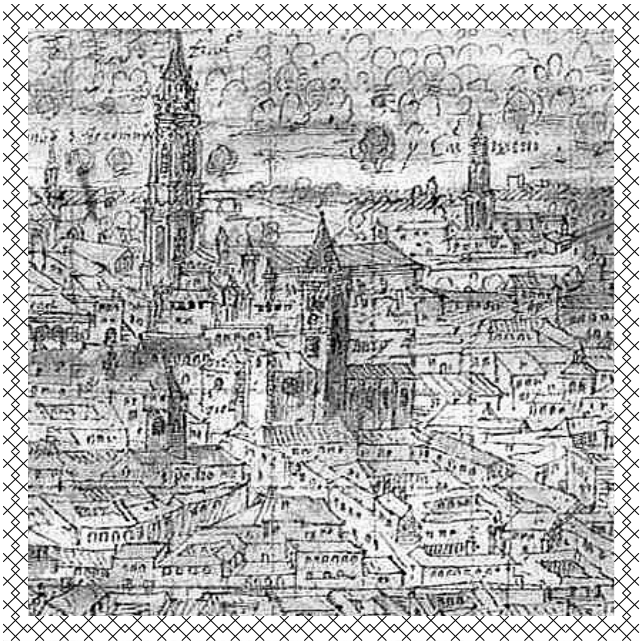
NUESTRA SEÑORA DE SAN GIL

ZARAGOZA



TEXTO
DOMINGO J. BUESA CONDE

ZARAGOZA, 2012

EDITAN:
REAL ACADEMIA DE NOBLES Y BELLAS ARTES DE SAN LUIS
PARROQUIA DE SAN GIL ABAD DE ZARAGOZA

IMPRIME:
LITOCIAN, SOCIEDAD LIMITADA

D.L.: Z-2185-2012 I.S.B.N.: 84-922677-5-5

La iglesia de San Gil, enclavada en la zona sur de la vieja ciudad medieval de Zaragoza, es uno de esos espacios en los que se suceden los establecimientos de carácter religioso a lo largo de los siglos, máxime cuando no podemos olvidar que su ubicación frente a la extensa Judería zaragozana la convertía en un buen referente espiritual para su vigilancia.

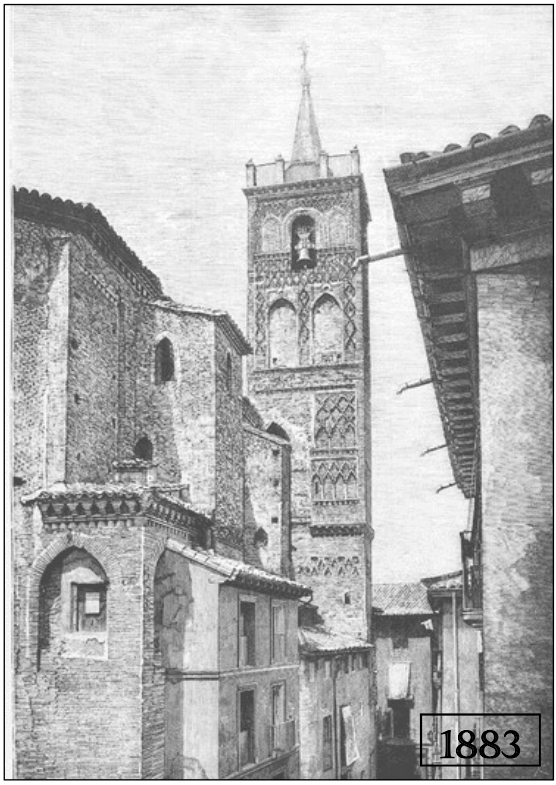
No sabemos con certeza si fue en su origen una pequeña iglesia cristiana, que pudo haber sido cabecera de la pequeña comunidad mozárabe, compuesta por un grupo de cristianos que el rey Alfonso I pudo adscribir al obispo de Huesca en 1118, con ocasión de la conquista de Zaragoza y su conversión en capital del Reino de Aragón. Tampoco podemos desechar que, como indican estudios recientes, en este solar cristianizado hubiera una mezquita musulmana, de la que algunos incluso reconocen restos en la fábrica del templo.

