

**LA ICONOGRAFÍA DE *LA CORONACIÓN DE LA VIRGEN*
EN LA PINTURA ITALIANA BAJOMEDIEVAL. ANÁLISIS DE CASOS**

**THE ICONOGRAPHY OF *THE CORONATION OF THE VIRGIN*
IN LATE MEDIEVAL ITALIAN PAINTING. ANALYSIS OF SOME EXAMPLES**

José María SALVADOR GONZÁLEZ

Universidad Complutense de Madrid
jmsalvad@ghis.ucm.es

Recibido: 12/11/2012

Aceptado: 10/01/2013

Resumen: Este artículo pretende subrayar la relevancia artística y conceptual adquirida por el tema iconográfico de *La Coronación de la Virgen* en Italia durante la Baja Edad Media. Para lograr ese objetivo analizamos veintiséis obras de pintores del *Trecento* y el *Quattrocento*, con el propósito de descubrir en ellas las fórmulas compositivas más o menos innovadoras que dichos artistas proponen, así como las posibles fuentes literarias en las que se inspiran. Desde la perspectiva formal descubrimos tres diferentes tipos iconográficos, que se complementan mutuamente, como variantes progresivamente complejizadas de una similar estructura básica. Desde la perspectiva conceptual hemos podido precisar además que esos tres distintos tipos iconográficos de *La Coronación de la Virgen* en Italia se inspiran de manera directa en comentarios específicos de ciertos Padres de la Iglesia y teólogos medievales.

Palabras clave: Arte medieval, iconografía mariana, Coronación de la Virgen, *Trecento*, *Quattrocento*, fuentes teológicas.

Abstract: This paper aims to highlight the artistic and conceptual relevance acquired by the iconographic theme of *The Coronation of the Virgin* in Italy during the Late Middle Ages. To achieve this goal we analyzed twenty-six paintings of the *Trecento* and *Quattrocento*, with the purpose of discovering in them the more or less innovative compositional formulas proposed by these artists, as well as the possible literary sources that inspired them. From the formal perspective we have discovered three different iconographic types, which complement each other, as progressively complex variations of a similar basic structure. From the conceptual perspective we could also specify that these three different iconographic types of *The Coronation of the Virgin* in Italy are inspired directly in specific comments by some Church Fathers and medieval theologians.

Keywords: Medieval Art, Marian iconography, Coronation of the Virgin, *Trecento*, *Quattrocento*, theological sources.

Sumario: 1. Preliminares. 2. Tipos iconográficos de *La Coronación de La Virgen* en la pintura italiana bajomedieval. 2.1. Tipo 1: La Coronación de la Virgen con ángeles. 2.2. Tipo 2: La Coronación de la Virgen con ángeles y santos. 2.3. Tipo 3: La Coronación de la Virgen con escenas de la vida de Jesús o María. 3. Conclusión. Fuentes y Bibliografía. Fuentes. Bibliografía

* * * * *

1. Preliminares¹

La imagen de *La Coronación de la Virgen*² —acontecimiento que concluye y culmina los prodigiosos episodios de su Muerte o Dormición³ y su Asunción corporal al cielo⁴— constituye la epifanía más significativa de la Madre del Salvador como Reina del Cielo, idea que, por lo demás, se expresa también en los temas iconográficos de *La Maestà* y la *Sacra Conversazione*. De hecho, el acto mismo de ser entronizada y coronada como soberana de los ángeles, los santos, las vírgenes, los patriarcas, los profetas y de todos los bienaventurados del Paraíso otorga a la *Theotókos* el título simbólico que la legitima para ser representada en las diversas modalidades de la *Maiestas Mariae*.

¹ Deseamos agradecer sinceramente a nuestra amiga Patricia Grau-Dieckmann por sus valiosos señalamientos, al hacernos notar algunas pequeñas inexactitudes que se nos habían deslizado en la versión previa del presente texto.

² Hicimos ya una primera aproximación analítica a este tema iconográfico en el Capítulo 6 del libro de nuestra autoría *Ancilla et Regina. Aproximaciones a la iconografía mariana en la Edad Media*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2012, p. 175-209.

³ Estudiamos ese motivo iconográfico de la Dormición de María en los siguientes trabajos de nuestra autoría: “La Dormición de la Virgen en el arte bizantino durante los Paleólogos: Estudio de cuatro casos”. En GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent F. (eds.), *Imagen y cultura: La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Generalitat Valenciana / Universitat Internacional de Gandía, Col·lecció Biblioteca Valenciana, 2008, Vol. II, p. 1425-1436; “La Dormición de la Virgen en la iglesia de la Panagia Peribleptos de Ohrid (Macedonia): Análisis iconográfico a partir de las fuentes apócrifas”. En PEÑA, Concepción de la, PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, ALBERO, María del Mar, MARÍN TORRES, María Teresa y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (eds.), *Imagen y Apariencia*. Murcia, Editum, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009, p. 1-14; “El fresco de La Dormición de María en la iglesia de la Stma. Trinidad de Sopoćani a la luz de tres apócrifos asuncionistas”, *Espéculo*, nº 47, marzo-junio 2011, Madrid, Universidad Complutense de Madrid; “The Death of the Virgin Mary (1295) in the Macedonian church of the Panagia Peribleptos in Ohrid. Iconographic interpretation from the perspective of three apocryphal writings”, *Mirabilia. Revista Eletrônica de Antiguidade & Idade Média*. nº 13, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil, julio-diciembre 2011, pp. 237-268; “Iconografía de *La Dormición de la Virgen* en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. 21, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 9-52.

⁴ Abordamos este asunto iconográfico de la Asunción de María en nuestros artículos “La iconografía de *La Asunción de la Virgen María* a la luz de sus fuentes. Análisis de ocho obras pictóricas del *Quattrocento* italiano”. En *Actas del International Colloquium “Contemporary Perspectives on the Medieval World. The Concept of ‘Norm’” (Perspective Contemporane asupra lumii medieval)*, nr. 2/2010, Pitesti, University of Pitesti (Rumania), Editura Tiparg (en prensa); “La iconografía de *La Asunción de la Virgen María* en la pintura del *Quattrocento* italiano a la luz de sus fuentes patrísticas y teológicas”, *Mirabilia. Revista Eletrônica de Antiguidade & Idade Média*. nº 12, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil, enero-junio 2011, pp. 189-220.

Como ya precisamos en otros estudios previos,⁵ las fiestas litúrgicas de la Dormición y la Asunción de la Virgen y sus respectivas iconografías se inspiran en leyendas orales y escritos apócrifos, así como en homilías, tratados, comentarios y textos litúrgicos de Padres y Doctores de la Iglesia, teólogos, apologetas, místicos y otros autores espirituales. Entre los escritos apócrifos asuncionistas sobresalen el libro del Pseudo San Juan Evangelista, conocido también como el Pseudo Juan el Teólogo⁶ (siglo IV o antes), la homilía del arzobispo Juan de Tesalónica⁷ (c. inicios del siglo VII), y el relato del Pseudo José de Arimatea.⁸ Ahora bien, en contraste con las análogas iconografías de la Dormición y la Asunción de María, la de su Coronación se inspira, sobre todo, en fuentes patrísticas y teológicas, pues los apócrifos ofrecen muy escasos e insignificantes testimonios a favor del privilegio concedido a la Madre del Redentor como Soberana del Paraíso celestial. Por el contrario, las referencias a María como Reina del Cielo —y, por ende, a su legitimante Coronación en el trono de su divino Hijo— por parte de Doctores de la Iglesia, teólogos, himnógrafos, homilistas y filósofos medievales son numerosas y harto significativas, como veremos luego mediante algunas citas oportunas.

A juicio de los expertos, la iconografía específica de la Coronación de la Madre de Dios⁹ se inicia a mediados del siglo XII en Inglaterra, en el tímpano del pórtico de María en la iglesia de Quenington,¹⁰ Gloucestershire (hacia 1140):¹¹ en dicho tímpano se observa a Jesús coronando (o, quizá, solo bendiciendo)¹² a la Virgen, compartiendo ambos el mismo trono doble, entre los cuatro símbolos del Tetramorfos y dos ángeles de escolta, mientras un edificio en forma de templo se afirma en el flanco derecho.¹³ Casi tres décadas más tarde, un nuevo ejemplar del

⁵ Véanse nuestras precedentes notas 3 y 4.

⁶ PSEUDO JUAN EL TEÓLOGO, *Tratado de San Juan el Teólogo sobre la dormición de la Santa Madre de Dios*. Texto bilingüe griego / español en Aurelio de SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*, Salamanca, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 148, 2006, p. 576-600.

⁷ JUAN DE TESALÓNICA, *Dormición de Nuestra Señora, Madre de Dios y siempre Virgen María*. Texto bilingüe griego / español en SANTOS OTERO 2006: 605-639.

⁸ PSEUDO JOSÉ DE ARIMATEA, *De transitu Beatae Mariae Virginis (auctore Pseudo-Josepho ab Arimathea)*. Texto bilingüe latín / español en SANTOS OTERO 2006: 640-653.

⁹ Para un excelente análisis de este motivo iconográfico, véase Philippe VERDIER, *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Paris, Librairie J. Vrin, 1980, 277 p. No menos documentado, si bien más orientado hacia la iconografía de la Asunción de María, es el denso estudio monográfico de Marie-Louise THEREL, *Le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, Éditions du CNRS, 1984, 374 p.

¹⁰ Repr. en VERDIER 1980: s.p., fig. 1.

¹¹ Cf. VERDIER 1980: 17.

¹² Ambas posibilidades, coronar o bendecir, son las que plantea VERDIER 1980: 17.

¹³ Véase el análisis que VERDIER (1980: 17-18) hace de este tímpano de Quenington.

tema en cuestión colma el tímpano del pórtico de la fachada de la catedral francesa de Senlis,¹⁴ datable hacia 1170¹⁵ según la mayoría de los especialistas.¹⁶ De manera más clara y explícita que el de Quenington, el tímpano de Senlis¹⁷ representa la glorificación de María como Soberana del Empíreo en un doble registro: en el dintel, dos composiciones gemelas describen el entierro de la Virgen (a la izquierda) y su resurrección (a la derecha), sugerida por el acto de ser despertada de su dormición por los ángeles; sobre esas dos escenas simétricas se expande en el tímpano el evento del enaltecimiento de María, en el que Cristo la bendice ya coronada, mientras ambos se sientan por separado sobre dos tronos idénticos.

Otros sobresalientes modelos de este asunto iconográfico en el primer tercio del siglo XIII en Francia toman cuerpo en algunas portadas catedralicias de dicho país, como, por ejemplo, en las catedrales de Laon (1195-1205),¹⁸ Chartres (1205-1210),¹⁹ París²⁰ (c. 1210-1220),²¹ Estrasburgo (c. 1230)²² y Reims (c. 1245-1255).²³ Este connotado tema mariológico se difunde luego por toda Europa en conjuntos escultóricos monumentales cada vez más complejos, como se observa en España en ciertos tímpanos de las catedrales de Ávila²⁴ (Pórtico de

¹⁴ Un profundo análisis de este tímpano de Senlis a partir de sus fuentes históricas, literarias e iconográficas propone Marie-Louise THÉREL en su ya mencionada monografía (1984).

¹⁵ Wilibald SAUERLÄNDER (*La sculpture gothique en France, 1140-1270*, Paris, Flammarion 1972, s.p., fig. 42) y Marie-Louise THEREL (1984) fechan hacia 1170 esta Coronación de María en la portada occidental de la catedral de Senlis. Paul WILLIAMSON (*Escultura gótica, 1140-1300*, Madrid, Cátedra, Manuales Arte Cátedra, 1997, p. 58, fig. 37) prefiere fecharla hacia 1165-1170.

¹⁶ VERDIER (1980: 9) fecha este relieve de Senlis hacia 1153, y lo considera la primera escultura en Francia que plasma la Coronación de María.

¹⁷ Repr. en SAUERLÄNDER 1972: s.p. fig. 42; en VERDIER 1980: s.p., fig. 9, 10 y 11; y en THEREL 1984: s.p., pl. I, fig. 1; pl. LIV, fig. 110; y pl. LV, fig. 111.

¹⁸ Repr. en VERDIER 1980: s.p., fig. 14.

¹⁹ Repr. en SAUERLÄNDER 1972: s.p., fig. 76, 77, 78 y 79; en VERDIER 1980: s.p., fig. 18, 19 y 20. SAUERLÄNDER (*Ibidem*) fecha hacia 1205-1210 esta Coronación de María en el pórtico central del transepto norte de la catedral de Chartres.

²⁰ Repr. en SAUERLÄNDER 1972: s.p., fig. 152 y 153; y en VERDIER 1980: s.p., fig. 21.

²¹ Con cierta laxitud SAUERLÄNDER (1972: s.p., fig. 152) fecha hacia 1210-1220 esta Coronación de la Virgen del pórtico izquierdo de la fachada occidental de la catedral de Notre-Dame de París. Paul WILLIAMSON (1997: 91, fig. 77) la sitúa con más precisión hacia 1220.

²² Repr. en SAUERLÄNDER 1972: s.p., fig. 130 y 131; en WILLIAMSON 1997: 94, fig. 80. Este último autor (*Ibidem*) fecha hacia 1225-1230 esta Coronación del pórtico derecho del hastial Sur de la catedral de Estrasburgo.

²³ Repr. en SAUERLÄNDER 1972: s.p., fig. 190 y 191. Dicho historiador (*Ibidem*) fecha hacia 1245-1255 esta Coronación de María sobre el gablete del pórtico central de la fachada occidental de la catedral de Reims, mientras Paul WILLIAMSON (1997: 238, fig. 232) se decanta por la fecha c. 1255-1275.

²⁴ Repr. en WILLIAMSON 1997: 353, fig. 355.

los Apóstoles, siglo XIII),²⁵ León (Pórtico de San Francisco, 2ª mitad del siglo XIII), catedral vieja de Vitoria (Pórtico de Santa María, siglo XIV), Pamplona (Puerta Preciosa del claustro catedralicio, c. 1350-1360),²⁶ así como en la Colegiata de Toro,²⁷ en la provincia de Zamora (Pórtico de la Majestad, c. 1290-1295)²⁸ y en otros templos góticos hispánicos.²⁹

Es sintomático al respecto el hecho de que en Francia y España la imagen de la Coronación mariana asuma casi siempre la modalidad del relieve arquitectónico, de preferencia en tímpanos de pórticos en catedrales y grandes iglesias, mientras sus manifestaciones pictóricas en ambos países son excepcionales. Entre tales excepciones pictóricas destacan, para el caso de Francia, la célebre *Coronación de la Virgen* de Enguerrand Quarton,³⁰ o los mucho más modestos ejemplares españoles de Coronaciones en el *Frontal de Lluçà*, hoy en el Museo Episcopal de Vich,³¹ el *Retablo de Santa María de Rubió* (c. siglo XIV), obra del anónimo Maestro de Rubió, el *Retablo de Sijena*, obra de Francesc Serra y su taller (2ª mitad del siglo XIV),³² el *Retablo del Espíritu Santo* en la iglesia de Santa María en Manresa (1390-1394), obra de Pere Serra,³³ y el retablo del altar mayor de la Catedral Vieja de Salamanca (1430-1450),³⁴

²⁵ Paul WILLIAMSON (1997: 353) fecha hacia 1280-1290 esta Coronación en la portada septentrional de la catedral de Ávila.

²⁶ Para un estudio hermenéutico de esta portada del claustro de la catedral de Pamplona, véase nuestro reciente trabajo “La *Puerta Preciosa* de la catedral de Pamplona. Interpretación iconográfica fundada en fuentes apócrifas”, *Eikón / Imago*, nº 2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, julio-diciembre de 2012, p. 1-48.

²⁷ Repr. en José María de AZCÁRATE RISTORI (*Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 148); y en WILLIAMSON 1997: 351, fig. 352.

²⁸ AZCÁRATE RISTORI (1990: 148) fecha esta Coronación de la Colegiata de Toro a finales del segundo tercio del siglo XIII, mientras WILLIAMSON (1997: 351, fig. 352) la precisa hacia 1270-1280.

²⁹ Para una panorámica esencial sobre las Coronaciones marianas en las portadas bajomedievales de España, véase Matilde AZCÁRATE LUXÁN, “La Coronación de la Virgen en la escultura de los pórticos góticos españoles”, *Anales de Historia del Arte*, nº 4, Madrid, Universidad Complutense, 1994, p. 353-363.

