

II. LA VIRGEN DOLOROSA

SU ASCENDENCIA HISTÓRICA

Hasta aquí hemos visto a la Virgen orante, liricamente absorta en su futura maternidad divina. Esta oración no tardará en trocarse en una devota lamentación. No habrá que esperar la tragedia del Calvario, para dar a esta encantadora orante un aspecto de plañidera. La luminosa escena de la Anunciación queda ya dividida en cuatro cuartelos, descuartizada por la sombra de la Cruz, que en algunas obras de arte el diminuto Jesús lleva a cuestas al descender, cual transmitida Palabra, por los hilos de oro que conectan el Espíritu Santo con la futura Madre de Jesús (fig. 113). Los místicos pronto lo adivinaron: Jesús crucificado es un inmarcesible ramillete de mirra entre los pechos de María. «Hacecito de mirra es mi amado para mí, entre mis pechos morará» (*Cant. de los Cant.*, I, 12). Este doloroso presagio se enrosca ya en el mismo árbol genealógico de María. Su madre, Santa Ana, ha sido representada no pocas veces con una cruz en la mano. No faltan imágenes de la Virgen y su Hijo, en que el Niño está jugando con la corona o presentando las llagas. La Virgen es el lirio entre espinas de martirio.

No se crea que en la literatura cristiana sea un Jacopone da Todi (siglo XII) quien haya creado con su famoso *Stabat Mater* la imagen de la Dolorosa, ni que en el arte plástico la introdujeran los maestros románicos o góticos. San Efrén (siglo VII), por ejemplo, en su poesía mariana litúrgica, nos ofrece una Dolorosa de un barroquismo sentimental superior al énfasis del siglo XVIII. En uno de sus *Trenos* o *Lamentaciones*

de la Virgen Madre, ésta se enfrenta con el ángel de la Anunciación, exclamando: «Oh Gabriel!, ¿dónde está ahora el *Ave* encantador, con

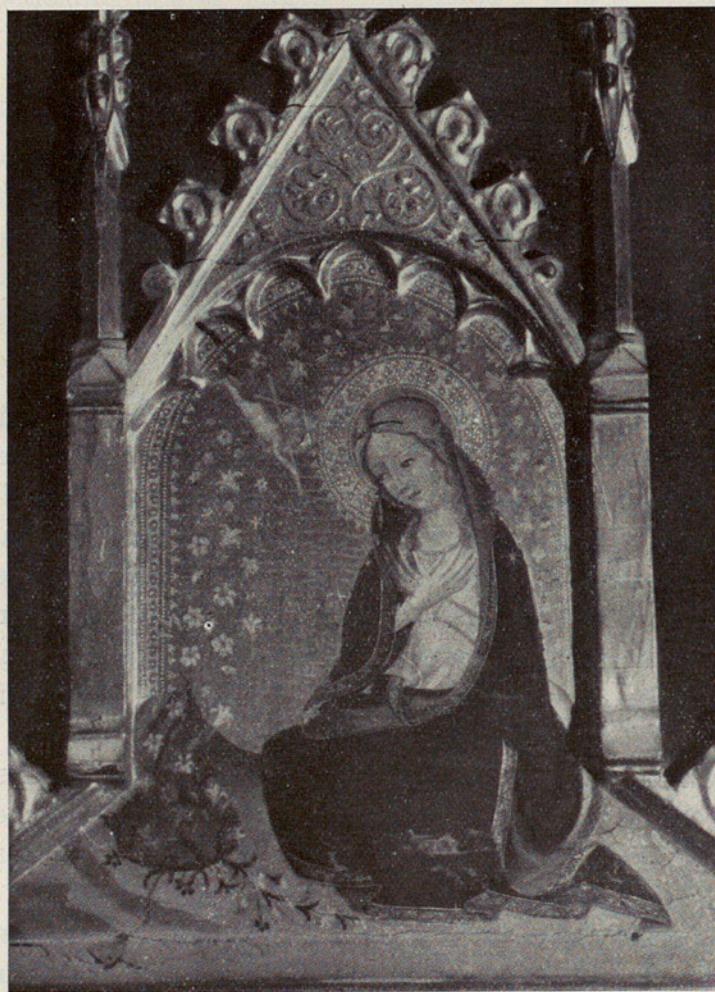


Fig. 113.—LA VIRGEN DOLOROSA. Los sufrimientos empiezan para María el día de la Anunciación, al bajar el Niño Jesús del cielo con la cruz a cuestas. (Siglo XV. Retablo de Bonifacio Ferrer. Museo Provincial. Valencia.)

que tú, mensajero, me saludaste? ¿Dónde están las alegrías que me prometiste, de ser bendita entre las mujeres? ¡Ay! Simeón, mira, ahí está la espada que atraviesa mi corazón.» Ésta es una de las más elocuentes frases del primer *Stabat Mater* debido a la antigüedad cristiana.

En la Edad Media esta devoción a los dolores de la Virgen parece estar estrechamente vinculada a la veneranda figura de San Ildefonso de Toledo. Lo cierto es que en la colección de milagros del siglo xv, de Juan Heralt (*Promptuarium de miraculis Beatæ Virginis*), encuéntrase el relato de los «Cinco dolores». El relato va precedido de las siguientes



Fig. 114.—VIRGEN DOLOROSA. En los albores de la iconografía mariana española aparece ya la Virgen bajo el signo de la cruz, que empuña el Niño Jesús, sentado en el regazo de su Madre. (Miniatura del Beatus, siglo XI, de la Biblioteca Nacional de Madrid.)

palabras: «Es cosa saludable honrar los cinco dolores de María Virgen. Certo santo Padre (*quidem sanctus pater*) vió en espíritu a Jesucristo preguntando a su Madre, María, cuáles fuesen sus mayores dolores en el mundo.» El texto etiópico de los *Milagros de María* identifica este santo Padre con el santo Arzobispo español. Esta identificación en las colecciones europeas es probable, pero no probada. De todas maneras la devoción a los dolores de María se mantiene viva en España, como quizás en ningún otro país. Sabemos, por ejemplo, que la iglesia de Mont-

florite (Burgos), siglo XI, estaba dedicada a la Virgen Dolorosa. Luego, tenemos su brillante repercusión en las *Cantigas de Santa María*, del rey Alfonso el Sabio (siglo XIII), en donde encontramos la impresionante cantiga de los Siete Dolores (*os sete pesares que viu Santa María de seu Fille*).

Este sentimiento trágico de María había perdido, en el arte plástico del primer milenio, su dramatismo externo, y solamente conservaba su fórmula algebraica, bajo el signo de la cruz, que desde un principio figura en la mano de la Virgen o del Niño Jesús. De ello da buen testimonio el *Beatus* o comentarios al Apocalipsis, del siglo XI, que se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid (fig. 114). Es un medallón miniaturado, que forma parte de una genealogía de Jesús. La Virgen aparece entronizada, ricamente ataviada con vestidos bordados. Sus pies, descalzos, reposan sobre un pequeño escabel. El Niño, que la Madre sostiene con sus dos manos, sobre su regazo, empuña una cruz astada, cuya sombra se proyecta espiritualmente en el alma de María.

EL NIÑO SUEÑA LA CRUZ

En el siglo XIII, un nuevo sentimentalismo religioso invade la literatura y la piedad cristianas; derrite el hieratismo teológico del tema de la Pasión del Señor, hasta el punto de transformar la iconografía de Jesús y de María. A la *Passio Domini*, la Pasión del Señor, corresponderá la *Compassio Mariae*, la con-pasión de María. «Los dolores de Jesús eran mis dolores, porque su corazón era mi corazón», reveló la Virgen a Santa Brígida.

Este dolor se mezcla con las mismas alegrías navideñas y con los encantos de la infancia de Jesús. Aquella misma invalidez infantil es una inimaginable tragedia para el diminuto Omnipotente. María y sus devotos han hecho todo lo posible para adivinar un poco aquel mundo de penas envuelto en pañales.

*Mirando al Niño Divino
se decía enternecida:
«¡Cuánto tienes que sufrir,
Jesucristo de mi vida!»*

*La cabeza de mi Niño,
tan hermosa y agraciada,
¡luego la tengo que ver
con espinas traspasada!*

*Las manitas de mi Niño,
tan blancas y torneadas,
¡luego los tengo que ver
en una cruz clavadas!*

*Piececitos de mi Niño,
tan ricos y sonrosados,
¡luego los tengo que ver
en una cruz taladrados!*

(POPULAR.)

El Niño Jesús en sueños no es un simple niño dormido, sino el *Agnus Dei*, que Juan señala como el Cordero sobre el cual pesa una amenaza, y que, en efecto, será degollado e inmolado en la cruz (fig. 115). En algunos iconos rusos (siglos XVI-XVII), además de San Juan arbolando la cruz, aparece el Buen Ladrón que, ante el Niño dormido en brazos de la Virgen, presenta también su cruz, sugiriéndole sus futuros tormentos. La Virgen lee el sueño de Jesús, y Éste se abraza a la cruz que los ángeles le traen como trágico juguete de su infancia. Además de la cruz, le presentan los clavos, la lanza, la corona de espinas, todo el equipo de la cirugía divina. La Virgen siente en su corazón el frío de la espada que colgó sobre su vida el anciano Simeón. El artista no hizo sino expresar plásticamente los sentimientos de los místicos y de la abundante literatura que se formó alrededor de este tema. Una secuencia del siglo XIV la resume en estas breves palabras:

*Hic Virgo puerpera,
Hic crux salutifera,
Ambo ligna mistica.*

He aquí la Virgen que ha parido,
He aquí la cruz que salva,
Una y otra son árboles místicos.

Los *Acta Sanctorum* refieren que el Niño Jesús se apareció a la religiosa dominica Hosana de Mantua (1449-1505), rodeado de resplandores, ceñidas las sienes con una corona de espinas y sosteniendo en sus brazos una gran cruz. Más tarde, en Aix-en-Provence, Jeanne Péraud (1631-1676) tendrá una visión semejante. Esto indica que la piedad popular y la iconografía cristiana estaban ya saturadas del tema y a punto para que estallara el rayo de la visión.



LA VIRGEN DOLOROSA

Fig. 115.—*Maria contempla con patético ensimismamiento al Niño Jesús y entrevé la perspectiva de su Pasión. San Juan Bautista señala al Cordero que será inmolado.* (Tabla pintada del siglo XVI. Colección Román Vicente. Zaragoza.)

Ya en estos primeros años de la infancia de Jesús, la Virgen toma el gesto de cuando lo tendrá muerto sobre su regazo (fig. 116). Más ade-



Fig. 116.—LA VIRGEN DOLOROSA. La Virgen contempla a su Hijo, que sueña la cruz. El Bautista, con el índice en los labios, reclama silencio. (Siglo XVI. Tabla pintada. Colección Gimeno. Barcelona.)

lante veremos cómo los primitivos artistas que representaron la Piedad, el grupo de la Virgen con su Hijo difunto, quisieron recordar estos momentos en que lo tenía entre sus brazos, como un pequeñuelo. En ese cuadro de la colección Gimeno vemos a la Virgen con los brazos cruzados,

contemplando dormir a su divino Hijo; pero, como advierte la inscripción del borde de la manta que lo cubre, su corazón vigila. San Juan

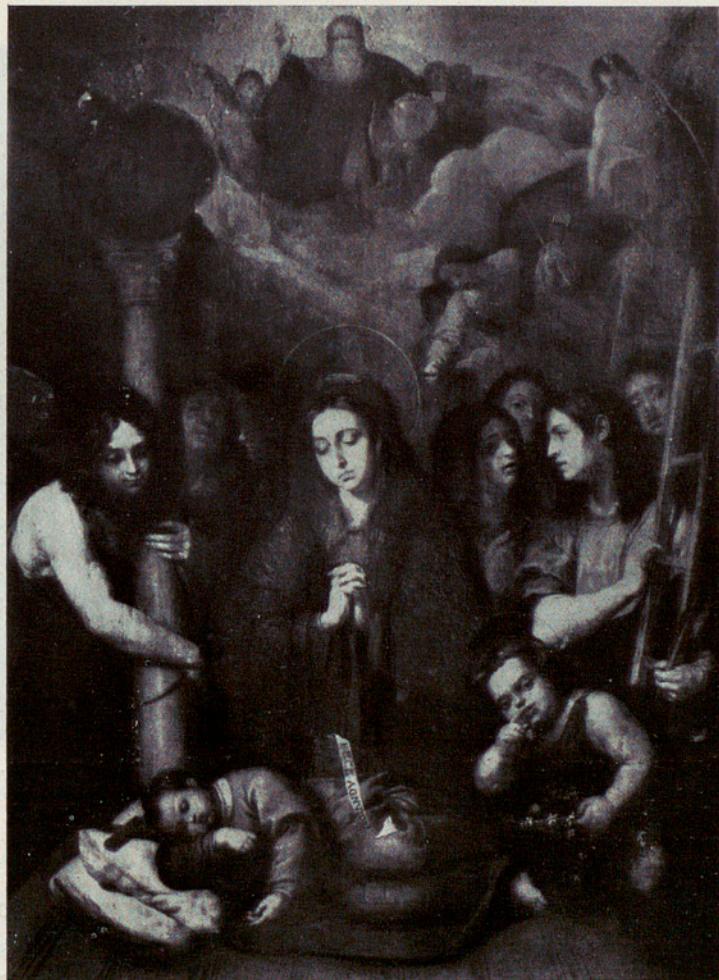


Fig. 117.—LA VIRGEN DOLOROSA. La escena se complica con la presencia de ángeles que llevan los instrumentos de la Pasión y con el Padre Eterno. (Siglos XVI-XVII. Juan Ribalta. Museo Provincial. Valencia.)

Bautista no vocea el *Agnus Dei*, antes impone silencio, con el índice puesto en los labios. Junto al Niño está la pequeña cruz de la incipiente Pasión. Juan Ribalta (fig. 117) acentúa el dramatismo de esta representación. La Virgen no puede ya disimular el dolor. Alrededor del Niño,

dormido y abrazado con su crucecita, se agolpan, impacientes, los ángeles, presentándole los instrumentos de la Pasión. El Padre Eterno, con su presencia, parece dar la orden de empezar el drama de proporciones



Fig. 118.—LA VIRGEN DOLOROSA. *La Virgen contempla a su Hijo con el instrumento de su suplicio.* (Siglo XVI. Tabla pintada. Luis de Morales. Palacio Real. Madrid.)

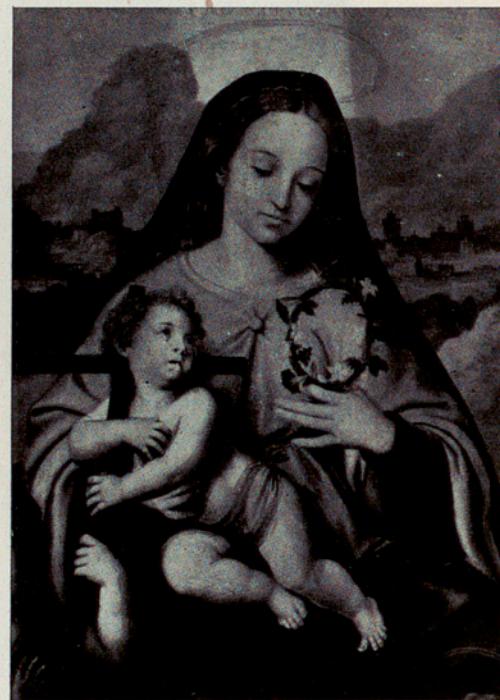


Fig. 119.—LA VIRGEN DOLOROSA. *Jesús deja la corona de flores y se abraza con la cruz.* (Siglo XVI. Detalle de una pintura de Juan de Juanes. Museo Provincial. Valencia.)

infinitas, todavía encerrado en el cuerpecito de aquel niño dormido. Otras bellísimas variantes nos dan la tela del *divino* Morales, existente en el Palacio Real de Madrid (fig. 118), y la de Juan de Juanes, del Museo Provincial de Valencia (fig. 119).

LA MADRE DESAIRADA

Este tema se repitió muy a menudo, sobre todo en el melifluo sector de la escuela de pintura valenciana. Existen numerosas tablas que lo representan, y en general, por su particular enmarcamiento y otros detalles, dan la impresión de cuadros de devoción, más que de regalo para los ojos.

A copia de desdenes, que los místicos supieron descubrir, se quería relevar la obsesión de la Cruz, que se levantaba como un interrogante y como una ansia en medio de la infancia de Jesús. El pretexto de los desdenes del Redentor unas veces es el pecho materno; otras, son unas flores o unos frutos que le presentan los ángeles durante su huída a Egipto; cuando San José manipula dos máderos, el divino Niño no ve sino un tanteo de la Cruz; si está solo en el campo, se entretiene en trenzar coronas de espinas. La escuela sevillana se recreará en este juego peligroso que cuesta al pequeño Redentor más de una punzada en los dedos. Todo ello, más o menos conscientemente, obedecía a la idea de ilustrar la afirmación de Santo Tomás de Aquino, según el cual en el momento de su concepción el primer pensamiento de Cristo fué para su Cruz.

Y los místicos hicieron que la Virgen compartiera esta misma obsesión, unas veces con aire complacido, otras con maternal preocupación. Ambos aspectos los representaron magníficamente, según llevamos dicho, los pintores y grabadores. La gran escultura no atacó este tema demasiado descriptivo y de carácter de intimidad devocional.

Esta devoción al Niño Jesús, futura víctima del Calvario, cristalizó en Francia en una piadosa asociación fundada por la que Olier llamaba la *gran santa*, que no era otra que Sor Margarita del Santísimo

Sacramento, de Beaune, en el siglo XVII. Dió como finalidad a sus cofrades el reproducir en sí mismos las disposiciones interiores del Niño Jesús



Fig. 120.—LA MADRE DESAIRADA. *El Niño Jesús prefiere la cruz al pecho de su atribulada Madre.* (Siglo XVI. Tabla pintada, atribuida a Juan Gascó. Museo Episcopal. Vich.)

en su vida humilde y oculta, a fin de lograr aquella portentosa sumisión del Redentor a la voluntad divina, que se cifraba sobre todo en la cruz.

El número y persistencia de las piadosas tablillas pintadas que se encuentran en nuestro país, y que rinden devoto homenaje a este aspecto

de la vida de Jesús y de la Virgen, inducen a creer que esta asociación francesa no era desconocida en España, y que hemos de atribuir aquéllas a la misma modalidad espiritual o a otra semejante, de la cual toda nuestra literatura religiosa está completamente embebida. Esta mezcla de Navidad y de Pasión excitó en todas las épocas el sentimentalismo devoto.

