

UN EJEMPLO DE VIRGEN ABRIDERA DE LA PASIÓN: LA VIRGEN DE BOUBON Y LA POLÉMICA EN TORNO A SU AUTENTICIDAD MEDIEVAL

IRENE GONZÁLEZ HERNANDO
Universidad Complutense de Madrid

Las Vírgenes Abrideras constituyen una tipología mariana surgida en la baja Edad Media —los primeros ejemplos se documentan a finales del siglo XII—, con una compleja simbología en la que se interrelacionan ciclos marianos, trinitarios y de la Pasión de Cristo; y en la que confluyen un amplio abanico de conceptos desarrollados por la mariología y el culto mariano tales como la Maternidad Divina, la participación de la Virgen en la Redención o su labor Intercesora. En suma, una iconografía que aglutina una multiplicidad de significados y que, leída en conjunto, puede dar lugar a interpretaciones diversas que oscilan entre la ortodoxia y la heterodoxia.

Normalmente se entiende por Vírgenes Abrideras aquellas esculturas marianas que poseen dos puertas móviles, o postigos, en su parte frontal, que pueden abrirse o permanecer cerradas, pero que cuando se abren, a través de varias bisagras o goznes, dan lugar a un tríptico —tres paneles separados— con escenas esculpidas, pintadas o ambas.

La obra que es objeto del presente trabajo, la Virgen Abridera de Boubon, es una Abridera de la Pasión; es decir, pertenece al conjunto de tallas que contienen en su interior un ciclo de la Pasión de

Cristo.¹ La interrelación entre la iconografía exterior —la Virgen con el Niño— y la interior —el ciclo de la Pasión— ha interesado a distintos estudiosos.²

La interpretación más frecuente es que las Abrideras de la Pasión muestran de un modo cercano, tangible y fácil de entender las meditaciones dolorosas de la Virgen que sufre por la Pasión de su hijo. Las Abrideras de la Pasión, cuando se abren, exhiben el interior de la Virgen, es decir, su cabeza, su corazón, sus “entrañas”, que están llenas de dolor por la Pasión de Cristo.

¹ Más de una decena de obras responden al grupo de Abrideras de la Pasión: en Francia, la de Notre-Dame de Quelven en Guern, la del Musée des Beaux-Arts en Lyon, la del Musée des Antiquités de Rouen, la de la iglesia parroquial de Bannalec, la del Musée du Louvre en París y la desaparecida en los años setenta de la abadía de Maubuisson; en España las desaparecidas de la Colección Bell-lloch y de Felipe II; en Suiza la desaparecida de Notre-Dame de Grâce en Cheyres; en EE.UU. la de Boubon en la Walter Gallery de Baltimore. Existe incluso una obra más en España, la de Bárcena de Pie de Concha, que se ajusta sólo en parte a esta clasificación, ya que presenta tanto escenas de la Pasión como de la Infancia de Cristo.

² Los historiadores que se han ocupado de esta cuestión han sido: Clément (*La représentation de la Madonna*, 37), Fabre (*Pages d'art chrétien*, 336 y ss.) y Trens (*Iconografía*, 481-524).

La fuente escrita más importante de esta elaboración teológica es un pasaje del Evangelio de Lucas que describe cómo la Virgen volvía del templo en el que Simeón le había profetizado la Pasión de su hijo, recordando estas palabras y meditándolas en su corazón. Más concretamente recogería las palabras de *Lucas*, II, 19: “María guardaba todo esto y lo meditaba en su corazón”.

Pero también fueron fuente de inspiración unas palabras del *Cantar de los Cantares*, I, 13: “Es mi amado para mí bolsita de mirra que descansa entre mis pechos”. Dice Trens que “por mirra, los Padres de la Iglesia entienden la Pasión, Muerte y sepultura de Jesucristo, pensamiento que penetró en el corazón de María por el agujero abierto con la espada del anciano Simeón” (*Iconografía*, 481-524).³ Así pues este verso del *Cantar de los Cantares* podría aplicarse a la Virgen, entendiendo que la mirra es la Pasión de Cristo que lleva María en su pecho, como fuente de sufrimiento.