³⁰ Un estudio minucioso de este cuadro de Engerrand Quarton ofrece Jean LE PICHON, *Le mystère du Couronnement de la Vierge*, Paris, Robert Laffont, 1982, 117 p.

³¹ Repr. en VERDIER 1980: s.p., fig. 59.

³² Francesc Serra y taller, *La Coronación de la Virgen*, panel inferior de la calle exterior derecha del *Retablo de Sijena*.

³³ Pere Serra, *La Coronación de la Virgen*, panel intermedio de calle central del *Retablo del Espíritu Santo*, Iglesia de Santa María, Manresa.

³⁴ Para un estudio monográfico de este importante retablo, véase Francisco Javier PANERA CUEVAS, *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2000, 397 p.

obra de Dello Delli y sus dos hermanos, Sansone Delli y Nicola Delli (conocido en España como Nicolás Florentino).³⁵

Respecto a la iconografía de *La Coronación de la Virgen*, situación muy singular ocupa Italia —en especial La Toscana—, donde dicho tema iconográfico, aun habiéndose implantado con cierto retraso a fines del siglo XIII,³⁶ se propagó con extrema rapidez hasta alcanzar una enorme popularidad durante la centuria siguiente,³⁷ con una amplitud y una complejidad conceptual inusuales por comparación con otros países. Por si fuera poco, las *Coronaciones* italianas se concretaron casi siempre en imágenes pictóricas —por lo general, al temple sobre madera, en numerosas tablas, trípticos, polípticos y retablos, sin excluir a veces las técnicas del vitral o el mosaico—, descartando, en cambio, casi del todo su manifestación escultórica en pórticos o capiteles.³⁸

Según Philippe Verdier, el éxito alcanzado por el asunto de la Coronación mariana en los siglos XII-XIII obedece a dos razones doctrinales de importancia. Se explica, ante todo, porque desde finales del siglo XI las previas dudas sobre la ascensión corporal de María, inspiradas en una carta atribuida al Pseudo San Jerónimo,³⁹ dejan paso ahora a la creciente afirmación taxativa de la doctrina asuncionista, promovida en sus inicios por el Pseudo-Agustín,⁴⁰ cuyo anónimo texto *De Assumptione beatae Mariae Virginis*⁴¹ parece ser obra de San Pascasio Radbert (785-865).⁴² El segundo motivo para explicar el éxito popular del

³⁵ En este retablo salmantino la escena de *La Coronación de la Virgen* ocupa el último y conclusivo lugar en la serie de paneles, en la tabla del pináculo situado en el borde exterior derecho del políptico, justo bajo el fresco del Juicio Final.

³⁶ Con cierta analogía, podríamos considerar como un antecedente italiano del tema en estudio el monumental mosaico anónimo que preside el ábside de Santa María in Trastevere en Roma, 2ª mitad del siglo XII (Repr. en VERDIER 1980: s.p., fig. 43). Sin embargo, este mosaico representa *La Entronización de la Virgen junto a su Hijo Jesús*, idea e imagen que son análogas a —si bien no del todo equiparables con— las de *La Coronación de la Virgen*.

³⁷ El primer ejemplo monumental de este tema es el mosaico de Jacopo Torriti, de 1295-1296, en la basílica de Santa Maria Maggiore en Roma, que analizaremos luego.

³⁸ No recordamos ningún ejemplo italiano de imagen escultórica monumental de la Coronación de María con función arquitectónica. A nuestro conocimiento, las únicas representaciones monumentales de este tema en Italia medieval insertas en la arquitectura son los mosaicos de fachada en alguna catedral como la de Siena (1220-1263), cuya fachada principal (Oeste) ostenta en su piñón central o frontón triangular cimero una gigantesca Coronación en mosaico.

³⁹ PSEUDO-SAN JERÓNIMO, *Epistola ad Paulam et Eustochium*. PL 30, col. 123 ss.

⁴⁰ VERDIER 1980: 14.

⁴¹ PSEUDO-SAN AGUSTÍN, *De Assumptione beatae Mariae Virginis Liber unus Incerti auctoris ac pii*. PL 40, col. 1141-1148.

⁴² Cf. VV.AA., “*Maria Santissima- Madre di Gesù Cristo, Figlio di Dio fattosi uomo*”, *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l’Enciclopedia Cattolica, 1952, vol. VIII col. 201. Cf. Asimismo José María BOVER, *La Asunción de María. Estudio teológico histórico sobre la Asunción corporal de la virgen a los cielos*, Madrid, Editorial Católica, 1947, p. 112, nota 49.

referido tema deriva del hecho de que hacia la primera mitad del siglo XII la tradicional interpretación del *Cantar de los Cantares* en sentido eclesiológico se sustituye ahora por una interpretación específicamente mariológica:⁴³ más que con la abstracta e impersonal figura alegórica de la Iglesia, la esposa del *Cantar* es identificada ahora con la concreta e individual persona de la Virgen María.

Ahora bien, para mejor comprender la extensa propagación en Italia del tema del Coronamiento de la Madre del Mesías, a esos dos motivos aducidos con acierto por Verdier hemos de añadir como estímulo esencial la creciente devoción de los italianos a la *Madonna*, quien, bajo sus más diversas advocaciones, se ve enaltecida con frecuencia en la península itálica a la categoría de patrona de muchas ciudades, comunas, estamentos, corporaciones, órdenes religiosas, cofradías y otras colectividades.⁴⁴

En el presente ensayo nos proponemos analizar un conjunto representativo de *Coronaciones* marianas producidas por pintores italianos del *Trecento*, con esporádicas incursiones a algunos ejemplares análogos del *Quattrocento*. Para fundamentar con mayor solidez nuestros análisis, procederemos según una triple estrategia metodológica: 1) desde la perspectiva estructural, precisaremos de entrada los diversos tipos de composición o estructura narrativa, en función de los personajes y situaciones presentes en la escena descrita; 2) desde la vertiente estilístico-formal, trataremos de precisar (aun cuando sin insistir en ello) los posibles nexos de afinidad/influencia morfológica entre algunas de las piezas bajo escrutinio;⁴⁵ 3) por último –y este será nuestro principal foco de interés—, en el registro hermenéutico, buscaremos interpretar las eventuales ideas y significados doctrinales subyacentes bajo esas imágenes pictóricas, inspirándonos para ello en enseñanzas doctrinales de teólogos y escritores sacros medievales.

Antes de desarrollar ese triple objetivo, analizaremos dos primigenios ejemplares italianos de *Coronación de la Virgen*, que, tanto por su temprana fecha como por su complejidad compositiva, brindan ya las pautas conceptuales y narrativas esenciales para las posteriores representaciones italianas del tema en estudio. Esos dos modelos primigenios son el vitral de Duccio di Buoninsegna en la catedral de Siena (1287-1288), y el mosaico monumental de Pietro Torriti en la basílica de Santa Maria Maggiore en Roma (1295-1296).

⁴³ VERDIER 1980: 14.

⁴⁴ Para un documentado estudio sobre la incidencia del culto a la Virgen María en la vida política y social de la ciudad de Siena, véase la excelente monografía de Diana NORMAN, *Siena and the Virgin. Art and politics in a late medieval city state*, New Haven / London, Yale University Press, 1999, viii,251 p.

⁴⁵ No es de ningún modo nuestro objetivo prioritario tratar de precisar las posibles –y harto problemáticas— influencias o derivaciones entre los diversos artistas y obras pictóricas presentes en nuestro ensayo.

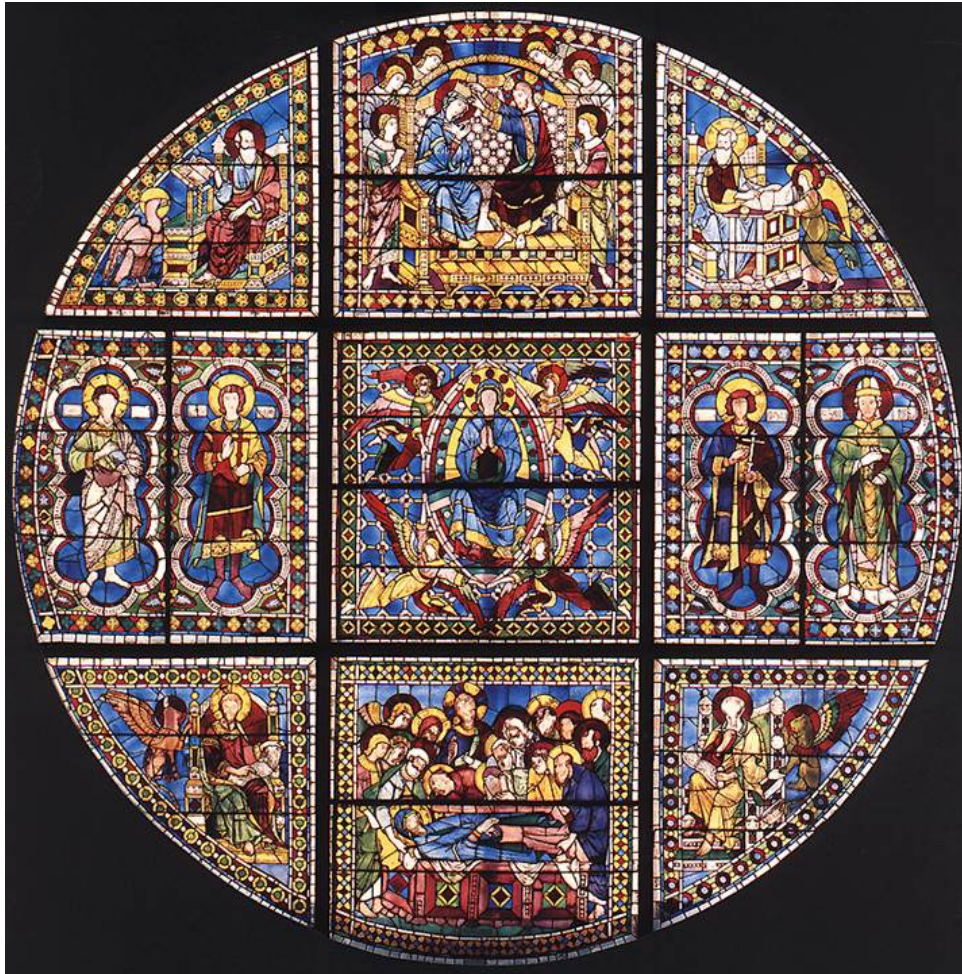


Fig. 1-a. Duccio di Buoninsegna, *Entierro, Asunción y Coronación de la Virgen*, 1287-1288, vitral. Catedral, Siena. Imagen tomada de Web Gallery of Art. (Último acceso: 18/08/2012).



Fig. 1-b. Duccio di Buoninsegna, *La Coronación de la Virgen* (detalle), 1287-1288. Compartimento superior del vitral de la catedral de Siena.

Originalmente situado en la ventana circular (*oculus*) sobre el ábside de la catedral sienesa, este vitral diseñado por Duccio di Buoninsegna⁴⁶ (c. 1255-1319) en 1287-1288 (Figs. 1-a y 1-b)⁴⁷ se organiza en nueve compartimentos en torno a un eje narrativo central,⁴⁸ en el que, en perfecta secuencia eidética, se suceden uno tras otro, de abajo hacia arriba, tres episodios marianos inextricablemente unidos entre sí: en el compartimento inferior, la Dormición/Sepelio/Resurrección de María; en el centro, su Asunción corporal al cielo; en el registro superior, su Coronación como Reina del Cielo.⁴⁹ Completando el vitral, Duccio sitúa en los brazos de la estructurante cruz griega a los cuatro santos protectores de Siena –, de izquierda a derecha, San Bartolomeo,⁵⁰ Sant'Ansano, San Savino y San

⁴⁶ John WHITE intenta demostrar que este vitral sienés es obra de Cimabúe (o de su taller), utilizando los siguientes argumentos: “Se acepta por lo general que esta vidriera, a la que hay que considerar como uno de los monumentos más importantes del arte italiano de las postrimerías del siglo XIII, es obra de Duccio. Sin embargo, presenta casi por doquier puntos de contacto relacionados directamente con la obra de Cimabue. La construcción especialmente vigorosa de los diversos tronos marmóreos y la disposición natural de los ángeles en torno al que aparece en la escena de la *Coronación*, encajaría perfectamente dentro de la evolución sufrida por Cimabue pocos años después de la ejecución de la *Madona de Santa Trinidad* y de la finalización de la obra de Asís, en la que tuvo lugar la transición desde los tronos de madera de estilo bizantino a las estructuras de mármol. Además, la costumbre de permitir que los tronos, las alas y los nimbos invadan el espacio reservado a las orlas decorativas es una característica de los frescos de Asís. Es un fenómeno desconocido en la obra de Duccio, el pintor de tablas. La presencia en Asís de nutridas escuelas de vidrieristas septentrionales y el conocimiento, presumiblemente profundo, que Cimabue tuvo de ellas y su obra, de la que la suya fue un complemento, es compatible por completo con el traslado posterior de la visión típica del pintor de frescos al campo del arte vidrierístico, arte relacionado con el anterior, pero que hasta ese momento ocupaba un lugar enteramente diferenciado. Con estos supuestos no resulta más extraño encontrar a Cimabue obteniendo un encargo importante en la Siena de Duccio que encontrar a Duccio ejecutando un retablo en la Florencia de Cimabue. El modelado de muchas de las cabezas de la escena del *Tránsito* se encuentra más cerca del estilo de Asís que del de una cualquiera de las de Duccio, y algunas de aquellas en las que se advierte un tradicionalismo menos patente, como por ejemplo, la de San Lucas, son típicas de Cimabue en la misma medida que resultan incompatibles con el estilo de Duccio. De forma similar, los ropajes de los ángeles, así como su postura y proporciones, encaja en la evolución que se anuncia en Santa Trinidad y en Asís, y otro tanto ocurre con el tratamiento de los pliegues a lo largo de los muslos en escorzo de la Virgen que aparece en la escena de la *Coronación*. En resumen: existen buenas razones para atribuir el diseño de la vidriera, e incluso el modelado efectivo de muchas de las cabezas, a Cimabue en lugar de a Duccio. En cualquier caso, la vidriera, como mínimo, no parece ser, a pesar de su ubicación geográfica, una obra de Duccio y sí en cambio del taller de Cimabue o de su círculo íntimo.” (John WHITE, *Arte y arquitectura en Italia, 1250-1400*, Madrid, Cátedra, Col. Manuales Arte Cátedra, 1997 [1966], p. 231-233).

⁴⁷ Duccio di Buoninsegna, *Entierro, Asunción y Coronación de la Virgen*, 1288, vitral, 700 cm de diámetro. Catedral de Siena.

⁴⁸ Repr. en VERDIER 1980: s.p., fig. 49.

⁴⁹ El vínculo indisoluble entre esos tres episodios marianos se había popularizado en Europa, sobre todo en Francia, ya desde finales del siglo XII, con su manifestación en el pórtico de Senlis, como ya vimos.

⁵⁰ A juicio de otros investigadores, este personaje no es San Bartolomé, sino San Vittore.

Crescenzio—; mientras en los sectores circulares remanentes ubica a los cuatro evangelistas, entronizados con solemnidad junto a sus respectivos símbolos tetramórficos. Al destacar con tamaña relevancia la presencia de los cuatro evangelistas, Duccio desea reforzar la idea de que la realeza de María se legitima por entero en virtud de su condición de Madre del Mesías, confirmada una y otra vez en los textos de los cuatro Evangelios. En cuanto a la escena específica de la Coronación de la Virgen, Duccio proporciona en este vitral un modelo emblemático de composición, que hará fortuna en muchas Coronaciones italianas posteriores: ostentando su característico nimbo crucífero, Cristo coloca la corona regia sobre la cabeza de su Madre, inclinada en actitud humilde y devota, con las manos cruzadas sobre el pecho, mientras ambos se sientan sobre un suntuoso trono común,⁵¹ que seis ángeles flanquean en solemne guardia de honor.



Fig. 2. Jacopo Torriti, *La Coronación de la Virgen*, 1295-1296, mosaico. Santa María Maggiore, Roma. Imagen tomada de Web Gallery of Art. (Último acceso: 25/08/2012).