Místicos y pintores continuaron glosando este tema de la Dolorosa antes del gran dolor, y presentando nuevos aspectos del mismo. Uno de los más expresivos, crueles y enternecedores, es el de la Virgen que da el pecho a su Hijo, y Éste lo rehusa, prefiriendo la cruz. Es el tema despavorido del Cordero que da su sangre y de la Oveja que da su leche. En una tablilla de Juan Gascó (siglo XVI), existente en el Museo Episcopal de Vich (fig. 120), puede verse representada esta curiosa escena: la cruz, que el Niño prefiere al pecho materno, le es presentada por un ángel. El arte popular continuó con fiel persistencia este tipo de representaciones (fig. 121).

En una pintura más reciente, de la colección zaragozana de don Román Vicente (fig. 122), el tema se desarrolla dentro de un ambiente más dramático. La primitiva serenidad se troca en mal disimulada angustia, ante la visión siniestra que absorbe a María, al notar que su Hijo rehusa el pecho maternal. Una poesía catalana anónima, del siglo XV, describe con pocas palabras este mudo altercado:

<i>O piadosa querella, o immensa caritat: deixa la dolça mamella, amb la creu s'és abraçat.</i>	<i>¡Oh piadosa querella!, ¡oh inmensa caridad!: deja el dulce pecho y a la cruz se ha abrazado.</i>
---	--

Iconográficamente, el dolor de María se detiene en los límites de la infancia de Jesús. No reaparece sino más tarde, al otro extremo de la vida del Redentor, es decir, en los días de su Pasión. En medio está la casita de Nazaret, que oculta un largo espacio de alegrías y penas a las cuales no tuvieron acceso los artistas.

LA PIEDAD

Como figura devocional y aislada, en el arte no aparece la Virgen dolorosa hasta después de la crucifixión de su Hijo; cuando todo está ya consumado, y la historia se convierte en éxtasis y liturgia. Es un momento de trágica dispersión—semejante a la que aisló a la figura del Cristo en su pontifical de la Pasión—; momento en que desaparecen los personajes históricos que, a pesar suyo, disminuyen la figura de María. La Virgen, pues, se queda sola, víctima de su grandeza y sumergida en su dolor, entregada exclusivamente a la piadosa contemplación de sus devotos, a quienes molestan todas las circunstancias ajenas a esa inefable pena maternal.

No es de extrañar que en esta coyuntura devota místicos y artistas tiendan a juntar los dos extremos de la infancia y de la muerte de Jesús; los dos extremos de la Virgen madre y de la Virgen huérfana de su Hijo; el Pesebre y la Cruz. Lo hicieron cuando la Cruz brillaba en el porvenir; lo hacen después, cuando la divina infancia está en el pasado. Son los dos polos de la santa virginidad de la Madre de Dios.

El gesto dolorido, pero sereno, de María, se repetirá más tarde, no ya sobre su Hijo dormido, sino muerto; no extasiado frente a la cruz, sino aplastado por ella. Nos referimos al grupo que alcanzó tanta popularidad y que conocemos con el nombre de la *Piedad* (fig. 123). Vuelven los abrazos y los ósculos de aquellos primeros años de Jesús en Nazaret. Nos encontramos al otro extremo de su infancia, duramente acariciada por la muerte. Los artistas quisieron expresar este momento en que la Virgen entreteje sus recuerdos juveniles con la realidad de este Jesús,

que a través de la muerte ha nacido a otra vida. Algunos autores hacen notar la desproporción entre el cuerpo de Jesús y el de su Madre, que salta a la vista en no pocas representaciones primitivas de la Piedad, y opinan que esta desproporción no es debida a la inhabilidad del artista, sino a una idea que le infundieron los místicos. A este propósito, se recuer-



Fig. 121.—LA MADRE DESAIRADA. *El arte popular continuó hasta época muy avanzada este tema doloroso. (Siglo XVIII. Grabado anónimo.)*

dan unas palabras de San Bernardino de Siena. Según este famoso predicador, la Virgen, teniendo a su Hijo muerto en su regazo, cree que han vuelto los días de Belén; ella se figura que su divino Hijo duerme, que lo mece sobre su pecho, y que el sudario con que lo envuelve son los pañales. A esta idea obedece, a más de la antes mencionada, la imagen conocida bajo el nombre de Nuestra Señora de los Dolores, de Arizu, en Navarra (fig. 124), y también una miniatura del monasterio de Guadalupe.

A la actitud adorante y ensimismada de las primitivas Piedades, sigue el lamento y la efusión maternales. San Bernardo dió la consigna



Fig. 122.—LA MADRE DESAIRADA. *El tema se desarrolla en un ambiente más dramático. La Virgen, desolada, contempla la cruz y el cordero, como motivos de la desgana de su Hijo.* (Siglo XVI. Tabla pintada. Colección Román Vicente. Zaragoza.)

a los artistas: «Lo estrecharé entre mis brazos», hace exclamar a la Virgen, «y, depuesto de la cruz, besaré a mi Hijo, Dios y Señor.» Los artistas, olvidando todo simbolismo, se entregan a un dramatismo sentimental y devoto, que acabará en teatralismo y posturas académicas.

La Piedad es una creación alemana, según parece, del siglo XIII al XIV. La hallamos mencionada por primera vez en el año 1298. Este



Fig. 123.—LA PIEDAD. *El gesto dolorido de María ante su pequeño Jesús, se repite ahora ante su Hijo difunto. Así fué creado el grupo de la «Piedad».* (Talla del siglo XV. Iglesia de Benasque, Huesca.)

tema fué creado alrededor del gran místico alemán Enrique Susó y de las místicas dominicas de aquel país. En 1300, un maestro alemán, de nombre desconocido, dió forma plástica a esta impetuosa lamentación de la Virgen, plasmando para un convento de religiosas la imagen

que había de tener una aceptación tan rápida como universal. Sus primeros modelos solían ser de pequeñas proporciones, y en los templos se colocaban en lugares retirados y semioscuros, a fin de hacer resaltar más la angustia y soledad de María.

Esta creación iconográfica fué precedida y preparada por una abundante producción poética. Gran parte de ella consistía en los *Monólogos* que antiguamente se cantaban en Oriente, y que los cruzados dieron a conocer en sus respectivos países. Tales composiciones, henchidas de dolorido lirismo, suscitaron un general lamento poético, que culminó en el famoso *Stabat Mater*, la secuencia que la liturgia continúa cantando en las dos festividades de la Virgen de los Dolores. Hay que hacer constar que la misa dedicada a los Dolores de la Virgen se introdujo en España en una época muy temprana. El documento más antiguo relativo a la fiesta de los Dolores data de la primera mitad del siglo xv (Concilio Provincial de Colonia, 1423). El Papa Sixto IV (1414-1484) aprobó una misa especial para dicha fiesta. En un misal de Vich, impreso el año 1496 encontramos una misa de los Dolores, que se celebraba en la dominica segunda después de la octava de Pentecostés. Es también muy interesante la antigua devoción (siglo xv) de las siete misas de las Tribulaciones y Destierro de la Santísima Virgen, *pro quacumque tribulatione* (para remediar cualquier tribulación). Se trata de misas del Señor y de la Virgen, para cuya celebración se exigía un determinado número de velas. Esta devoción tenía un sabor supersticioso, no obstante lo cual se le dió entrada en nuestros misales. La Piedad, constituyendo generalmente un grupo escultórico, no aparece en Francia e Italia hasta fines del siglo xv, y a principios del xvi se extiende por todas partes. En España tenemos ejemplares que remontan al siglo XIV.

En Francia, este grupo de María con su Hijo difunto era conocido bajo la denominación de *imago beatæ Virginis de Pietate* (imagen de la bienaventurada Virgen de la Piedad). En Alemania fué y continúa siendo llamado *Vesperbild*, que en traducción literal quiere decir *imagen vesperal*, probablemente porque fué el viernes por la tarde cuando María recibió en sus brazos a su Hijo desclavado de la cruz. En Italia fué llamado desde un principio *Pietà*, nombre que tuvo una



LA PIEDAD

Fig. 124.—No pocas veces Jesús es representado de pequeño tamaño, para expresar el matiz místico de la Virgen, que se figura que han vuelto los días de Belén, que su Hijo duerme y que el sudario que lo envuelve es el pañal. (Siglo XV. Imagen de Nuestra Señora de Arizu. Navarra.)

repercusión mundial. En España se conoce con el nombre escueto de *Piedad*, o bien *Piedad de la Virgen*, o *Nuestra Señora del Traspaso*.



Fig. 125.—LA PIEDAD. Como caso muy raro, Jesús es representado tendido sobre un sarcófago, mientras su Madre le contempla extáticamente y sin dramatismo. (Siglo XIV. Monasterio de Casbas, Huesca.)

No hay que confundir la *Piedad* con el *Llanto sobre el Cristo muerto*, que ya no es una simple imagen, sino una escena de carácter episódico, en la que figuran varios personajes. Es un tema que se sale de los límites de este estudio. Huelga decir que con mucha frecuencia estas imágenes

de la Piedad son conocidas bajo la advocación de Nuestra Señora de los Dolores. En nuestro lenguaje cotidiano las confundimos continuamente.

En España tenemos una representación primitiva y bastante rara de la Piedad, en la que la Virgen está sentada, con las manos juntas sobre



Fig. 126.—LA PIEDAD. *El arte popular repite en época avanzada el tipo excepcional de «Piedad», en que Cristo difunto yace a los pies de la Virgen.* (Siglo XVIII. Grabado anónimo.)

el pecho, entrecruzados los dedos, en señal de grande angustia (fig. 125). Su divino Hijo yace muerto a sus pies, sobre una especie de sarcófago. Jesús es un yerto y diminuto cadáver; la Virgen, como temerosa de manifestar su dolor, queda sumida en doloroso éxtasis. Este tipo de Piedad quedó pronto arrinconado, salvo en raras y rezagadas representaciones

de carácter popular (fig. 126). Así como en las Madonas el grupo perdió su hieratismo y pronto se estableció el diálogo de amor entre la madre y el



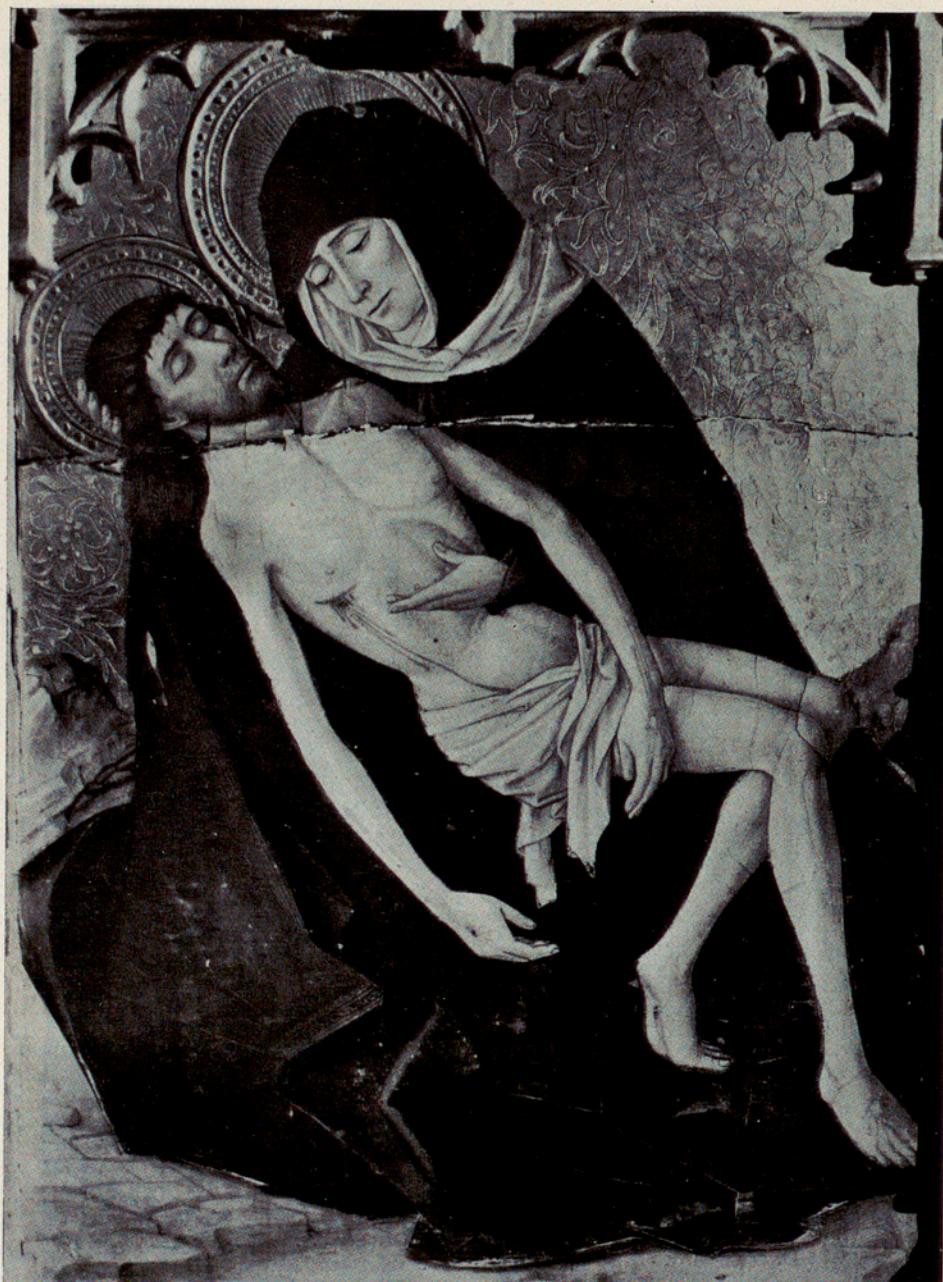
Fig. 127.—LA PIEDAD. El tema se desarrolla con la presencia de los instrumentos de la Pasión, destinados a excitar los piadosos sentimientos de los fieles. (Siglo XVI. Relieve en alabastro. Iglesia parroquial de Cardona, Barcelona.)

Hijo, aquí también Cristo, a pesar de estar muerto, parece sensible al doloroso monólogo de su Madre, y el cuerpo toma diferentes actitudes que excitan el dolor de los fieles. Cuando una superficie lo permite (figura 127), se disponen alrededor de la Virgen los instrumentos de la



LA PIEDAD

Fig. 128.—*La gran escultura del siglo XV dió forma y emoción definitivas a este grupo, que alcanzó enorme difusión. La Virgen casi constantemente estará representada con toca, signo de edad y pena. (S. XV. Talla de piedra policromada. Museo de la Catedral. Santiago de Compostela.)*



LA PIEDAD

Fig. 129.—La pintura gótica recogió también este tema con grandísima emoción y patetismo, poniendo a contribución sus más amplios recursos expresivos. (Siglo XV. Detalle de retablo. Catedral de Segorbe, Castellón de la Plana.)

Pasión, tal como vemos en el relieve de la Piedad, en alabastro, de la iglesia parroquial de Cardona (Barcelona). Esta clase de relieves fueron abundantísimos, y se incrustaron lo mismo en las paredes de los templos, que en las casas.



Fig. 130.—LA PIEDAD. Bermejo, situado entre el Gótico y el Renacimiento, coloca la Piedad en la vida y en el paisaje reales, sin que por ello se mitigue el drama divino. A la izquierda, San Jerónimo; al otro lado, el donante. El paisaje tormentoso se asocia al dolor. (Siglo XV. Bermejo. Sala capitular de la catedral de Barcelona.)

Un típico grupo primitivo de la Piedad es la espléndida escultura, de sabor flamenco, en piedra policromada, que se conserva en el Museo de la Catedral de Santiago de Compostela (fig. 128). La Virgen, prematuramente envejecida, lleva toca. Con una mano sostiene la cabeza de su Hijo, y con la otra el brazo izquierdo de Éste. Jesús está tendido sobre las rodillas de su Madre, dejando caer verticalmente su brazo derecho. La

Virgen reprende todavía el llanto. Es ésta una de las imágenes más sobrias y emocionantes en la expresión del inefable dolor de la Madre de Dios.



Fig. 131.—LA PIEDAD. Morales da lo que en lenguaje cinematográfico diríamos un «primer plano» de la Piedad, con el abrazo trágico de la Madre y su difunto Hijo. (S. XVI. Morales. Academia de San Fernando. Madrid.)

Una espléndida tabla del siglo xv, perteneciente al retablo de la Visitación de la catedral de Segorbe (fig. 129), nos permite apreciar este tema en la pintura gótica. La Virgen aparece sentada en el suelo, teniendo a su Hijo como lo había tenido antes en los años de su infancia.

Esta contención gótica, esta maternal angustia, subyugada por el oro de los fondos de los retablos y por la avalancha de pliegues de una extenuante indumentaria, se precipitó, bajo la influencia del Renacimiento, en una desbordante y delirante emoción, en la que entran en juego todos los grandes resortes del sentimentalismo humano y divino.



Fig. 132.—LA PIEDAD. La intensidad patética de este grupo va en aumento a medida que, en pleno Renacimiento, los artistas adquieren mayor soltura técnica y sentimentalismo religioso. (Siglo XVII. Talla policromada de Ramos. Convento de la Encarnación. Sevilla.)

Bermejo, el asombroso ángel apocalíptico de la pintura, que se apoya sobre dos siglos (XV-XVI) y sobre dos épocas, arrolla las fórmulas góticas y describe con humanismo insuperable la gran tragedia del Cristo difunto sobre las rodillas de su Madre abandonada y dolorida (fig. 130).

Morales (fig. 131) casi da al grupo un aspecto macabro: Jesús es un cadáver cuyas manos intentan una póstuma actitud académica. La Virgen parece más bien contemplar y sostener, temblando, una ruina humana.