Después de este breve examen de las *Abrideras* de la Pasión que nos permite comprender el verdadero alcance del contenido iconográfico de la Virgen de Boubon, se aborda el análisis de la pieza en cuestión. En primer lugar, hay que señalar que es una obra muy controvertida en su conjunto; por esto mismo ha generado una interesante polémica en torno a su autenticidad medieval, de modo que existen tanto férreos defensores de su medievalismo como convencidos defensores de su cronología decimonónica. Pero antes de analizar cómo se ha desarrollado este debate, debemos explicar sucintamente los rasgos más significativos de la obra, a fin de hacernos una “composición de lugar”.

La Virgen de Boubon procede de la abadía de este mismo nombre en Cussac, departamento de Haute-

³ Trens cita este verso del *Cantar de los Cantares*, pero no lo relaciona con las *Abrideras* de la Pasión, sino con la presencia de un crucifijo en el grupo de las *Abrideras* Trinitarias. Sin embargo, esta vinculación parece bastante forzada. Resulta más acertado vincular dicho verso con la interpretación de las *Abrideras* de la Pasión.

Vienne, región de Limousin, Francia. Sin embargo, desde 1908 se halla en la Walter Art Gallery, en Baltimore, estado de Maryland, EE.UU.; registrada con el número de inventario 71.152. Es una obra de pequeñas dimensiones: 43.5 cm de alto, por 13.5 cm de ancho cuando la imagen está cerrada, y 9.8 cm de profundidad; pero bastante pesada —ronda casi los 4.5 kg—. Se trata de una talla en marfil de elefante,⁴ cuyas imágenes interiores van también esculpidas en bajo y mediorrelieve. Se abre frontalmente, desde la cabeza a los pies, sin incluir el zócalo.⁵ Presenta un dorso plano, sin tallar. Fue expuesta en 1900 en la *Exposition universelle* del Petit Palais de París.

En cuanto al análisis iconográfico, exteriormente se ha representado la Virgen sedente con Cristo en majestad sobre sus rodillas. Cristo, dentro de una aureola cuadrilobulada, sostiene en la mano izquierda el globo terráqueo, con la derecha bendice al modo latino y va flanqueado por las Tablas de la Ley —a la izquierda— y por un cáliz —a la derecha— símbolos del Antiguo y Nuevo Testamento respectivamente.

El hecho de representar a Cristo adulto en el regazo de la Virgen, en vez de representar al Niño —iconografía más frecuente—, ha sido explicado en profundidad por Holbert (“The vindication”, 101-119). La imagen de Cristo adulto hace referencia al Cristo del Juicio Final. Si observamos la iconografía, tanto exterior como interior, de esta escultura, vemos que

⁴ Entre las *Abrideras* el material más habitual fue la madera —de diferentes tipos: boj, tilo, nogal, peral, roble, olivo—, siendo el marfil un material menos frecuente, que sólo se empleó en seis *Abrideras* —la de las Clarisas de Allariz, la de la catedral de Évora, la de Boubon, la del Musée du Louvre, y de los museos de Rouen y Lyon—.

⁵ Este tipo de apertura, casi completa, es el más común entre las *Abrideras* conservadas. Chabanol, en los artículos escritos entre 2001-2004, ha constatado cuatro tipos diferentes de apertura: completa —desde lo alto de la cabeza hasta el zócalo—, casi completa —desde el cuello o los hombros hasta los pies o la base de la obra—, torácica —solo a la altura del pecho— y de la mitad inferior —desde la cintura hasta los pies—.

está narrada la Vida de Cristo desde su nacimiento hasta su muerte y Resurrección, de tal modo que el Cristo del Juicio Final cierra este ciclo y por ello se sitúa sobre el regazo de la Virgen.