Encargado por el papa Nicolás IV a Jacopo Torriti (activo entre 1270-1300) para presidir el ábside de la basílica de Santa María Maggiore en Roma, este vasto mosaico (Fig. 2),⁵² firmado y fechado en 1296 por Torriti,⁵³ es la primera

⁵¹ Esta estructura compositiva concebida por Duccio hacia 1295-96 en este vitral sienés se aleja en medida notable de la primigenia composición plasmada unos ciento veinte años antes (hacia 1170) en el tímpano del pórtico occidental de la catedral de Senlis. En este relieve francés Cristo bendice a su madre, quien, ostentando ya la corona sobre su cabeza y portando un libro en su mano derecha, se sienta en pose erguida sobre un trono autónomo y separado del de su hijo.

⁵² Jacopo Torriti, *La Coronación de la Virgen*, 1295-1296, mosaico. Ábside de Santa María Maggiore, Roma.

obra en Italia que plasma a escala monumental este motivo iconográfico.⁵⁴ Su foco central es una enorme *Coronación de la Virgen*, ceremonia a la que asisten como testigos predilectos dos grupos de ángeles y seis santos,⁵⁵ mientras en la franja inferior de la bóveda de horno, a modo de predela, cinco escenas marianas completan el episodio principal: la Anunciación, la Natividad de Jesús, la Dormición de María, la Adoración de los Magos y la Presentación de Jesús al templo. Con deliberado designio Torriti dispone el evento de la Dormición en el centro de la franja inferior, justo bajo la Coronación, para reforzar el nexo esencial entre ambos episodios, a saber, el Coronamiento de María inmediatamente después y como culmen de su Dormición / Resurrección / Asunción. En la monumentalizada escena central, sedentes sobre un trono doble de oro y pedrería, aparecen María y Jesucristo (con su típico nimbo crucífero), quien, exhibiendo en su mano izquierda un libro abierto con la leyenda *Veni Electa mea et ponam in te Thronum meum*,⁵⁶ coloca con su diestra la corona sobre la testa de su Madre,⁵⁷ captada en pose de orante, con sus brazos abiertos hacia arriba, en clara actitud de intercesión.⁵⁸ Útil es precisar que, salvo el detalle del gesto de Cristo sosteniendo un libro abierto (gesto raras veces repetido por otros artistas de Italia), el diseño esencial concebido por Torriti en este mosaico –

⁵³ Luce un tanto extraño el hecho de que, pese al claro señalamiento del año de ejecución que consta en la citada leyenda epigráfica en el mosaico, Philippe VERDIER (1980: 153) lo fecha en 1292-1295. Por su parte, Steffi ROETTGEN (*Fresques italiennes de la Renaissance, 1400-1470*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1996 (a), p. 397) fecha estos mosaicos de Santa Maria Maggiore entre 1290 y 1295, mientras Joachim POESCHKE (*Fresques italiennes du temps de Giotto, 1280-1400*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, p. 23) sostiene que fueron terminados en 1296.

⁵⁴ Repr. en David TALBOT RICE (*Byzantine art*, Harmondsworth, Penguin Books, Coll. Pelican books, 1968 [1935], p. 140, fig.109); en Alastair SMART (*The Dawn of Italian Painting 1250-1400*, Oxford, Phaidon, 1978, s.p., fig. 32); en VERDIER 1980: s.p., fig. 46 y 47; en ROETTGEN 1996-a: 397, fig. 113; y en POESCHKE 2003: 23.

⁵⁵ Alastair SMART (1978: 26) describe con un mero enfoque formalista este mosaico de Torriti.

⁵⁶ Esa inscripción epigráfica, tomada de un responso de maitines del oficio litúrgico de la fiesta de la Asunción, es la misma que presenta el libro que Cristo lleva en su mano izquierda en el mosaico que, con un tema iconográfico análogo (*María entronizada como Reina del Cielo*), se instaló algunos años antes en el ábside de Santa Maria in Trastevere en Roma. Cf. VERDIER 1980: 41. Repr. en *Ibid.*: s.p., fig. 45.

⁵⁷ La pose y la situación de ambos protagonistas son sustancialmente las mismas que las de otras Coronaciones precedentes, como, por ejemplo, la del relieve en el tímpano de la portada principal de la catedral de Ciudad Rodrigo (Salamanca), que, siguiendo la opinión de Manuel Gómez-Moreno, AZCÁRATE RISTORI (1990: 145, repr. p. 146) fecha como posterior a 1224. Idéntica estructura compositiva presenta la Coronación de la Virgen en el tímpano del pórtico de la Colegiada de Toro, que AZCÁRATE RISTORI (1990: 147, repr. p. 148) fecha a finales del segundo tercio del siglo XIII.

⁵⁸ Esta actitud de la Virgen María en el vitral de Duccio es bastante parecida a la que, casi nueve décadas antes (hacia 1205-1210) había imaginado el escultor de la Coronación de María en el tímpano del pórtico central del transepto Norte de la catedral de Chartres (repr. en SAUERLÄNDER 1972: 132, 133, 134 y 135, fig. 77, 78, 79 y 80; y en WILLIAMSON 1997: 73, fig. 56).

Jesús colocando la corona sobre la cabeza de María, mientras ambos, cubiertos por ricas vestiduras regias, se sientan sobre un trono doble— se convertirá en la estructura compositiva básica con la que los pintores italianos del *Trecento* y el *Quattrocento* interpretarán casi siempre el motivo de *La Coronación de la Virgen*.⁵⁹ A la vera del trono en el mosaico de Torriti, sendas cohortes de ángeles escoltan y rinden pleitesía a la entronizada pareja celestial, mientras a ambos extremos de la conca seis santos celebran el triunfo de su Soberana: a la izquierda, San Francisco, San Pablo y San Pedro, delante de quien aparece de rodillas el donante papa Nicolás IV; a la derecha, San Juan Bautista, San Juan Evangelista y San Antonio de Padua. La base de este conjunto musivo romano luce dos inscripciones en letras capitales. La primera proclama: *Maria Virgo Assu(m)pta e(st) ad Ethereu(m) Thalamu(m) in quo Rex regu(m) stellato sedet solio*.⁶⁰ La segunda enuncia: *Exaltata est Sancta Dei Genitrix super choros Angelorum ad Celestia Regna*.⁶¹

Resulta harto elocuente constatar que el concepto y la imagen de María coronada por Cristo como Reina del Cielo, mientras comparte con él su trono divino, se inspira en textos patrísticos y teológicos medievales, que legitiman esa realeza celestial de María gracias al originario privilegio de su maternidad divina. A juicio de tales escritores sacros, en efecto, la Virgen María, por ser la dilecta Madre de Dios, merece ser coronada por su divino Hijo en el trono celestial como Reina del Paraíso y Soberana de todos los ángeles y bienaventurados que en él habitan. Así lo sugiere desde temprana fecha San Atanasio de Alejandría (295-373), cuando, al vincular de manera esencial la maternidad divina de María y su condición de Soberana celestial, manifiesta:

Pues está escrito: ‘La Tierra es la peana de mis pies. (Is. 66, 1)’. Y verdaderamente tú llevas en ti los pies y la cabeza y todo el cuerpo del Dios perfecto. Si yo dijese que el cielo es alto, éste no se te igualaría; porque está escrito: ‘El cielo es mi trono. (Is. 66, 1)’. Pues tú eres la posada de Dios.⁶²

⁵⁹ Como es lógico suponer, esta “norma” compositiva básica será susceptible en muchos casos de algunas ligeras variantes accesorias, tal como lo señalaremos en las obras pictóricas que analizaremos más adelante. Esas variaciones accidentales no invalidan de ningún modo la constatable fidelidad esencial de los artistas posteriores al referido modelo prototípico de Torriti.

⁶⁰ “La Virgen María fue asumida al tálamo celestial en el que el Rey de reyes está sentado sobre un trono de estrellas.”

⁶¹ “La santa Madre de Dios es exaltada sobre los coros de los ángeles hasta los reinos celestiales.”

⁶² “*Scriptum enim est: ‘Terra scabellum pedum meorum (Is. 66, 1)’. Etenim in te et pedes et caput et totum Dei perfecti corpus vehis. Cælum si dixerim altum, hoc non te exaequabit; quia scriptum est: ‘Cælum est thronus meus (Is. 66, 1)’. Nam tu es Dei diversorium.*” (SAN ATANASIO DE ALEJANDRIA, *Sermo de Maria Dei Matre et de Elisabeth Ioannis matre*. En Sergio ÁLVAREZ CAMPOS (ed.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Ediciones Aldecoa, 1970, vol. II, p. 63).

En términos aún más explícitos y contundentes se expresa tres siglos y medio más tarde San Juan Damasceno (c. 676-749). En su *Homilía en la Anunciación de la Bienaventurada Virgen María*,⁶³ por ejemplo, este insigne Padre de la Iglesia oriental relaciona con vínculo necesario la realeza celestial de María con su maternidad divina, al proclamar:

¡Salve, reina única entre las reinas, que eres en verdad hija de reyes, pero también Madre del Rey de todos, y fortaleza de los reyes religiosos y de los emperadores! ¡Salve, única reina entre las reinas, cubierta con un vestido de oro, y con variedad, tal como exclamó David, el cantor de los salmos!⁶⁴

Y en su *Primera homilía en la fiesta de la Dormición de la Bienaventurada Virgen María*,⁶⁵ el mismo San Juan Damasceno insiste en la tesis de la asunción corporal de la Virgen y de su entronización como Reina de los Cielos, como consecuencia de su condición de Madre del Hijo de Dios, al enunciar sin ambages:

Pues tú no subiste al cielo como Elías. No fuiste trasportada, como Pablo, ‘hasta el tercer cielo’; sino que llegaste hasta el trono regio de tu Hijo, contemplándolo de manera directa y con alegría.⁶⁶

2. Tipos iconográficos de *La Coronación de la Virgen* en la pintura italiana bajomedieval

Teniendo bajo atenta mirada los dos modelos prototípicos de Duccio y Torriti recién analizados, podemos discernir en la pintura italiana bajomedieval tres tipos iconográficos de Coronación mariana, diferentes entre sí, aun cuando complementarios, merced a su progresivo enriquecimiento mutuo: 1) la Coronación con ángeles (por lo general, ángeles músicos); 2) la Coronación con ángeles y santos; 3) la Coronación con ángeles, santos y escenas de Jesús y/o de María. Cada uno de esos tres tipos iconográficos complementarios responde a específicas afirmaciones patrísticas y teológicas, tal como lo precisaremos a continuación.

⁶³ SAN JUAN DAMASCENO, *Homilia in Annuntiationem B.V. Mariae*. PG 96, col. 643-662.

⁶⁴ “*Salvesis, sola inter reginas regina, quae regum quidem filia es, universonum autem Regis Mater, ac religiosorum regum et imperatorum robur. Salvesis, sola inter reginas regina, vestitu deaurato circumdata, ac varietate, veluti psalmorum cantor David exclamavit.*” (*Ibid.*, col. 654-655).

⁶⁵ SAN JUAN DAMASCENO, *Homilia I in Dormitionem B.V. Mariae*. PG 96, col. 699-722.

⁶⁶ “*Non enim ad modum Eliae velut in caelum ascendisti. Non uti Paulus ad tertium usque caelum subvecta es; verum usque ad regium Filii tui thronum pervenisti, perspicue eum ac laete contuens (...)*” (*Ibid.*, 11. PG 96, col. 718).

1.1. Tipo 1: La Coronación de la Virgen con ángeles

Podemos ejemplificar este primer tipo iconográfico con algunas obras de Paolo Veneziano, el Maestro dell'Arte della Lana, Niccolò di Buonaccorso, Mariotto di Nardo y Nardo di Cione.



Fig. 3. Paolo Veneziano, *La Coronación de la Virgen*, 1324. National Gallery of Art, Washington DC. Imagen tomada de Web Gallery of Art. (Último acceso: 18/08/2012).

En su tabla de la National Gallery of Art de Washington (Fig. 3),⁶⁷ Paolo Veneziano (c. 1300-c. 1365) combina ciertos elementos de las ya analizadas obras de Duccio y Torriti. Del prototipo de Torriti, Veneziano asume la postura orante e intercesora de María, elevando sus brazos abiertos, y el gesto de Jesús depositando con su mano derecha la corona sobre la cabeza de su Madre, sentados ambos en el mismo trono doble, en situación de casi perfecta igualdad jerárquica. Del modelo de Duccio, en cambio, Veneziano toma sobre todo el alineamiento de los ángeles (ocho, en vez de los seis en el vitral sienés), situados en rígido orden a los márgenes del cuadro, en su papel de servidores de los soberanos celestiales como miembros de su escolta y guardia de honor. Al plasmar con apariencia tan minúscula y marginal a los solícitos ángeles a la vera

⁶⁷ Paolo Veneziano, *La Coronación de la Virgen*, 1324, temple sobre madera, 99 x 78 cm. National Gallery of Art, Washington DC.

de tan imponente *Madonna*, Paolo Veneziano, y con él la innúmera pléyade de artistas italianos que tratan ese tema con similar antítesis María/ángeles, no hacen sino ilustrar al pie de la letra el unánime planteo de ciertos Padres de la Iglesia y teólogos medievales, en el sentido de proclamar la inalcanzable superioridad de la Madre del Hijo de Dios sobre los ángeles y sobre cualquier creatura del cielo y la tierra. No otra cosa afirma, por ejemplo, San Atanasio de Alejandría (295-373), al manifestar:

Si yo dijese que los ángeles y los arcángeles son grandes, tú eres superior a todos ellos; pues los ángeles y los arcángeles sirven con temor a Aquél que habita en tu seno, y no se atreven a hablar en presencia de Él, mientras que tú dialogas con Él libremente.⁶⁸

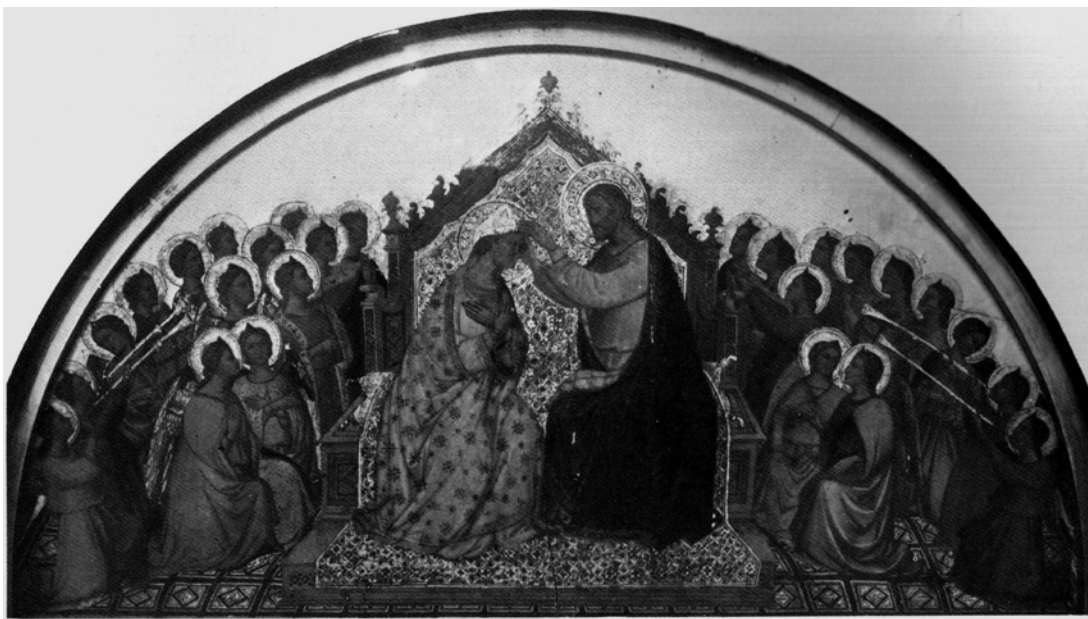


Fig. 4. Maestro dell'Arte della Lana, *La Coronación de la Virgen*, c. 1375. Palazzo dell'Arte della Lana, Florencia. Imagen tomada de FREMANTLE 1975, p. 325, fig. 665.

En su retablo del Palazzo dell'Arte della Lana, c. 1375 (Fig. 4),⁶⁹ el denominado por tal motivo Maestro dell'Arte della Lana (activo c. 1375) multiplica el número de miembros de la cohorte angélica. Disponiéndolos en sendas alas a ambos flancos del luneto, el pintor coloca en semicírculo veintidós ángeles músicos, doce a la izquierda, diez a la derecha, en el gesto de festejar todos ellos con sus melodías celestiales la efeméride mariana en proceso. El artista sitúa además a los pies del trono a dos parejas de ángeles arrodillados,

⁶⁸ “*Angelos et archangelos si dixerim magnos, tu illis maior omnibus; angeli enim archangelique cum tremore ei qui in visceribus tuis habitat serviunt, neque in conspectu eius loqui audent, cum tu illum libere alloquaris.*” (SAN ATANASIO DE ALEJANDRIA, *Sermo de Maria Dei Matre et de Elisabeth Ioannis matre*. En ALVAREZ CAMPOS 1970, vol. II: 63).