Este realismo tiene sus precedentes literarios en los místicos de los siglos XIV y XV. San Buenaventura, en sus famosas *Meditaciones* sobre la vida de Cristo, que tanta influencia ejercieron sobre la iconografía religiosa, nos dice que Jesús estaba tendido en el suelo, y que

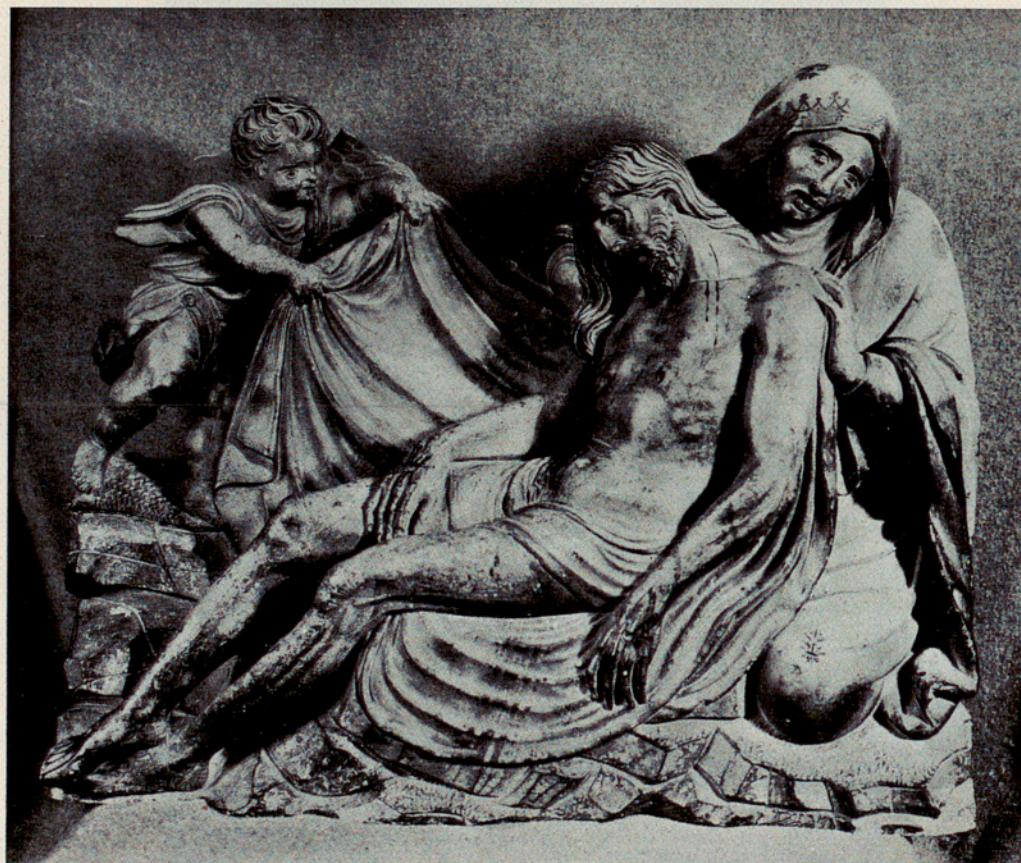


Fig. 133.—LA PIEDAD. Berruguete construye un grupo digno de los que adornaron los frontones de los más bellos templos griegos. (Siglos XV-XVI. Grupo en alabastro. Retablo de Santa Ana, atribuido a Alonso Berruguete. Catedral de Huesca.)

apoyaba la cabeza y los hombros sobre el regazo de su Madre. En las representaciones más antiguas de la Piedad, los artistas no se atrevieron a representarlo en esta forma, que ellos creyeron poco respetuosa. No faltan, empero, algunas representaciones conformes con los detalles facilitados por aquel santo Doctor. Al finalizar el período gótico

y al borear el Renacimiento, los artistas prefieren a Cristo muerto y apoyando únicamente la cabeza o parte superior del cuerpo sobre las rodillas de la Virgen (fig. 132). En el retablo de Santa Ana, de la catedral



Fig. 134.—LA PIEDAD. Caso poco frecuente: la Virgen está de pie, sosteniendo el cuerpo inanimado de su Hijo, sentado en la roca. A su lado está el Evangelista San Juan. (S. XVII. Talla pintada. Convento de Santo Domingo el Real. Toledo.)

de Huesca, atribuido a Berruguete (fig. 133), hay un grupo de la Piedad digno de los límites y del espíritu de una métopa clásica, arrancada de un templo helénico. El barroquismo español dió a esta postura acentos y gestos de una desbordante y aparatoso tragedia.

No faltan otros tipos de la Piedad, en que Jesús aparece casi de pie, sostenido por la Virgen o sentado en un promontorio, como (fig. 134) en el

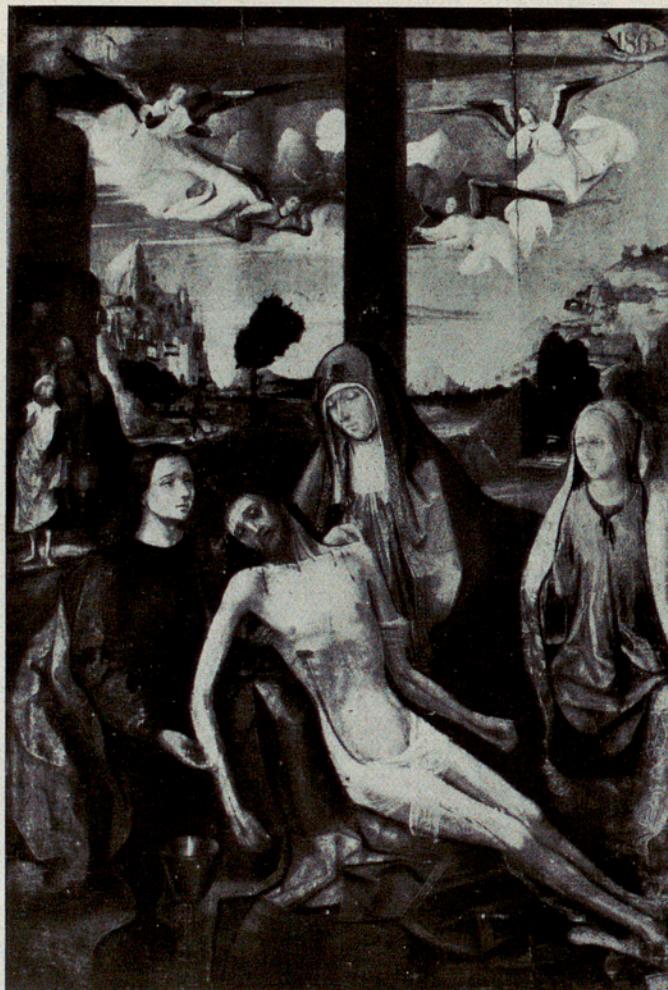


Fig. 135.—LA PIEDAD. Espléndido grupo, al que se suman San Juan Evangelista y Santa María Magdalena, con los ángeles llorando en el cielo. (Siglo XV. Museo Provincial de Valencia.)

grupo del convento de Santo Domingo el Real, de Toledo. Este último tipo, fácilmente puede confundirse con el grupo de la Virgen acompañando al *Hombre de dolores*, y en este caso Jesús aparece vivo. Es un grupo bastante raro, y las más de las veces se presenta en los grabados.



LA PIEDAD

Fig. 136.—*Maria sostiene una espada que alude a la profecía de Simeón. Este detalle aparece en el siglo XV, aunque raramente. Con la Virgen, María Cleofé, María Salomé y María Magdalena. (Siglo XV. Detalle de un retablo. Iglesia parroquial de Maluenda, Zaragoza.)*

Este tema, como todos los temas iconográficos, tiende a complicarse. Ya hemos visto cómo a veces lo conseguía mediante los instrumentos de la Pasión. Se complica también con los principales personajes sagrados que figuraron en ella, y que ahora toman parte en la con-pasión de la Virgen. El tema acabará por desbordarse en un gran llanto y lamentación sobre el Cristo difunto.

En la espléndida *Piedad* del Museo de Valencia (fig. 135), vemos que María tiene a sus lados a San Juan Evangelista y a María Magdalena. Ante San Juan hay un magnífico cáliz gótico, a donde va a parar un último chorro de sangre que brota de la herida del costado de Jesús. Unos personajes, acabados los preparativos, salen del sepulcro. Por el camino, otro personaje vuelve a la ciudad cargado con la escalera que se utilizó para bajar de la cruz el cuerpo de Cristo. En el cielo, como para celebrar esta segunda y sangrienta Natividad, aparecen unos ángeles con expresiones dolorosas. Todo el cuadro es un éxtasis de pena.

En el retablo de Maluenda (Zaragoza) acompañan a la atribulada Virgen, San Juan, María Magdalena, con el bote de perfumes, y María Salomé, con toca (fig. 136). Es interesantísimo el detalle de la espada que María sostiene apoyada sobre el pecho de su Hijo. Esta espada recuerda la que Simeón le anunció. Algunos autores, muy poco recomendables, basándose en textos mutilados de Santos Padres, han manipulado esta espada hasta convertirla en un interrogante, como si significara, no ya el dolor de María, sino más bien una infidelidad, una duda crudelísima en el momento de la gran consumación. En este sentido, es interesante el drama de *La Pasión de Cristo*, que consta de veintitrés escenas, y puede leerse entre las obras de San Gregorio Magno. La obra no es del gran Papa; probablemente hay que atribuirla a San Gregorio de Antioquía, que murió a fines del siglo VI. En ella, como redundancia poética, se habla del escándalo que María sufrió en la Pasión de su Hijo. Huelga decir que la tradición patrística en masa, y sobre todo la piedad medieval, vieron en esta espada el símbolo de todas las angustias de la Virgen.

LA VIRGEN DE LOS DOLORES

El detalle de la espada va a complicarse, a su vez, creando el nuevo tema iconográfico de la Virgen de los Dolores o de las Angustias. Al principio, esta imagen se calcará sobre la de la Piedad, pero añadiendo a la Virgen unas espadas. De manera que el tema de la Piedad ya no desaparecerá nunca del todo. Propiamente, la Virgen de los Dolores es la Virgen con o sin espadas, pero sin su Hijo difunto.

La espada única, que aparece, aunque rara ya, en el siglo XIV, se multiplica hasta siete. Esta multiplicación fué lenta. Desde el siglo XIII, empezaron a venerarse los cinco dolores de la Virgen: la profecía de Simeón, la pérdida de Jesús en el Templo, el prendimiento, la crucifixión y la Piedad, en la forma que hemos descrito. Entre los cinco dolores, algunos colocaron la huída a Egipto, lo que obligaba a suprimir el prendimiento o reunir los episodios de la Pasión en uno solo. Estos dolores fueron aumentando en número, hasta llegar a la cifra de ciento cincuenta. Existen grabados en los que aparece la Virgen llevando clavadas sobre su corazón trece espadas (fig. 137)..

Poco a poco prevaleció el número de siete, sin que hubiera unanimidad acerca de cuáles eran estos dolores. Para algunos, eran exclusivamente dolores de la Pasión, al paso que otros los extendían a toda la vida de María. Probablemente contribuyó a reducir a siete el número de los dolores, el Oficio divino o Breviario, con sus siete horas canónicas, según se desprende de un manuscrito del siglo XIV. En *Maitines* y *Laudes* se conmemoraba el prendimiento de Jesús; en *Prima*, el interrogatorio; en *Ter-*

cia, la flagelación; en *Sexta*, Jesús con la cruz a cuestas; en *Nona*, la crucifixión; en *Vísperas*, el descendimiento, y en *Completas*, el enterramiento.



Fig. 137.—VIRGEN DE LOS DOLORES. Los de la Virgen fueron representados por espadas, cuyo número varió mucho, y llegó a ciento cincuenta. Esta estampa marca probablemente el límite máximo que alcanzaron en la iconografía. (Grabado del siglo XVI.)

A fines del siglo xv era costumbre casi general la devoción de los siete dolores, que correspondían simétricamente a las siete alegrías de la Virgen. Cuando antiguamente los dolores eran cinco, las alegrías también se limitaron a este número. San Vicente Ferrer (\dagger 1419), en la

fiesta de la Natividad de la Virgen predicó un sermón muy curioso y apretado, acerca de los siete dolores y gozos de la Madre de Dios, en el que el gran apóstol valenciano se esfuerza por encontrar un aspecto alegre y otro triste en la Encarnación, en la Resurrección y Ascensión a los cielos, en la Pentecostés y en la Asunción de la Virgen. La liturgia recibió esta devoción particular instituyendo las dos fiestas de los Siete Dolores de la Virgen. En ellas se hace hincapié en sus angustias y sufrimientos al pie de la cruz.

Un hecho vino a confirmar y difundir enormemente esta devoción a los Dolores de María. Juan de Coudenbergh, decano en San Gil de Abbenbroek (Holanda), párroco de varias iglesias y más tarde secretario de Carlos V, creó una cofradía o hermandad en honor de los siete Dolores de María, a fin de ahuyentar los males que acosaban a los Países Bajos desde la muerte de María de Austria. Felipe el Hermoso de Borgoña le ayudó en su piadosa empresa, y en 1495 consiguió que Alejandro VI y Luego León X le dieran su aprobación. La Hermandad se extendió por toda Holanda, Bélgica y países vecinos. Pedro de Manso compuso un *Oficio* de los Siete Dolores. Alrededor de esta institución se creó una abundante y entusiasta literatura, en la que incluso se hablaba de los milagros que por mediación de esta cofradía se habían obrado. Estos escritos alcanzaron una extraordinaria difusión.

Como hemos dicho, a pesar de haberse fijado en siete, no hubo unanimidad en cuanto a los pasajes de la vida de Cristo y de la Virgen a que hacían relación los dolores de María. Simultáneamente, estaban en boga cinco grupos diferentes.

Primer grupo: Se limitaba a los dolores experimentados por la Virgen en la pasión de su Hijo, y eran los siguientes: 1.^o, Jesús se despide de su Madre antes de iniciar su pasión; 2.^o, Jesús, coronado de espinas, es presentado al pueblo; 3.^o, Jesús es clavado en la cruz; 4.^o, Jesús recibe como bebida la hiel; 5.^o, Jesús se lamenta del abandono de su Padre; 6.^o, la muerte de Jesús, y 7.^o, Jesús difunto en brazos de María.

Segundo grupo: 1.^o, la circuncisión; 2.^o, la huída a Egipto; 3.^o, Jesús perdido en el templo; 4.^o, María encuentra a su Hijo en el camino del Calvario; 5.^o, Jesús es clavado en la cruz; 6.^o, el Descendimiento, y 7.^o, la sepultura de Jesús.

Tercer grupo: 1.^o, la profecía de Simeón; 2.^o, la huída a Egipto; 3.^o, Jesús perdido en el templo; 4.^o, el prendimiento de Jesús; 5.^o, María



Fig. 138.—VIRGEN DE LOS DOLORES. En el siglo XV, la devoción a los dolores de la Virgen, iniciada en Holanda, se extiende rápidamente por todo el mundo. (Siglo XVI. Colección Marmallón. Barcelona.)

encuentra a su Hijo con la cruz a cuestas; 6.^o, Jesús clavado en la cruz, y 7.^o, el descendimiento. Como vemos, hay poca diferencia con el anterior.

Cuarto grupo: 1.^o, la huída a Egipto; 2.^o, Jesús perdido en el templo; 3.^o, el prendimiento de Jesús; 4.^o, encuentro de María y Jesús car-

gado con la cruz; 5.^o, Jesús clavado en la cruz; 6.^o, la muerte de Jesús, y 7.^o, la sepultura. En este grupo, las variantes del anterior se limitan a dos.



Fig. 139.—VIRGEN DE LOS DOLORES. *Las espadas, antes de clavarse sobre el corazón de María, se distribuyen alrededor de la Virgen.* (Siglo XVII. Tabla pintada. Convento de las Descalzas Reales. Madrid.)

Quinto grupo: 1.^o, profecía de Simeón; 2.^o, huída a Egipto; 3.^o, Jesús perdido en el templo; 4.^o, encuentro de María y Jesús en el camino del Calvario; 5.^o, crucifixión; 6.^o, descendimiento de la cruz, y 7.^o, sepultura de Jesús. Este grupo es casi idéntico al mencionado en segundo lugar.

El quinto es el que prevaleció sobre los demás. Son los dolores que se conmemoran en la Corona de los mismos, introducida por los Servitas, y los que figuran en el *Breviario romano*, así como en gran número

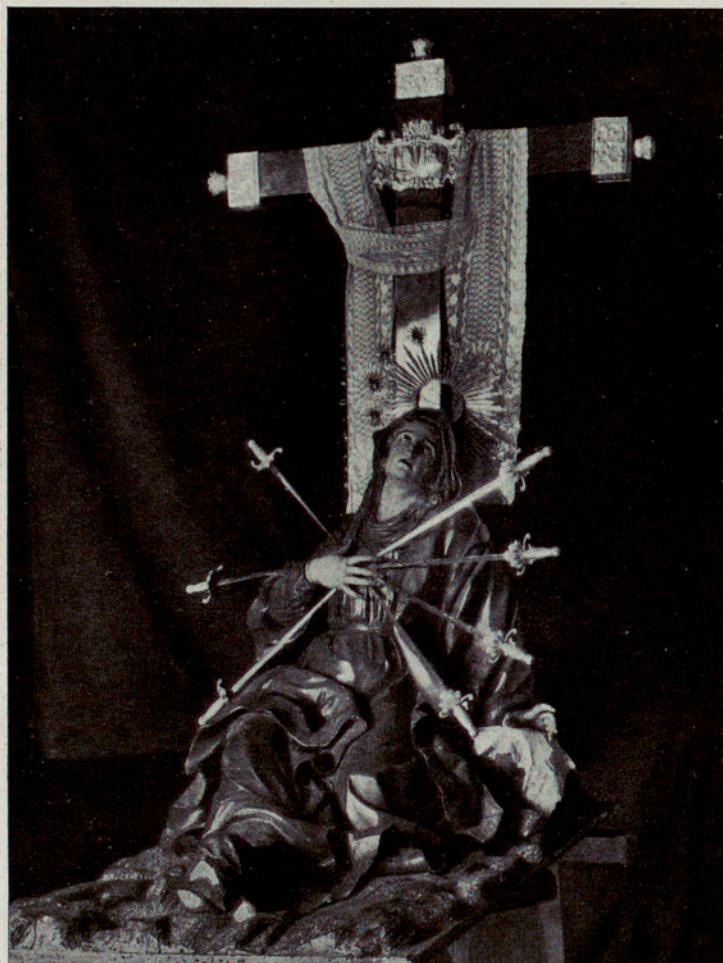


Fig. 140.—VIRGEN DE LOS DOLORES. La Virgen, mortalmente herida por las siete espadas. La cruz, sin la Víctima, aumenta la implacable sensación de dolor. (Siglo XVIII. Felipe del Corral. Iglesia de la Cruz. Salamanca.)

de himnos a partir del siglo XVI. Un himno español pone, después del quinto dolor, como sexto, la muerte de Cristo y la llaga del costado, y como séptimo el reposo del cuerpo inanimado del divino Redentor sobre el regazo de María.



VIRGEN DE LOS DOLORES

Fig. 141.—Con frecuencia la Piedad y los Dolores se superponen, como en esta pintura. Pero la presencia de las espadas da ventaja a la imagen de la Virgen de los Dolores. (Siglos XVII-XVIII. Viladomat. Santa María de Mataró, Barcelona.)

Los servitas adoptaron como imagen el supuesto retrato de la Virgen pintado por San Lucas, que se venera en la iglesia de Ara Cœli, en Roma. Es decir, el busto de la Virgen sin el Niño, con la mano izquierda



Fig. 142.—VIRGEN DE LOS DOLORES (*«Dolorosa de los Cuchillos»*). La asimétrica colocación de las espadas, que la Virgen parece esquivar, hace más angustioso el aspecto de María. (Siglo XVI. Talla policromada. Juan de Juni. Iglesia de San Miguel. Valladolid.)

sobre el pecho y la otra ligeramente levantada. Esta imagen alcanzó entonces una enorme difusión por todo el mundo. En España tenemos un gran número de ellas pintadas sobre tablillas, más o menos fieles al original, casi todas de origen flamenco o hispanoflamenco (fig. 138).