También Trens (*Iconografía*, 481-524) prestó atención a este detalle iconográfico atípico que consiste en colocar la imagen de Cristo adulto y en majestad dentro de una mandorla o aureola cuadrilobulada, en forma de sello, sobre el regazo de la Virgen. Para Trens las fuentes literarias de esta iconografía se hallan en el *Cantar de los Cantares*, VIII, 6: “Ponme como sello sobre tu corazón”. Esta Virgen Abridera ha situado sobre su corazón el sello de Cristo.

En la escena central del zócalo se ha representado el Nacimiento de Cristo: la Virgen tumbada sobre la cama y con la cabeza apoyada sobre la mano derecha, a su izquierda san José sentado, y al fondo el Niño guardado por la mula y el buey. Y en cada una de las escenas laterales se ha representado una mujer bajo un arco, figuras de identificación problemática, ya que podrían ser:

- a) según Sarrète (*Iconographie mariale*, 40-48), las parteras Zelomé y Salomé que aparecen nombradas en los Evangelios Apócrifos en relación con la Natividad
- b) de acuerdo con Radler (*Frankfurter Fundamente*, 203-210) y Holbert (“The vindication”, 101-119), los restos de unas tempranas representaciones de la Anunciación —a la izquierda— y la Visitación —a la derecha—.

En el interior aparece un ciclo de la Pasión de Cristo, con las siguientes escenas representadas y su correspondiente orden cronológico de lectura:

9b Ángel	9a Cristo en la Gloria	9c Ángel
1 Cristo ante Pilatos	4 Crucifixión	6 Resurrección
3 En el camino del Calvario		7 María en el sepulcro
2 Flagelación 10a y 10b5 Santo Entierro	10c y 10d8 Noli me tangere	
2 Evangelistas		2 Evangelistas

En cuanto a la cronología de la talla, existen dos hipótesis contrapuestas acerca de la datación, y estas posturas enfrentadas derivan directamente de la defensa o crítica de la autenticidad medieval de la obra. Veamos las dos dataciones posibles:

- a) 1180-1220 —finales siglo XII-primer mitad siglo XIII—. Tesis defendida por los autores que consideran que la obra es auténticamente medieval —Barón de Verneilh (“La Vierge ouvrante de Boubon”), Clément (*La représentation de la Madonna*, 37), Sarrète (*Iconographie mariale*, 40-48), Réau (*Iconographie de l’art chrétien*, 92 y ss.), Koechlin (*Les ivoires gothiques Français*, 3), Blancher (*Recherches*), Baumer (“Die Schreinmadonna”) y Radler (*Frankfurter Fundamente*, 203-210)— y avalada por la reciente datación con base en Carbono 14 y los rasgos estilísticos propios del siglo XIII —la simplicidad e ingenuidad en la composición de escenas, y la veracidad en las actitudes de los personajes—.
- b) Segunda mitad siglo XVIII-principios siglo XIX. Hipótesis defendida por Barnet (“Virgen de Boubon”), quien considera la obra una falsificación, un *revival* gótico realizado en torno a los años de la Revolución francesa, tal vez para reemplazar un objeto religioso anterior perdido o dañado.

A propósito de la autenticidad medieval de la escultura,⁶ y siguiendo con el planteamiento anterior, hay dos grupos de historiadores:

- a) Los que afirman la autenticidad: Lecler, Barón de Verneilh (“La vierge ouvrante de Boubon”), Grodecki (*Ivoires français*, 81), Koechlin (*Les ivoires gothiques français*), Blancher (*Recherches*), Gaborit-Chopin (*Les ivoires du Moyen-Age*, 34), Radler (*Frankfurter Fundamente*, IV, 203-210), Holbert

⁶ Holbert (“The vindication”, 101-119) es el que ha explicado más detalladamente los argumentos en favor y en contra de la autenticidad medieval de la escultura.