⁶⁹ Maestro dell'Arte della Lana, *La Coronación de la Virgen*, c. 1375, temple sobre madera, 274 x 153 cm. Palazzo dell'Arte della Lana, Florencia.

rindiendo tributo en guardia de honor a Jesús y María, mientras uno y otra permanecen sedentes sobre un trono doble, recubierto con espléndidos brocados. Como lo hicieron Duccio en su vitral sienés (1287-1288) y Giotto en su *Políptico Baroncelli*, 1328 (que analizaremos después), el Maestro dell'Arte della Lana pergeña al Mesías en el acto de colocar con ambas manos la corona sobre la cabeza de su Madre, recogida con devoción en humilde pose, cabizbaja y con sus manos cruzadas sobre el pecho. Como en muchas otras imágenes italianas de la Coronación mariana, en este luneto florentino la *Madonna* exhibe con galanura un manto blanco cubierto de estrellas de oro. Con semejante atributo indumentario los artistas buscan ilustrar el significativo versículo de los *Salmos* referido a la Virgen María: *Astitit regina a dextris tuis, in vestitu deaurato*.⁷⁰



Fig. 5. Niccolò di Buonaccorso, *La Coronación de la Virgen*, c. 1380. Metropolitan Museum, Nueva York. Imagen tomada de la web del Metropolitan Museum of Art, NY. (Último acceso: 21/12/2012)

En su *Coronación*, c. 1380, del neoyorquino Metropolitan Museum of Art (Fig. 5),⁷¹ también Niccolò di Buonaccorso (activo en 1356-1388) adopta el ya

⁷⁰ “La reina se mantuvo en pie a tu derecha, vestida con ropajes de oro.” (Psal. XLIV, 14).

⁷¹ Niccolò di Buonaccorso, *La Coronación de la Virgen*, c. 1380, temple y oro sobre madera, 50,8 x 32,7 cm (con marco); 44,8 x 26,7 cm (panel). Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

referido patrón compositivo de Duccio perfeccionado por Giotto, a saber, una modosa Virgen, de manos cruzadas sobre el pecho, investida como reina celestial por su Hijo, quien le ciñe la corona con las dos manos, sedentes ambos sobre un trono común. Tres variantes personales introduce, sin embargo, Buonaccorso sobre el prototipo de Duccio/Giotto: sustituye, ante todo, el trono físico por un ingrávido “trono” virtual, constituido mediante puros espíritus angélicos; configura además las dos mandorlas, la interna y la externa, por medio de sendas “coronas” semicirculares de serafines y querubines; y, por último, multiplica los ángeles en circular cortejo de honor hasta abarrotar el espacio compositivo, fungiendo muchos de ellos como jubilosos músicos.



Fig. 6. Mariotto di Nardo, *La Coronación de la Virgen con cinco ángeles músicos*, 1408. Minneapolis Institute of Art. Imagen de Steve Central tomada de internet (Último acceso: 06/01/21013).

Fig. 7. Mariotto di Nardo, *La Coronación de la Virgen con seis ángeles músicos*. Convento de la Cartuja, Galluzzo. Foto Scala, cortesía del Ministero dei Beni e Att. Culturali, Italia.

En sus dos Coronaciones del Minneapolis Institute of Art (Fig. 6)⁷² y de la cartuja de Galluzzo (Fig. 7),⁷³ Mariotto di Nardo (c. 1373-1424) plantea una estructura relativamente similar: en presencia de un pequeño coro de ángeles

⁷² Mariotto di Nardo, *La Coronación de la Virgen*, 1408, temple sobre madera, 131,7 x 68,6 cm. Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.

⁷³ Mariotto di Nardo, *La Coronación de la Virgen con seis ángeles músicos*, temple sobre madera, 190 x 93 cm. Museo del convento de la Cartuja, Galluzzo.

músicos (cinco en el primer cuadro, seis en el segundo), Jesús coloca con ambas manos la corona sobre la sien de su progenitora. Además de la excepcional situación que el pintor imprime a los dos protagonistas en ambas tablas –Cristo a la izquierda, y la Virgen a la derecha, disposición diametralmente opuesta a la impresa casi siempre por los demás pintores italianos en el tratamiento de este motivo iconográfico⁷⁴—, Mariotto di Nardo introduce en el cuadro de Galluzzo la novedad adicional de situar a la Virgen de rodillas en el momento de su coronación, en vez de sentarla en el trono junto a su Hijo. En ambas tablas el artista coloca a los ángeles músicos junto a la peana del trono, en actitud de rendir lírico tributo con sus instrumentos y sus cánticos a su recién coronada Señora.



Fig. 8. Nardo di Cione, *La Coronación de la Virgen*, c. 1340s-1360s. Victoria & Albert Museum, Londres. Imagen de la web del museo (Último acceso: 06/01/2013).

Aun carente de figuras angélicas, *La Coronación de la Virgen*, c. 1340s-1360s, obra de Nardo di Cione (activo c. 1343-1365), hoy en el Victoria and Albert Museum londinense (Fig. 8),⁷⁵ puede ser incluida dentro de este primer

⁷⁴ Esta inusual fórmula de invertir las posiciones de Cristo y María utilizada por Mariotto di Nardo en sus dos paneles de hacia 1408 había sido ya empleada en otras Coronaciones previas, como, por ejemplo, en la del tímpano de la puerta derecha del pórtico del transepto Sur en la catedral de Estrasburgo, en la que incluso Cristo corona a su madre con la mano izquierda. (Repr. en SAUERLÄNDER 1972: s.p., fig. 130-131).

⁷⁵ Nardo di Cione, *La Coronación de la Virgen*, temple sobre madera, 118 x 77,5 cm. Victoria & Albert Museum, Londres.

tipo iconográfico en estudio.⁷⁶ El artista prefiere aquí componer el enaltecimiento de María con la sola presencia de sus dos protagonistas (en la ya convencional pose de Cristo coronando a su madre con ambas manos), prescindiendo por entero de los ángeles en guardia de honor. Estos –pese a su ausencia física en el cuadro, para no solapar las pletóricas figuras de Jesús y María, que absorben la totalidad del espacio plástico— dejan sentir su “presencia” virtual como necesarios testigos y escoltas de la pareja celestial en la epifanía de la *Deipara* como Soberana del Empíreo. Esa misma ausencia/“presencia” virtual de los ángeles en el coronamiento mariano se observa también en la propuesta del Maestro de Terenzano (documentado entre 1336-1345) en su *Políptico de la Coronación de María con cuatro santos*, en la Galleria dell’Accademia de Florencia.⁷⁷

Ahora bien, cuando el Maestro dell’Arte della Lana, Niccolò di Buonaccorso, Mariotto di Nardo y otros muchos pintores italianos intérpretes de *La Coronación de la Virgen* (algunos de los cuales veremos luego en los cuadros subsiguientes) pintan con tal prodigalidad ángeles en el papel de músicos, tañendo una variopinta panoplia de instrumentos de viento y cuerda en torno al trono de los Soberanos del Edén celestial, no hacen sino traducir en lenguaje visual el testimonio de numerosos escritores sacros medievales, que en términos explícitos subrayan el enorme júbilo con que las jerarquías angélicas acompañan a la Virgen en su Tránsito/Resurrección/Asunción, y con que le rinden tributo como coronada Reina del Cielo. A título de ejemplo, podemos trasegar algunos de esos testimonios patrísticos y teológicos. Así, en el siglo VIII San Juan Damasceno (675-749), en su ya citada primera homilía en la Dormición de María,⁷⁸ al reafirmar su tesis sobre la realeza celeste de la Madre de Dios, asegura:

El Rey te introdujo en su cámara, donde te escoltan las Potestades, te bendicen los Principados, te cantan los Tronos, los Querubines se alegran estupefactos, te alaban los Serafines, reconociendo que, por

⁷⁶ Para un estudio de las características físicas e iconográficas de este cuadro, véase Katharine HUGH (Curatorial Assistant de la Apsley House en The Wellington Museum), “The Coronation of the Virgin - a Technical Study”, *V&A. Conservation Journal*, July 1997, n° 24, publicado en la red en el link <http://www.vam.ac.uk/content/journals/conservation-journal/issue-24/the-coronation-of-the-virgin-a-technical-study/>. Basándose en rigurosas pruebas técnicas y estilísticas, esta curadora concluye que, en su actual estado, este panel de Andrea di Cione, además de haber sido muy alterado en su forma y tamaño, está evidentemente incompleto, pues es el panel central de un amplio retablo, cuyas alas laterales incluirían sin duda santos de cuerpo entero. Agradecemos a Patricia Grau-Dieckmann el habernos hecho conocer la existencia de este interesante artículo.

⁷⁷ Repr. en FREMANTLE 1975: 99, fig. 194 y 186.

⁷⁸ SAN JUAN DAMASCENO, *Homilia I in Dormitionem B.V. Mariae*. PG 96, col. 699-722.

naturaleza y mediante una verdadera dispensa, existes como madre del Señor.⁷⁹

Cuatro siglos más tarde San Bernardo de Claraval (1090-1153), en su primer sermón para la fiesta de la Asunción,⁸⁰ destaca el júbilo inmenso de los ángeles y los demás bienaventurados al acoger a María como su Reina celestial. Así lo consigna el místico cisterciense:

¿y quién será suficiente para pensar siquiera cuán gloriosa iría la reina del mundo y con cuánto afecto de devoción saldría toda la multitud de los ejércitos celestiales a su encuentro? ¿Con qué cánticos sería acompañada hasta el trono de gloria, con qué semblante tan plácido, con qué rostro tan sereno, con qué alegres abrazos sería recibida del Hijo y ensalzada sobre toda criatura con aquel honor que Madre tan grande merecía, con aquella gloria que era digna de tan gran Hijo?⁸¹

2.2. Tipo 2: La Coronación de la Virgen con ángeles y santos

El segundo tipo iconográfico –con mucho, el más difundido en Italia— es el de la Coronación mariana complementada con ángeles y santos. De él analizaremos ahora una docena de obras producidas por Giotto, Bernardo Daddi, Puccio di Simone, Jacopo di Cione, Giovanni del Biondo, Gentile da Fabriano, Lorenzo di Niccolò, Niccolò di Tommaso, Lorenzo Monaco, Fra Angelico y Fra Filippo Lippi.

Paradigma indiscutible de este segundo tipo iconográfico es el retablo de Giotto di Bondone *La Coronación de María con ángeles y santos*, en la Capilla Baroncelli,⁸² mejor conocido como *Políptico Baroncelli* (Fig. 9),⁸³ cuya autoría⁸⁴

⁷⁹ “*Introduxit te rex in cubiculum suum, ubi te stipant Potestates. Principatus benedicunt, Throni concelebrant, Cherubim gaudentes obstupescunt, laudant Seraphim, ut quae Domini natura veraque dispensatione mater existeris.*” (*Ibid.*, col. 718).

⁸⁰ SAN BERNARDO DE CLARAVAL, “En la Asunción de la bienaventurada Virgen María (15 de agosto). De los dos recibimientos, de Cristo y de María”. En *Obras completas de San Bernardo* (Edic. española preparada por el R. P. Gregorio Díez Ramos), Madrid, La Editorial Católica, Col. BAC, 1953, vol. I, p. 702-705.

⁸¹ *Ibid.*, p. 704.

⁸² Giotto di Bondone, *Políptico Baroncelli*, c. 1328-1334 (o *post* 1334), temple y oro sobre madera, 185 x 323 cm. Capilla Baroncelli, iglesia de Santa Croce, Florencia. Repr. en Anne MUELLER VON DER HAEGEN, *Giotto di Bondone, hacia 1267-1337*, Colonia, Könemann, 2000, p. 125 (panel central), p. 126-127, fig. 147 (completo), p. 128 y 129, figs. 148 y 149 (detalles de paneles laterales).

⁸³ Para un estudio profundizado de este retablo florentino de Giotto, véase Massimiliano G. ROSITO, “Il Polittico Baroncelli. Giotto, Dante e I Maestri spirituali di Santa Croce”. En Corrado GIZZI, *Giotto e Dante*, Milano, Skira, 2001, p. 109-115.

consta sin duda alguna en la inscripción inserta en su panel central (*Opus Magistri Jocti*),⁸⁵ si bien su fecha de ejecución suscita aún cierta polémica.⁸⁶



Fig. 9. Giotto di Bondone, *La Coronación de María con ángeles y santos (Políptico Baroncelli)*, c. 1328-1334. Capilla Baroncelli, Iglesia de Santa Croce, Florencia. Imagen tomada de Web Gallery of Art. (Último acceso: 25/08/2012).

En este espléndido retablo Giotto altera y completa el prototipo compositivo de Jacopo Torriti, proponiendo, en cambio, un nuevo modelo, que adoptarán con harta frecuencia los pintores italianos bajomedievales que interpretan este asunto iconográfico. Giotto, en efecto, no contento con modificar la pose de Cristo, a quien representa coronando a su madre con ambas manos (tal como lo plasmó Duccio en su vitral), prescindiendo del libro abierto en la mano izquierda,⁸⁷ cambia además el gesto y la actitud de la Virgen, al plasmarla con sus manos entrelazadas, en vez de abiertas hacia arriba, como lo hiciera Torriti en su

⁸⁴ Aunque algún raro historiador, como Moshe BARASCH (*Giotto and the language of gesture*, Cambridge, Cambridge University Press, Coll. Cambridge Studies in the History of Art, 1987, p. 125) niega la autoría de Giotto sobre el *Políptico Baroncelli*, atribuyéndosela solo a su taller, la gran mayoría de los expertos coincide en reconocer este retablo como obra de Giotto.

⁸⁵ “*Obra del maestro Giotto*”. Entre otros historiadores, MUELLER VON DER HAEGEN (2000: 124) confirma que debajo de la tabla central aparece la inscripción: *Opus Magistri Jocti*.

⁸⁶ Algunos investigadores, como Corrado GIZZI (2001: 206), fechan este políptico de Giotto entre 1326 y 1328. Klaus KRÜGER (“Medium and imagination: Aesthetic aspects of Trecento panel painting”). En SCHMIDT 2002: 58) sitúa su ejecución hacia 1330, mientras MUELLER VON DER HAEGEN (2000: 125) lo fecha en 1334.

⁸⁷ Como ya dijimos, ese libro abierto con su inscripción alusiva aparece en los mosaicos absidales de Santa María in Trastevere (de autor anónimo) y de Santa Maria Maggiore (obra de Torriti).

mosaico. Esas dos posturas de Jesús y María concebidas por Giotto en su *Políptico Baroncelli* constituirán el modelo preferido por los artistas italianos posteriores al figurar este motivo iconográfico. Giotto organiza en perfecta simetría la composición, llenando por completo los cuatro paneles laterales con una ingente cohorte de santos en pie y con varios coros de ángeles arrodillados, muchos de ellos tañendo instrumentos de cuerda y viento. En el panel central – más ancho y más alto que los otros cuatro— el artista representa la Coronación mariana, colocando a Cristo y a la Virgen, cubiertos ambos con claros ropajes bordados en oro, sedentes en un amplio trono común, mientras cuatro ángeles rinden de rodillas homenaje a su recién investida Reina, ofreciéndole floreros y frascos.