VIRGEN DE LA PRIMERA ANGUSTIA

Fig. 143.—En realidad, esta imagen deriva de otra, más antigua, en que se quería significar la espada profetizada por el anciano Simeón. (Siglo XVIII. Talla policromada. Francisco Antonio Salzillo. Iglesia de Santa Catalina. Cádiz.)

A fines del siglo xv hacen su primera aparición las siete espadas, aunque al principio no clavadas en el corazón de la Virgen, sino colocadas en el fondo de la composición y combinadas con la cruz y otros instrumentos de la Pasión. Un buen ejemplo de ello es la Virgen de los Dolores, de las Descalzas Reales de Madrid (fig. 139), con las siete espadas al fondo, a cada una de las cuales corresponde un medallón con la escena relativa. No tardaron en clavarse estas espadas en el corazón de María. Los escultores españoles convirtieron a la Virgen en una panoplia viviente, erizada de espadas llegadas de todas direcciones (fig. 140). No falta tampoco la combinación de las espadas con el grupo de la Piedad, es decir, con María teniendo en su regazo a Cristo muerto. A este tipo pertenece, por ejemplo, la Piedad que Viladomat pintó para la capilla de los Dolores, de la parroquial de Santa María de Mataró (fig. 141). La distribución de las espadas en grupos de tres y cuatro es la más corriente. Pero no faltan excepciones, como la «Dolorosa de los Cuchillos», de Juan de Juni, en la iglesia de San Miguel, de Valladolid (figura 142). De todas maneras, esta relativa excepción viene precedida por un importante número de grabados que presentan una distribución de espadas muy caprichosa. Hay también Dolorosas con una sola espada, que es más bien cuchillo, como la que se venera en la iglesia de Santa Catalina, de Cádiz, obra de Salzillo (fig. 143). Propiamente se trata de la Virgen de la Primera Angustia.

Como hemos dicho antes, al lado de la devoción a la Virgen de los Dolores hubo, en la Edad Media, la devoción a sus siete gozos. Pero no llegó a conmover profundamente la piedad de los fieles, y menos la inspiración de los artistas. La misma Virgen de la Alegría no tiene una característica especial. Los artistas se limitaron a describir en grandes y pequeñas composiciones las siete escenas gozosas de la Virgen. Espléndido ejemplo de ellas es el que dejó pintado Ferrer Bassa (siglo XIV) en una celda del Monasterio de Pedralbes, en Barcelona.

LA SOLEDAD

El devoto sentimentalismo popular se complacía sobre todo en los dolores de la Madre de Dios. Después de haber creado los temas de la Piedad y de la Virgen de los Dolores, creó todavía otro, que es el de la *Soledad*. Los artistas españoles se apropiaron de él y lo glosaron de una manera muy típica y elocuente, con una fastuosa policromía de sentimientos y actitudes.

El tema tiene una ascendencia muy remota, y su gran tradición se sitúa topográficamente en la «Estación de María», es decir, en una capilla dedicada a la Virgen, frente al Calvario, en donde, según refiere Félix Faber en 1480-1483, la Virgen residió desde el momento en que fué consumada la Pasión, hasta el día de la resurrección de su Hijo. La capilla de Santa María en el Calvario era propiedad de los etíopes, desde el siglo XIV. Este monumento debió de producir honda impresión en el ánimo de los devotos peregrinos que visitaban los Santos Lugares. Fueron ellos los que transmitieron a Occidente el piadoso recuerdo de la desolación de María. Lo encontramos, por lo menos, ya iconografiado en el siglo XIII, en un códice guardado en el archivo de la catedral de Toledo (fig. 144), en el centro de una de cuyas hojas vemos a la Virgen, con el gesto típico de la angustia, cual es el de aplicarse la mano a la mejilla. María, completamente sola, «la Sola del Sol difunto», como dice Lope de Vega, se ve acosada por el recuerdo de los principales momentos de su vida, que ahora, sin su Hijo, son otras tantas penas que la afligen. Estas penas empiezan en Nazaret y no terminan hasta la As-

censión. Y así vemos a su alrededor (de abajo arriba), como aleluyas cinematográficas: al ángel de la Anunciación, San Gabriel (*Ave María*—

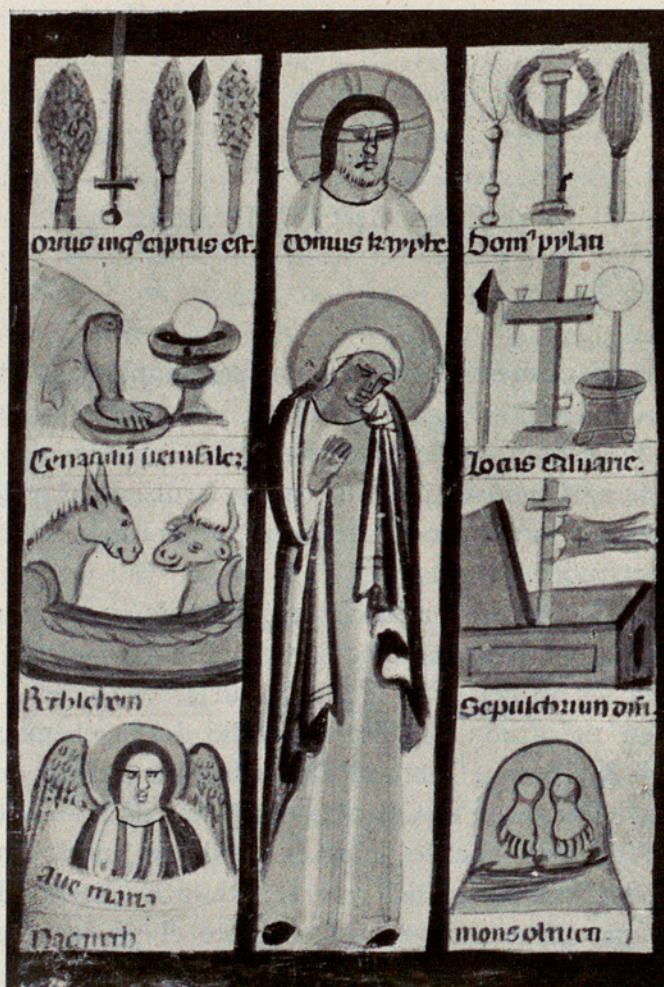


Fig. 144.—LA SOLEDAD. Tema nacido de la tradición según la cual la Virgen residió junto al Calvario, desde el día de la muerte de Jesús hasta el de su Resurrección. (Miniatura, siglo XIII. Toledo.)

Nazareth); Belén, con la cuna y los dos animales (*Bethleem*); la última Cena, con el lavatorio y el cáliz con la Hostia (*Cenaculum Ierusalem*); el prendimiento, con tres árboles, para indicar el huerto de Getsemaní, la espada de Malco y la lanza que resume a todos los soldados que

acometieron a Jesús (*ortus in quo captus est*: el huerto en donde fué prendido); Jesús de los Improperios, con los ojos vendados (*domus*



Fig. 145.—LA SOLEDAD. Aquí el tema presenta su aspecto típico, con la Virgen sentada en el suelo y en actitud de triste meditación. (Siglo XV. Detalle del retablo mayor. Catedral de Tudela, Navarra.)

Kayphe: casa de Caifás); la flagelación y coronación, con los azotes, columna y corona (*domus Pylati*: casa de Pilatos); la crucifixión, con la cruz atravesada por tres clavos, la lanza y la esponja dentro de un cubo o aceite (*locus Calvarie*: lugar del Calvario); la Resurrección, con el se-

pulcro y el pendón pascual (*Sepulchrum Domini*: sepulcro del Señor); y, finalmente, la Ascensión, con la piedra en la que, según tradición, que-



Fig. 146.—LA SOLEDAD. María es sostenida por San Juan Evangelista. (Tabla de 1505. Trascoro de la catedral de Palencia.)

daron grabadas las plantas del divino Redentor (*mons Oliveti*: monte de los Olivos). En esta representación, tanto las alegrías como las angustias son motivo de aflicción para la Virgen, que, muerto su Hijo único, sólo vive del pasado. Para Ella ya no puede haber más que tris-

tísimos recuerdos. Esta representación fué divulgada por el *Speculum humanæ salvationis*, en sus sucesivas ediciones decoradas con grabados.

El arte gótico no desperdició este tema de la Soledad de María, pero suprimió la nostalgia de los gozos y se absorbió exclusivamente en sus dolores. Tenemos un buen ejemplo de ello en el retablo del altar mayor de la catedral de Tudela, del siglo xv (fig. 145). En él vemos a la Virgen sentada en el suelo, las manos juntas sobre el pecho, las facciones estrujadas por el dolor. En el fondo se desarrollan escenas de la Pasión de su Hijo. Es interesantísima la Soledad representada en un tríptico, del siglo xv, adosado al trascoro de la catedral de Palencia (fig. 146). En el centro está María, desolada, los brazos cruzados sobre el pecho, apoyándose en el discípulo amado, San Juan Evangelista, que la ha tomado a su cargo, según última voluntad de Jesús agonizante. A su alrededor se agrupan los siete dolores.

El Renacimiento español, acosado por la literatura religiosa de la época, se apoderó del tema de la Soledad y lo desarrolló con una explosión de sentimiento no igualado en ningún otro país. Lope de Vega, como otros tantos poetas del Siglo de Oro, dió el grito, cayeron todos los muros de contención gótica y se desbordó el dolor:

*Sin Esposo, porque estaba
José de la muerte preso;
sin Padre, porque se esconde;
sin Hijo, porque está muerto;
sin luz, porque llora el Sol;
sin voz, porque muere el Verbo;
sin alma, ausente la suya;
sin cuerpo, enterrado el cuerpo;
sin tierra, que todo es sangre;
sin aire, que todo es fuego;
sin fuego, que todo es agua;
sin agua, que todo es hielo;
con la mayor soledad...*

Pedro de Mena, Alonso Cano, Hernández y otros muchos escultores españoles dieron a esa imagen de la Soledad una extraordinaria intensidad de sentimiento, sin recurrir a declamaciones y gestos catalogados.

Es muy interesante la Soledad que se venera en Sot de Xeras (Valencia), labrada en pasta y cartón (fig. 147). A pesar de lo incon-



Fig. 147.—LA SOLEDAD. Este difuso tema iconográfico se concreta en una imagen de culto, que enterneció vivamente a la piedad popular. (Siglo XVII. Imagen de cartón policromado. Iglesia parroquial de Sot de Xeras, Valencia.)

sistente de la materia, la imagen tiene una solidez escultórica admirable. Diríase una talla labrada en materia noble. El dolor deja casi intacto el rostro de la Virgen y parece cebarse en su vestido, que con sus contorsiones describe magníficamente los tristes afectos de María.



LA SOLEDAD

Fig. 148.—El verismo expresivo, que en la escultura había llegado al grado máximo, se acentuó con la aparición de vestidos postizos, que daban al dolor de la Virgen un sabor doméstico. (Siglo XVII. Obra de Pedro de Mena. Catedral de Sevilla.)

Pedro de Mena es el autor de una de las más bellas y típicas imágenes españolas de la Soledad, que actualmente se conserva en las Sale-



Fig. 149.—LA SOLEDAD. *El llanto de la Virgen*, en sus imágenes escultóricas, es una efusión sentimental tardía, a partir del siglo XVII, y frecuente en las tallas andaluzas. (Atribuida a Pedro de Mena. Museo San Vicente. Toledo.)

sas Reales, de Madrid (LÁMINA III). El mismo artista labró, para la catedral de Sevilla, otra Soledad, con vestidos postizos (fig. 148). En ella aparecen las lágrimas, también postizas, que indudablemente exigirían las cofradías sevillanas. Se atribuye asimismo a Mena un busto de la Vir-



UNA DE LAS MÁS BELLAS Y PATÉTICAS IMÁGENES ESPAÑOLAS DE LA SOLEDAD. ES OBRA DEBIDA
A PEDRO DE MENA. CONVENTO DE LAS SALESAS REALES. MADRID.

Lámina III.

202

gen desolada (fig. 149), de talla policromada, que se guarda en el Museo de San Vicente de Toledo, «vueltos dos fuentes sus ojos — que derraman vivas perlas» (Valdivielso). La liturgia sevillana hace gran honor a esas Vírgenes dolorosas, y al salir en procesión son llevadas bajo palio, y con

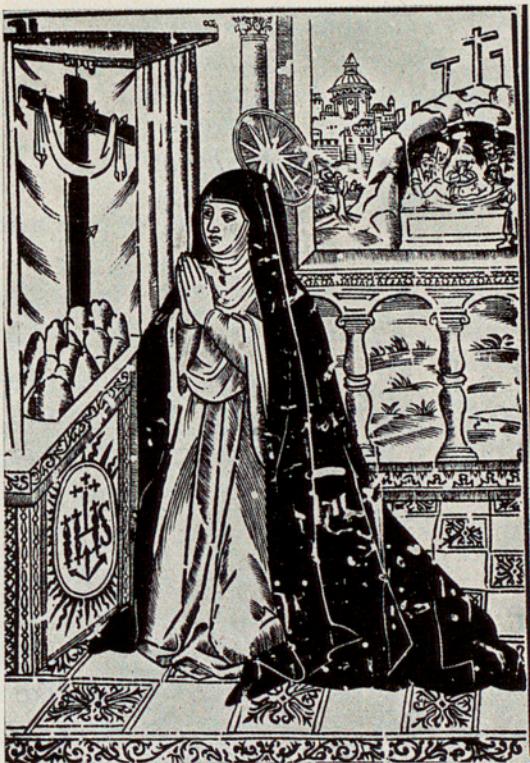


Fig. 150.—LA SOLEDAD. *He aquí a la Virgen, solitaria en su habitación, al pie del Calvario. La toalla sobre los brazos de la cruz representaba su soledad iluminada de esperanza.* (Siglo XVIII. Imprenta Guasp. Mallorca.)

extraordinaria pompa, mientras que las de carácter gozoso son llevadas sin él. La impresión que producen en las masas populares andaluzas es superior a la que puedan recibir de otra cualquiera manifestación de culto.

Al lado de estas imágenes y bustos aislados, encontramos escenificada la Soledad de María. La pintura, y sobre todo el grabado, nos dan diferentes versiones. La más corriente es la de la Virgen arrodillada delante de una cruz colocada sobre una mesa o altar (fig. 150),

que continúa en época moderna el lejano recuerdo de la capilla de la Virgen en el Calvario. Estas imágenes españolas son únicas en su pateísmo, como expresión de un sentimiento religioso que tiene su raíz en hondas características raciales.

*Llorando muerta su vida,
dice así una viva muerta:
«Ay cruz, que en mi soledad,
como amiga verdadera,
sola a la sola acompañañas,
sola a la sola consuelas!»*

(VALDIVIELSO.)

Otras veces vemos a María sentada, contemplando la corona y los clavos. «A este mismo afecto de piedad, dice Ayala, pertenece también el representar a la Virgen mirando con lágrimas los clavos y la corona de espinas teñida con la sangre. Sobre cuyas imágenes leemos meditaciones muy pías y fervorosas de Santos Padres y de hombres piísimos y doctísimos, aunque ninguna de estas cosas se refiere expresamente en los Evangelios; antes si se quieren examinarse con todo rigor y según la fe de la historia eclesiástica, no carecen de duda.»

También hay que hacer mención de la Soledad con el corazón sobre el pecho. En Santa Clara, de Vich (Barcelona), hay una Soledad, de principios del siglo XVII, de pie y con un corazón sin espadas. El corazón atravesado con siete espadas, propio de la Virgen de los Dolores, aparece en nuestro país hacia el siglo XVI. En los grabados, sobre todo, se asoció el culto de los dolores de la Virgen con el culto de su corazón atravesado con una o siete espadas.

LA VERÓNICA

Otra variedad de la Virgen dolorosa es la *Verónica* (*vero icono*: verdadera efigie). Al principio, la palabra indicaba una efigie, un rostro, de Jesús viviente y glorioso, más tarde sangriento y coronado de espinas, reproducción del supuesto sudario de la Verónica. Pronto a la verónica del Señor se juntó la verónica de la Virgen, reproducción de la vera efigie de María pintada por San Lucas. La verónica de Jesús tenía ya un carácter doloroso cuando surgieron las verónicas de María, y así se explica que éstas tuvieran siempre el mismo carácter afflictivo. El detalle que más lo revela es la toca con que siempre aparece retratada la Virgen. Un retablo del Museo Diocesano de Lérida pone ambas verónicas en inmediata relación con el Calvario (fig. 151). La testa de Cristo aparece sin corona de espinas ni otro indicio de su Pasión. En cambio, la Virgen se nos muestra tocada y con rostro triste y compungido. Lleva una inscripción que dice: *Ave Maria gratia plena Dominus.*

Muy parecidas de concepto a las descritas son unas verónicas unidas, en forma de tríptico, del Museo Diocesano de Palma de Mallorca. El rostro de Cristo tampoco tiene señales de Pasión; en cambio, la Virgen presenta todo el aspecto de la Soledad, es decir, de aquellas imágenes que las cofradías holandesas de los Dolores hicieron circular por todo el mundo cristiano. Este tríptico tiene un fuerte resabio de arte flamenco. La verónica de Cristo lleva la siguiente inscripción: *Efigiem Christi cum transis pronus adora, non tamen efigiem, sed quem designat*

ymago («Al pasar, adora reverente la efigie de Cristo, aunque no precisamente la efigie, sino al que la imagen designa»).

En la catedral de Valencia se halla, ricamente encuadrada en un relicario de plata y esmaltes, una interesante verónica de la Virgen, de aspecto abizantinado, que fué profusamente copiada. Es conocida



Fig. 151.—VERÓNICA. Verónica (vero icono), verdadera efigie de la Virgen dolorosa. Era la réplica de la verónica de Jesús, emocionante recordatorio de su sagrada Pasión. Las dos verónicas, desde el siglo XV, alcanzaron gran difusión (Siglo XV. Detalle del retablo de San Antonio Abad. Obra de Jaume Ferrer. Museo Diocesano de Lérida.)

con el nombre de «Mare de Deu». Alrededor de esta imagen surgió una gran multitud de verónicas de aspecto seudobizantino. En esta misma época estuvieron muy de moda, sobre todo en Cataluña y Valencia, pequeñas tablas con Madonas de estilo bizantino, tan expertamente ejecutadas, que llegan a confundirse con los verdaderos iconos orientales.

En otras regiones más apartadas de este centro persistió la imagen de sabor flamenco, que los artistas supieron remediar con tanta pericia.