(“The vindication”). Defendieron la autenticidad todos los investigadores de finales del siglo XIX-primer mitad del siglo XX, y gran parte de los historiadores de la segunda mitad del siglo XX. Los argumentos en favor de la autenticidad son:

- la complejidad iconográfica de la obra, que hace que sólo pudiese ser dictada por un teólogo medieval del siglo XIII;
- el hecho de que la obra estuviese dividida en dos mitades durante mucho tiempo;
- la prueba del Carbono 14, realizada en 1996 por *Research Laboratory for Archaeology and the History of Art*, Universidad de Oxford, y que confirmó una antigüedad de entre 1020-1220, con un 95.4 % de fiabilidad;
- el tipo de talla, realizada sobre una gran pieza de marfil, que no corresponde a las falsificaciones de finales de los siglos XVIII y XIX.

b) Los que cuestionan la autenticidad: fue a partir de las décadas de 1950-1960 cuando empezaron a plantearse distintas dudas en relación con la obra. Verdier y Randall, del Walters Museum; Goldshmidt y Little, del Metropolitan Museum de New York; Swarzenski, del Museum of Fine Arts de Boston; Stratford, del British Museum de Londres y Williamson, del Victoria and Albert Museum de Londres, consideraron sospechosa de autenticidad la Virgen de Boubon. Barnet (“Virgen de Boubon”) recogió todas estas sospechas y las puso por escrito, cuestionando la autenticidad de la obra con sólidos argumentos que se recogen a continuación:

- la diversidad de las fuentes de inspiración medievales presentes en la obra: la Virgen de Boubon guarda similitudes tanto con los marfiles otomanos como con la escultura en piedra de la catedral de Chartres. Esto hace pensar en un *revival* gótico;
- la presencia de detalles atípicos, iconográficos y estilísticos, para una escultura medieval: el

brazo superior de la cruz que es demasiado alto y carece del *titulus* inscripción, el cordero sobre la cruz, la rígida geometría de los espacios, el uso de círculos profundos para rellenar los huecos;

- la demanda de obras de arte por parte del mercado de antigüedades francés de finales del siglo XVIII y principios siglo XIX, que generó una industria de marfil que suministraba estas obras a los coleccionistas. Probablemente los *revivals*, como las Vírgenes medievales, fueron realizados por estos talleres franceses para satisfacer a los coleccionistas y reemplazar los ornamentos religiosos dañados o perdidos —este segundo sería el caso de la Virgen de Boubon—;
- la cuestionable fiabilidad de la prueba del Carbono 14. Muchos laboratorios sostienen que el bajo contenido de carbono que posee el marfil hace difícil saber con seguridad la datación de una pieza, y que es necesario considerar otros factores para ofrecer una datación más fiable. Además es perfectamente factible que se realizara una falsificación a finales del siglo XVIII, principios del XIX utilizando un colmillo de marfil antiguo o reutilizando una talla de marfil antigua.⁷

⁷ Sin embargo Drayman-Weisser, director de Conservación e Investigación técnica de la Walters Gallery, quien ha estudiado en profundidad la posibilidad de una falsificación sobre un marfil antiguo, la ha negado por varios motivos:

- es improbable que un falsificador de finales del siglo XVIII, principios del XIX, tuviese una pieza de marfil tan antigua y de tan grandes dimensiones, y en caso de que la poseyese es imposible que hubiese conocido su verdadera datación y hubiese imitado a la perfección el estilo y la iconografía complejísima que correspondía a la fecha de la pieza de marfil;
- sólo se han hallado signos de envejecimiento artificial —y por tanto de falsificación— en las pequeñas partes restauradas; mientras que el resto de la obra tiene tanto al interior como al exterior el mismo tono, textura, agrietamiento y deterioro.