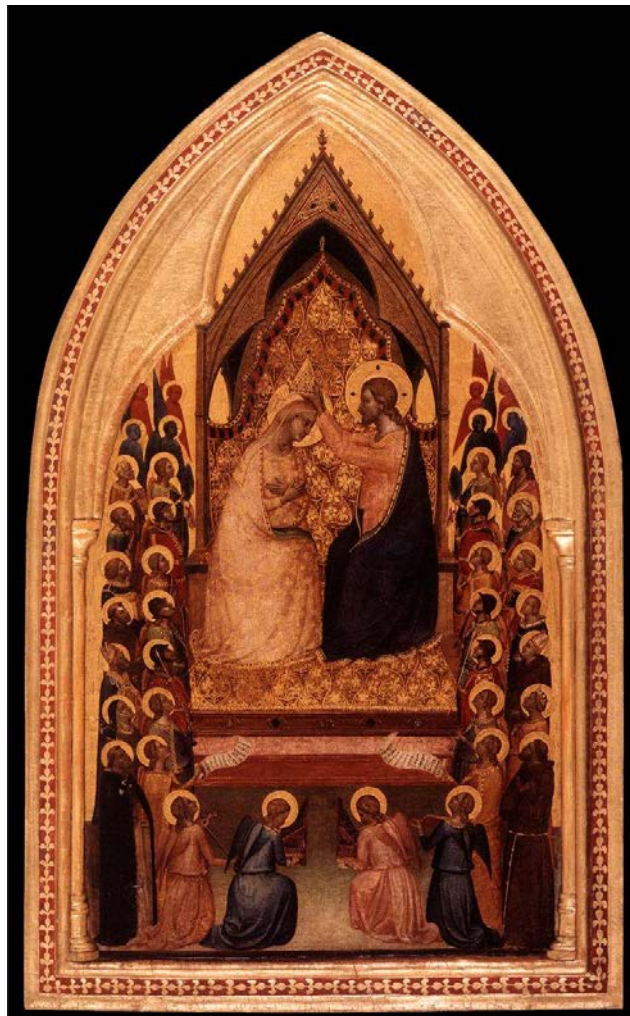


Fig. 10. Bernardo Daddi, *La Coronación de la Virgen*, c. 1340. Lindenau Museum, Altenburg. Imagen tomada de Web Gallery of Art. (Último acceso: 15/08/2012).

El pintor giottesco Bernardo Daddi (c. 1290-1348) adopta en su *Coronación del Lindenau Museum de Altenburg* (Fig. 10)⁸⁸ lo esencial de la pose y la actitud

⁸⁸ Bernardo Daddi, *La Coronación de la Virgen*, c. 1340, temple y oro sobre madera, 53 x 30 cm. Lindenau Museum, Altenburg.

que Giotto imprimió a los dos protagonistas en su *Políptico Baroncelli*, incluyendo los cuatro ángeles que de rodillas tributan homenaje a la pareja celestial al pie de su trono, con la variante de que Daddi los convierte en ángeles músicos. Separándose aún más del esquema del retablo de Giotto, Bernardo Daddi, constreñido por el escaso espacio que le ofrece su angosta tabla, modifica también la disposición de las cohortes angélicas y de los santos que asisten a la ceremonia del enaltecimiento mariano. Por ello sitúa, en rígida simetría a ambos lados del gótico trono doble, sendas hileras de minúsculos ángeles y arcángeles guerreros, por detrás de los cuales coloca en idéntico ordenamiento simétrico otras dos largas filas de miniaturizados santos, conformando así una recia urdimbre con la que enmarca en seco engarce geométrico a las dos flexibles figuras de Jesús y la Virgen.



Fig. 11. Puccio di Simone, *Tríptico de La Coronación de la Virgen con ángeles y santos*, c. 1350. Colección privada, Lucca, y Galleria Nazionale, Parma.

Imagen tomada de FREMANTLE 1975: 91, fig. 178.

En su *Tríptico de La Coronación de la Virgen*, cuyas tablas se hallan hoy repartidas en una colección privada italiana⁸⁹ y en la Galleria Nazionale de Parma (Fig. 11), Puccio di Simone (documentado en 1343/6-c. 1362, y conocido también como el Maestro del Retablo de Fabriano) repite casi al pie de la letra – con las inevitables ligeras modificaciones— el modelo compositivo de Giotto en su *Políptico Baroncelli*: además de la casi idéntica postura y actitud de los dos protagonistas en el momento culminante del coronamiento, al son de líricas

⁸⁹ Puccio di Simone, *Tríptico de La Coronación de la Virgen con ángeles y santos*, c. 1350, temple sobre madera. Panel central, 126 x 76 cm, en una Colección privada, Lucca; paneles laterales, en la Galleria Nazionale, Parma.

melodías producidas por varios ángeles músicos, Puccio di Simone colma los dos paneles laterales con sendos grupos de santos, que abarrotan el espacio en alineaciones progresivas hacia la altura. Sin embargo, en elocuente desmarque del prototipo de Giotto, Puccio dispone a los santos varones en el panel derecho, en sintonía con la ubicación de Cristo, mientras coloca a las santas en el panel izquierdo, en correspondencia con el lugar ocupado por María en el trono.



Fig. 12. Jacopo di Cione (atribuido), *Retablo de La Coronación de la Virgen con santos*, 1370-1371, National Gallery, Londres.

Atribuido al pintor giottesco Jacopo di Cione (c. 1320/30-c. 1398/1400)⁹⁰ o a su taller, este retablo,⁹¹ originalmente pintado para la iglesia florentina de San Pietro Maggiore, y hoy en la National Gallery de Londres (Fig. 12), se inspira a todas luces en el modelo compositivo concebido por Giotto en el *Políptico Baroncelli*. A la ceremonia de la investidura regia en el panel central asisten en corte de honor junto al exuberante trono gótico dos grupos de santos, ordenados en filas oblicuas en los dos paneles laterales. Cristo y la Virgen lucen poses y ropajes similares a los que imagina Giotto en su retablo. Las variantes más notables introducidas por Jacopo di Cione al prototipo de su maestro Giotto consisten, sobre todo, en la mayor complejidad del trono, y en la multiplicación y

⁹⁰ Hermano de Andrea di Cione (Orcagna) y Bernardo (Nardo) di Cione —este último, al parecer el mayor de los tres—, Jacopo di Cione compartió taller con su hermano Andrea Orcagna. Los tres forman parte de la segunda generación de seguidores de Giotto.

⁹¹ Jacopo di Cione (atribuido), *La Coronación de la Virgen con santos*, 1370-1371, temple y oro sobre madera. National Gallery, Londres.

el mayor dinamismo de los ángeles músicos en la base del panel central, absortos todos ellos en la tarea de tañer sus instrumentos para celebrar con júbilo el enaltecimiento de la *Madonna*, mientras otros ángeles permanecen firmes en escolta de honor a ambos costados del trono.



Fig. 13. Giovanni del Biondo, *La Coronación de la Virgen con santos y ángeles*, 1373. Catedral de Fiesole. Foto de Sailko tomada de Wikipedia. (Último acceso: 06/01/2013).

Mientras en su *Coronación de la Virgen con santos y ángeles*, 1373, en la Catedral de Fiesole (Fig. 13),⁹² Giovanni del Biondo (documentado entre 1356-1398) reitera en lo esencial el mismo esquema compositivo planteado por Giotto y sus seguidores recién analizados (agrupamiento masivo de santos a ambos lados del trono, sobre el que se sientan los dos protagonistas, con Jesús coronando a su madre en presencia de varios ángeles músicos), Gentile da

⁹² Giovanni del Biondo, *La Coronación de la Virgen con santos y ángeles*, 1373, temple sobre madera, 210 x 201 cm. Catedral de Fiesole. Imagen tomada de FREMANTLE 1975: 246, fig. 490.

Fabriano ofrece en su *Políptico de Valle Romita* una estructura bastante diferente, pese a sus evidentes analogías con el modelo giottesco.



Fig. 14. Gentile da Fabriano, *La Coronación de la Virgen. Políptico de Valle Romita*, c. 1400. Pinacoteca di Brera, Milán. Imagen tomada de Web Gallery of Art. (Último acceso: 24/08/2012).

Pintado para un convento de Fabriano, este retablo de Gentile da Fabriano (c. 1370-1427)⁹³ para Valle Romita (Fig. 14) ilustra claramente la influencia directa de la espiritualidad franciscana sobre el tema iconográfico en estudio.⁹⁴ En el

⁹³ Gentile da Fabriano, *La Coronación de la Virgen. Políptico de Valle Romita*, c. 1400, temple y oro sobre madera, 157 x 180 cm. Pinacoteca di Brera, Milán.

⁹⁴ San Buenaventura, quien gobernó la orden franciscana como Superior General (Ministro Generale), fue uno de los más eximios promotores de la idea y la imagen de la Coronación de María como Reina del Cielo.

papel de testigos privilegiados de la investidura de María como Soberana del Paraíso, Gentile sitúa en los paneles laterales a los santos Jerónimo, Francisco de Asís, Domingo de Guzmán y María Magdalena, mientras en los paneles cimeros narra algunas escenas de San Juan Bautista en el desierto, el martirio de San Pedro Mártir, San Francisco meditando y la estigmatización de este último santo. Pese a adoptar en este políptico las poses, actitudes y lineamientos compositivos básicos del modelo convencional del tema, Gentile da Fabriano introduce ciertas novedades de significativa relevancia. La primera consiste en llegar a casi inmaterializar la escena de la Coronación, al hacer levitar a Jesús y María sobre el abstracto fondo gótico de pan de oro, sugiriendo apenas el “trono” virtual sobre el que ambos “se sientan” ingravidamente. En segundo lugar, la corte celestial se concreta en dos conjuntos de seres angélicos, figurados de muy distinta manera: por una parte, los ocho minúsculos ángeles músicos, que, en el borde inferior del panel, entonan en arco de círculo melodías celestiales en honor a su Reina; por otro lado, los once serafines rojos que, bordeando el luneto, configuran una diadema o mandorla semicircular sobre las cabezas de la pareja regia. La tercera –y, con mucho, la mayor y más significativa— novedad introducida aquí por Gentile da Fabriano es la presencia de la Trinidad divina. Ceñido con rica corona y cubierto con ropaje sacerdotal, Dios Padre se manifiesta en la cima, extendiendo sus brazos protectores sobre Jesús y María; con la cabeza desnuda, luciendo solo el nimbo de santidad, Dios Hijo corona a su madre con la mano derecha; Dios Espíritu Santo, en forma de paloma blanca, extiende sus alas entre los vientres de Cristo y la Virgen, para enfatizar así su labor genésica, al hacer posible que –por su obra y gracia—el seno de María concibiese al Verbo de Dios hecho hombre, conforme al mensaje del arcángel Gabriel en la Anunciación: “el Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra.”⁹⁵ Inspirado en ese conocido y fundamental pasaje evangélico, que le permite enfatizar la presencia actuante de la Trinidad divina en ese enaltecimiento de la *Madonna*, Gentile da Fabriano podría, tal vez, haber tenido en cuenta un himno litúrgico del siglo XII, una de cuyas estrofas reza así:

*Gloria tibi, Domine,
Qui natus es de virgine,
Quam suscitavit in gloria
Trinitatis potentia.*⁹⁶

⁹⁵ “*Spiritus Sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi.*” (Lc 1, 35).

⁹⁶ “Gloria a ti, Señor,

Que naciste de una virgen,

A la cual eleva a la gloria

El poder de la Trinidad.” (*Himno litúrgico del siglo XII*. Citado en BOVER 1947: 342).

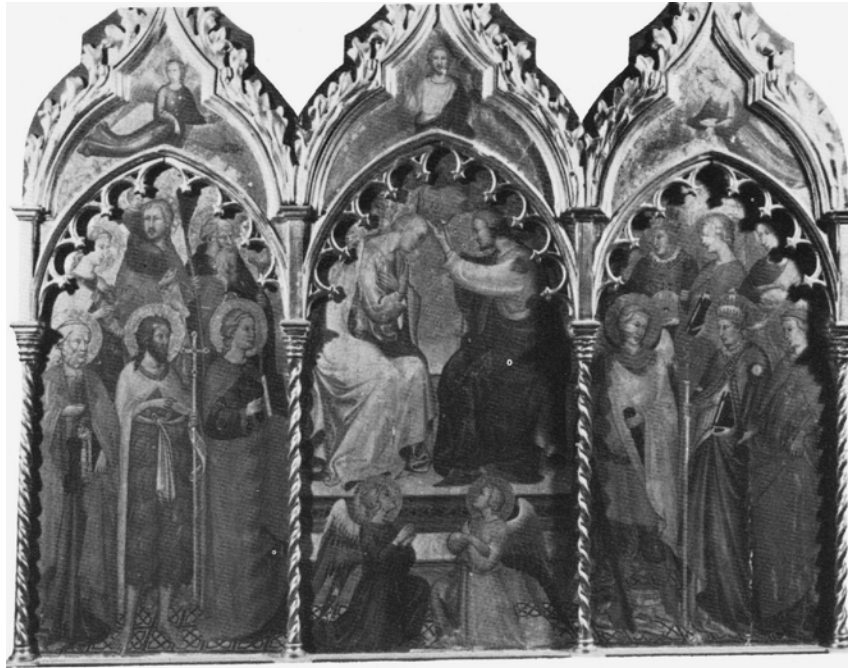


Fig. 15. Lorenzo di Niccolò di Martino, *Tríptico de La Coronación de la Virgen con dos ángeles y santos*. Colección privada. Imagen tomada de FREMANTLE 1975: 393, fig. 800.



Fig. 16. Lorenzo di Niccolò di Martino, *La Coronación de la Virgen con cuatro santos*, 1410. Museo de Santa Croce, Florencia. Foto I, Sailko, tomada de Wikimedia Commons (28/11/2012)

En sus dos versiones análogas, el *Tríptico de La Coronación de la Virgen con dos ángeles y santos*, en una Colección privada (Fig. 15),⁹⁷ y *La Coronación de la Virgen con cuatro santos*, 1410, del Museo de Santa Croce en Florencia (Fig.

⁹⁷ Lorenzo di Niccolò di Martino, *Tríptico de La Coronación de la Virgen con dos ángeles y santos*, temple y oro sobre madera, 174 x 179 cm. Colección privada.

16),⁹⁸ Lorenzo di Niccolò di Martino (documentado en 1392-1411) asume la estructura básica y los lineamientos esenciales del modelo giottesco del *Políptico Baroncelli*: ante una cohorte de obsequiosos ángeles, Cristo corona con ambas manos a su recoleta Madre, sentados los dos sobre un trono común, mientras en los paneles laterales se congregan algunos santos en calidad de invitados a la ceremonia. Lorenzo di Niccolò introduce una leve diferencia entre sus dos versiones, pues en el tríptico de la colección privada incluye a doce santos, mientras en el políptico de Santa Croce solo introduce a cuatro connotados santos: en el ala izquierda, Santa Lucía (con sus ojos en una bandeja) y San Juan Evangelista (anciano, con pluma y libro), y en el ala derecha, San Pedro (con sus llaves) y San Lorenzo (con la palma del martirio). El artista agrega un detalle extraño en este retablo de Santa Croce, al representar a esos cuatro santos portando un libro: si bien tal atributo es pertinente en San Juan Evangelista y San Pedro, por su condición de autores de textos bíblicos, no lo es, en cambio, en los casos de Santa Lucía y San Lorenzo.



Fig. 17. Niccolò di Tommaso, *La Coronación de la Virgen con ángeles y santos*, c. 1370. Walters Art Museum, Baltimore. Imagen tomada de Wikimedia Commons (Último acceso: 06/01/2013).

En su tríptico portátil de Walters Art Museum de Baltimore (Fig. 17),⁹⁹ Niccolò di Tommaso (c. 1320-c. 1405) reinterpreta con cierta libertad el esquema

⁹⁸ Lorenzo di Niccolò di Martino, *La Coronación de la Virgen con cuatro santos*, 1410. Temple y oro sobre madera. Museo de Santa Croce, Florencia.

⁹⁹ Niccolò di Tommaso, *La Coronación de la Virgen con ángeles y santos* (tríptico portátil), c. 1370, temple y oro sobre madera, 65,5 x 73,5 cm. Walters Art Museum, Baltimore.

básico concebido por Giotto para la Coronación mariana. Aun conservando, en efecto, lo esencial de la pose giottesca en los protagonistas de la investidura de María como Reina de los Cielos, evento en el que incluye como asistentes a cuatro santos en los paneles laterales (un santo obispo no identificado, San Pedro, San Pablo y Santa Catalina de Alejandría), Niccoló di Tommaso pone a volar sobre estos a dos pares de ángeles, y sitúa a los pies del trono virtual (solo sugerido), junto a dos ángeles músicos, a una pareja de donantes, introducidos ante los soberanos celestiales por dos santos protectores.