Véase, por ejemplo, la Verónica de Pego (Alicante), con una montura de madera, ya más humilde (fig. 152). Como tantas otras, en el dorso



Fig. 152.—VERÓNICA. Estas pinturas devotas se utilizaban para adornar los altares en días apropiados. (Siglo XV. Escuela valenciana. Iglesia parroquial de Pego, Alicante.)

lleva la verónica de Cristo. Pero, por lo regular, ambas verónicas iban separadas, y así se prestaban mejor para ser colocadas sobre los altares, tal como era costumbre, entre las velas, relicarios y floreros. También eran llevadas en las procesiones. Estas verónicas, en época del Renaci-

miento, llegaron a tener proporciones monumentales, con base y pie ricamente tallados. No pocas veces se las recubría con planchas de plata



Fig. 153.—VERÓNICA. Tenían a veces estas imágenes monturas muy ricas y complicadas, a manera de ostensorio, y eran llevadas en las procesiones. (Verónica del rey Martín, 1397. Catedral de Valencia.)

repujada (fig. 153). Es sorprendente el accusado sabor oriental que estas verdaderas joyas litúrgicas ofrecen, tanto por su estructura como por la riqueza con que la imagen está enmarcada y realzada. Parece indudable que a España vinieron desde la orilla opuesta del Mediterráneo.

LA VIRGEN DE LA VID O DEL RACIMO

Otro tipo de Dolorosa es la Virgen de la Vid o del Racimo. La Virgen o el Niño llevan un racimo o una verdadera vid, que de una manera especial simboliza el sacrificio del Calvario y también el sacrificio que se consuma en el altar.

El atributo puede también constituir una alusión a la virginidad de María, inspirada en el famoso libro, que lo fué de consulta para tantos artistas, del *Defensorium inviolatæ virginitatis beatæ Mariæ*. Esta obra, a base de episodios reales unos, y fabulosos los más, sale a la defensa de la inviolada virginidad de María. Uno de estos episodios es el de una encina de Irlanda que dió uvas. Pertrechado con este hecho, el autor arguye: «Si de una encina de Irlanda brotaron uvas, ¿por qué la Virgen no habría de engendrar, por virtud del Altísimo, al que es la verdadera Vid?»

Pero este simbolismo resulta esporádico y se desvanece ante el auténtico y bíblico simbolismo de la vid y del racimo, que Santos Padres y teólogos, predicadores y poetas medievales glosan con tanto apego. San Isidoro de Sevilla († 636), en sus *Comentarios a los Números* (xxii, 18-25), dice que el racimo (de la tierra prometida) pendiente de un leño, es realmente Cristo pendiente de la cruz; la salvación prometida a las naciones, salida de la tierra de la Virgen María. En la *Clavis Scripturæ*, de época carolingia, se dice que la vid es la gloriosa Madre de Dios, la integerrima Virgen María, pues ella nos engendró la uva, cuya sangre,

en extremo amarga, bebemos. Unos villancicos cordobeses, del siglo XVIII, se hacen todavía eco de esta alegoría, con una curiosa letrilla:

*¡A vendimiar, zagalejos!;
¡pastores, a vendimiar!,
que en el lagar del pesebre
el sacro racimo está.*

*¡A vendimiar!, ¡a vendimiar!,
que el más dulce vino
del grano se hará,
así que en sazón
le cargue tenaz
leño pesado, que vigas serán,
en donde las culpas
le comprimirán.*

Estas referencias podríamos alargarlas indefinidamente. Pero merece notarse que durante el Renacimiento, en que se esfuma el simbolismo místico, se mantiene todavía en vigor el racimo, como símbolo de la Pasión. Esto se echa de ver por la inscripción que Santeuil puso al pie de su grabado que reproduce un famoso cuadro de Mignard, en que aparece la Virgen con el racimo. Dice así:

*Omen quale ferunt haec dona! Ut torcular uvam,
Sic natum, o Virgo, crux onerosa premet.*

¡Qué presagio anuncian estos dones! Lo mismo que el lagar a la uva, así, ¡oh Virgen!, la pesada cruz estrujará a tu Hijo.

Este simbolismo, a pesar de ir respaldado con abundantísima literatura mística y teológica, tuvo una repercusión muy débil en el arte plástico. Hemos visto ya que el árbol de Jesé era a veces figurado bajo el aspecto de una vid o parral. También nos hemos referido a representaciones de Santa Ana-Triple, en las que ésta lleva un racimo, que en algún caso más explícito el Niño Jesús expresa sobre un cáliz que le presenta su santa abuela.

Existe un tipo iconográfico muy raro, de la Virgen, con una verdadera vid que se levanta a su lado y de la que cuelga una cruz, con



Fig. 154.—VIRGEN DEL RACIMO. *El racimo simboliza a Jesús, que será estrujado en el lagar de la cruz. Es un simbolismo de origen bíblico.* (Siglo XVI. Talla policromada. Carmona, Sevilla.)

Cristo crucificado. Es la llamada Virgen de la Vid (*Weinrebenmadonna*), y parece este tipo ser exclusivo de la región del Rin, ya que la gran mayoría de sus imágenes son o proceden de Alemania. En realidad, no abundan mucho estas representaciones de la Virgen con el racimo. En el

Museo de Mosel (Tréveris) hay una espléndida Virgen coronada con racimos y pámpanos, que parece entresacada de la iconografía pagana.



Fig. 155.—VIRGEN DEL RACIMO. *Maria presenta a su Hijo el racimo, anuncio de su Pasión.*
(Siglo XVI. Colección O. Junyent. Barcelona.)

Según los autores que han tratado especialmente de este tipo iconográfico, el racimo colgado de la vid, que es María, alude a Cristo estrujado en el lagar de la Pasión. De manera que este tipo de Vírgenes hay que situarlas dentro del área del Calvario, al lado de aquellas otras en



LA VIRGEN DEL RACIMO

Fig. 156.—Aquí es un ángel quien presenta a Jesús la uva. En el fondo, otro ángel toma agua de la Fuente de la Vida, que es otro símbolo característico de la Pasión. (Siglo XVI. Tabla pintada. Procedente de Puerto de Santa María. Cádiz.)

las que la infancia de Jesús está trágicamente atravesada por el pensamiento de sus futuros tormentos. Tales imágenes son relativamente

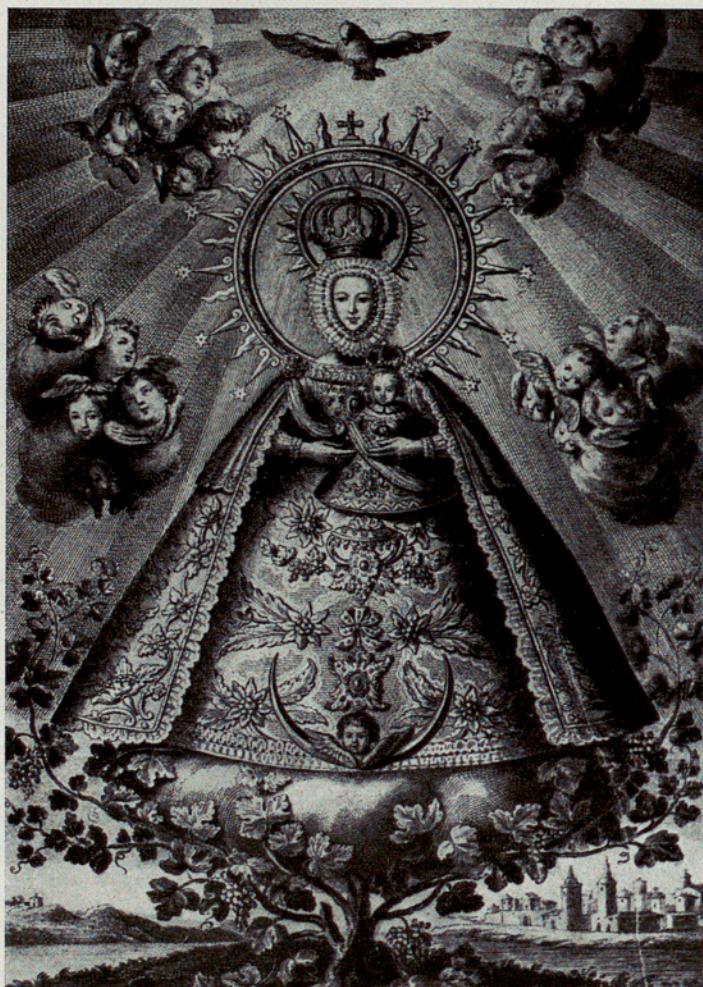


Fig. 157.—VIRGEN DE LA VID. En estos casos, de época más reciente, la vid no simboliza la Pasión, sino que alude al hallazgo de la imagen.
(Virgen del Amparo. Grabado, siglo XVIII. Guadalajara.)

frecuentes en el sur de la Península. En la iglesia de San Felipe de Carmona (Sevilla) existe una (fig. 154), que es una buena talla policromada del siglo XVI. La Madre levanta en su diestra el racimo, con un gesto dubitativo, como si quisiera mantenerlo alejado del alcance del Niño.

Otra talla, magnífica y rara, de la Virgen del Racimo, es la que se conserva en la colección Junyent, de Barcelona (fig. 155). El monstruo



Fig. 158.—VIRGEN DEL CORAL. *El coral encarnado fué un símbolo de la Pasión, y no tardó en confundirse con los que sólo servían de adorno.* (Siglo XIV. Iglesia de San Ildefonso. Sevilla.)

repugnante que brama y se retuerce a sus pies no logra hacer perder la calma ni la elegancia a la Virgen. Esta sostiene también el símbolo de la futura Pasión, y no se sabe si lo presenta a su Hijito, que busca su pecho, o si, por el contrario, retrasa todo lo posible el momento de hacerlo.

En Puerto de Santa María (Cádiz) había una interesante tabla (fig. 156), en la que el tema del racimo puede tener, y tiene efectivamente, un carácter más descriptivo. Un ángel, uno de los que antes vimos presentando instrumentos de la Pasión, ofrece a Jesús el racimo simbólico, con sus pámpanos y sarmiento. En el fondo, otro ángel, con un jarrón, toma agua de la fuente monumental, la Fuente de Vida, que representa la Pasión.

Es muy probable que este racimo, por inhabilidad o mala interpretación del artista, se convirtiese en el raro atributo de una piña.

Otras veces es el pueblo quien ha interpretado mal este símbolo. Así tenemos la imagen de Nuestra Señora de la Piña o de Gracia, escultura sevillana del siglo XVI, que es conocida bajo esta advocación, a pesar de que lo que lleva en las manos es, con toda evidencia, un racimo (*Catálogo Arq. y Art. de Sevilla*, vol. I, fig. 242).

En el grabado es más frecuente la aparición de este tema. En la colección Bonsoms, conservada en la Biblioteca Central de la Diputación de Barcelona (antes de Cataluña), se halla un interesante grabado gótico del siglo XVI, representando a la Virgen con el racimo.

En el Monasterio de El Escorial existe una tela interesante, que representa a la *Caritas* (Caridad), bajo la figura de la Virgen, con Jesús y Juanillo. Un ángel la corona. La Virgen lleva como atributo un racimo, símbolo del amor más grande, que es, según el mismo Jesucristo, el dar la vida por el prójimo. Este cuadro forma juego con otros dos que, mediante figuras simbólicas, representan a la Fe y a la Esperanza.

Las Vírgenes de la Vid o del Vinyet, como la de Sitges (Barcelona), nada tienen que ver con este simbolismo de la Pasión. La presencia de la Vid obedece al prodigioso hallazgo de la imagen. Sirva de ejemplo la Virgen del Amparo, de Guadalajara (fig. 157).

A este mismo tipo simbólico de Dolorosa podemos atribuir, en cierta manera, la Virgen con el Niño que lleva colgado del cuello un coral, enteramente encarnado o encarnado con motas blancas. Esta joya, al menos en su principio, no era un simple adorno, sino que simbolizaba la sangre redentora de Cristo (fig. 158).

LA VIRGEN ORANTE ACTIVA

I. MARÍA PROTECTORA

LA VIRGEN DE MISERICORDIA

HASTA aquí hemos estudiado a la Virgen extática, absorbida en la contemplación fervorosa de Dios y en la contemplación agradecida de sus propias excelencias. Hemos visto ese éxtasis matizarse de gozo y de dolor, según que la luz venga del Sol oriente, por la parte de Belén, o del Sol agonizante, por la parte del Calvario.

Como su Hijo santísimo, María renuncia a este éxtasis divino, para socorrer, compasiva, a la pobre humanidad, que la aclama como Madre de Misericordia. Colocada entre el cielo y la tierra, entre Dios y el hombre, es natural que experimente la atracción divina y la humana, transforme la alta tensión de la justicia en misericordia, y «ruegue por nosotros».

Su omnipotencia suplicante, *omnipotentia suppplex*, capaz, según la credulidad medieval de los fieles, de tergiversar los planes y veredictos del mismo Dios y de arrancar las almas de las mismas entrañas del infierno, inspiró a la humanidad una confianza y optimismo que alegraron a las propias piedras de las catedrales. Sus devotos llegaron a malgastarse el alma, seguros de poder jugar esta última carta de María en el momento de rendir cuentas. Si Jesucristo era el Rey de Justicia, María era la Reina de Misericordia. Así la invocaban en la famosa anti-

fona de la Salve (siglo XI, atribuída a Hermannus Contractus), en cuyo texto primitivo faltaba la palabra *Mater*, y María era aclamada simplemente *Regina misericordiæ*, como puede verse en un retablo de la escuela de Niza en el que se representa la Virgen de Misericordia, que a uno de sus lados tiene una filacteria con las palabras: *Salve, Regina misericordiæ* (M. MALINGUE: *Les primitifs niçois*, Pl. 56). En un conflicto entre la justicia y la misericordia, los fieles estaban seguros de la victoria de ésta, que en María tenía la ventaja de la seducción femenina y maternal, mucho más comprensible para ellos que la algebráica rigidez de la justicia. El manto protector de la Virgen era el refugio más seguro contra todos los males del alma y del cuerpo, contra todas las amenazas del cielo y del infierno.

No es, pues, de extrañar el caso que se refiere en el *Libro etiópico de los Milagros de María*. Un monje, abad o prior, se resistió a dar entrada en su monasterio al mencionado libro, como era el deseo o imposición del rey y del obispo. El motivo que dió fué el siguiente: «Yo he enseñado a mis discípulos una doctrina rigurosa, conforme al atletismo espiritual de los monjes. Algunos de ellos viven en la soledad, otros en la abstinencia. Si llegan a escuchar la lectura del *Libro de los Milagros de Nuestra Señora, la Santa dos veces Virgen María, Madre de Dios*, y oyen que ha salvado a muchos pecadores que cometieron grandes pecados, abandonarán sus yermos y su combate y se entregarán a la relajación.» El monje pagó su prohibición, porque cinco meses más tarde fué víctima de muerte repentina.

LA VIRGEN DE MISERICORDIA Y LOS RELIGIOSOS

Esta actividad suplicante de María ha revestido diferentes formas y ha tomado diferentes nombres y atributos, de acuerdo con los tiempos y las circunstancias. Su imagen más primitiva y clásica es la *Virgen de Misericordia*, que abre su manto, como una nueva bóveda celeste, para proteger a sus devotos.

Una visión vino a consagrarse o dar forma a esta ansia filial de la humanidad acosada por toda clase de males. Cesario de Heisterbach,

monje cisterciense de la diócesis de Colonia (siglo XIII), cuenta en su *Dialogus miraculorum* (escrito en 1220-1230) la visión de un monje, que vió en el reino de los cielos a la orden del Cister bajo el manto de María. «Un monje de nuestra orden—dice el mencionado autor—, que profesaba una particular devoción a Nuestra Señora, fué, pocos años ha, raptado en espíritu y admitido a contemplar la gloria celestial. Vió allí los diferentes órdenes de la Iglesia triunfante: los ángeles, los patriarcas, los profetas, los apóstoles, los mártires, los confesores, cada cual con su correspondiente distintivo, y también a los canónigos regulares, los premonstratenses, los clunicenses. Grande fué su desasosiego al no descubrir a ningún miembro de su orden. Miró por todos lados, sin encontrar a ninguno de los suyos en el reino de la gloria. Entonces dirigió su mirada, llena de congoja, a la bienaventurada Madre de Dios, y le dijo: “¿Cómo se explica, Santísima Señora, que no vea aquí a nadie del Cister? ¿Cómo es posible que tus más fieles servidores se vean excluidos de la participación de tanta felicidad?” Y la Reina del cielo, al verle tan apesadumbrado, le respondió: “Los del Cister me son tan caros y familiares, que les doy cálido abrigo débajo de mis brazos.” Y abriendo el manto que la cubría, y que era de una anchura prodigiosa, le mostró una multitud innumerable de monjes, conversos y monjas cistercienses. Con extremado gozo y dando acciones de gracias, volvió en sí y refirió a su abad lo que había visto y escuchado. Y el abad, habiendo comunicado estas cosas a los otros abades, en el primer capítulo, se alegraron todos y se llenaron de un mayor amor a la santa Madre de Dios.»

La visión, a primera vista, no parece del todo congruente, porque las almas en el cielo no necesitan de la protección de María. Pero, en realidad, lo que quiere expresar plásticamente la visión es el efecto de la misericordia que la Virgen tuvo con sus hijos predilectos.

Como la mayoría de las visiones que se apoyan sobre un hecho, una imagen, o un relato más o menos verídico, que flotan en el ambiente y en la tradición, la que tuvo Cesario fué probablemente preparada por leyendas y costumbres anteriores. Por ejemplo: en la Edad Media, entre los pueblos del Norte (Alemania, Francia, Inglaterra), el que legitimaba o adoptaba a un niño, le cubría solemnemente con su manto.

Eran llamados «hijos del manto», aquellos niños nacidos antes del matrimonio, a los cuales la madre llevaba debajo de su manto en el acto del casamiento, y así quedaban legitimados. Algo análogo sucedía con los que se desposaban. Según el rito toledano, éstos se cubren todavía con un velo, costumbre muy antigua y extendida. La imagen del manto, como protección contra males o inclemencias físicas, se encuentra en la literatura folklórica mundial.

Sea como fuere, lo cierto es que, a partir del relato de Cesario de Heisterbach, la misericordia de María tuvo expresión plástica y definitiva en la imagen de la Virgen que abriga bajo el manto a sus devotos.

Al principio, la Virgen concedió esa protección únicamente a monjes cistercienses. Pero los dominicos, no sin protestas de los primeros, se apropiaron la visión y la atribuyeron a su santo fundador. A fines del siglo XIV, la mencionada visión pasó a ser un tema de mística y proselitismo monástico. Con el tiempo, todas las órdenes religiosas tuvieron el mismo piadoso empeño de abrigarse debajo del manto de María y honrarse con su predilección. Los carmelitas, franciscanos, mercedarios, servitas, premonstratenses, cartujos, y los mismos jesuitas, se hicieron representar bajo los pliegues del manto de María.

