, pp. 336-350.

FRIES, Walter (1928-1929): "Die Schreinmadonna", *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, pp. 5-69.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2009): "Nº 44. Virgen Abridera". En: MAÑUECO SANTURTÚN, Carmen (dir.): *Mecenazgo y poder en la España del siglo XVI. Colecciones del Museo Arqueológico Nacional*. Segovia, Caja Segovia, p. 260.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2008): "Las Vírgenes abrideras en la Baja Edad Media y su proyección posterior". En: GARCÍA MAHÍQUES, Rafael; ZURIAGA SENENT, Vicent (eds.): *Imagen y cultura: la interpretación de las imágenes como historia cultural*. Biblioteca Valenciana, Valencia, vol. I, pp. 817-832.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007a): "Religiosidad cristiana: algunas reflexiones en torno al concepto de Templo de la Trinidad", *Medievalismo*, nº 17, pp. 3-15.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007b): "Kalamazoo Roundup 2007: Cultural activities of the Teutonic Knights' military Order: the sculptures of Shreinmadonnen", *AVISTA Forum Journal: Medieval Science, Technology and Art*, vol. 17, nº 1/2, pp. 67-68.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2007c): "Andra Mari de Burinondo o Nuestra Señora de la Encarnación". En: *Canciller Ayala* (catálogo de la exposición). Diputación Foral de Álava, p. 248.

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006a): "Un ejemplo de Virgen abridera de la Pasión: la Virgen de Boubon y la polémica en torno a su autenticidad medieval", *Medievalia*, nº 38, pp. 57-64. Disponible en línea: http://www.revistas.unam.mx/index.php/medievalia/article/view/28996

GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2006b): "La Virgen de San Blas de Buriñondo en Bergara: ejemplo y excepción de Virgen abridera trinitaria", *Anales de Historia del Arte*, nº 16, pp. 59-78. Disponible en línea: http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA0606110059A/31085

MOONS, Geert (1984): *De trinitaire «Vierges Ouvrante» : materie en geest een iconologische studie van ees middeleeuws beeldtype*. Tesis doctoral inédita, Katholieke Universiteit Leuven.

RADLER, Gudrun (1990): „Die Schreinmadonna 'Vierge ouvrante' : von den bernhardinischen Anfängen bis zur Frauenmystik im Deutschordensland : mit beschreibendem Katalog". En: *Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte*. Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, vol. VI.

RÉAU, Louis (1957): "Vierges ouvrantes". En: *Iconographie de l'art chrétien*. Presses Universitaires de France, París, vol. II, pp. 92-93.

SARRÈTE, Jean (1913): *Iconographie mariale. Vierges ouvertes, Vierges ouvrantes et la Vierge ouvrante de Palau-del-Vidre*. Lézignan, Loupiac.

TRENS, Manuel (1947): "Virgen abridera". En: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Plus Ultra, Madrid, pp. 481-524.

Virgen abridera de Allariz.
Museo de Arte Sacro del Convento de Santa Clara de Allariz, Orense (España), finales del s. XIII, talla en marfil.

Virgen abridera de Bergara.
Ermita de San Blas de Buriñondo en Bergara, Guipúzcoa (España), s. XV, talla en madera.

Virgen abridera de Antagnod.
Iglesia y Museo Parroquial de Saint-Martin en Antagnod (Italia), mediados del s. XIV, talla en madera.

Virgen abridera de Buenos Aires.
Museo de Arte Hispanoamericano Isaac Fernández Blanco en Buenos Aires (Argentina), s. XVII, talla en madera.

Virgen abridera de Fribourg-Marly.

Musée d'art et d'histoire de Fribourg (Suiza), s. XV, talla en madera.

Virgen abridera de Misterhult.

Iglesia de Misterhult (Suecia), mediados del s. XV, talla en madera

Virgen abridera de Pozzolo-Formigaro.

Ayuntamiento de Pozzolo-Formigaro (Italia), segunda mitad del s. XIV, talla en madera.

Virgen abridera de New York.

The Metropolitan Museum of Art, New York (Estados Unidos), s. XIV, talla en madera.

Virgen abridera de París–Musée du Moyen Âge.

Musée National du Moyen Âge–Thermes & Hôtel de Cluny, París (Francia), mediados del s. XV, talla en madera.