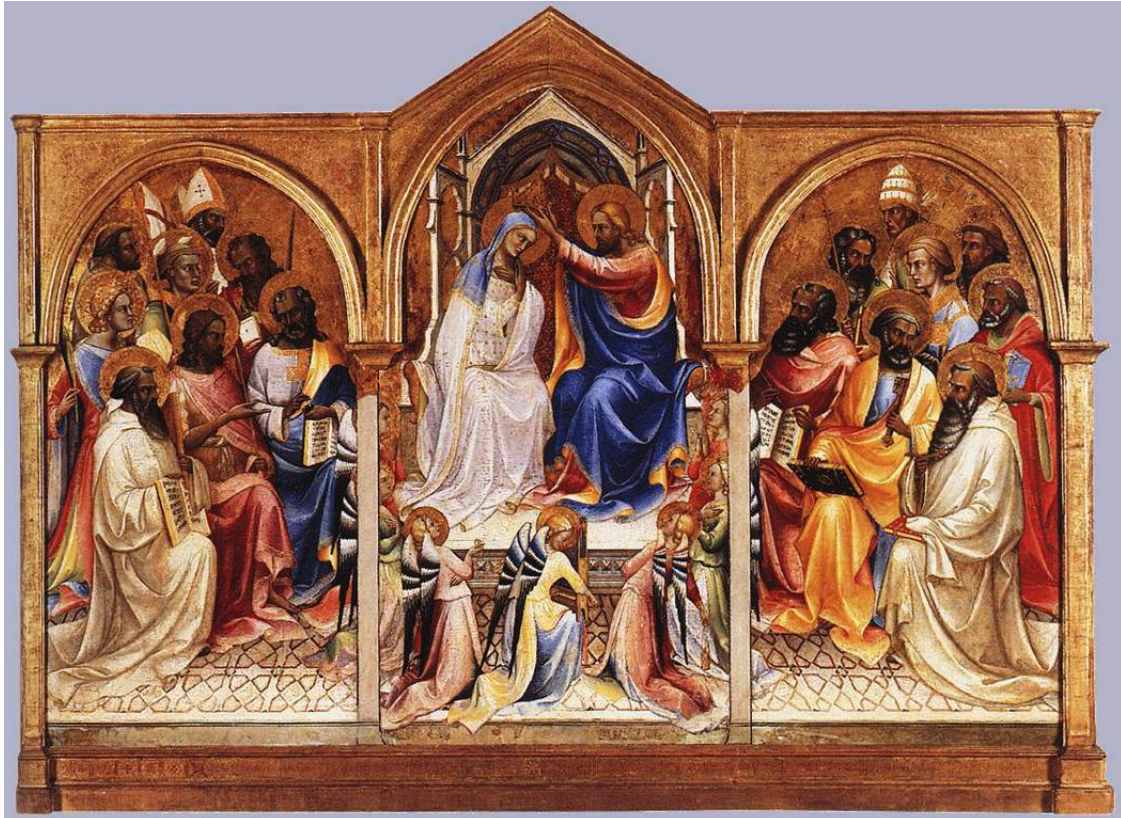


Fig. 18. Lorenzo Monaco, *Tríptico de La Coronación de la Virgen con ángeles y santos*, 1407-15. National Gallery, Londres. Imagen de Shafe website (Último acceso: 06/01/2013).

En su *Tríptico de la Coronación de la Virgen*, de la National Gallery londinense (Fig. 18),¹⁰⁰ el monje camaldulense Lorenzo Monaco¹⁰¹ (c. 1370-1425) coloca, como predilectos testigos de la apoteosis de la *Madonna*, a dieciséis grandiosos santos.¹⁰² Entre ellos se destacan, en la primera fila del panel

¹⁰⁰ Lorenzo Monaco, *Tríptico de La Coronación de la Virgen con ángeles y santos*, 1407-1409, temple sobre madera, 195 x 105 (panel izquierdo); 221 x 115 cm (panel central); 197 x 102 cm (panel derecho). National Gallery, Londres.

¹⁰¹ El nombre de pila de Lorenzo Monaco era Piero di Giovanni.

¹⁰² Imagen tomada de Web Gallery of Art. (Último acceso: 19/08/2012).

izquierdo, San Benito, abriendo el libro de la Regla benedictina,¹⁰³ a su lado San Juan Bautista y San Mateo, con su evangelio abierto; y, en la primera fila del panel derecho, San Juan Evangelista (abriendo su evangelio), San Pedro (con sus llaves del Cielo) y san Romualdo, fundador de la orden camaldulense.

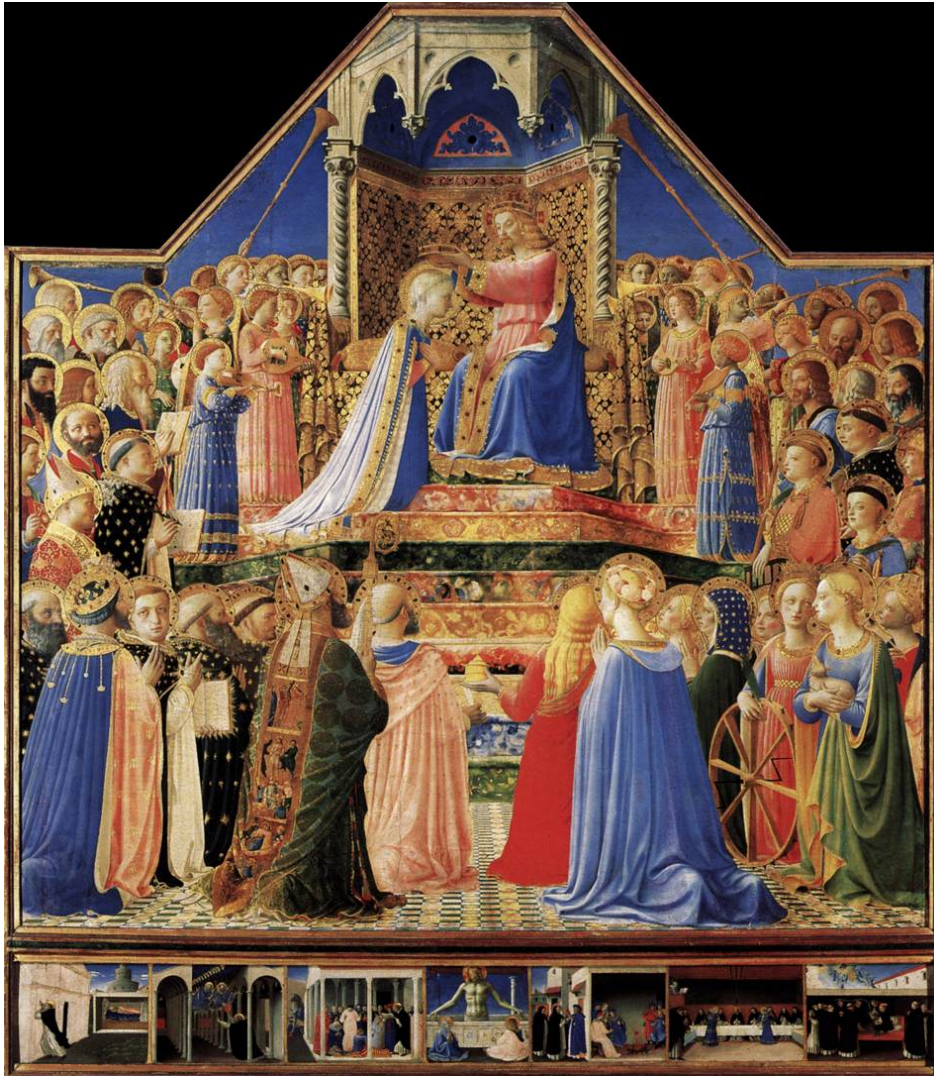


Fig. 19. Fra Angelico, *La Coronación de la Virgen*, 1434-35. Museo del Louvre, París. Imagen tomada de Web Gallery of Art. (Último acceso: 24/08/2012).

En este exuberante retablo del Louvre,¹⁰⁴ pintado originalmente para la iglesia conventual de Santo Domingo en Fiesole (Fig. 19), Fra Angelico dispone un modelo original que por su complejidad compositiva y su hondura conceptual supera las interpretaciones convencionales de este tema iconográfico, sobrepasando incluso el prototipo de Giotto. Impacta de entrada en el retablo del

¹⁰³ Por su condición de benedictinos reformados, los camaldulenses se regían por la Regla de San Benito.

¹⁰⁴ Fra Angelico, *La Coronación de la Virgen*, 1434-35, temple y oro sobre madera, 213 x 211 cm. Museo del Louvre, París.

Angélico la apariencia física (terrenal) del “palacio” celestial, tanto por su imponente trono, de exquisitos recamados y cubierto con esbelto baldaquín gótico, como por su amplia escalinata de mármol y su sólido pavimento de losas, sobre los que se afirman con vigor los santos allí presentes. Gran originalidad exhiben asimismo las variadas poses, actitudes y vestimentas de los ángeles músicos y, sobre todo, las de los santos. Entre ellos se distinguen María Magdalena (con su pomo de unguento), Santa Catalina de Alejandría (con su rueda dentada), Santa Inés (con su cordero en brazos), San Nicolás de Bari (con su tiara episcopal y su suntuosa capa pluvial), San Francisco de Asís, San Antonio de Padua y Santo Domingo de Guzmán. No obstante, lo más novedoso en este retablo es la diferencia de posturas con que Fra Angelico plasma a Cristo y a la Virgen: en vez de ponerlos sentados ambos en el mismo trono, como era costumbre en el modelo tradicional, coloca aquí a María de rodillas sobre la última grada, en cortés reverencia ante su Hijo, quien, sedente sobre su trono regio, le ciñe con ambas manos la corona sobre sus sienes. Con semejante diferencia en situación y actitud por parte de los dos protagonistas, el Beato pintor busca poner en relieve la idea de que el originario Rey de los Cielos desde la eternidad es el Hijo de Dios, quien, en el transcurso del tiempo, decidió ensalzar a María como Reina del Cielo, por haberse convertido en su Madre virginal.

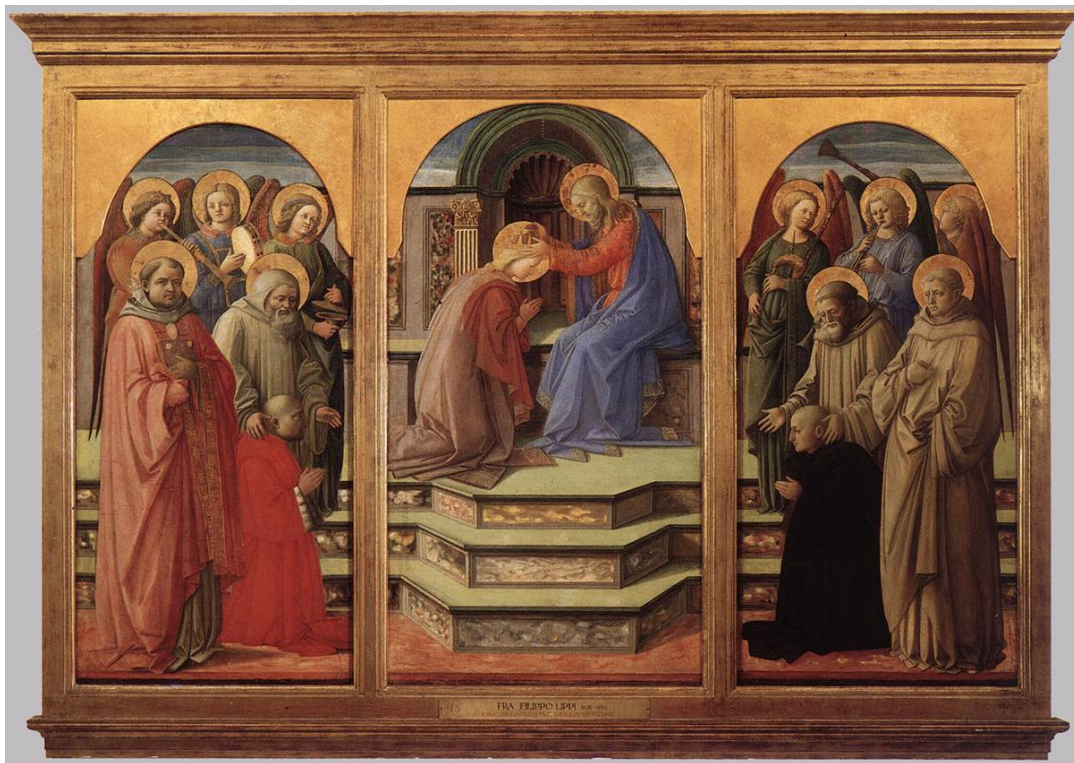


Fig. 20. Fra Filippo Lippi, *Tríptico de La Coronación de la Virgen*, 1441-1445. Pinacoteca Vaticana. Imagen tomada de Web Gallery of Art. (Último acceso: 24/08/2012).

Este retablo de Fra Filippo Lippi (1406-1469), hoy en la Pinacoteca Vaticana (Fig. 20),¹⁰⁵ fue hecho por encargo del monasterio de los olivetanos en Arezzo. La de los olivetanos es una orden religiosa fundada en 1313 por el teólogo sienés San Bernardo Tolomei,¹⁰⁶ quien, tras adoptar al inicio el modo de vida eremítico, se acogió luego al sistema monástico bajo la Regla de San Benito, teniendo como uno de sus pilares esenciales la devoción a la Virgen María.¹⁰⁷ En el retablo bajo análisis, Fra Filippo Lippi reduce a la mínima expresión el núcleo descriptivo que él expresara más o menos por los mismos años en su célebre *Coronación de la Virgen*, 1441-1447, de la Galleria degli Uffizi en Florencia,¹⁰⁸ espléndido retablo que, a su vez, reinterpreta con indudable originalidad el modelo compositivo y conceptual diseñado por Fra Angélico en su recién analizada obra del Louvre. En este tríptico de la Pinacoteca Vaticana, en efecto, aun respetando la postura impresa por el Beato Angelico a la pareja celestial –Cristo, sedente en el trono, coronando con ambas manos a su devotamente arrodillada progenitora—, Fra Filippo Lippi restringe al máximo la presencia de los bienaventurados asistentes a la apoteosis mariana. Así, junto a seis ángeles músicos, Fra Filippo incluye solo a cuatro santos protectores, uno de los cuales (el segundo del panel izquierdo) podría ser San Jerónimo, modelo de eremitas, mientras el primero del panel derecho es con cierta probabilidad San Benito, a cuya regla obedecían los olivetanos. Estos dos identificables santos efectúan ante los Soberanos del Cielo la consabida presentación intercesora en favor de los dos donantes genuflexos. El donante vestido de rojo en el panel izquierdo podría ser, con toda probabilidad, el obispo de Arezzo, Guido Tarlati, quien casi cinco lustros antes había aprobado el primer monasterio olivetano. Nos resulta, en cambio, imposible identificar al donante vestido de negro en el panel derecho, pues la primordial hipótesis de ver en él al propio fundador de la orden, San Bernardo Tolomei,¹⁰⁹ debería descartarse, por cuanto los olivetanos adoptaron el hábito blanco, en honor a María. En todo caso, Fra Filippo Lippi brinda aquí una nueva fórmula –correcta y elegante, pese a cierta frialdad— de representación de la realeza de la Virgen, esta vez para satisfacer el encargo de la orden olivetana, cuya proclamada austeridad no les impide financiar tan pomposo retablo con el fin de manifestar su acendrada devoción a la Madre de Dios.

¹⁰⁵ Fra Filippo Lippi, *Tríptico de La Coronación de la Virgen*, 1441-1445, temple sobre madera, 167 x 69 cm (panel izquierdo), 172 x 94 cm (panel central) y 167 x 82 cm (panel derecho). Pinacoteca Vaticana.

¹⁰⁶ El nombre “olivetano” fue escogido por el fundador de la orden en honor de Nuestra Señora del Monte Olivete (Monte de los Olivos): *Congregatio Sanctae Mariae Montis Oliveti*.

¹⁰⁷ Información tomada de la página web de la Asociación Benedictina Olivetana en el enlace http://home.galileo.edu/~20063163/Colegio_Benedictino/ora.html (Último Acceso:08/01/2013).

¹⁰⁸ Hemos analizado este monumental retablo parisino de Fra Filippo Lippi en nuestro ya citado libro SALVADOR GONZÁLEZ 2012: 159-160.

¹⁰⁹ Bernardo Tolomei fue canonizado en 2009 por el papa Benedicto XVI.

