

Madre o Reina, la diosa domesticada. Textos e imágenes medievales de María

JEANNE RAIMOND
GRES, Université de Nîmes

Mother or Queen, the domesticated goddess: Medieval texts and images of Virgin Mary

Abstract

This work concerns different medieval representations of Virgin Mary. We analyse their evolution from the ones in which she is considered a semi-divine worshiped figure, to its reduction to the ordinary sanctity by maternity, as well as by the restoration of prestige due to the secularisation processes; as could be the ones in which there was an assimilation with the courtesan lady or the queen. We will question the origin of such processes, as well as the evidence that shows the cultural variations at stake and the specular effects produced.

Key words: Mary. Goddess. Queen. Secularization. Domestication.

Resumen

Este trabajo concierne diferentes representaciones medievales de la Virgen María y analiza su evolución desde las de una figura semi-divina venerada hasta su reducción a la santidad ordinaria tanto por la maternidad como por la restauración del prestigio por procesos de laicización como pudieron ser los de asimilación con la dama cortés o la reina. Se cuestionará la procedencia de tales procesos así como los indicios que proporcionen sobre las variaciones culturales en juego los efectos de especularidad producidos.

Palabras clave: María. Diosa. Reina. Laicización. Domesticación.

ISSN. 1137-4802. pp. 7-27

A partir del estudio de las *Cantigas de Santa María* y de las imágenes que las acompañan tanto en el llamado Códice Rico como en su entorno cultural, se puede analizar la evolución de las representaciones de la Virgen María desde las de una figura semi-divina venerada hasta su reducción a la santidad ordinaria tanto por la maternidad como por la restauración del prestigio por procesos de laicización como pudieron ser los de asimilación con la dama cortés o la reina. Se cuestionará la procedencia y los matices de tales procesos así como los indicios que proporcionen sobre las variaciones culturales en juego los efectos de especularidad producidos. Intentaré en este estudio mostrar el origen y la resolución de las contradicciones que se expresan en la totalidad del texto –paratextos incluidos– en cuanto a la naturaleza de María, figura sometida a la interrogación teológica y que

también pudo considerarse –erróneamente a mi parecer– como a la base de la construcción de la imagen de la mujer en la sociedad medieval, sin dejar de tener presente que el que escribe es el Rey Sabio.

Se oponen entonces, o a veces se conjugan, los planteamientos de los Padres en cuanto a la esencia de la Virgen que definiría o no esta Inmaculada Concepción. En 325 el Concilio de Nicea declara la concepción inmaculada de Cristo, pero se tiene que esperar hasta el concilio de Éfeso de 431 para ver adoptada la calificación de María como Theotokos, aun cuando se hablaba en el Credo de la maternidad mariana. Mucho más tarde se fijarán los dogmas que la conciernen: en el siglo XIX el de la Inmaculada Concepción y en el XX el de la Asunción. Su potencia reconocida como corredentora o mediadora hace de la Virgen una figura de indole tanto divina como humana. Ésa es por lo menos la imagen que se difunde en Oriente. Por la relación inmediatamente establecida entre la Virgen y la mujer del Apocalipsis (cap XII), implicada ya por las fechas de escritura del texto de Juan, se la confunde con la mujer que a pesar de Eva va, por el nacimiento de su Hijo, a salvar el género humano. Esta interpretación de la figura marial recalcaría a la vez la prefiguración veterotestamentaria de la Virgen y la creencia en la Inmaculada Concepción. Bernardo de Claraval ya se había levantado contra la celebración de esta concepción virginal, imposible en quien ha sido engendrado de padre y madre¹. En el siglo XIII, los franciscanos reafirman la caducidad del argumento de la redención necesaria de todos los hombres aduciendo la capacidad de Cristo de redimir a la Madre de Dios «por adelantado». La insistencia de Bernardo de Claraval en la oposición Eva/Ave va a

1 San Bernardo de Claraval (1090-1153). San Anselmo de Canterbury (1033-1109).

2 BERNARDO DE CLARAVAL, *De aquaeductu* "Es María quien os ha dado este hermano Cristo. Pero quizá teméis en él la majestad divina, pues aunque se haya hecho hombre, continúa siendo Dios no obstante. ¿Queréis tener un abogado cerca de él? Recurrid a María. No hay en ella más que humanidad pura, no solamente porque es pura de toda mácula, sino pura aún en el sentido de que no hay en ella más que la sola naturaleza humana".