A fines del siglo XVI se extiende una devoción algo rara, bajo el nombre de *Manto de Nuestra Señora*, que consistía en recitar o mandar recitar treinta y dos mil «Avemariás». Esta devoción nació en el siglo XIV, en Alemania. A este propósito, conviene recordar que las cifras treinta y dos y treinta y tres mil son números que tienen un significado místico, relacionado con la vida de Jesús en este mundo. El Salvador fué crucificado a sus treinta y tres años de edad, después de haber vivido treinta y dos. Estas cifras regularon varias prácticas de piedad. Los flagelantes del siglo XIV se encerraban en su casa durante el período de treinta y dos días y medio. En 1389, Urbano IV instituyó el jubileo que había de celebrarse todos los 33 años, en memoria de los que duró la vida de Jesús. El camaldulense Miguel de Florencia instituyó, hacia el año 1516, el rosario de Nuestro Señor, que constaba de 33 granos (30 pequeños y 3 mayores). La «Compañía del Santísimo Sacramento» tenía establecido, en el siglo XVII, un seminario llamado de los «Treinta y tres», en el que sólo se educaban un número igual de alumnos, en memoria de

los treinta y tres años de la vida temporal de Cristo. Podrían aducirse otros varios ejemplos de esta clase, todos del mismo sentido y significado.

Esta mística contabilidad fué, como era de esperar, aplicada a la devoción mariana. Prueba de ello es el *Rosario de Santa Brígida*, que



Fig. 159.—VIRGEN DE MISERICORDIA (*Abri* de religiosos). Representación que plasma el amor de María hacia sus devotos. Su manto maternal acoge primero a los monjes cistercienses, entre los cuales se originó este tema iconográfico. (Siglos XVI-XVII. «Virgen de las Cuevas». Zurbárn. Museo Provincial. Sevilla.)

constaba de 63, 72 ó 73 avemarías, en memoria del número igual de años que, según diferentes tradiciones, la Virgen había vivido en la tierra. La idea de este rosario no es del todo original de esta Santa. Santa Gertrudis la Magna había ya practicado esta devoción, según se desprende de una visión durante la cual se le apareció la Santísima Virgen. Dice la Santa, que en la fiesta de la Asunción de María se encontraba en

el lecho, y que, debido a su dolencia, no podía rezar, como era su deseo, en honor de la Virgen, el Ave María, *tantas veces cuantos fueron los años*



Fig. 160.—VIRGEN DE MISERICORDIA (Abrigo de religiosos). Bajo el manto de la Virgen se abrigan las religiosas capuchinas barcelonesas cuyo nombre consta en el marco. (Siglo XIX. Grabado anónimo.)

de su vida. Santa Gertrudis resolvió entonces sustituir aquel número de avemariás por estas tres salutaciones: «Dios te salve, María, llena eres de gracia, el Señor es contigo.» De pronto se le apareció la Virgen con el manto adornado de flores de oro, de tres hojas, y le dijo que aquellas

flores eran las oraciones que las otras religiosas le habían dirigido en nombre suyo. Unas eran más hermosas que las otras, y el motivo era la mayor o menor devoción con que las habían rezado.

En algún santuario español existe la costumbre de imponer un manto de la Virgen a los enfermos y a las parturientas.

En España queda muy bien representada esta primera etapa de la Virgen de Misericordia, es decir, de la Virgen abrigando únicamente a religiosos. Véase la tela pintada por Zurbarán (fig. 159), conocida bajo el nombre de *La Virgen de las Cuevas*, que se halla en el Museo Provincial de Sevilla. Dos ángeles levantan los extremos del gran manto de la Virgen, mientras ésta impone sus manos sobre dos grupos de monjes cartujos. Sobre ella se cierne el Espíritu Santo.

Un grabado del año 1807 (fig. 160) insiste todavía en representar a una comunidad religiosa amparada bajo el manto de María. La sierva de Dios, Ángela Margarita Serafina, fundadora de las Capuchinas de Barcelona y de toda España, en 1599, contempla a sus nueve hijas, que profesaron en 1602 y cuyos nombres se leen en el borde del grabado, acogidas bajo el manto de la Virgen.

LA VIRGEN DE MISERICORDIA Y LAS COFRADÍAS

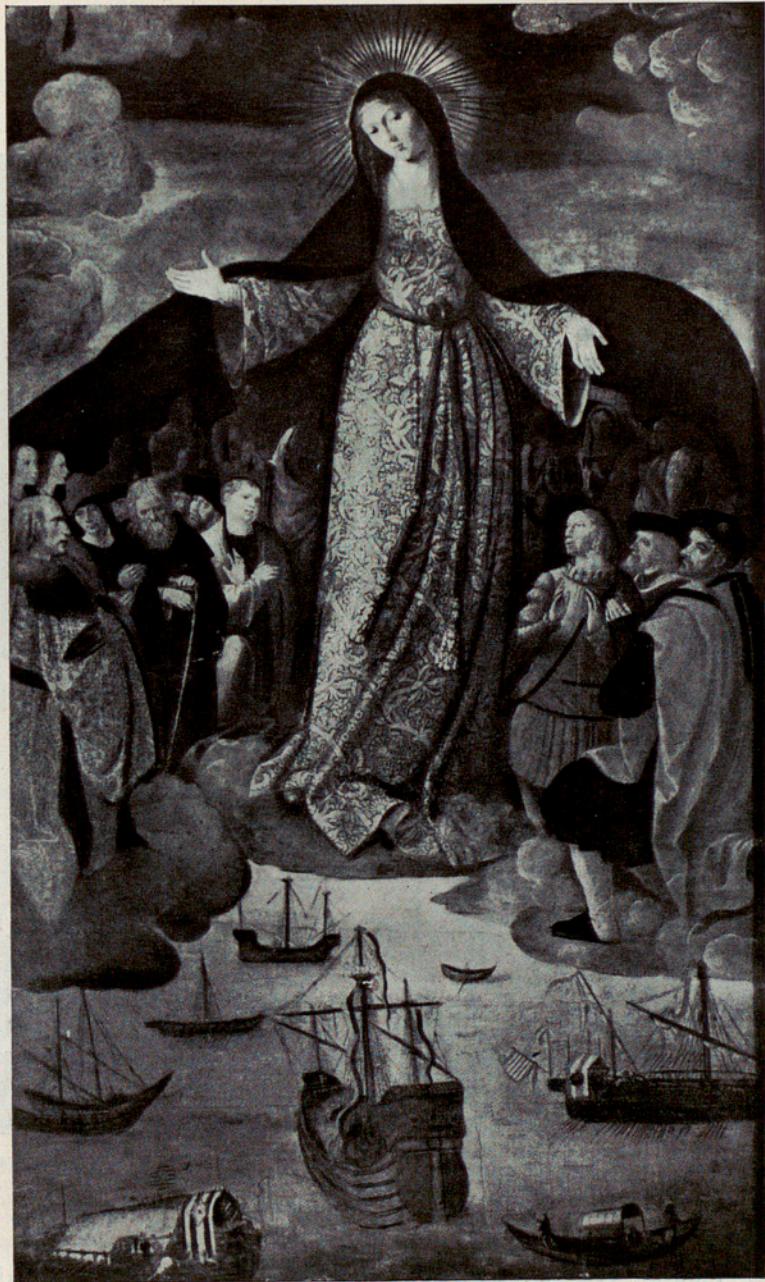
El tema iconográfico de la Virgen de Misericordia desbordó los límites de las órdenes religiosas. De mediados del siglo XIII a mediados del XIV, pasó a ser un tema universal, debido a las cofradías, alentadas en particular por dominicos y franciscanos. Las cofradías rivalizan en su amor a la Virgen y cada una quiere ser su preferida. La gran difusión de este tema hay que atribuirla también, en gran parte, al hecho de haber entrado en el ingente catálogo de temas iconográficos que fué el famoso libro *Speculum humanæ salvationis* («Espejo de la salvación de los hombres»), la inagotable fuente inspiradora de los artistas de los siglos XIV y XV, escrito probablemente a principios del siglo XIV, y de origen dominicano. Esta difusión fué también favorecida en gran manera por el hecho de que los dominicos tomaran la Virgen de la Misericordia como imagen patronal de las cofradías del Santo Rosario, en el siglo XV.

Esta Virgen de la Misericordia fué la favorita de los marinos, como lo demuestra la gran devoción con que antiguamente se veneraba entre los del Norte, bajo la advocación de Nuestra Señora del Socorro



Fig. 161.—VIRGEN DE MISERICORDIA (*Abrigo de cofrades*). He aquí el tema traducido a la escultura mediante esta delicadísima imagen, cuyo manto es levantado por ángeles. (Siglo XVII. «Nuestra Señora del Socorro y Buen Viaje.» Museo Municipal. San Sebastián.)

y Buen Viaje. Las naos eran llamadas por el nombre de Nuestra Señora del Socorro. La imagen, que gozó de tanta veneración entre la gente marinera de San Sebastián, es interesantísima y tiene un aspecto del todo particular (fig. 161). Por de pronto, es una imagen exenta, de



VIRGEN DE MISERICORDIA (ABRIGO DE COFRADES)

Fig. 162.—*Debajo del manto de María se acogen los navegantes. Es la Virgen del Buen Aire, destinada a la capilla de la Casa de Contratación. (S. XV-XVI. Tabla pintada. Alejo Fernández. Palacio Real. Madrid.)*

Virgen de Misericordia, lo que ocurre pocas veces; es una talla del siglo XVII, que recuerda los mejores grupos escultóricos de esta advo-



Fig. 163.—VIRGEN DE MISERICORDIA (*Abrajo de cofrades*). La Virgen abriga a los grandes maestres de Montesa, presentados por San Benito y San Bernardo. (Siglo XV. Museo del Prado. Madrid.)

cación. La Virgen, sin el Niño, tiene una postura de Inmaculada, que la diferencia de las demás de su clase. Dos ángeles sostienen su manto, debajo del cual se acogen varios personajes, que representan las principales jerarquías sagradas y civiles del mundo.

Dentro de este tipo de imágenes, podemos escoger la graciosa *Virgen del Buen Aire*, patrona de los navegantes, tabla pintada por Alejo Fernández, hoy existente en el Palacio Real de Madrid (fig. 162). En ella vemos a la Virgen con su manto abierto sin la ayuda de ningún ángel, hinchado por el aliento piadoso de sus devotos. Las mismas naves parecen también guarecerse bajo el manto de María, tirante como una vela, y la imagen entera semeja viajar hacia el cielo, viento en popa.

Otra variante del mismo tema lo da la majestuosa imagen de Nuestra Señora de Gracia (fig. 163), pintura española de autor desconocido. En este cuadro es la misma Virgen quien sostiene el desplegado manto. Debajo de sus pliegues se agolpan los grandes maestres de Montesa, presentados por San Bernardo y San Benito.

En un misal del siglo XIV, existente en la Biblioteca Nacional de Lisboa, vemos a los «bailes», antiguos jueces o magistrados, cobijados bajo el manto de la Virgen.

LA VIRGEN DE MISERICORDIA, MADRE DE TODOS

El tema de la Virgen de Misericordia va tomando cada vez mayor vuelo, y lo que antes era refugio exclusivo de religiosos y después de cofrades, pasa a ser en el siglo XV refugio universal, creándose el inefable tema de la *Mater omnium*, Madre de todos, bajo cuyo manto se reúne la humanidad entera, ansiosa de salvación.

Un grabado popular del siglo XVIII (fig. 164), del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, presenta de una manera clara, ingenua y familiar este hermoso tema. La famosa Virgen de Misericordia, de la ciudad de Reus (Tarragona), lleva todavía un manto de seda bordado, extendido en forma que recuerda las primitivas representaciones de esta clase.

Pero ejemplo magnífico de ellas es el retablo de la capilla de la Purificación, de la catedral de Tarazona, obra del pintor aragonés Martín Bernat, siglo XV (fig. 165). Dos ángeles sostienen con una mano el manto de la Virgen, con la otra balancean complicados incensarios góticos. María bendice a toda la humanidad, representada por el papa, el obispo, los reyes, hombres y mujeres de todas las clases sociales.

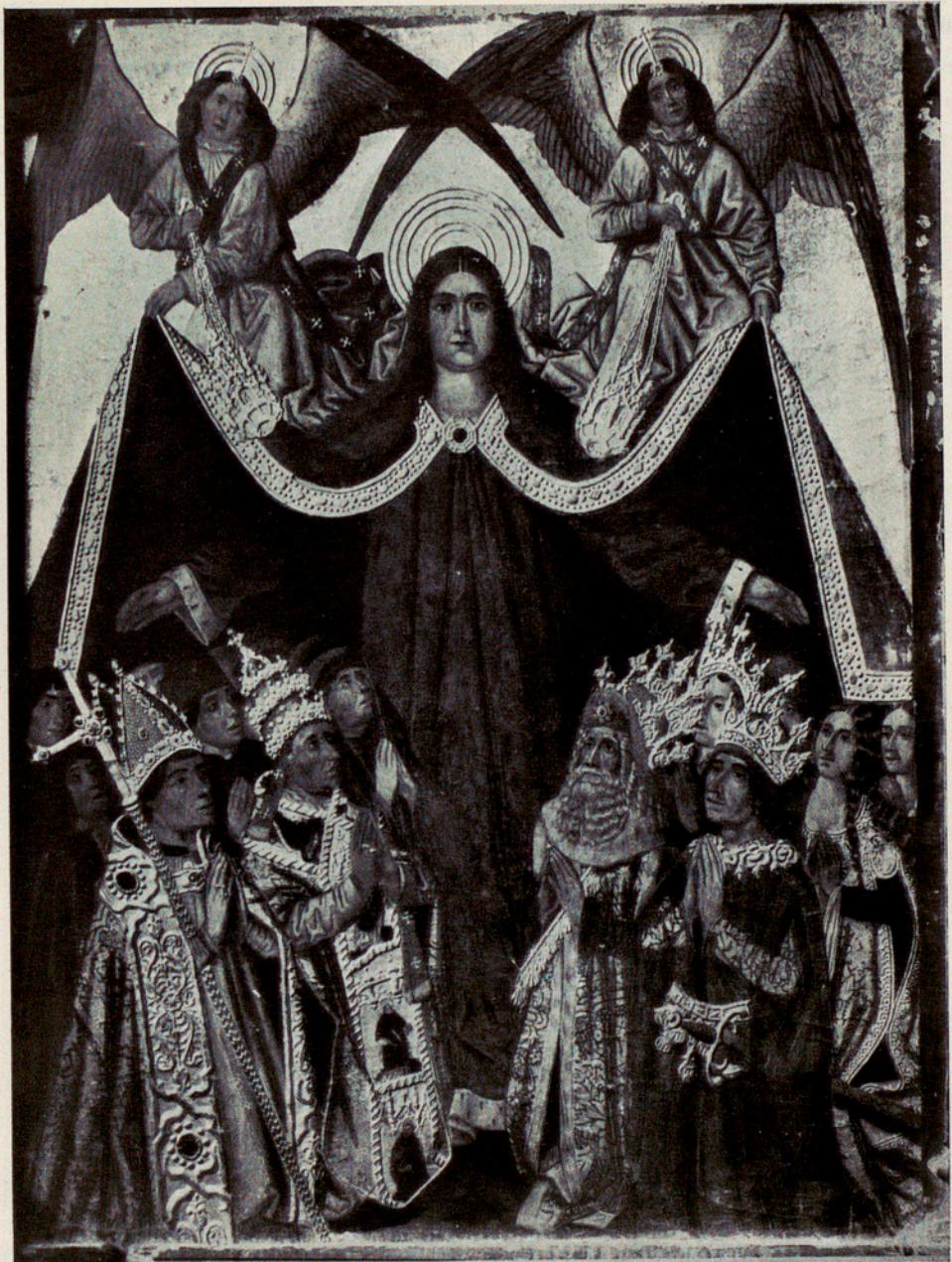
En pleno siglo XIX, según una ilustración del *Fausto* de Goethe, por Seibertz, todavía llegan, rezagados, a refugiarse bajo este manto



Fig. 164.—VIRGEN DE MISERICORDIA (*Madre de todos*). He aquí una imagen popular del tema, que las estampas cuidaron de difundir bajo diferentes advocaciones. (Siglo XVIII. Archivo Histórico de Barcelona.)

de misericordia, los simbólicos personajes de Fausto y Margarita. Las afiladas uñas de Mefistófeles, ni sus artimañas, nada pueden contra él.

Un libro de horas de la reina Isabel de Castilla, existente en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid (fig. 166), presenta el mismo



VIRGEN DE MISERICORDIA (MADRE DE TODOS)

Fig. 165.—*El manto de María, antes refugio privilegiado de religiosos y cofrades, admite a toda clase de devotos suyos, creándose el tema de la Mater omnium, Madre de todos. (Siglo XV. Tabla del retablo de Martín Bernat. Catedral de Tarazona.)*

tema, pero con la poco frecuente particularidad de que la Virgen lleva en brazos a su divino Hijo. Dos ángeles cuidan de sostener el manto.



Fig. 166.—VIRGEN DE MISERICORDIA (*Madre de todos*). El tema repercutió en la miniatura. (Siglo XV. Libro de horas, de origen flamenco o francés. Biblioteca del Palacio Real. Madrid.)

En el Museo Diocesano de Barcelona hay un bellísimo grupo escultórico (fig. 167), procedente de la antigua iglesia de San Miguel, de dicha ciudad, que también presenta la misma particularidad de llevar la Virgen el Niño en brazos. Por lo poco abundantes que son estas imágenes escul-

tóricas de la Virgen de la Misericordia, y por sus grandes proporciones, este grupo es uno de los más hermosos e importantes entre sus similares.