A la postre, el hecho de que de manera casi unánime los pintores italianos bajomedievales complementen sus imágenes de *La Coronación de María* con una variable multitud de santos y ángeles —éstos últimos casi siempre en el papel de músicos jubilosos— no es sino la directa traducción visual de la reiterada doctrina de numerosos Padres de la Iglesia y teólogos medievales. Muchos de los escritores sacros de la Edad Media, en efecto, insistieron con mayor o menor énfasis en la insuperable supremacía de la Virgen sobre los ángeles y los santos, como asimismo en la alegría inmensa con que los bienaventurados habitantes del Paraíso celestial acogen y rinden tributo de honor a su Señora. Así, por ejemplo, en su ya referida *Primera homilía en la fiesta de la Dormición de la Bienaventurada Virgen María*,¹¹⁰ San Juan Damasceno asegura que esta llegó hasta el trono regio de su Hijo Jesús,

permaneciendo junto a él con una gran e inexplicable libertad, tú [María], que eres la alegría superior a cualquier palabra para los Ángeles y para todas las Potestades que dominan al mundo, la delectación sempiterna para los patriarcas, el gozo inefable para los justos y la alegría perenne para los profetas.¹¹¹

Casi tres centurias y media más tarde, San Anselmo de Aosta (1033-1109), arzobispo de Canterbury y Doctor de la Iglesia, reafirma la doctrina de que la Madre del Hijo de Dios fue ensalzada como Reina de los Cielos, vinculando además esa realeza celestial de María con su función de intercesora ante Dios en pro de los creyentes. Así lo expresa él en una oración a la Virgen, escrita para conmemorar la fiesta de la Asunción:

Has sido exaltada sobre los coros de los ángeles, por toda la eternidad reina alegre y gloriosa de los cielos, donde ayudas a todos los que te glorifican como señora e invocan frecuentemente tu santo nombre con humilde plegaria.¹¹²

Y en otro párrafo de esa misma oración, San Anselmo se dirige a María en estos términos:

por los méritos de tu saludabilísima natividad, anunciación y parto virginal, y por tu castísima purificación y tu gloriosísima asunción,

¹¹⁰ SAN JUAN DAMASCENO, *Homilia I in Dormitionem B.V. Mariae*. PG 96, col. 699-722.

¹¹¹ “*et cum magna et inexplicabili libertate astans, angelis, et mundo sublimioribus Virtutibus universis, omni sermone major laetitia es, patriarchis sempiterna oblectatio, justis gaudium ineffabile, perennis prophetis exultatio.*” (*Ibid.*, col. 718).

¹¹² “*Exaltata super choros angelorum gaudens et gloriosa in perpetuum regina caelorum, ubi adjuvas omnes qui te dominam glorificant, et sanctum nomen tuum humili prece frequentant.*” (SAN ANSELMO, *Oratio XL, Ad sanctam Virginem Mariam in Assumptione eius*. PL 158, col. 965).

pueda yo ser presentado con corazón limpio y cuerpo casto en el excelso palacio de los cielos, en el que exultas e imperas como gloriosa reina de los ángeles y de los hombres, Madre de nuestro Señor Jesucristo.¹¹³

Casi un siglo y medio más tarde, el místico franciscano San Buenaventura de Bagnoregio (1218-1274) apunta en su segunda homilía sobre la Asunción:¹¹⁴

[María] Fue, por fin, enriquecida sobre todos los Santos en cuanto a la excelencia de la dignidad o condición; porque, siendo Madre del supremo Emperador, es por su dignidad y condición la más digna de todas las criaturas; y por esta causa no sin razón fue elevada sobre ellas y colocada a la derecha de su Hijo en magnificentísimo sitio.¹¹⁵

2.3. Tipo 3: La Coronación de la Virgen con escenas de la vida de Jesús o María

El tercer tipo iconográfico es el que complementa la Coronación con algunas escenas de la vida de Jesús o María, tipo que podemos ilustrar con algunas piezas de Paolo Veneziano, Giovanni del Biondo, Lorenzo di Niccolò di Martino, Giovanni dal Ponte y Lorenzo Monaco.

Sobre un medieval fondo abstracto de pan de oro, Paolo Veneziano (c. 1300-c. 1365) estructura su complejo retablo (c. 1350-1358)¹¹⁶ –hoy en las Gallerie dell’Accademia de Venecia— en torno a la Coronación de la Virgen en el cuerpo central (Fig. 21).¹¹⁷ A esa apoteosis mariana sirven de complemento narrativo-doctrinal ocho grandes escenas de la vida de Jesús en los paneles laterales: en el ala izquierda, la Natividad/Adoración de los Reyes Magos, el Bautismo de Cristo, la Última Cena y la Oración de Jesús en el Huerto con el subsiguiente Prendimiento; en el ala derecha, la Subida de Jesús al Calvario con la cruz a

¹¹³ “Nulla de caetero macula peccati anima mea inquinetur; sed mundo corde et casto corpora per merita tuae saluberrimae nativitatis, annuntiationis, et sanctissimi virginei partus tui, et castissimae purificationis, et gloriosissimae assumptionis in excelso caelorum palatio possim praesentari, in quo gloriosa exultas et regnas regina angelorum et hominum, Mater Domini nostri Jesu Christi.” (Ibid., col. 966).

¹¹⁴ SAN BUENAVENTURA, *De Assumptione B. Virginis Mariae. Sermo II*. En *Obras de San Buenaventura, Edición bilingüe*, Madrid, La Editorial Católica, 1947, vol. IV, p. 860-868.

¹¹⁵ “Super omnes Sanctos nihilominus facta est nobilis quantum ad dignitatis sive generis excellentiam; ipsa enim genere et dignitate, cum sit Mater Imperatoris altissimi, est omnium creaturarum nobilissima; et idcirco super omnem creaturam et ad dexteram Filii sui fuit non immerito exaltata et in solio sublimissimo collocata.” (Ibid., p. 864).

¹¹⁶ Paolo Veneziano, *La Coronación de la Virgen*, c. 1350/58, temple y oro sobre madera, 167 x 285 cm. Gallerie dell’Accademia, Venecia.

¹¹⁷ WHITE (1989 [1966]: 520, fig. 266) fecha este políptico de Paolo Veneziano hacia 1360.

cuestas, la Crucifixión, la Resurrección, ampliada con el episodio del *Noli me tangere*, y la Ascensión. Hay además otras seis escenas menores en los pináculos del retablo, que representan, en la cúspide izquierda, Pentecostés, Santa Clara tomando el velo y San Francisco renunciando a los bienes terrenos, con dos evangelistas en medio de esas tres tablas, y en el tope, el profeta Isaías; en la cúspide derecha, la Estigmatización de San Francisco, la Muerte de San Francisco y el Pantocrátor, escenas entre las que se hallan los otros dos evangelistas, y en el tope el profeta Daniel.

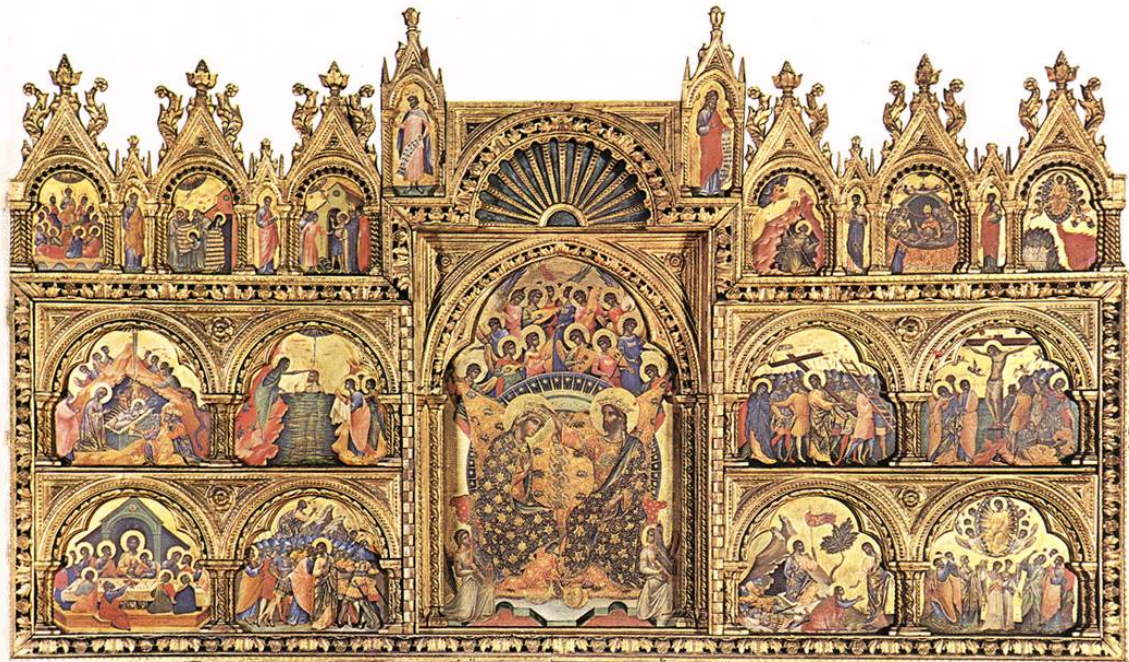


Fig. 21. Paolo Veneziano, *La Coronación de la Virgen*, c. 1350/58. Gallerie dell' Accademia, Venecia. Imagen tomada de Web Gallery of Art. (Último acceso: 25/08/2012).

Para hacer aún más espectacular el ritual de la investidura regia, Paolo Veneziano sitúa a Jesús y María, cubiertos con lujosos mantos bordados en oro, sobre un trono doble, aureolado en su respaldo por una esplendente mandorla circular, teniendo bajo sus pies el sol y la luna, respectivamente.¹¹⁸ Con su mano derecha Cristo coloca la corona celestial sobre la cabeza de su madre, que se inclina con modestia entrelazando las manos sobre su pecho, mientras un nutrido grupo de ángeles músicos celebra el ensalzamiento de la *Madonna*.

Giovanni del Biondo (activo c. 1356-c. 1399), al estructurar su retablo de la Coronación de María para San Giovanni Valdarno (Fig. 22),¹¹⁹ enriquece no poco el ya convencional esquema compositivo del Coronamiento mariano ante algunos ángeles músicos y múltiples santos como testigos de excepción: en los tres paneles centrales que terminan el retablo a modo de pináculos, añade la

¹¹⁸ Agradecemos a Patricia Grau-Dieckmann el habernos hecho notar la presencia de ambos astros bajo los pies de la pareja celestial.

¹¹⁹ Giovanni del Biondo, *Políptico de la Coronación de la Virgen con santos y ángeles*, temple sobre madera, 182 x 297 cm. Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno.

escena de la Crucifixión en el centro, enmarcada por la de la Anunciación, cuyos protagonistas, Gabriel y María, aparecen contrapuestos en independientes paneles simétricos. Ambas escenas “periféricas”, Anunciación y Crucifixión, subrayan y confirman el privilegio concedido a la Virgen de ser coronada como Reina del Cielo, precisamente por su humilde aceptación de ser Madre de Dios (Anunciación) y de querer participar junto a su Hijo en la Redención como Corredentora de la Humanidad (Crucifixión).



Fig. 22. Giovanni del Biondo, *La Coronación de la Virgen con santos y ángeles*, c. 1370.
Santa Maria delle Grazie, San Giovanni Valdarno.

Imagen de Sailko tomada de Wikipedia (Último acceso: 06/01/2013)



Fig. 23. Rossello di Jacopo Franchi, *La Coronación de la Virgen con ángeles y santos*, 1420. Galleria dell'Accademia, Florencia. Foto Scala, Florencia. Cortesía del Ministero dei Beni e Att. Culturali, Italia.

Situación similar a la concebida por Giovanni del Biondo en su políptico de San Giovanni Valdarno plasma Rossello di Jacopo Franchi (c. 1377-1458) en su *Coronación de la Virgen*, 1420, hoy en la Galleria dell'Accademia de Florencia (Fig. 23):¹²⁰ en este último retablo Rossello di Jacopo Franchi complementa con los personajes de la Anunciación (en dos tondos cimeros) la masiva presencia de santos y ángeles asistiendo al enaltecimiento de María.

¹²⁰ Rossello di Jacopo Franchi, *La Coronación de María con ángeles y veinticuatro santos*, 1420, temple sobre madera, 334 x 390 cm. Galleria dell'Accademia, Florencia.



Fig. 24. Lorenzo di Niccolò di Martino, *Políptico de la Coronación de la Virgen con santos*, 1402. San Domenico, Cortona.

Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 06/01/2013).

En el retablo de *La Coronación de la Virgen*, 1402 (Fig. 24),¹²¹ pintado originalmente para la iglesia del convento dominico de San Marco en Florencia, Lorenzo di Niccolò di Martino (documentado en 1391-1412) representa la clásica estructura de Cristo coronando a su madre con ambas manos, ante la presencia de seis ángeles músicos y diez santos: en el panel izquierdo, y de arriba abajo, Santa Catalina de Siena, Santo Tomás de Aquino, San Lorenzo (con la palma del martirio), Santo Domingo de Guzmán (con sus característicos atributos, el lirio de la castidad y el libro del Evangelio), San Marcos (portando su evangelio); en

¹²¹ Lorenzo di Niccolò di Martino, *Políptico de la Coronación de la Virgen con santos*, 1402, temple y oro sobre madera. San Domenico, Cortona.

el ala derecha, de arriba abajo, San Benito, Santa Catalina de Alejandría, San Juan Bautista (con su cayado crucífero y su vestido de piel de camello bajo la túnica), San Pedro y San Julián (con la espada y la palma del martirio). A este convencional esquema iconográfico Lorenzo di Niccolò añade tres significativas escenas, en directa vinculación con el asunto en estudio. En el panel central de la predela plasma la Adoración de los Reyes Magos, episodio primordial en que se manifestó (Epifanía) la índole regia del Redentor infante, Rey de reyes, al que rinden pleitesía y ofrecen tributos los Reyes (Magos) de Oriente: esa epifanía cristológica incide de rebote –a modo de “epifanía” mariológica virtual— en el reconocimiento de la condición regia de la propia Madre del Rey de reyes, cuyo coronamiento como Soberana del Empíreo se ilustra en el panel central del retablo. Además, Lorenzo di Niccolò incluye en los dos pináculos laterales la escena de la Anunciación, que, como ya dijimos, constituye el episodio fundante de la realeza celestial de María, al haber aceptado ser madre del Salvador, conforme al anuncio del arcángel Gabriel. En tercer lugar, en el pináculo central el artista plasma la Trinidad divina con el Hijo de Dios crucificado, para significar la intervención de las tres divinas personas no solo en la Anunciación/Concepción virginal del Mesías,¹²² sino también en la Crucifixión/Redención.¹²³ Con tales recursos el pintor quiere expresar, como ya dijimos, el ineludible protagonismo de la Reina del Cielo en hacer posible la presencia carnal del Salvador en el mundo y en facilitar la redención de la Humanidad como corredentora de esta.

Muy parecido al del precedente políptico de Lorenzo di Niccolò di Martino es el planteamiento que Giovanni dal Ponte (1385-1437) ofrece en su *Coronación de la Virgen con santos*, 1410, del Musée Condé en Chantilly (Fig. 25),¹²⁴ al complementar la exaltación mariana con la Anunciación (en los tondos de los pináculos laterales) y con la Trinidad. Giovanni dal Ponte representa aquí a la Trinidad divina en situación harto significativa, pues, mientras Dios Hijo corona a su Madre, Dios Padre, coronado como rey, la bendice desde lo más alto del panel central y el Espíritu Santo en forma de paloma vuela sobre la cabeza coronada de María. Con semejantes posturas se diría que el artista pretende ilustrar al pie de la letra el anuncio del arcángel Gabriel: “el Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra.”¹²⁵ En los

¹²² El Hijo de Dios se hizo hombre al encarnarse en el seno de la Virgen María de manera sobrenatural, conforme al mensaje del arcángel Gabriel, quien le anunció que “el Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo (Dios Padre) te cubrirá con su sombra.” (Lc. 1, 35).

¹²³ Dios Padre envió a su propio Hijo a la tierra para redimir a la Humanidad, en virtud del infinito amor (Espíritu Santo) que ambos se profesan mutuamente, y que revierte en el amor que tienen hacia sus creaturas predilectas, los hombres, hechos a su imagen y semejanza. Según la doctrina cristiana, en efecto, el Espíritu Santo es la hipostatización del amor recíproco entre Dios Padre y Dios Hijo.

¹²⁴ Giovanni dal Ponte, *La Coronación de la Virgen*, 1410, temple sobre madera, 178 x 215 cm. Musée Condé, Chantilly.