Esta sala de oración pudo ser sustituida a lo largo del siglo XII por un templo románico que consolidaría un espacio parroquial convertido tanto en instrumento de organización ciudadana como en motor de una pujante actividad pastoral. Este templo románico, cabecera de una de las parroquias notables de la ciudad histórica, acabaría sustituido por un nuevo edificio que está construyéndose a principios del siglo XIV, en el estilo gótico mudéjar que define las nuevas claves de la estética religiosa aragonesa de ese momento.

La importante y respetada parroquia de San Gil, con la que los reyes aragoneses tuvieron especiales gestos de reconocimiento, estaba llamada a convertirse en uno de los espacios referentes de la más profunda religiosidad zaragozana. Así, no debemos olvidar que en ese templo se custodiaron –tras descubrir el horroroso martirio del niño zaragozano– los restos de santo Dominguito de Val, en 1250. Tampoco podemos dejar de señalar que esta iglesia, abierta al barrio que se extendía a espaldas de la muralla del Coso, fue el punto de salida de procesiones tan notables por la ciudad como la del Corpus, desde el año 1673 y después de los graves altercados producidos por los cabildos de la cateal

dral del Salvador y de la Colegiata de Santa María del Pilar. No debe dejar de señalarse, al hablar de esta vocación ciudadana de la parroquia de San Gil, su importante vinculación con la Cama del Señor que -cada año- salía a las calles de la ciudad desde esta parroquia, siendo sus clérigos quienes la llevaban a los frailes franciscanos para que la incorporaran a la procesión del Santo Entierro, cuestión documentada ya en 1645.

Todas estas claves nos permiten entender la importancia de esta parroquia de la ciudad, una de las más antiguas y desde luego la que mantuvo un total protagonismo en los eventos procesionales y festivos de la Zaragoza de la Edad Moderna. Esta circunstancia nos permite intuir el papel que desarrolló como foco de espiritualidad, en aspectos como sus advocaciones, como sus potentes cofradías sostenidas por la importante población que se distribuía entre las 298 casas de su extensa demarcación parroquial, o como su política de celebrar las grandes fiestas en espacios públicos. Ejemplo de ello, tenemos documentada en pleno siglo XVIII, la gran hoguera que encendían en el Coso la noche de san Gil[1].



[1] Ver Domingo BUESA, "San Gil Abad. Historia de una parroquia" en *San Gil Abad. Historia y Arte de una parroquia zaragozana*, Zaragoza, Monografías Aragonia Sacra, 1993. José María LACARRA, "La restauración eclesiástica en las tierras conquistadas por Alfonso el Batallador (1118-1134)", en *Aragonia Sacra II*, Zaragoza 1987. Isabel ALVARO y Gonzalo BORRAS, "La ciudad gótico-mudéjar" en *Guía Histórico-artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de., 1991. Alfonso GARCÍA DE PASO, "La Iglesia parroquial de san Gil Abad de Zaragoza, Zaragoza, IFC, 1985. Mª Pilar GAY, *Iglesia de San Gil Abad. Catálogo documental. Zaragoza 1300-1600*, Zaragoza, Ministerio de Cultura, 1983. Mª Pilar FACI, Armando SERRANO, Mª Pilar SIERRA, "Colección diplomática de San Gil Abad de Zaragoza (1302-1368)" en Aragonia Sacra VI, Zaragoza, CRIA, 1991.