3 Autor del *Liber Mariae* y de un tratado sobre la Inmaculada Concepción. cf Cristina ALVAREZ

sugerir, subrayar e imponer que la anterioridad de Eva descarta la redención por adelantado de la Virgen. A principios del siglo XII ya San Bernardo promueve paralelamente la exaltación de la Virgen y la sistematización de la duda sobre su inmaculada concepción. El Doctor Melifluo sintetiza la cuestión en el sermón *De aquaeductu* declarando: «No hay en ella más que humanidad pura, no solamente porque es pura de toda mácula, sino pura aún en el sentido de que no hay en ella más que la sola naturaleza humana»².

La Virgen y la Corte ¿la laicización oportuna?

Sabemos que Alfonso X, en la obra que nos preocupa, se inspira entre otras colecciones de la del franciscano Juan Gil de

Zamora³. También conocemos las relaciones espirituales y materiales de su familia con el Císter. Sin embargo no pretenden ser las *Cantigas* un mensaje divino sino una enseñanza dada por un emisario, uno de los hijos predilectos, el rey de Castilla, Alfonso X, hijo de Fernando III y de Beatriz de Suabia. Orgulloso de un pasado oportunamente reinventado, el monarca deja entender en sus textos que existió una devoción mariana en la península antes de la invasión mientras los historiadores del s. XXI piensan que no se difundió esta figura hasta finales del siglo XI⁴.

No voy a tratar ahora de analizar el fundamento teológico de la transformación de estas imágenes sino de relacionarlo con unas prácticas sociales: cortesía y monarquía feudal. Entraremos pues en el ambiente de unas representaciones de tamaño reducido destinadas a la contemplación clerical y aristocrática⁵. En el Códice Rico se encuentran miniadas las 192 primeras cantigas⁶. Casi todas proponen la resolución de un estado de crisis por la benevolencia marial. Así en sus títulos, se habla de guardar, de librar, de resucitar. Estos verbos evocan la protección maternal, la implicación de María y un poder casi divino, la figura de una madre pues, dolorosa o no, de una dama poderosa hasta ser –o no– una semidiosa.



María en la estatuaria románica se presentaba como el tabernáculo: llevando al niño pegado al centro de su vientre lo seguía gestando (F1). Mayestática, representaba toda la extensión espacial y temporal de la Iglesia. En el siglo XIII, en el gótico, tanto en las estatuas como en las miniaturas desaparecen las imágenes del Trono de Sabiduría en favor de las imágenes de la maternidad en las que los cuerpos de la Virgen y del niño han dejado de colocarse en el mismo eje que encerraba la pareja en un hieratismo significativo de su lejanía. Ambos tenían en el románico la mirada fija, el niño podía estar

DÍAZ, Universidad de Oviedo, "La doctrina inmaculista en las CSM de Alfonso X El Sabio" en *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, Actas del simposio, 1/4-IX-2005 / coord. por Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 2, 2005, pp. 1219-1246.

⁴ Patrick HENRIET, Jean-Marie SANSTERRE, "De la 'inanimis imago' a la 'omagem mui bella'. Desconfianza hacia las imágenes y progreso de su culto en la España medieval (siglos VII-XIII)" *EDAD MEDIA. Rev. Hist.*, 10 (2009), pp. 37-92, 2009. Universidad de Valladolid.

⁵ Muerto su "autor" este cancionero será depositado, según el deseo del monarca, en la catedral de Sevilla.