¹²⁵ Lc 1, 35.

paneles laterales su agrupan ocho santos, entre los que destacan en primer plano –identificados por las inscripciones en la base del retablo— San Antonio Abad y San Pedro, en el lateral izquierdo, y en el derecho, San Juan Bautista y el apóstol Santo Tomás.



Fig. 25. Giovanni dal Ponte, *La Coronación de la Virgen*, 1410. Musée Condé, Chantilly. Foto de Galeria de (ray9):o) tomada de Flickr (Último acceso: 06/01/21013).

No muy diferente del anterior desde la perspectiva compositiva y conceptual es el tríptico que Giovanni dal Ponte plasma en otro ejemplar de este motivo iconográfico, hoy en la Galleria dell'Accademia de Florencia (Fig. 26).¹²⁶ Junto a la infaltable pareja de protagonistas en las ya convencionales poses y actitudes en presencia de algunos genuflexos ángeles músicos, el artista coloca como testigos de la investidura regia a cuatro santos: San Francisco y San Juan Bautista en el panel izquierdo, y San Ivo y Santo Domingo de Guzmán en el derecho. En los pináculos, entre la fragmentada escena de la Anunciación, el artista incluye una

¹²⁶ Giovanni dal Ponte, *La Coronación de la Virgen con ángeles músicos y santos*, c. 1410, temple sobre madera, 182 x 207,5 cm. Galleria dell'Accademia, Florencia.

excepcional representación de la Anástasis en el pináculo central. Aunque poco frecuente en el arte occidental, la bizantina Anástasis (Descenso de Jesús al Limbo o a los “Infiernos”) es, desde la perspectiva conceptual, un tema análogo al de la Crucifixión, pues en ambos se expresa la redención y salvación de los hombres por obra del Hijo de Dios encarnado.



Fig. 26. Giovanni dal Ponte, *La Coronación de la Virgen con ángeles músicos y santos*, c. 1400-1410. Galleria dell' Accademia, Florencia. Imagen tomada Web Gallery of Art. (Último acceso: 06/01/2013)..

Lorenzo Monaco (c. 1370-c. 1425) firma y fecha el retablo de *La Coronación de la Virgen* (Fig. 27), que pintó para el altar mayor de la iglesia del monasterio camaldulense de Santa Maria degli Angeli en Florencia,¹²⁷ donde el propio pintor vivía como monje. Como era de esperarse, Lorenzo Monaco adopta aquí la clásica composición de Jesús coronando a María, sedentes ambos sobre el mismo

¹²⁷ Lorenzo Monaco, *La Coronación de la Virgen con santos*, 1414, temple sobre madera, 450 x 350 cm. Galleria degli Uffizi, Florencia.

opulento trono gótico. El artista completa luego la escena principal con veinte santos testigos –entre quienes se distinguen en primera fila en el sector izquierdo San Benito, San Pedro y San Juan Bautista, y en el derecho dos apóstoles (¿el primero de ellos, San Marcos?) y San Antonio Abad—, en medio de una ingente multitud de ángeles, que rodean por doquier el trono celestial como escolta honorífica, mientras otros tres ángeles turiferarios rinden con su incienso tributo reverente a los soberanos celestes.¹²⁸



Fig. 27. Lorenzo Monaco, *La Coronación de la Virgen*, 1414. Galleria degli Uffizi, Florencia. Imagen de Terminartors tomada de internet (Último acceso: 06/01/2013).

¹²⁸ No es descartable que, con esa inusual proliferación de ángeles, Lorenzo Monaco haya querido hacer una explícita referencia a la advocación a la que está consagrado su monasterio: Santa Maria degli Angeli.

En los dos paneles centrales de la predela –en cuyos extremos se narran cuatro escenas de la vida de San Benito— Lorenzo Monaco añade la Natividad de Jesús y la Adoración de los Reyes Magos, mientras en los pináculos laterales plasma la Anunciación. Todos esos episodios –Anunciación, Natividad y Epifanía— están, como ya dijimos, esencialmente vinculados con el concepto y la imagen de María como Reina del Cielo. Por si fuera poco, Lorenzo Monaco sitúa en el pináculo central del retablo una insólita imagen de Jesús bendiciendo sobre nubes entre dos querubines, la cual podría tal vez interpretarse como la Ascensión. De ser cierta semejante hipótesis, un deslizamiento semántico se produciría entre los dos eventos análogos de la Ascensión de Jesús y la Asunción de María, acontecimiento este último que culmina, como se sabe, con la Coronación de la Virgen como Reina de los Cielos.

3. Conclusión

Como resultado de nuestra indagación nos parece legítimo registrar en breve síntesis algunas conclusiones básicas:

El tema iconográfico de *La Coronación de la Virgen* surge y se consolida en Europa a partir de finales del siglo XII e inicios del XIII, como culminación lógica de la doctrina y la iconografía de la Dormición/Resurrección y la Asunción de María.

La idea y la imagen de la Virgen coronada como Reina del Cielo se fundamentan en un considerable plexo de enseñanzas de ciertos Padres de la Iglesia y teólogos medievales, quienes legitimaron la realeza celestial de María como un privilegio dimanante de modo necesario de su exclusiva condición de virginal Madre del Hijo de Dios, Rey de reyes y Señor de los Cielos.

En Italia la iconografía de la Coronación mariana, aun cuando asumida con cierto retraso a finales siglo XIII, se difundió con gran rapidez a partir del *Trecento*, hasta alcanzar una gran popularidad, en expresiones esencialmente pictóricas, en ausencia casi total de manifestaciones escultóricas monumentales.

Al interpretar este motivo iconográfico, los pintores italianos bajomedievales introdujeron con éxito una serie de innovaciones compositivas y conceptuales de gran relevancia, al extremo de que sus Coronaciones marianas sobresalen considerablemente por comparación con las obras análogas de otros artistas europeos.

Tras establecer un diseño estructural para la pose y la actitud de los dos protagonistas del evento (Jesús y María), los pintores italianos del *Trecento* y el *Quattrocento* enriquecieron y complejizaron esa estructura compositiva básica, forjando así tres tipos o variantes iconográficas: la Coronación con ángeles, la Coronación con ángeles y santos, y, en tercer lugar, la Coronación con escenas de Jesús y/o María.

El análisis de los veintiséis cuadros italianos elegidos para el presente ensayo permite concluir que cada uno de esos tres tipos iconográficos genéricos se inspira en específicas fuentes patrísticas y teológicas, las cuales fueron a veces interpretadas con especial sagacidad por parte de los artistas más conspicuos.

Fuentes y Bibliografía

1. Fuentes

- ÁLVAREZ CAMPOS, Sergio (ed.), *Corpus Marianum Patristicum*, Burgos, Ediciones Aldecoa, 1970-1981, 7 vols.
- ANSELMO, SANTO, *Oratio XL, Ad sanctam Virginem Mariam in Assumptione eius*. PL 158, col. 965ss.
- ATANASIO DE ALEJANDRÍA SANTO, *Sermo de Maria Dei Matre et de Elisabeth Ioannis matre*. En ALVAREZ CAMPOS 1970, vol. II: 63.
- BERNARDO DE CLARAVAL, SANTO, *Obras completas de San Bernardo* (Edición española preparada por el R. P. Gregorio Díez Ramos), Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 1953-1955, 2 v.
- BERNARDO DE CLARAVAL, SANTO, *En la Asunción de la bienaventurada Virgen María (15 de agosto)*. En *San Bernardo. Obras completas* (1953), tomo I, pp. 702-724.
- BUENAVENTURA, SANTO, *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe, Tomo Cuarto*, Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 1947, vii, 975 p.
- BUENAVENTURA, SANTO, *De Assumptione B. Virginis Mariae. Sermo II*. En *Obras de San Buenaventura* (1947), vol. IV: 860-868.
- JUAN DAMASCENO, SANTO, *Homilia in Annuntiationem B.V. Mariae*. PG 96, col. 643-662.
- JUAN DAMASCENO, SANTO, *Homilia I in Dormitionem B.V. Mariae*. PG 96, col. 699-722.
- JUAN DE TESALÓNICA, *Dormición de Nuestra Señora, Madre de Dios y siempre Virgen María*, Texto bilingüe griego / español. En Aurelio de SANTOS OTERO, 2006, pp. 605-639.
- MIGNE, Jacques-Paul, *Patrologiae Cursus Completus, Series Latina*, Paris, Garnier, 1844-1864, 221 vols. (Esta colección de patristica latina está citada con la abreviatura **PL**)
- MIGNE, Jacques-Paul (ed.), *Patrologiae Cursus Completus, Series Graeca*, Paris, Garnier, 1857-1867, 166 vols. (Esta colección de patristica griega está citada con la abreviatura **PG**)
- PSEUDO JOSÉ DE ARIMATEA, *De transitu Beatae Mariae Virginis (auctore Pseudo-Josepho ab Arimathea)*, Texto bilingüe latín / español. En SANTOS OTERO 2006: 640-653.

- PSEUDO JUAN EL TEÓLOGO, *Tratado de San Juan el Teólogo sobre la dormición de la Santa Madre de Dios*. Texto bilingüe griego / español. En SANTOS OTERO 2006: 576-600.
- PSEUDO-SAN JERÓNIMO, *Epistola ad Paulam et Eustochium*. PL 30, col. 123 ss.
- PSEUDO-SAN AGUSTÍN, *De Assumptione beatae Mariae Virginis Liber unus Incerti auctoris ac pii*. PL 40, col. 1141-1148.
- SANTOS OTERO, Aurelio de, *Los Evangelios Apócrifos* (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero), Salamanca, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 148, 2006, 705 p.

2. Bibliografía

- AZCÁRATE LUXÁN, Matilde, “La Coronación de la Virgen en la escultura de los pórticos góticos españoles”, *Anales de Historia del Arte*. nº 4, Madrid, Universidad Complutense, 1994, pp. 353-363.
- AZCÁRATE Y RISTORI, José María de, *Arte gótico en España*, Madrid, Cátedra, 1990, 498 p.
- BARASCH, Moshe, *Giotto and the language of gesture*, Cambridge, Cambridge University Press, Coll. Cambridge Studies in the History of Art, 1987, 196 p.
- BOVER, José María, *La Asunción de María. Estudio teológico histórico sobre la Asunción corporal de la virgen a los cielos* (compuesto por el P. José M. BOVER, en colaboración con José Antonio de ALDAMA y Francisco de P. SOLA), Madrid, Editorial Católica, 1947, xvi, 450 p.
- FREMANTLE, Richard, *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A guide to painting in and near Florence 1300 to 1450*, London, Martin Secker and Warburg, 1975, 665 p. + 40 pl.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael y ZURIAGA SENENT, Vicent F. (eds.), *Imagen y cultura: La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Valencia, Generalitat Valenciana / Universitat Internacional de Gandía, Col·lecciò Biblioteca Valenciana, 2008, Vol. II.
- GIZZI, Corrado, *Giotto e Dante*, Milano, Skira, 2001, 223 p.
- KRÜGER, Klaus, “Medium and imagination: Aesthetic aspects of Trecento panel painting”. En SCHMIDT 2002: 57-81.
- LE PICHON, Jean, *Le mystère du Couronnement de la Vierge*, Paris, Robert Laffont, 1982, 117 p.
- MUELLER VON DER HAEGEN, Anne, *Giotto di Bondone, hacia 1267-1337*, Colonia, Könemann, 2000, 140 p.
- NORMAN, Diana, *Siena and the Virgin. Art and politics in a late medieval city state*,

New Haven / London, Yale University Press, 1999, viii, 251 p.

OFFNER, Richard, *Studies in Florentine painting. The fourteenth century*, New York, Junius Press, 1972 [1927], v, 149 p. + il., s.p.

PANERA CUEVAS, Fco. Javier, *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2000, 397 p.

PEÑA, Concepción de la, PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, ALBERO, María del Mar, MARÍN TORRES, María Teresa y GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel (eds.), *Imagen y Apariencia*. Murcia, Editum, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2009.

POESCHKE, Joachim, *Fresques italiennes du temps de Giotto, 1280-1400*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, 455 p.

ROETTGEN, Steffi, *Fresques italiennes de la Renaissance, 1400-1470*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1996 (a), 464 p.

ROETTGEN, Steffi, *Fresques italiennes de la Renaissance, 1470-1510*, Paris, Citadelles & Mazenod, 1996 (b), 472 p.

ROSITO, Massimiliano G., “Il Polittico Baroncelli. Giotto, Dante e I Maestri spirituali di Santa Croce”. En GIZZI 2001: 109-115.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “La Dormición de la Virgen en el arte bizantino durante los Paleólogos: Estudio de cuatro casos”. En GARCÍA MAHÍQUES y ZURIAGA SENENT 2008, Vol. II: 1425-1436.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “La Dormición de la Virgen en la iglesia de la Panagia Peribleptos de Ohrid (Macedonia): Análisis iconográfico a partir de las fuentes apócrifas”. En PEÑA, PÉREZ SÁNCHEZ, ALBERO, MARÍN TORRES, y GONZÁLEZ MARTÍNEZ 2009: 1-14.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “La iconografía de La Asunción de la Virgen María a la luz de sus fuentes. Análisis de ocho obras pictóricas del *Quattrocento* italiano”. En: *Perspective Contemporane asupra lumii medieval*, nr. 2/2010, Pitesti, University of Pitesti (Rumania), Editura Tiparg, 2010, p. 237-246.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “El fresco de La Dormición de María en la iglesia de la Stma. Trinidad de Sopoćani a la luz de tres apócrifos asuncionistas”, *Espéculo*, nº 47, marzo-junio 2011, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “La iconografía de La Asunción de la Virgen María en la pintura del *Quattrocento* italiano a la luz de sus fuentes patrísticas y teológicas”, *Mirabilia. Revista Eletrônica de Antiguidade & Idade Média*, nº 12, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil, enero-junio 2011, pp. 189-220.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “The Death of the Virgin Mary (1295) in the Macedonian church of the Panagia Peribleptos in Ohrid. Iconographic interpretation from the perspective of three apocryphal writings”. *Mirabilia*.

- Revista Eletrônica de Antiguidade & Idade Média*. nº 13, Vitória, Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil, julio-diciembre 2011, pp. 237-268.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “Iconografía de *La Dormición de la Virgen* en los siglos X-XII. Análisis a partir de sus fuentes legendarias”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. 21, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 9-52.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, *Ancilla et Regina. Aproximaciones a la iconografía mariana en la Edad Media*, Saarbrücken, Editorial Académica Española, 2012, 236 p.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “La *Puerta Preciosa* de la catedral de Pamplona. Interpretación iconográfica fundada en fuentes apócrifas”, *Eikón / Imago*, nº 2, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, julio-diciembre de 2012, p. 1-48.
- SAUERLÄNDER, Willibald, *La sculpture gothique en France, 1140-1270* (Photographies de Max Hirmer), Paris, Flammarion, 1972 [1970], 207 p.
- SCHILLER, Gertrud, *Ikongraphie der christlichen Kunst*. Band 4,2, *Maria*, Gütersloh, Gütersloher VerlagHaus, 1980, 472 p.
- SCHMIDT, Victor M. (ed.), *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, New Haven and London, National Gallery of Art, Washington, distributed by Yale University Press, 2002, 527 p.
- SMART, Alastair, *The Dawn of Italian Painting 1250-1400*, Oxford, Phaidon, 1978, 152 + il. s.p.
- TALBOT RICE, David, *Byzantine art* (Revised and expanded edition), Harmondsworth, Penguin Books, Coll. Pelican books, 1968 [1935], 580 p.
- THEREL, Marie-Louise, *Le triomphe de la Vierge-Église. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, Éditions du CNRS, 1984, 374 p.
- VERDIER, Philippe, *Le couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Paris, Librairie J. Vrin, 1980, 277 p.
- VV.AA., “*Maria Santissima- Madre di Gesù Cristo, Figlio di Dio fattosi uomo*”, *Enciclopedia Cattolica*, Città del Vaticano, Ente per l'Enciclopedia Cattolica, 1952, vol. VIII.
- WHITE, John, *Art and architecture in Italy 1250 to 1400*, Harmondsworth, Penguin Books, Coll. The Pelican History of Art, 1966, xxvi,449 p. + 192 pl. (Versión española: *Arte y arquitectura en Italia, 1250-1400*, Madrid, Cátedra, Col. Manuales Arte Cátedra, 1989 [1966], 795 p.)
- WILLIAMSON, Paul, *Escultura gótica, 1140-1300*, Madrid, Cátedra, Manuales Arte Cátedra, 1997, 457 p.