En este entorno urbano, al que se asomaba la impresionante mole de la iglesia fortaleza, se vivía una intensa vida parroquial que se sustentaba en las referencias devocionales que encerraba su interior. Por ello, si hablamos de su itinerario de oración, entre los altares del templo siempre ha habido constancia de la presencia de alguno dedicado a la Virgen María, siendo en los últimos siglos evidentes los testimonios de que existieron o existen altares y capillas dedicadas a la Virgen de los Dolores, a María Auxiliadora, y a Nuestra Señora de los Desamparados cuyo estandarte de 1765 todavía se conserva[2].

Ahora bien, si echamos la vista al medievo también nos encontramos con algunas menciones documentales que nos hablan de la presencia de esta devoción a María de Nazaret, ya desde principios del siglo XV por lo menos, y de la construcción –en torno a 1525- de la Capilla de Nuestra Señora. Todas estas referencias nos confirman la presencia de ese culto a María que se va imponiendo en la religiosidad altomedieval y que eclosiona en el siglo XII, cuando la sociedad comienza a entender que la Madre de Dios es el camino más notable de Salvación, que la madre de todos los cristianos se convierte en su mejor ayuda como describen las *Cántigas de Santa María*, ese relato de una serie de milagros de Nuestra Señora que se escriben bajo la tutela y con la participación de Alfonso X el Sabio, a mediados del siglo XIII.

En ese momento, cuando se abre la sociedad medieval al mundo que le rodea y al disfrute de la Naturaleza, considerada la gran obra de Dios, la imagen de María comienza a dejar de ser ese trono divino de Jesús, a perder ese papel de mero trono magnífico que tenía la madre albergando a su Hijo en el regazo.

Detrás de todo este proceso, en tierras de Aragón emerge la figura de un monje benedictino que acabará siendo rey –Ramiro II el Monje- y que será el que divulgue en nuestro reino la devoción mariana. Aparecen las primeras mujeres bautizadas con el nombre de María, comienzan los cistercienses a fundar los grandes monasterios en honor de Santa María de Veruela (1146), Santa María de Rueda (1152) y Nuestra Señora de Piedra, iniciado en 1164 y concluido en 1195. Es el tiempo de los reinados de este monje, nieto del primer rey aragonés, de su hija Petronila y de su nieto Alfonso II, rey con el que se inicia la andadura de la Corona de Aragón.

Todo ello contribuye a que cuando se reconquistan nuevos territorios se establecen nuevas advocaciones, a las que acaban dando explicación piadosos relatos que revelan la profunda vinculación de los nuevos pobladores con la figura maternal de María, a la que el lejano Concilio de Efeso (en el año 431) ya había proclamado santa y la había vinculado a su Hijo al reconocerla como madre de Dios (es decir: *Theotokós*). Esta sociedad, atemorizada por la brevedad de la vida, por la enfermedad y la situación de riesgo en la que vive, vuelven sus ojos indefensos hasta su madre protectora, a la que alumbra con lámparas, la lleva por sus calles y casas en procesiones, y construye con ellas la certeza de su salvación desde el valor milagroso de muchas de esas imágenes marianas.

Es el momento en el que se impone la potente imagen de María con el Niño –que ha abandonado la escena de la Epifanía de los Reyes Magos con los que hasta ahora se ha representando-, para recordar la Encarnación del Salvador como origen de la salvación de los fieles, incluso convertida en trono de Dios como "*templo del Verbo encarnado*". Ya no presenta su Hijo a los Magos de Oriente, a partir de ahora lo presenta a cualquier creyente que se arrodille ante ella o simplemente contemple la imagen escultórica. Este es el profundo cambio: el creyente deja de ser espectador en la escena de la presentación de Cristo –Epifanía- a los Reyes Magos, pasando a ser el protagonista puesto que esa Epifanía va dirigida sólo a él. El espectador, el creyente, contempla como María muestra su Hijo, muestra el camino de la Salvación.