Esta polémica en torno a la autenticidad medieval de la obra se traslada al estudio de los propietarios de ésta. Una vez más contamos con dos tesis:

a) Hipótesis tradicional: Lecler, Barón de Verneilh (“La Vierge ouvrante de Boubon”), Koechlin (*Les ivoires gothiques français*), Blancher (*Recherches*), Barnet (“La Virgen de Boubon”). Los propietarios de la obra pueden agruparse en tres etapas:

1. Primera: siglo XIII-1792. La obra, unida, fue posesión de la Abadía de Boubon desde su realización —en el siglo XIII— hasta la disolución del monasterio y la expulsión de sus

religiosas en 1792, con la Revolución francesa.

2. Segunda: 1792-1898. En 1792 la obra se dividió en dos mitades, y cada una tuvo distintos propietarios.⁸
3. Tercera: 1898-Actualidad (2005). Las dos mitades fueron conectadas por el Barón de Verneilh en 1898, y volvieron a unirse en manos de M. Sailly, quien debió comprar la mitad posterior a M. Lavergne y después ensamblarla con la mitad anterior que ya poseía. La obra, reunida, tiene toda una lista de propietarios,⁹ que comienzan con M. Sailly y finalizan con la Walter Art Gallery.

⁸ Lista de propietarios de la mitad anterior:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1º	Anne Hugonneau-Beaufet, monja de Boubon	-	1792	1826
2º	Jean Hugonneau-Beaufet, sobrino de la anterior	Herencia	1826	1839
3º	Pierre Hugonneau-Beaufet, cura de Dournazac e hijo del anterior	Dote recibida al ser ordenado sacerdote	1839	-
3º	Una sobrina del cura de Dournazac	Herencia	-	-
4º	M. Sailly, notario de Limoges y marido de la sobrina del cura de Dournazac	Herencia	-	-

Lista de propietarios de la mitad posterior:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1º	M. Chaperon, administrador de las tierras de la abadía de Boubon en el momento de la Revolución	Adquiere la mitad posterior en pago por las labores de administración	1792	-
2º	Mademoiselle Chaperon, hija de M. Chaperon	Herencia	-	-
3º	M. Duvoisin, marido de Mlle. Chaperon	Herencia	-	-
4º	Antonin Duvoisin	Herencia	-	1897
5º	Un campesino anónimo de la zona	Herencia	-	-
6º	M. Lavergne, alcalde de Abjat	Donación	-	-

⁹ Lista de propietarios de la tercera etapa:

	Propietario (o ubicación)	Forma de adquisición	Inicio de propiedad	Fin de la propiedad
1º	M. Sailly	¿Compra?	¿1898?	-
2º	Colección Jacques Seligmann	Compra	-	-
3º	Colección Sir Thomas Gibson Carmichaël	Compra	¿1900?	1902
4º	George Harding, comerciante londinense	Compra	1902	1903
5º	Colección Henry Walter en New Cork	Compra	1903	1908
6º	Walter Art Gallery de Baltimore	¿Compra?	1908	2005

b) Nueva hipótesis: Holbert (“The vindication”, 101-119) ha manifestado sus sospechas respecto a la hipótesis tradicional, especialmente en cuanto a la lista de propietarios de la segunda etapa —siglo XIX—. De acuerdo con la hipótesis tradicional, la Virgen de Boubon estuvo dividida en dos piezas a lo largo del siglo XIX, piezas que fueron conservadas en dos localidades distintas y que no fueron reunidas hasta 1897. Por tanto, según esta teoría sería imposible que la Virgen de Boubon, dividida a lo largo de todo el siglo XIX, hubiese sido el modelo para las falsificaciones de los museos de Rouen, Lyon y Louvre; una idea defendida por la mayor parte de los estudiosos de las *Virgenes Abrideras*.