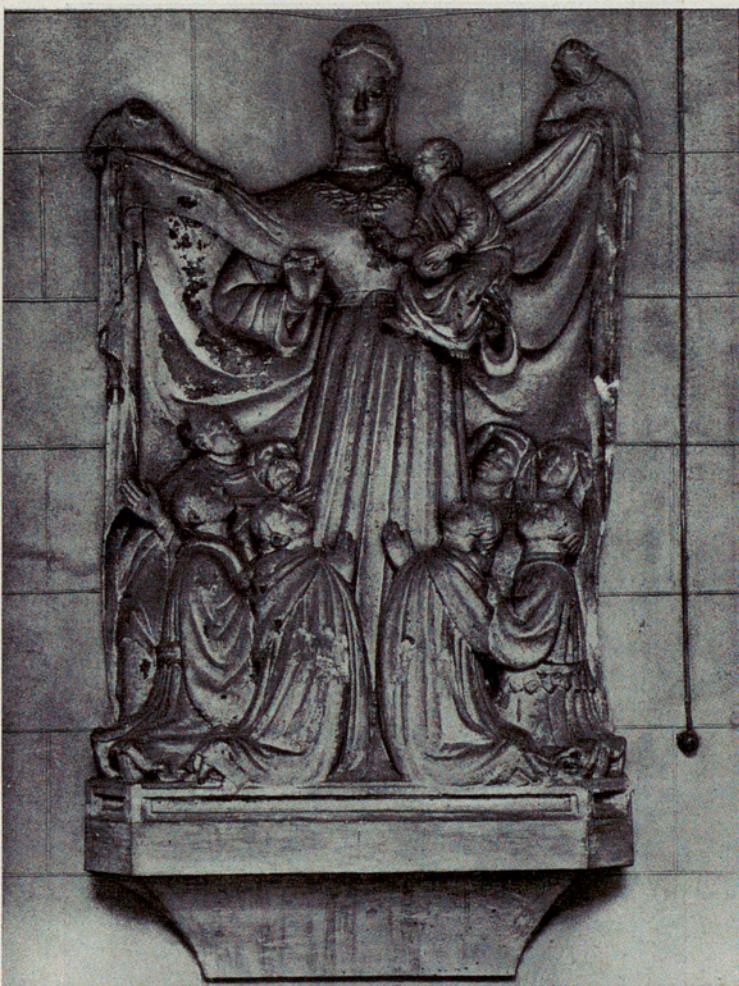


Fig. 167.—VIRGEN DE MISERICORDIA (*Madre de todos*). Grandioso grupo escultórico en el que la Virgen extiende especialmente su manto sobre los concellers de Barcelona. (Siglo XV. Museo Diocesano. Barcelona.)

Otra variante podemos aducir aún, como la que presenta a la Virgen de Misericordia sentada, como puede verse en un notable relieve de alabastro, existente en el Museo Provincial de Gerona (fig. 168). Esta variante, lo mismo que la anterior, debe considerarse como bastante rara.

El Greco, en su tela del Hospital de la Caridad, de Illescas (Toledo), no desdeña recoger el anticuado tema y da de la Virgen de Misericordia



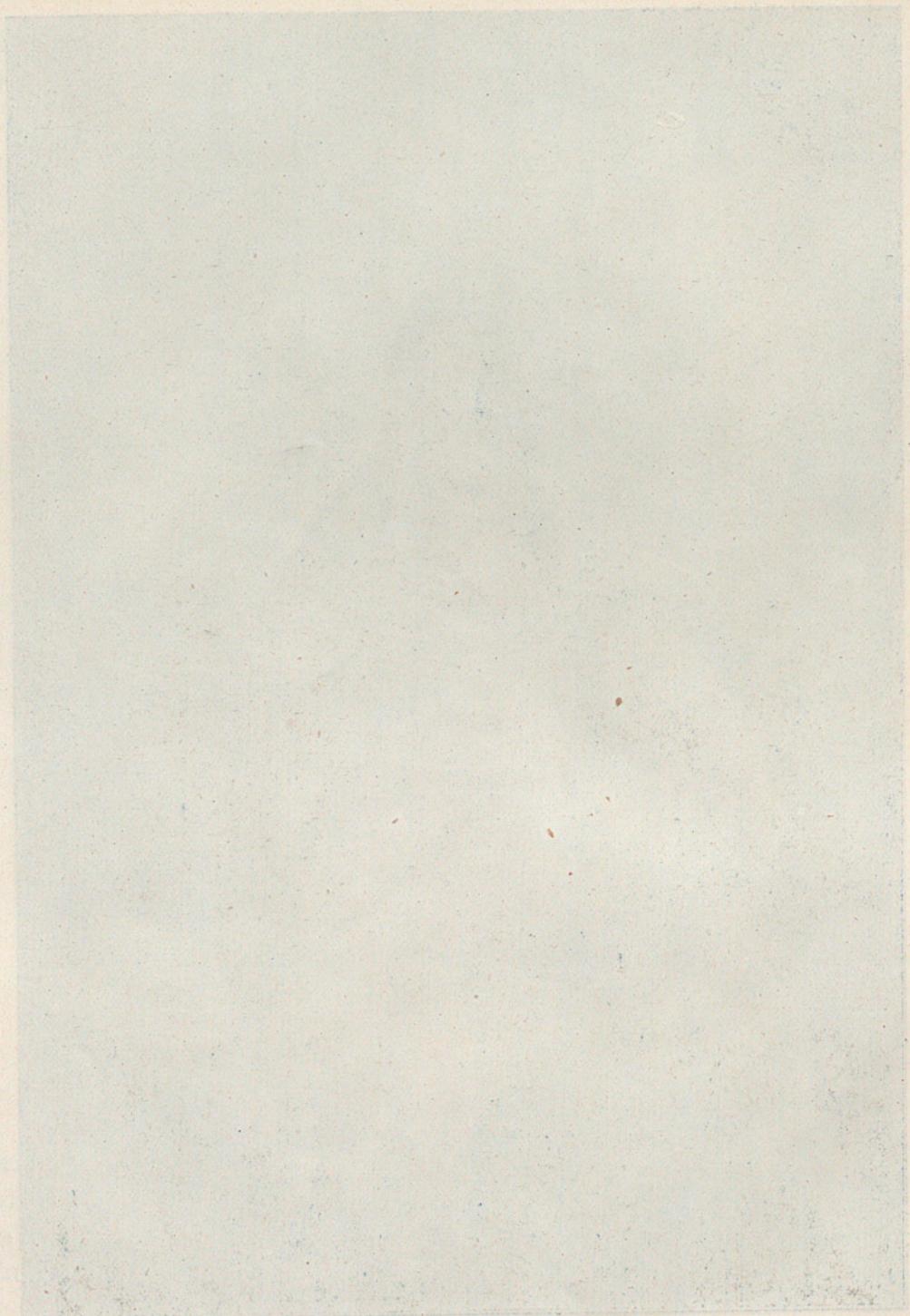
Fig. 168.—VIRGEN DE MISERICORDIA (*Madre de todos*). Caso bastante curioso es la Virgen de Misericordia sentada sobre un trono. (Talla del siglo XV. Museo Provincial. Gerona.)

una versión excepcional, de un dibujo, un colorido y una intensidad nunca vistos (LÁMINA IV). Representa a María medio sentada, medio levantada en el aire, sobre un grupo de ángeles dispuestos para una Asunción. La Virgen bendice y cobija bajo su manto a unos nobles personajes.



EXTRAORDINARIA VERSIÓN DE LA VIRGEN DE MISERICÓRDIA, POR DOMENICO TEOTOCÓPULI,
«EL GRECO». HOSPITAL DE LA CARIDAD, EN ILLESCAS (TOLEDO).

Lámina IV.



Digitized by srujanika@gmail.com

En nuestro país no hemos encontrado la rarísima Virgen de Misericordia, de sabor bizantino, que lleva el Niño dentro de una



Fig. 169.—VIRGEN DE MISERICORDIA. Esta imagen de Nuestra Señora de la Paz, divulgada durante el pontificado de Pío IX, recuerda las antiguas Virgenes bizantinas orantes que llevaban al Niño Jesús en un disco sobre el pecho.

aureola colocada sobre su pecho, como aparece en el bajorrelieve de B. Buon (1451), del Museo Alberto y Victoria, de Londres. Únicamente poseemos un esporádico grabado de la imprenta Guasp, de Mallorca, con la Virgen en actitud de orante y con el Niño como pegado

sobre su pecho, en el centro de un óvalo radiante y luminoso. Con toda probabilidad se trata de una Virgen de la Esperanza.

De época más reciente (pontificado de Pío IX) es el curioso grabado de Nuestra Señora de la Paz, en el que la Virgen aparece en actitud de orante, y tiene sobre su pecho una aureola dentro de la cual se destaca la figura entera del Niño Jesús enarbolando con la diestra un ramo de olivo y sosteniendo con la otra el globo del mundo (fig. 169).

LA VIRGEN DE MISERICORDIA Y LAS ALMAS DEL PURGATORIO

El tema rebasa los límites de este mundo, y la protección de María llega hasta las almas del Purgatorio, como puede verse en la miniatura de un libro de horas que se guarda en el Monasterio de El Escorial (fig. 170). La Virgen es representada con la aureola de origen apocalíptico, propia de una aparición. Ella misma abre su manto protector, a pesar de los ángeles que tiene a ambos lados. A sus pies se dilata la enorme boca del Leviatán, dejando ver dentro de sus fauces a las almas que se purifican en el fuego y que miran hacia María, como su única esperanza.

El tema del manto protector atraviesa las fronteras de la protección mariana y es aplicado a los Santos, sobre todo a los fundadores de órdenes religiosas. El caso más típico y más antiguo es el de Santa Úrsula, amparando bajo su manto a sus vírgenes compañeras (arquilla pintada del siglo XIII, en la catedral de Albí, Francia). Probablemente hay algún otro caso más antiguo, en prueba de que este concepto e imagen del manto protector flotaba en el ambiente y era familiar ya antes de la referida visión del monje cisterciense.

No falta Santa Teresa de Jesús representada en esta forma (grabado de Jean Eillart, siglo XVII, en una vida de la Santa). Señalemos, como curiosidad, el grabado de San Agustín, con su manto de misericordia, que figura en un *Sermonario en lengua mexicana*, publicado en Méjico, por Antonio Ricardo, en 1572.

En resumen: el tema de la Virgen de Misericordia tuvo en España enorme difusión. Baste decir que es el país del Rosario y de la Reden-

ción de cautivos, gestas y devociones íntimamente relacionadas con este tema. Y, en efecto, las representaciones de la Virgen de Misericordia



Fig. 170.—VIRGEN DE MISERICORDIA (*Abrigo de las almas del Purgatorio*).
El tema rebasa los límites de este mundo y hace llegar la influencia de María
hasta el Purgatorio. (Siglo XV. Libro de horas. El Escorial.)

son aquí numerosísimas, como en ningún otro país. Es lástima que el espacio de que disponemos no nos permita dar a conocer muchas otras, que constituyen espléndidas obras de arte. Generalmente, llevan el nombre de Virgen María de Gracia, o Madre de Dios de Gracia. En una con-

trata del pintor de Valls (Tarragona), Joan Lluis, 1458, se estipula que «*pintara la imatge de la Verge Maria de Gracia, acompañada de gents, ab son mantell estès, així com es costum.*»

LA VIRGEN DE MISERICORDIA, AMPARO DE PECADORES

Hasta aquí, hemos contemplado unas representaciones devotas y apacibles de la Virgen de Misericordia, que extiende su manto para proteger a sus hijos contra males espirituales. Un ambiente de paz y confianza envuelve a estas representaciones. Por ninguna parte asoma el enojo de Dios, ni su venganza; los fieles cobijados bajo el manto de María tienen un aire beatífico, como naves dentro del puerto.

No tardó en desvanecerse este éxtasis filial y cundir el pánico entre los devotos de la Virgen. Empieza el dramatismo: aparecen, repentinos y disparados como flechas, los castigos de Dios, la peste, el hambre y la guerra: las tres manifestaciones típicas de la ira divina, que los pecados del mundo hacen estallar. Se plantea dramáticamente el conflicto entre el Rey de Justicia y la Reina de Misericordia. Jesucristo se dispone a disparar sus dardos contra la humanidad pecadora. María extiende su manto, para frustrar el intento. Algunas veces, pocas en realidad, las flechas llegan a atravesar el manto y hieren a algunos de los que, tarde o mal dispuestos, se han refugiado debajo de él. Son, sin duda, los repugnantes especuladores de la misericordia mariana.

Este tipo iconográfico de la Virgen de Misericordia responde plásticamente a las indicaciones dadas por el famoso libro antes aludido, el *Speculum humanæ salvationis*, que en su capítulo XXXVIII pone de manifiesto la manera cómo María nos protege contra la venganza y el enojo de Dios, contra los ataques del demonio y contra los peligros del mundo:

*Defendit nos a Dei vindicta et eius indignatione,
A diaboli infestatione, et a mundi tentatione.*

Nos defiende de la venganza de Dios y de su enojo,
del contagio del diablo y de la tentación del mundo.

Aquí ya no se trata de una protección teórica y maternal de María, sino de una porfiada defensa contra unos males concretos, físicos o



Fig. 171.—VIRGEN DE MISERICORDIA (*Amparo de pecadores*). Mientras Cristo amenaza disparar sus flechas, los devotos y arrepentidos se refugian bajo del manto de María. (Siglo XV. Palacio Episcopal. Teruel.)

espirituales, que amenazan y hieren a sus hijos, quienes, arrodillados a sus pies, más parecen presa de terrible pánico, que de devota confianza. En el antiguo Palacio Episcopal de Teruel existe, o existía, una interesantísima tabla gótica del siglo xv (fig. 171), verdadera batalla aérea

que tiene en suspenso a la pía humanidad refugiada bajo el manto de la Virgen, y causa estragos entre los pecadores. En el centro aparece la Virgen, sonriente y ricamente ataviada, como para seducir a la justicia de su Hijo. Lleva una extraña diadema, verdadera veleidad modernista entre el género de diademas góticas. La Virgen de Misericordia cambia su actitud clásica: levanta la diestra como para dar la orden de parar el ataque. Dos ángeles ya cuidan de sostener su manto, desplegado sobre una gran multitud de fieles de todas las clases sociales, presididos por el pontífice y por el rey. Es la *Mater omnium*, la Madre de todos, la gigantesca madre de la humanidad, que desvía las flechas de la ira de Cristo, dirigiéndolas hacia aquellos que se han emancipado de su manto y han querido entronizarse en su vicio.

En efecto, a uno y otro lado vense unos pequeños edículos superpuestos, en cada uno de los cuales hay un personaje herido por la flecha, de una manera adecuada al vicio de que fué víctima. Así, en la izquierda vemos, según rezan los rotulitos, el trono de la *envidia*, y en él al envidioso, con una flecha asestada en un ojo; el trono de la *avaricia* con el avaro figurado por un estropajoso, con la flecha a la espalda; el de la *pereza*, con el perezoso sentado y con la flecha en la pierna anquilosada. En la parte derecha: el trono de la *lujuria*, con el libidinoso herido por la parte trasera; el de la *gula*, el goloso con el plato en la mano y la flecha en el vientre; el de la *ira*, con su víctima a punto de clavarse el puñal en el corazón, pero llega antes al mismo lugar la flecha venadera. A los pies de la Virgen está el fastuoso trono de la *soberbia*, en el que aparece sentada una mujer, con una flecha en el pecho. Son los siete pecados capitales, la humanidad pecadora que se ha alejado del único refugio seguro.

En la parte alta, a mano izquierda, está Jesucristo, como Júpiter divino, con tres flechas en la mano izquierda y a punto de asestar otra con la derecha. A los lados de Cristo están dos ángeles: uno con la espada y el otro con el lirio. Es la típica representación de Cristo juez, que aparece en las grandes composiciones pictóricas y esculturales del arte románico y gótico. Uno de sus característicos atributos es la espada de dos filos, de acuerdo con el texto del Apocalipsis (xix, 15): «Y salía de su boca una espada de dos filos, para herir con ella a todas las gentes.»

En gracia a la simetría, se representó a veces con dos espadas, aludiendo a las dos que tenían preparadas los Apóstoles, para exterminar a los enemigos de su Maestro. En el siglo xv una de las espadas se transforma en lirio o ramo de olivo, como para indicar la diversa suerte de los buenos y de los impíos, a tenor del texto de Isaías (xi, 4): «Juzgará a los pobres con justicia, y reprenderá con equidad, en defensa de los mansos de la tierra; y herirá la tierra con la *vara de su boca*, y con el espíritu de sus labios matará al impío.» Generalmente, se representa al divino Juez con la espada y el lirio saliendo de su boca, o a una y otra parte de su cabeza. En la tabla de Teruel, para salirse de estos anticuados formalismos, la espada y el lirio son sostenidos por dos ángeles.

Pero aquí, lo que más interesa, por tratarse de una novedad en el arte gótico, son las flechas. La idea de representar los efectos de la ira divina, la muerte con todo su cortejo de males, por medio de flechas, es antiquísima. Se halla en el fondo de toda la literatura y de las tradiciones populares. Estas creencias se vieron confirmadas en el año 590, durante la peste de Roma, que dió lugar a la institución de las *letanías mayores*, que se rezan aún. Mientras arreciaba aquel azote, fué vista una lluvia de flechas que daban en la ingle de las gentes, matándolas al instante. Es muy probable que la gran boga de San Sebastián, como protector contra las epidemias, sea debida a sus flechas, que le hirieron, pero no lograron matarle. Un místico del siglo xv, Jean Raulin, aprobado por Molanus (siglo xvi) y por Griouard de Saint-Laurent (siglo xix), explicaba que las imágenes de San Sebastián erizadas de flechas significan que el Santo intercede por nosotros delante de Dios, presentándole sus heridas para inclinarle a nuestro favor. Esta idea fué la que en 1464 expresó Benozzo Gozzoli, en el fresco de la iglesia de San Agustín, en San Gimignano (Italia), en el cual vemos a San Sebastián protegiendo de las flechas de la ira de Dios a sus devotos, que se guarecen bajo su gran manto extendido. En un *Compendi utilissim contra pestilencia tret de la Font de medicina*, impreso por Juan Rosenbach, en 1507, puede verse a San Sebastián, erizado de flechas y arrodillado delante de Cristo, exclamando: *Averte, Domine, iram tuam* («Aplaca, Señor, tu ira»).

Era muy natural que este simbolismo de las flechas, tan arraigado, penetrara en las representaciones de la Virgen de Misericordia que se interpone entre la justicia divina y el pecado. La expresión plástica de este simbolismo hay que buscarla en los comentarios al Apocalipsis (*Beatus*), en algunos de los cuales ciertas calamidades están representadas en forma de lluvias de flechas. Indudablemente, el predilecto y tan repetido comentario al libro de San Juan influyó en la producción de la literatura y el arte medievales que presentan a las calamidades bajo la forma de flechas. Pero donde reaccionó más el tema fué en la Italia central, en la Umbría, el país más saturado de franciscanismo. Es muy posible que, al decir de M. Thode, sea debido en su origen a la influencia del famoso predicador San Bernardino de Siena (siglo xv). Nuestra pintura gótica, en tan íntimo contacto con la italiana, se apresuró a representar en el mismo siglo xv este tema de las flechas, que ha persistido hasta el siglo xix, refugiado en las devotas representaciones de carácter popular. Vasari dice que Pecori (siglo xvi) fué ayudado por un pintor español, en la ejecución de su gran retablo de Arezzo, actualmente en la pinacoteca de esta ciudad, en el que se representan el tema de la Virgen de Misericordia y las flechas. Como síntoma de la influencia franciscana en la difusión de este tema, en lugar muy destacado aparece en sus representaciones un fraile franciscano, pegado al obispo o al papa, como puede comprobarse en la misma tabla de Teruel antes mencionada (fig. 171) y en la que existe en la catedral de la misma ciudad aragonesa (fig. 172).