⁶ La imagen se da como tan importante como el texto mismo. Cada cantiga va acompañada de una lámina de 6 viñetas que presenta el relato o lo esencial del relato. Mientras tenemos una obra que consta de 427 piezas y reagrupa 280 combinaciones métricas, las láminas se dividen casi uniformemente (excepto en tres casos) en 6 viñetas de 109 x110, cualquiera que sea la extensión del relato. Este relato que suele ordenarse en cinco momentos aparece escindido en 6 viñetas. La ilustración, delimitada por un marco rectangular que concentra la vista, hace caso omiso de la introducción y del estribillo y se concentra exclusivamente en la historia que se cuenta, como si desapareciera la dimensión doctrinal contenida en el estribillo.

No obstante, el recitativo que se encuentra en las cartelas colocadas en la parte superior de cada viñeta empieza por un "Como" que renueva la intención didáctica a la manera ejemplarizante. Por otra parte llama la atención la presencia sistemática en cada esquina de cada viñeta, de los blasones alternados de Castilla y de León con el águila de la casa de Suabia; no deja pues el manuscrito de ser obra real.



bendiciendo, no se sugería ni amor ni niñez. La madera tallada presentaba un bloque, un bulto casi homogéneo aunque se labrara la imagen en dos troncos distintos. En el siglo XIII se restituyen fielmente los gestos y sugieren las intenciones en el movimiento de sus cuerpos. Los ademanes de la Virgen y del niño –sentado éste sobre la rodilla izquierda de su madre– que tienden sus manos uno hacia otro sugieren esta comunidad y el poder intercesor de la Virgen (F2). Corresponden las representaciones góticas con esta dedicación de la Virgen a papeles más sociales que espirituales.

La figura de María mediadora es aceptada por todos los matices de la espiritualidad medieval. La presencia franciscana en las *Cantigas* se manifiesta en el gesto, del rey Alfonso, de rodillas y con las manos juntas ante la Virgen o en su emoción al contemplar el sufrimiento de Cristo. Vemos representaciones de María *lactans*, o como embarazada (cantiga 306 en la que la cinta que lleva en torno a su vientre baja sola), de María sufriendo etc⁷. Su sufrimiento al pie de la cruz se concibe entonces como un eco del dolor que hubiera sido el suyo si hubiera tenido un parto normal. Restituyéndole la capacidad de sufrir se le restituye la humanidad. En las láminas ilustrativas de su compasión María se mueve entre sus devotos, en su mismo entorno conventual o familiar. Y no es que se haya bajado de su pedestal sino que se han representado simultáneamente dos secuencias: la de la petición y la de la satisfacción del deseo (F3). La de la oración ante el altar de María aparece como primera por el efecto de repetición normativa de una misma estatua en todas las viñetas que encierren este tipo de representación; una estatua

⁷ Cantigas 50, 70, 77, 80, 110, 140, 180, 306.



de la Virgen con el niño sobre un altar adornado de motivos geométricos parecidos a los del marco de la lámina e incluso de blasones reales, viene a ser, si no icono, por lo menos puerto, base que afianza a la Virgen en su permanente dignidad (F4).

La laicización se opera pues en relación por la inmersión en el presente. Procede de un doble deseo: el de actualizar lo sagrado y el, más intenso y fundador, de sacralizar la simple vida del devoto, en este caso, la del rey. Se trata de una labor religiosa, acorde en sus metas con la función que cumpliría un rey antaño uncido a la manera visigoda. En la obra real, el triunfo de lo religioso ordenaría el mundo.



Desde los primeros textos del cancionero (prólogo B) se sugiere la intimidad primero con el rey-trovador que le pide el don de loarla y le ruega acepte su servicio, transformándola así en dama cortés. Luego se multiplican las narraciones de milagros a favor de sus novios. La asimilación de la Virgen a una dama cortés, si puede interpretarse como una exaltación, no deja de ser una reducción a un estado efímero. Es cierto que la esposa del señor goza de un amplio poder, pero también lo es que se utiliza su fantasma como factor de orden en un grupo masculino y guerrero. Con la presencia de los trovadores que participan en la elaboración de las *Cantigas* se renueva el esquema cortés con el motivo del *sponsus marianus*. Se somete éste, y el amor que recibe sistemáticamente, es cierto, le reintegra en el mundo de los elegidos porque servidores de Dios a través de su Madre también llamada Esposa. Según Georges Duby las prácticas del amor cortés rebajan el nivel de agresividad de la orden de los caballeros, los encamina a un amor o a una devoción que les hace volver a filas, las filas de una nobleza sometida:

«Lo mismo que reforzaban la moral del matrimonio, la reglas de la fin'amor venían a reforzar las de la moral vasálica. Sostuvieron en Francia, en la segunda mitad del siglo XII, el renacimiento del Estado. Disciplinado por el amor cortés ¿no fue el deseo masculino utilizado con fines políticos?».⁸

Si a María se la llama a veces «Sennor», en masculino es que ésta es la forma preponderante hasta muy entrado el siglo XIII. La forma cortés occitana «*mi dons*» también presente en las *Canti-*

⁸ G. DUBY, *Mâle Moyen Âge*, Paris, Flammarion 1988 p.82.

ibid. p 81 "En el seno mismo de la caballería, el ritual cooperaba de forma complementaria al mantenimiento del orden: ayudaba a dominar, a reprimir la parte de tumulto, a domar a la "juventud". El juego de amor fue en primer lugar educación de la mesura [...] Invitando a reprimir las pulsiones, era en sí, factor de calma, de sosiego. La dama coronaba al mejor. El mejor era el que mejor la había servido: el amor cortés enseñaba a servir, y servir era el primer deber del vasallo...".

gas es anterior. ¿Sacará la Virgen mayor autoridad de esta tradición? Nos encontramos con una representación hiper-femenina que se conjuga con un exceso de masculinización. Cabe volver sobre la proyección que supone esta última advertencia porque la cuestión de la divinización de la mujer, cualquiera que sea, en el amor cortés, merece ser planteada: la mujer cortés reina por su esposo, está ella en juego, es presa de una caza palaciega; su único poder consiste en negarse, pero su actuación sí puede influir en la partida señor/vasallos. La corona que lleva María puede ser corona de



esposa y expresa entonces el reconocimiento de la excelencia pero no equipara a la esposa con Cristo. La semidivinidad de la dama es un tópico cortés que aquí se encuentra invertido: de hecho se rebaja la figura marial colocándola al nivel de la dama cortés. Pero de una dama que no se niega, que acepta cualquier homenaje. María salva los dos obstáculos: es virgen, su cuerpo no es un estorbo, y su existencia depende del Hijo al que van a crucificar. En las miniaturas María es reina, goza de la dominación a la vez propia de la esposa así como de una potencia activa de contornos teológicos inciertos. Pero su belleza se glosa poco, a pesar del lujo que presenta a partir de finales del XII la ropa marial. Se concede poquísima importancia en el texto como en la imagen al relato del enamoramiento, al placer de la mirada, etc.

Otro ejemplo de la ambigüedad de esta representación de la Virgen coronada es la que en la catedral de León se alza en el parterel del portal central (F5). El que lleve la corona la designa como reina, por cierto, pero la colocación de la estatua fuera de la iglesia, si la instituye *Porta Coeli*, también hace resaltar la humanidad de su reino. Ya no está la Virgen en la



media-naranja de las iglesias románicas, ofrecida a la veneración (F6). Su reino es de este mundo. No olvidemos entonces que los temas de la Coronación de María y del Tránsito (muerte y ascensión) proceden de los evangelios apócrifos del siglo XII son las primeras representaciones de la Coronación de la Virgen por Cristo acompañado a veces por unos ángeles y presenciada otras por los apóstoles. Se encuentra entonces la Virgen sentada con la cabeza inclinada ante Cristo, tampoco es reina por esencia, está elevada a la categoría de reina.