Por ello, dice Holbert (“The vindication”, 101-119) que este listado de propietarios de la segunda etapa es sospechoso por distintos motivos:

1. El listado se ha formado a partir de relatos orales que fueron recogidos por Lecler.¹⁰ No existe un solo documento escrito que corrobore estos datos.
2. Es difícil creer que para salvar la Virgen de Boubon de la destrucción de los revolucionarios, las religiosas aceptaran dividirla en dos partes, una decisión poco ortodoxa que implicaba no sólo la pérdida de unidad de la escultura, sino también la distorsión de su significado religioso como obra de devoción.

Así pues, Holbert propone una hipótesis alternativa, que toma en cuenta los siguientes acontecimientos:

- 1º La *Virgen Abridera* al completo —tanto las alas laterales como el panel central— fueron sacadas

del monasterio por la monja Anne Hugonneau en 1792, quien valoraba la naturaleza sagrada de la escultura. La Virgen ya entonces tendría partes dañadas.

- 2º A la muerte de Anne Hugonneau en 1826, sus herederos, más pragmáticos y menos preocupados por el sentido religioso de la obra, habrían hecho tasar la escultura. Conscientes de su enorme valor económico, la habrían hecho reparar después en París —hacia 1826—, y habrían consentido o fomentado la realización de tres falsificaciones —Rouen, Louvre y Lyon— a partir de la obra original, a fin de venderlas en el mercado de antigüedades.
- 3º Las tres falsificaciones son vendidas rápidamente —en torno a 1836—, y por unos años se oculta la obra original de Boubon, con el fin de que las vírgenes de Rouen, Louvre y Lyon sigan siendo consideradas auténticas y mantengan su valor.
- 4º Pasados los años se da a conocer, como parte de una estrategia de mercado, primero la mitad anterior de la Virgen de Boubon, después la mitad posterior. Finalmente se ensamblan las dos en 1897 y se anuncia el descubrimiento de una *Abridera* auténtica. En este momento ya se había descubierto que las vírgenes de Lyon, Rouen y Louvre eran falsificaciones, lo cual dio aún más valor a la Virgen de Boubon, como única pieza auténtica.
- 5º La Virgen de Boubon entra rápidamente en un circuito de vendedores y compradores, hasta que llega a la colección personal de Henry Walter en 1903.

Pero tanto la hipótesis tradicional como la hipótesis nueva de Holbert dan por supuesto que la Virgen de Boubon fue fabricada antes de la Revolución francesa. Estas dos hipótesis sólo disienten respecto a los propietarios de la segunda etapa. Por tanto son teorías que apoyan la autenticidad medieval de la obra. Faltaría, así pues, incorporar una tercera y

¹⁰ En varios artículos aparecidos en la revista *Bulletin de la Société Archéologique du Limousin* 1889, XXXVI, 240-246; 1899, XLVII, 475 y 482-483; 1900, XLIV, 204-210.

última teoría, más acorde con la idea de la falsificación. Si consideramos la talla falsa —como sostiene Barnett—, entonces también debemos pensar que toda la lista de propietarios del siglo XIX habría sido un “invento” diseñado para autentificar una obra falsa de finales del siglo XVIII, principios del XIX en el mercado de antigüedades, de tal modo que pasase por escultura verdaderamente medieval del siglo XIII.

Teniendo presente los debates en torno a la autenticidad, veamos qué dicen del mecenazgo, estilo y restauraciones los defensores de la cronología medieval de la obra. El patrocinio de la escultura se ha vinculado tradicionalmente a la abadía de Boubon, fundada por Robert d'Arbrissel en 1106 y lugar de retiro elegido durante siglos por las hijas de las familias nobles.

Tanto el Barón de Verneilh como Lecler y recientemente Blancher consideran que la obra fue realizada en alguno de los talleres de escultura de Limoges. La escuela de Limoges fue conocida por sus excelentes esmaltadores, quienes trabajaron también el marfil y el bronce con una gran exquisitez. La expresión, composición, ornamentación y factura son propias de Limoges.