Por ello, este es el momento en el que se abren nuevas formas de presentar a María de Nazaret, abandonando ese valor de Trono de Dios y caminando hacia la dimensión de Madre de Dios, perdiendo la majestuosidad y rigidez de tradición bizantina y adquiriendo la naturalidad de la espiritualidad cisterciense y franciscana. En el punto de partida de esta andadura se sitúa la literatura eclesiástica, en la que los escritores reflexionan teológicamente sobre el concepto de Madre. En esta línea estaban los escolásticos y por supuesto en esa idea ha estado san Bernardo de Claraval, persona clave en la difusión del culto a María, desde que escribió "*la madre de Dios es madre nuestra*".

[2] Armando SERRANO, "San Gil. Religiosidad de una parroquia urbana", y Wifredo RINCÓN, "Notas artística sobre la Iglesia de san Gil Abad", en *San Gil Abad. Historia y Arte de una parroquia zaragozana*, Zaragoza, Monografías Aragonia Sacra, 1993.

La Virgen de Majestad deja paso a la *Virgen de la Ternura*, más humana, más cercana, saliendo de la estética del románico y buscando la luz del gótico, justo en esa transición hacia el estilo gótico. Pero, por muchos cambios que se den, lo que no se pierde es ese sentido de protección que desde el principio aportó la Virgen al Niño que nos presenta, en realidad su dimensión maternal. Lo que pasa es que esos gestos, esos ademanes son parte del nuevo lenguaje religioso. De esta manera la Virgen se convertirá en la Virgen del Apoyo (que pone la mano sobre el hombro o en la parte superior del brazo del Niño, en una relación más íntima), que en Castilla se conoce como Virgen del Don, o en la Virgen sustentante que sujeta y mantiene en brazos al Niño.

Pero, hay una tercera variante que conocemos como las *Vírgenes del Manto*, cuando María coge la parte inferior del manto y lo levanta como si quisiera proteger a su Hijo. Esta tipología de la Virgen del Manto es la manifestación de que la madre quiere seguir protegiendo a su hijo, acogerlo y arroparlo. Con estas imágenes hemos llegado a la frontera del año 1200, comenzando el siglo XIII, iniciando esa centuria en la que María adquiere un total protagonismo y se convierte en interlocutora, intermediaria en el diálogo con Dios. Por ello, crece el interés por María como mujer, al mismo tiempo en el que su plenitud de gracia es entendida como la capacidad de expresar plenamente a la Iglesia.

A este momento corresponde la imagen de *Nuestra Señora de San Gil*, una notable pieza de la imaginería medieval en la que podemos reconocer la acción de un escultor de calidad, preparado y buen conocedor de las imágenes que se hacen en ese momento de los finales de la tradición románica y de los inicios de la espiritualidad gótica[3]. Este escultor seguramente se movería por las tierras del noreste hispano, en esa franja del mundo artístico que a finales del XII y principios del XIII se van moviendo y trabajando por Navarra, por Aragón y, de manera muy especial, por las tierras de las llanuras desde Huesca al Ebro.

Realizada en madera y posteriormente policromada, la talla de Nuestra Señora es la representación del ser que encarna las virtudes de la humildad y de la pobreza. Su contemplación nos recuerda la vieja llamada de *Faciem tuam requiro, doce me*, es decir: "*Tu rostro es lo que busco, muéstramelo*", y su fun-