De todas formas, en su transformación en reina o en dama cortés, María perdería la humildad que tanto celebraba Bernardo de Claraval si no fuera ante todo protectora de los humildes o de los débiles, cualquiera que sea su fe. Cura, ampara a judías como a moras o a cristianos. No es diosa celosa sino partícipe y justificante de la «tolerancia» real. Y entonces es cuando afloran las viejas tensiones entre el monarca y la santa sede, codificadora de las condiciones del perdón, y las instituciones del siglo. En numerosos casos la justicia divina se ejerce por medio de la abogada María que trastorna tanto el orden del mundo con sus vanas ordalías (*la mujer judía*) y sus merinos inconscientes (*el ladrón devoto*), como las leyes de la Iglesia con los abades obtusos (*el clérigo y la flor*), los obispos malévolos y las monjas habladoras (*la abadesa preñada*). La Virgen tiene del pecado y de la devoción una idea que no es para nada la de la justicia o de las jerarquías del mundo. Varios responsables del clero o de la nobleza quedarán escarmentados ante la revelación de su propia ausencia de discernimiento. También se expresa la proximidad de María con los reyes en la mediación a la que se dedica en su favor; esta ayuda ofrecida a Fernando III el santo, al propio Alfonso X y a sus parientes coloca a la Virgen en la esfera de lo político. La presencia en estos casos de nombres y detalles históricos rompe con la norma de la universalidad: los beneficiarios reales del milagro son los protagonistas cuyo ejemplo debería inducir a los destinatarios-súbditos a mayor respeto y sumisión.

María Diosa: ¿Adecuación o usurpación?

Humana pero altiva la Virgen asume los deberes de la maternidad, ampara y educa, «castiga». No se deja ver por sus devotos entre sueños y pesadillas sino que aparece y habla. Su iniciativa renueva el destino del pecador; le exorta a acompañarla, a reunirse con ella o se lo lleva al cielo (*“quando deste mundo quis Deus que se partisse”* cantiga 71, pl 79, v 65) demostrando así una potencia sobrenatural. Ella sola es quien otorga o niega la visión de su perfección jugando con la sorpresa para inhibir durante su noche de bodas al novio que le había jurado fidelidad (cantiga 42) o quien se muestra esplendorosa al caballero que la reza para «tener» su dama (cantiga 16). Habla a sus devotos con dulzura, con firmeza o con ironía para informarles sobre sus deberes y los riesgos que corren (cantigas 71, 42, 105). Da muestras, en cada momento de su dominio de sus propias intervenciones. Recuerda la cantiga 12 *«un miragre.../que a Reinna do Ceo quis en Toledo mostrar»*. La Virgen demuestra con los representantes humanos y masculinos del orden mayor astucia e ironía que con sus ene-

migos inmatereales, los demonios, a los que convoca, domina y vence. Estos seres contrahechos, con alas de murciélagos, están al acecho de la falta y desaparecen cuando la inversión de las prioridades por María, figura de orden o de subversión, demuestra su libertad. En la miniatura es notable esta dominación que podría constituir como un indicio de una divinidad posible.

Es precario entonces el equilibrio entre la figura de poder y la de usurpación que trastorna los esquemas sociales y morales. Obra la Virgen para instaurar otro orden cuya lógica escapa entonces al mundo. Hija de su Hijo, instaura un nuevo sistema relacional que pone en tela de juicio el orden de las cosas. Constituye una figura transgresiva, ya no de la recepción sino de la creación. Las fronteras del mundo son estrechas para un personaje que tiene un poder de refundación.

⁹ Catherine CLÉMENT et Julia KRISTEVA, *Le féminin et le sacré*, Stock, 1998, p 180.

Exclama Catherine Clément “Le désordre théologique occasionné par la Vierge Marie est assez beau”⁹. Y aquí es donde, en la frontera de la herejía temida de San Bernardo, la imagen va a desempeñar un papel importante.