El estilo seguido sería un estilo gótico temprano, que recibe además influencias muy diversas: de los marfiles otonianos y carolingios del siglo XI, de la metalurgia de los siglos XII y XIII, de los talleres de marfil de los alrededores de París de principios del XIII. Para Holbert (“The vindication”, 101-119) esta mezcla de estilos no es tan extraña como pudiera parecer, si atendemos al origen de la obra. La pieza fue tallada en la región de Limoges, y no en un gran centro metropolitano como París. Los tallistas del marfil de Limoges se inspiraron en la tradición anterior de metalurgia y esmalte, en la que fueron artesanos destacables.

Para finalizar y sin pretender cerrar los múltiples debates en torno a la escultura, falta decir que todos los investigadores admiten que la mitad anterior de la

obra tiene vestigios de una restauración, que habría sido encargada por el cura de Dournazac —propietario de la obra— en la década de 1830. Sin embargo los primeros historiadores no se pusieron de acuerdo en cuanto al tipo de restauración desarrollada: De Verneilh consideraba que la obra fue restaurada de un modo muy tosco por un artesano local —de Saint-Mathieu—; mientras que Lecler defendía que la talla fue restaurada en París, momento en que sirvió de modelo para la falsificación del Museo del Louvre. Después de estas dos teorías de finales del siglo XIX, los historiadores posteriores, del siglo XX, evitan entrar en una nueva polémica y se limitan a señalar las partes restauradas sin más.

BIBLIOGRAFÍA

- BARNET, P., “Virgen de Boubon”, en P. Barnett, *Images in Ivory. Precious Objects of the Gothic Age*. New Jersey: Princeton University Press, 1997, 285-289.
- BAUMER, C., “Die Schreinmadonna in geographischer und chronologischer Ordnung”, *Marian Library Studies*, 1977, IX, 246-248.
- BLANCHER, M., *Recherches sur la Vierge de Boubon*, Paris-Cussac: R. Blancher, 1972.
- CHABANOL, R., *Revue annuelle de la SHAPA*, 2001, núm. 19, 31-35; 2002, núm. 20, 28-39; 2003, núm. 21, 64-72; 2004, núm. 22, 64-68.
- CLÉMENT, J., *La représentation de la Madonna à travers les âges*, Paris: Bloud et Cie, 1909.
- FABRE, A., *Pages d'art chrétien. Études d'architecture, de peinture, de sculpture et d'iconographie*, Paris: Prix Montyon, 1917.
- FRIES, W., “Die Schreinmadonna”, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1928-1929, 31-33.
- GABORIT-CHOPIN, D., *Les ivoires du Moyen Age*, Friburgo: Office du Livre, 1978.
- GRODECKI, L., *Ivoires français*, Paris: Larousse, 1947.
- HOLBERT, K., “The vindication of a controversial Early Thirteenth-century Vierge ouvrante in the

- Walters Art Gallery”, *The Journal of the Walters Art Gallery*, 1997-1998, LV-LVI, 101-119.
- KOECHLIN, R., *Les ivoires gothiques Français*, Paris: F. de Nobele, 1968.
- LECLER, A., *Bulletin de la Société Archéologique du Limousin* 1889, XXXVI, 240-246; 1899, XLVII, 475 y 482-483; 1900, XLIV, 204-210.
- RADLER, G., *Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte*, Frankfurt am Main: Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang Goethe-Universität, 1990.
- RÉAU, L., *Iconographie de l’art chrétien*, Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- SARRÈTE, J., *Iconographie mariale. Vierges ouvertes, vierges ouvrantes et la vierge ouvrante de Palau-del-Vidre*, Lézignan: Loupiac 1913.
- TRENS, M., *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid: Plus Ultra, 1947.
- VERNEILH, BARÓN DE, “La Vierge ouvrante de Bourbon. Découverte de la seconde partie”, *Bulletin de la Société Archéologique et Historique du Limousin*, 1898, XLVI, 250-261.