Antes de la restauración

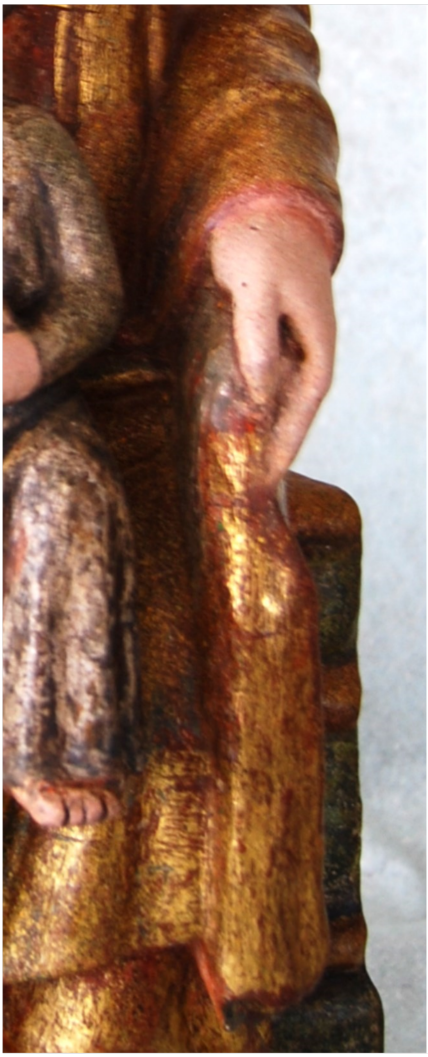
ción espiritual está vinculada a la idea expresada por el abad Suger de San Denis cuando decía "*nuestro limitado espíritu no puede captar la Verdad sino por medio de representaciones materiales*".

Aunque, a la vista de esta realidad de la religiosidad medieval, podamos entender que fue creada para permitir que los iletrados pudieran encontrar en ella ese camino de acenso hacia el mundo del espíritu, la imagen también aporta una serie de claves que la convierten en un instrumento de meditación muy importante para aquellos conocedores del significado de los códigos que expresa[4]. Este lenguaje iconográfico nos habla de muchas cosas, nos explica bien el significado de María y nos confirma su valor como puerta y camino de salvación. Para lograr captar todo ese mensaje, es bueno atender a algunos aspectos que van desde el gesto a la actitud.

El gesto de María es solemne y claro. La serenidad de su rostro, perfectamente trabajado, se centra en la expresividad de sus ojos –muy dibujados- y en la boca, potenciada por pómulos teñidos de cierto rubor. Toda la cara, anunciando ese alargamiento de las facciones góticas, está enmarcada por la toca que es de color blanco y va forrada en rojo, ribeteada por motivos decorativos que responden a la policromía general que se le dio en su muy cuidada restauración del siglo XVI. La toca ondulante, de airoso diseño aunque todavía muy apegada a la cabeza, aporta cierto movimiento al rostro y nos permite apreciar parte del peinado de la Virgen, con raya en medio y el pelo recogido debajo de la toca o velo. El paño que le cubre la cabeza, símbolo sagrado al ser impuesto a las doncellas que se consagraban a Dios, sólo cae sobre la espalda y se remataría en una diadema quizás en forma de corona muy simple. Esta parte de la talla fue fuertemente reformada cuando se debió de incorporar una anacrónica corona metálica de orfebrería, quizás de plata, en el mundo moderno.

El modo en que se nos presenta vestida la imagen está en conexión con la alusión al "*manto de triunfo*" en el que sería envuelta como antítesis de la re-

[3] Domingo BUESA CONDE, *La Virgen y el Reino de Aragón. Imágenes y rostros medievales*, Zaragoza, 1994. Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996. Clara FERNÁNDEZ-LADREDA, *La imaginería medieval en Navarra*, Pamplona, 1988. L. BOUYER, *Le Trône de la Sagesse. Essai sur le signification du culte marial,* Paris, 1957. G. RAMOS DE CASTRO, *El arte románico en la provincia de Zamora*, Zamora, 1977.RENS, María. *Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, 1946. J. L. BASTERO, "Fundamentos cristológicos de la realeza de María", en *Estudios Marianos 51*, Madrid, 1986.



presentación de Eva, en palabras de Isaías (61, 10-11) en el Antiguo Testamento. Por ello, sobre los hombros lleva un amplio manto que cae sobre las piernas, con pliegues muy verticales poco trabajados, y que se cierra para que el Niño se siente sobre él. El hecho de que el manto se recoja en un pliegue horizontal desde la rodilla derecha a la izquierda es de aparición tardía en el románico y nos habla de los finales del siglo XII. Debajo del manto está la larga túnica –muy ceñida todavía y anulando cualquier forma anatómica propia del cuerpo femenino- que nos deja ver las puntas negras de los zapatos de la imagen, de tradición bizantina, sobre los cuales la parte inferior de la larga túnica le permitió al escultor trazar los pliegues que dan volumen a los pies.