Porque las similitudes de la Virgen con Dios se encuentran en la acción, en esta posibilidad de hacer milagros como multiplicar el pan, curar a enfermos, salvar a los buenos ladrones, llenar de vino los odres vacíos, calmar los vientos, etc... Se confunden complicidad y parecido, ya y afirma el texto que su poder le fue otorgado por Dios Hijo:

“Mui gran poder á Madre de Deus
de deffender e ampara-los seus.
Gran poder á ca sseu Fillo llo deu” (Cantiga 22)

Además María resucita los muertos. El título y el refrán de la cantiga 133 enuncian claramente el esplendor del prodigio:

“Esta é de Como Sa Ma ressucitou hua minya que
levaron morta ant’o seu altar
Resorgir pode e faze-los seus
viver la Virgen de que naceu Deus”

Esta afirmación de numerosas resurrecciones, de niños esencialmente, anunciadas en el título de las cantigas narrativas concernidas, aparece en un estribillo que concentra –como todos los estribillos– el mensaje de devoción, el de la cantiga de loor 280 que da a esta aptitud marial el vigor de un dogma:

«Per ela se corregen os tortos,
e ar faz ressocita-los mortos» v 9-10

Tres días suelen separar la muerte de la resurrección de los devotos de María como las de Cristo. En este caso se espera tres días para estar seguros de la muerte de los devotos y para rezar a la Virgen pero la similitud se impone, significativa de comunión y de confusión. No se expresa claramente la extensión del plazo pero una simple atención a las noches pasadas por la madre velando el cuerpo del niño remite al *Triduum* (canti-ga 331). Otras veces el título y el estribillo imponen la referencia a Cristo. María ejerce sobre el cuerpo muerto el poder que Cristo demostró sobre el de Lázaro. El efecto de especularidad crea la ambigüedad contra la que luchan los teólogos, en particular san Bernardo, gran devoto de la Virgen, Madre humana de Dios.

La vuelta al orden

En el cancionero alfonsí se encuentra insertada, cada nueve piezas, una cantiga *de loor* más dogmática que los otros cientos de piezas narrati-vas. El problema de la naturaleza misma de María se expresa pues con más fuerza en estas cantigas pero es en los milagros y su ilustración donde mejor se captan los matices de la represen-tación. Veremos ahora cómo la imagen permite la vuelta al orden. Lo cierto es que las ilustraciones no corresponden exacta-mente con el texto, que lo glosan introduciendo unos matices que fueron ajenos a su construcción¹⁰.

Sabemos que las miniaturas son obras de monjes pero ignoramos de qué monjes se trata. Sin embargo encontra-mos la influencia cisterciense en la claridad del fondo, del cuerpo mismo y de la ropa de la Virgen en acción. Lo explica Michel Pastoureau, si para Suger el color es luz, al contrario para Bernardo el color es materia que oculta el papel o la fibra primera, que obstaculiza el *transitus*, el camino del hombre hacia Dios a través de la imagen¹¹.

Y si en estas miniaturas María no deja de ser la figura más importante, otros actantes sobrenaturales, los ángeles, pueblan su espacio (F7-F8). La frecuencia de su presencia en la imagen supera con mucho la de su mención en los

10 Rocío SÁNCHEZ AMEIJEI-RAS, "A imaxe e a teoría da imaxe" en Elvira FIDALGO FRANCISCO, *As cantigas de Santa María*, Edicions Xerais de Galicia, S.A., 2002.

11 Michel PASTOUREAU, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Édi-tions du Seuil, 2002, chapitre 1.





textos. Intervienen sobre más de 60 láminas de 210 y cinco veces sólo en los 192 textos que ilustra el Códice Rico. En la quinta viñeta de la cantiga 10 dos ángeles de alas afiladas que ocupan todo el espacio delimitado por los arcos bajos los que se encuentran, parecen ayudar a María en su función de protectora mientras el texto no alude a su presencia. Visten blancas túnicas parecidas a las vestiduras talarés del siglo XIII, son rubios, sus alas de plumas diáfanas captan la luz. La profusión angelical se opone a la unicidad marial, desconstruye el cliché de la singularidad. María no puede existir sola; es la madre única de Dios pero sostienen su acción varios ángeles.