El manto en la actualidad se nos ofrece con una policromía dorada, así como la túnica, aunque las tareas de restauración han permitido documentar que la Virgen llevaría un manto posiblemente verde azulado, cosa habitual en ese momento. Cuando se la repinta en el siglo XVI, con "*un repolicromado integral con técnica de óleo en las carnaciones, plateado en las vestiduras del Niño y dorado al agua estofado en las vestiduras de la Virgen*", se le eliminó "*el trabajo estofado esgrafiado del manto a fin de resaltar el oro subyacente*", provocando numerosos desgastes y dándole la vista que hoy tiene[5].

[5] José Ramón GARCÍA UREÑA, *Memoria de la restauración de talla policromada de "Virgen con Niño" de la Iglesia parroquial de San Gil Abad de Zaragoza*, Almudévar, Antique S.L. Restauración de Arte, septiembre de 2012.

La Virgen con su mano izquierda sujeta el manto, como si quisiera enmarcar más a su Hijo, protegerle, dándonos con este gesto una de las claves más importantes de la talla. Por ello recordaremos, como ya indicamos, que esta imagen está dentro de la tipología de las Vírgenes del Manto, llamadas así por cogerlo y elevarlo con su mano, razón por la cual estamos hablando del entorno anterior y posterior al año 1200. También nos acerca a esa fecha, el hecho que la imagen se decore con unas cuentas pintadas que nos sugieren collares, adorno que comienza a generalizarse en los últimos años del siglo XII.

Está claro que las manos se convierten en uno de los medios que ofrecen mayor información sobre las imágenes; mucho más después que la expresión oral no aporta casi nada con la boca cerrada, signo propio de la dignidad en que se representan los personajes de condición especial. Conscientes de que la carga expresiva se concentra en las manos, la talla de *Nuestra Señora de San Gil* nos aporta algunas sugerencias y nos plantea algunos interrogantes.

Si la mano izquierda sujeta con fuerza el manto, la diestra sale por debajo del manto aportando una sugerencia de volumen, al mismo tiempo que se posiciona como sustentante. Es decir, sujeta entre sus dedos una sugerencia de *Pomo* o fruta que pudiera ser una versión muy irregular de una manzana (atributo que nos recuerda su condición de nueva Eva) o quizás una pera, atributo habitual en estos momentos y que en algunos casos se explica como símbolo de Cristo encarnado y en general se vincula, desde su condición de fruto dulce y azucarado, a la dulzura de la Virgen. No es baladí que en un pasaje de los *Salmos* se invite a probar lo bueno que es el Señor a través de una pera, alusión evidente a la dulzura de la Virtud.

La imagen, que está vaciada en su parte posterior como era habitual, resulta bastante plana y se encuentra inclinada hacia el espectador, para concentrar mucho más su mirada con la del creyente que la contempla desde abajo. Por ello, se carga más volumen en su parte inferior, materia con la que el escultor hábilmente contrapesa el eje de gravedad.

María, está sobre un trono muy sencillo, más parecido a un asiento con travesaños y perfiles muy toscamente moldurados, realmente cercano a los taburetes que se generalizan a partir de 1180 cuando el trono pierde altura y desaparecen sus vistosos remates. El sitial en el que está nos acerca a algunos de

los asientos sencillos que aparecen en las pinturas de los ábsides, allí donde se nos presenta a *Cristo en Majestad.*

La decoración cromática es muy básica, puesto que está organizada en juegos de elementos geométricos ordenados en palmetas y ajedrezado relleno de sugerencias solares. Bien es cierto, que el pedestal cuadrangular más bajo -con un agujero en su zona central- es moderno y responde seguramente al momento en el que se decidiera sacar la imagen procesionalmente. Esta pieza, policromada en blanco, corresponde a la renovación de la imagen que los restauradores sitúan en el siglo XVI, contrastando claramente con el pedestal original de color verde azulado.

Sobre el regazo de María de Nazaret está sentado su hijo Jesús, absolutamente centrado, al modo de las más claras tipologías románicas. La imagen del Niño, que contrasta mucho con la imagen de su Madre, se nos presenta en la forma tipo bendiciendo con la mano derecha en la posición habitual. No obstante, al hablar de esta mano levantada debe consignarse que es una pieza nueva, que ha tenido que ser repuesta en la restauración puesto que la había perdido, seguramente como resultado de su conversión en imagen procesional y por molestar el antiguo brazo al manto de tela con el que se pudo revestir en el siglo XVIII.

La otra mano del Niño sostiene sobre su propio regazo el *Mundus*, una pequeña esfera en la que se quiere expresar la grandeza y el poder que se atribuyen los personajes entronizados. A partir de los últimos años del siglo XII sabemos que el Niño pasa a sostener este *Globus mundi*, lo cual coincide con la cronología de los otros elementos gestuales. El Niño está vestido con una túnica de color verde, cerrada al cuello y que solamente deja fuera los pies desnudos que cuelgan sobre el manto de su madre. El color de la túnica presenta alguna variación con respecto al que era habitual, el rojo, como símbolo del sacrificio.

La relación entre la Madre y el Hijo es prácticamente inexistente, no hay ninguna muestra que permita reconocer su dimensión afectiva, solamente es la imagen del Salvador, de la Sabiduría divina, sentado en un trono muy especial: el cuerpo de su Madre. En todo caso, únicamente la mano que levanta el manto para protegerlo entra en contacto con la realidad del Hijo sentado sobre su regazo. Estamos ante un tipo iconográfico que constituye el último paso en la evolución desde la imagen-trono a la imagen-madre que se consolida con la espiritualidad del gótico. Un momento apasionante que produce importantes imágenes de esta tipología, entre las que siempre hay que señalar como la más notable a la conocida "*Virgen goda*", que se conserva en la Colegiata de Daroca y que se puede situar en las primeras décadas del siglo XIII. No lejana a ella estaría la Virgen de Rañín, conservada en el Museo Diocesano de Barbastro-Monzón y situable en el siglo XIII.

La imagen de *Santa María de San Gil*, quizás la de la Virgen de la Pera, es una hermosa imagen románica, obra de un artista de calidad, que estaría en ese momento del entorno del año 1200, aunque los rasgos arcaizantes, algunos elementos de su indumentaria, que hemos ido señalando, y su hieratismo aconsejarían situarla a finales del siglo XII. Por ello, no sería arriesgado proponer como fecha de su realización las últimas décadas del siglo, que se abren hacia 1180, en pleno reinado de Alfonso II.

Hoy, totalmente restaurada, se entroniza -para disponerla en el itinerario espiritual del templo zaragozano- por el interés y el buen hacer del párroco don Mario Gállego, Delegado Diocesano de Patrimonio y Académico Correspondiente de la Real de Bellas Artes de San Luis. En concreto, la imagen de *Santa María de San Gil* se dispone al culto en la primera capilla de la nave de la Epístola, adecuada para Baptisterio en 1861, en la que ha estado hasta las reformas del 2011 la antigua pila bautismal de gallones en la que fue bautizado san José Pignatelli de Aragón, actualmente ubicada en la capilla de Santa Elena inmediata al presbiterio. Con ello, se recupera la vieja tradición mariana de esta centenaria parroquia zaragozana.

Nº.

Esta edición no venal consta de cien ejemplares numerados y se ha realizado con motivo de la entronización al culto de Nuestra Señora de San Gil de Zaragoza.