Auxiliares por excelencia del paso al otro lado, los mensajeros convocan por sí solos lo sagrado del que María no participa. Intercesores potentes, dominan la silueta marial ocupando con sus alas abiertas un espacio dos veces más amplio que el suyo. Si no la vigilaran podrían protegerla. El miniaturista los coloca en las viñetas intermediarias. Omnipresentes, constituyen un relevo de sustitución hacia lo sagrado: la mediación deja de ser el atributo exclusivo de María. Por ellos pasa el misterio divino que podría borrar un exceso de relaciones familiares y su presencia significa la necesidad de una vuelta a la ortodoxia puesta en peligro por el personaje semi-divino en el que se ha transformado la Virgen. Así Bernardo de Claraval puntualiza:

«Il a fait l'ange grand, mais non point aussi grand que lui, à plus forte raison, ne l'a-t-il point fait Très-Haut. Il n'y a que le Fils unique qui ait été sinon fait, du moins engendré Tout-Puissant par le Tout-puissant, Très-Haut par le Très-Haut, Eternel par l'Eternel, et qui puisse, sans usurpation et sans injure pour Dieu, se comparer en tout à lui».¹²

¹² SAN BERNARDO; Tercera homilia sobre las glorias de la Virgen madre (11): "Hizo al ángel grande pero no tan grande como él, tampoco lo hizo Altísimo. Sólo el Hijo Único fue engendrado -que no fue hecho, Todopoderoso por el Todopoderoso; Eterno por el Eterno y que pueda sin usurpación ni injuria contra Dios, compararse en todo".

Restablece pues la imagen un orden teológico y sugiere la jeraquización del mundo. La espiritualidad cisterciense hacía ordinario y necesario el contacto con el mundo de los ángeles. El miniaturista procede a un reajuste teológico de la doctrina expuesta en el texto. Parece contaminado por el santo miedo a rebasar los límites de lo aceptable en la gestión de lo sagrado.

La laicización de la Virgen, dama cortés, reina del mundo, es una forma de despojar de su misterio a la que no es sino misterio, Inmaculada Concepción, Virginidad, engendramiento de Dios, siendo mujer. Este misterio encierra su propia clave, la humanidad. El paso a la deificación de María habrá sido como un desliz o una sobrepujanza que permitió que aparecieran con mayor nitidez los hitos de un recorrido de lo divino entre las poblaciones necesitadas de esperanza de los reinos alfonsíes.

La diosa madre volverá a aparecer durante el primer tercio del s. XIV, más madre que diosa.

Se ha vuelto Madre de Misericordia y se encuentra revestida de un manto bajo el que se amparan todos sus hijos¹³ (F9). Según Paul Perdrizet, citado por Dominique Donadieu-Rigaut, «este esquema elaborado por y para las órdenes religiosas puede haber servido *in fine* de modelo a la sociedad entera figurada en su *diversitas*. Las cofradías [...], situadas entre los mundos laico y religioso desempeñaron el papel de cadena de transmisión entre la figuración de las órdenes y la de la sociedad».



¹³ Dominique DONADIEU-RIGAULT, "Les ordres religieux et le manteau de Marie", *Cahiers de recherches médiévales*, 8 | 2001, 107-134-xiv. "Les premières représentations de la Vierge abritant un ordre sous son manteau se rencontrent en milieu cistercien, assez tardivement, durant le premier tiers du XIV^e siècle. Elles se multiplient au cours de la seconde moitié du siècle pour se généraliser après 1400, affectant alors d'autres ordres, monastiques ou mendiants. Paul Perdrizet, dans l'ouvrage précédemment cité, attribue "l'invention" de ce thème iconographique aux Cisterciens, les Dominicains, puis les autres ordres religieux s'en étant emparé par la suite. En poursuivant une logique évolutionniste "d'élargissement" et de "laïcisation", l'auteur soutient que la formule se serait appliquée progressivement aux confréries et enfin à la société tout entière venant se blottir à son tour sous le pallium de la Mater omnium. Dans cette perspective, c'est le schéma élaboré par et pour les ordres qui aurait servi *in fine* de modèle à l'ensemble de la société, figurée dans sa *diversitas*. Les confréries, situées à la charnière des mondes laïque et religieux, auraient joué le rôle de maillon de transmission entre la figuración des ordres et celle de la société".