Esta tabla, indudablemente del mismo autor que la anterior, es tan rara como interesante. Probablemente responde a un determinado episodio histórico, a alguna extralimitación del poder civil. La Virgen sólo levanta un extremo de su manto, para cobijar a un fraile franciscano, al papa, a un cardenal, a un obispo y a una religiosa. Es decir, a la Iglesia oficial y jerárquica. A los pies de la Virgen, muertos o heridos por las flechas invisibles de la ira divina, yacen un emperador, un rey, un príncipe y otro personaje de más difícil identificación. He aquí, pues, a la *Mater Ecclesiae*, la Madre de la Iglesia. Dados otros casos semejantes, no sería raro que se tratara de una protección contra el llamado *morbo gálico* (sífilis).

Las representaciones de la Virgen de Misericordia, con las flechas, vienen a ilustrar plásticamente el justo juicio de Dios, atenuado o inter-



Fig. 172.—VIRGEN DE MISERICORDIA (*Mater Ecclesiae*). La Virgen sólo protege a los representantes de la Iglesia, mientras caen los del poder civil. (Siglo XV. Tabla. Escuela valenciana.)

ceptado por la bondadosa intervención de María. Es decir, el aspecto negativo de la protección de la Virgen, simple escudo de pecadores. Las mismas flechas, que primeramente eran símbolo del castigo abstracto de los pecados, pasaron a ser símbolo de unos determinados males con

que Dios castigaba a la humanidad pecadora, dando origen a las llamadas estampas de peste, de las cuales hablaremos más detenidamente al tratar de la *Virgen intercesora*. Aquí únicamente hemos de hablar de la Virgen de Misericordia como protectora contra los tres típicos azotes de la peste, el hambre y la guerra, las tres sanciones divinas.



Fig. 173.—*VIRGEN DE MISERICORDIA (Abrigo de pecadores)*. El Padre Eterno y Jesucristo amenazan con sendas flechas. María, impávida, ampara a sus devotos amenazados. (Siglo XVIII. Grabado popular. Imprenta Guasp. Mallorca.)



Fig. 174.—*VIRGEN DE MISERICORDIA (Contra las calamidades)*. Lo más curioso es que sea el Niño Jesús quien amenaza, y San Francisco, recomendado por la Virgen, intercede. (Siglo XVIII. Grabado popular. Imprenta Guasp. Mallorca.)

Conviene, pues, destacar la diferencia entre los dos aspectos de la Virgen de Misericordia: como *Virgen intercesora* y como *Virgen protectora*. La primera, postrada y en actitud humilde, implora que su Hijo o el Padre Eterno no descarguen las terribles flechas con que amenazan a los hombres. La *Virgen protectora*, en cambio, generalmente de pie y en actitud arrogante, más bien que suplicar, extiende el man-

to, utilizándolo a manera de escudo protector, para interceptar la caída de las flechas sobre sus devotos. Sólo de ésta hablamos ahora.

Bastará decir que, a menudo, la Virgen de Misericordia se complica con la figura de Cristo blandiendo tres significativas flechas o lanzas. La Virgen extiende el manto, para que las flechas no alcancen a sus devotos. De este tipo de Virgen de Misericordia tenemos una tardía, pero muy curiosa variante, en un grabado de la imprenta Guasp, de Mallorca (fig. 173). En él aparecen, en el cielo, el Padre Eterno, con la cruz y una flecha, y el Hijo, con una flecha en cada mano.

Es también interesante otro grabado de la misma imprenta, en el que aparece entre nubes la Virgen, teniendo en su regazo al Niño Jesús, el cual está a punto de disparar las tres flechas, en medio del estupor de los ángeles. Pero desiste a la vista de San Francisco postrado ante su santísima Madre (fig. 174).

LA VIRGEN DEL ROSARIO

Como hemos indicado antes, el tema iconográfico de la Virgen de Misericordia tomó diferentes denominaciones y matices. Una de las variantes más eminentes es la de la Virgen del Rosario, que tanto arraigo tiene en nuestro país. Toda la devoción del Santísimo Rosario está animada por la idea y por la confianza en la protección mariana. Protección contra herejías y epidemias, contra males espirituales y temporales, contra enemigos del alma y del cuerpo, contra adversarios del mundo cristiano y del mundo eterno. No es, pues, de extrañar que los dominicos adoptasen al principio, para representar a la Virgen del Rosario, el tipo de la Virgen de Misericordia, la gran orante en medio de la batalla humana.

Santa Brígida, en sus famosas *Revelaciones* (cap. xvii), cuenta que Santo Domingo, en su última hora, dijo a María, Madre de Misericordia: «¡Oh María!, yo te encomiendo mis miembros, es decir, mis hermanos. Instrúyelos como hijos tuyos, y protégelos como Madre que eres suya.» A lo cual María repuso: «¡Oh Domingo!, mi muy amado, puesto que me has amado más que ningún otro, quiero bajo mi ancho manto defender y gobernar a tus hijos; y todos los que se pongan bajo tu regla serán salvados. Mi ancho manto es mi misericordia, que no quiero negar a nadie que la desee ardientemente. Todos los que busquen refugio bajo los pliegues de mi misericordia, recibirán protección.»

1.º COMO MADRE PROTECTORA O DE MISERICORDIA

Las primitivas representaciones de la Virgen del Rosario, lo mismo los grabados populares que las grandes pinturas y esculturas, presentan, efectivamente, a María como *Mater omnium*, teniendo bajo su manto a toda la humanidad. Algunas veces, para caracterizar más la composición, ésta va rodeada de un rosario. No suele faltar la figura de Santo Domingo y otros Santos dominicanos (fig. 175).

El tríptico de la iglesia de San Andrés, de Colonia, pintado en 1474, es considerado como la más antigua representación de la Virgen del Rosario. En el centro está la Virgen con el Niño, el cual tiene en sus manos un rosario; dos ángeles colocan sobre la cabeza de María tres coronas de rosas, de diferente color, alusivas a las tres partes del rosario; a sus lados, Santo Domingo y San Pedro Mártir sostienen su manto extendido sobre los cofrades del Rosario.

Existe otra representación muy interesante, de la misma época, que es la tabla gótica de Biot (Alpes Marítimos). En ella aparece la Virgen con el Niño. Dos ángeles extienden el manto de María sobre una gran muchedumbre de devotos de todas las clases sociales. Tanto la Madre como su Hijo presentan a los personajes arrodillados a sus pies, un rosario de cabos sueltos. El tema aparece con bastante frecuencia en la pintura gótica de la escuela de Niza. Véase, como ejemplo, una tabla de últimos del siglo xv (fig. 176), en la que la Virgen del Rosario se presenta bajo el aspecto de Virgen de Misericordia. El Niño y la Madre distribuyen rosarios entre los cofrades. Es más explícita todavía una representación semejante que tiene como fondo una aureola de rosas, igual a la de nuestras populares imágenes de la Virgen del Rosario. Es el relieve gótico de la iglesia del Santo Espíritu, de Lübeck.

Las cofradías del Rosario, por una parte, y la peste y otras epidemias, por otra, contribuyeron a propagar este nuevo tipo iconográfico, que no aparece hasta el siglo xv. Un ejemplo de ello, en una época bastante rezagada (siglo xvii), es una pintura de la iglesia de San Pedro Mártir, de la ciudad de Manresa (Barcelona). En ella vemos a la Virgen cobijando bajo su manto a un gran número de miembros de la orden dominicana. En la parte baja está el santo fundador de la orden, junto

al tronco del árbol de la misma, del cual brotan los bustos de sus personajes más esclarecidos. Nuestra Señora del Rosario, en la iglesia de San Mar-



Fig. 175.—LA VIRGEN DEL ROSARIO. Sus primitivas representaciones la dan como Virgen de Misericordia (*Mater omnium*), según lo demuestra el presente grabado. La Virgen acoge a sus cofrades, y está rodeada de una corona de cincuenta rosas, interceptadas por cinco discos con las llagas de Cristo. (Grabado del siglo XV.)

tín, en Santa Pau (Gerona), es otra buena muestra de esta caracterización, pues lleva también el manto extendido, como la Virgen de Misericordia.

En Mallorca, la antiquísima Cofradía del Gonfaló (*gonfalonis*: gonfalón), que se supone fundada por Clemente IV (1265-1268) y que

pertenece a la prehistoria de las cofradías del Rosario; tiene todavía como insignia, en los siglos XVIII y XIX, a la *Mater omnium*, a la Virgen extendiendo su manto sobre todas las clases sociales, destacándose de



Fig. 176.—LA VIRGEN DEL ROSARIO (como Madre de Misericordia). Las primitivas representaciones de la Virgen del Rosario aparecen bajo el simbolismo del manto de misericordia: «Madre de todos». (Siglo XV. Tabla pintada. Escuela de Niza.)

entre ellas los capuces de los cofrades (fig. 177). A veces, en otros modelos, rodean a la imagen del Gonfaló las cuentas de un rosario.

En realidad, la boga de este primitivo tema iconográfico de la Virgen del Rosario duró poco, y fuera de casos especiales no tuvo mucha difusión. Pronto se impuso en todas partes la típica Virgen del Rosario, sola o con personajes alusivos a la institución de esta práctica de piedad.

Conviene no caer en el error de identificar como Virgen del Rosario a las que llevan un *paternóster* o cuenta de padrenuestros o avemarías, que tiene la apariencia de un rosario. Estas cuentas las vemos también en manos de los apóstoles, en la escena de la muerte de María, y en las de Santa Ana, Santa María Magdalena y otros muchos santos. Las llevan también los simples fieles representados en laudes sepulcrales y retratos.

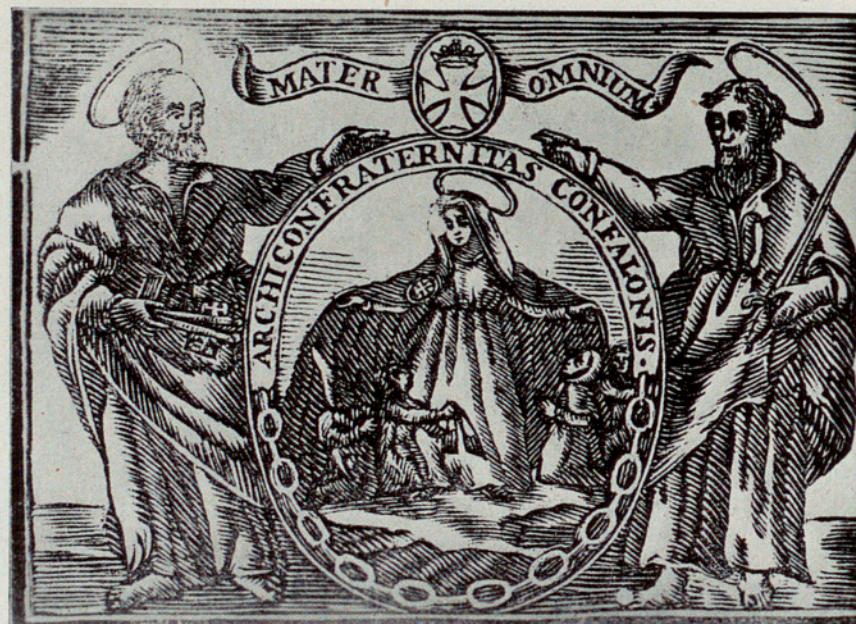


Fig. 177.—La Cofradía del «Gonfalón» pertenece a la prehistoria de las cofradías del Rosario, que hasta el siglo XV no concretan su denominación y su alcance piadoso. Adopta también la alegoría de la Mater omnium. (Siglo XVIII. Grabado popular. Imprenta Guasp. Mallorca.)

Son el típico emblema de penitentes y ermitas. Por esto en las tablas góticas no faltan casi nunca en las manos de Santa Magdalena, que, como es sabido, se retiró al desierto. En los «misterios», al detaillarse el aderezo de los personajes, se prescribe: ...*los homens, de penitencia, ab saltiris a les mans* («Bol. Soc. Esp. Excur.», LII, 1944, p. 32).

En la Hispanic Society of America existe una imagen de marfil, de la Virgen, del siglo XVII y probablemente labrada en las Islas Filipinas. Es una estatuilla muy semejante a otra china, del mismo siglo, que se

guarda en el Museo Victoria y Alberto, de Londres, y que representa a Kuan-Yin. El rosario que lleva este personaje sólo se diferencia del de la Virgen por la ausencia de la cruz de que se halla provisto el rosario de ésta.

Tales sartas de cuentas nada tienen que ver con el actual rosario, si no es a título de precedentes del mismo. Su nombre ya lo indica: servían para contar padrenuestros, en una época en que la oración del *Ave María* ni estaba en uso, ni había aún cristalizado. Llámense también «salterios», porque al mismo tiempo eran usados para contar los salmos recitados. En época un poco más avanzada, los legos, que desconocían el latín y quizás la misma escritura, en lugar de los ciento cincuenta salmos recitaban otras tantas avemarías. El número de los salmos de David determinó el número de avemarías de que consta el rosario, desde que alcanzó su forma más definitiva y completa. Estas cuentas o salterios servían igualmente para recitar el *Salterio de la Bienaventurada Virgen María*, compuesto de un indeterminado número de estrofas y avemarías.

De simple objeto de devoción, los paternósters, pasaron a ser un objeto de lujo y vanidad. Un documento alemán de fines del siglo xv se lamenta de ello. «Los mismos hombres y, en particular, las mujeres de esta cofradía (del Rosario) —dice—, llevan según una antigua costumbre estos objetos, llamados *paternósters*, en los brazos, pecho y cuello.» Y también los colocan en las imágenes de la Virgen.

De ahí la preciosidad y coste de tales adminículos devotos. Son de origen oriental. En aquellos lejanos países están todavía en uso entre la gente no cristiana, para llevar la cuenta de sus repetidas oraciones, o simplemente como una entretenida ocupación para sus dedos, no teniendo entonces más valor que el trabajo de hacer pajaritas. Los cruzados los importaron a Occidente.

Sabemos de los más primitivos rosarios, que consistían en simples cordones con nudos. Los más corrientes eran un cordón con los cabos sueltos y rematados con sendas borlitas, entre las cuales podían correrse las cuentas. Luego se juntaron los cabos, formando corona o collar, del cual colgaba una crucecita, medalla, medallón, insignia de peregrino, *Agnus Dei*, etc. Los granos del rosario eran de hueso, marfil, madera, ámbar, vidrio, azabache, piedras preciosas y metales. En los inventarios de los siglos xv y xvi son frecuentes los paternósters de oro, con cruce-

cita esmaltada. El número de granos era indiferente, siendo el más reducido el de diez. Éste era el rosario sencillo, pero más práctico, puesto que, rezadas las diez avemarías, pasaba al dedo siguiente el anillo que sostenía la sarta, y así era más difícil equivocarse.

Así, pues, el paternóster o cuenta de rosario no es un signo específico de la Virgen del mismo nombre, al menos durante los siglos xv y xvi.

Las diferentes y más auténticas representaciones de la Virgen del Rosario pueden resumirse en éstas: 1.^o *La Virgen con el manto, protectora o de misericordia*, de la cual acabamos de hablar.

2.^o LA VIRGEN CON EL MANTO INTERCEDIENDO CONTRA LA PESTE

Hablaremos de ella más adelante, al tratar de María en calidad de intercesora. El rosario, en efecto, fué la gran arma para combatir las epidemias. Baste notar aquí que se conservan unas antiguas preces catalanas (a manera de gozos), a María Santísima del Rosario, para implorar su celestial amparo en las calamidades. He aquí una de sus estrofas:

*Quan vostre Fill pretenia
destruir tota la terra
ab la pesta, fam y guerra,
que'l pecat ho mereixia,
de tant cruel tempestat
la bonança vareu ser...*

Cuando vuestro Hijo pretendía
destruir toda la tierra
con la peste, hambre y guerra,
que el pecado merecía,
de tan cruel tempestad
la bonanza fuisteis Vos...

En Lübeck (Alemania) se conserva, o conservaba hace poco, una composición pictórica, de 1496, aproximadamente, en la que Bernt Notke desarrolla este tema rosariano. En ella aparece el Nacimiento de Jesús, rodeado de un triple rosario formando un medallón completamente circular. Los dos rosarios más interiores son de flores; el último es de estrellas. En la parte superior está el Padre Eterno amenazando con las tres típicas flechas. En la parte inferior aparece, en un púlpito, un dominico predicando las excelencias del Rosario a un doble grupo de devotos, en uno de los cuales figuran el papa, cardenales, obispos y clérigos; en el otro se destacan el emperador y príncipes. La presencia del dominico da a esta composición un sentido muy concreto.

3.^o LA VIRGEN RODEADA DE UN ROSARIO

Este rosario, que forma una especie de medallón alrededor de la Virgen, puede ser un cordón, de cabos sueltos algunas veces, generalmente con cinco decenas de granos pequeños, separados por cinco granos mayores. Otras veces es una guirnalda de cincuenta rosas pequeñas, separada cada decena de ellas por una rosa de mayor tamaño o diferente color. No es raro que estas rosas mayores estén sustituidas por escudetes, en los que aparecen las *armas de Cristo*, es decir, las cinco llagas distribuidas en los cinco escudetes, o bien las representaciones de los misterios del Rosario.

En la Biblioteca Nacional de Madrid existe un famoso grabado al cobre, firmado por Fra Francesc Domenech, del convento dominicano de Santa Catalina, de Barcelona, y fechado en el año 1488 (fig. 178). Es una de las representaciones más antiguas y más completas de la Virgen del Rosario en su máxima forma explícita. La Virgen aparece rodeada de un rosario en su forma definitiva. Figuran en el grabado las tres series de misterios de gozo, dolor y gloria; los cuatro santos dominicos que suelen figurar en las estampas primitivas del Rosario (San Vicente Ferrer, Santo Tomás de Aquino, San Pedro Mártir y Santa Catalina: Santo Domingo está al pie de María); Santos protectores, y la leyenda del caballero salvado gracias al rezo del santo Rosario.

El retablo de la iglesia parroquial de Alcañiz, provincia de Teruel (fig. 179), parece una copia de la Virgen del Rosario que figura en el anterior grabado, profusamente difundido en Cataluña. En la Exposición de Artes Suntuarias celebrada en Barcelona el año 1877, figuró una tabla del siglo xv, de propiedad particular, con el busto de la Virgen, aureolada su cabeza con cuentas del rosario.

Esta aureola del rosario tomó proporciones gigantescas, sobre todo en Alemania, en donde formaban con ella grandes composiciones y medallones escultóricos. Estos últimos eran colgados de la bóveda de la iglesia o capilla. En nuestro país, hemos de contentarnos con las solemnes estatuas de la Virgen rodeada con la aureola del rosario, que figuraban en los altares de la cofradía, o bien con las estatuillas que con la misma disposición adornaban los platos petitorios que los días de fiesta circu-

laban, y circulan aún, en los templos, recogiendo las limosnas de los fieles. Es interesante la costumbre de adornar a la espléndida imagen

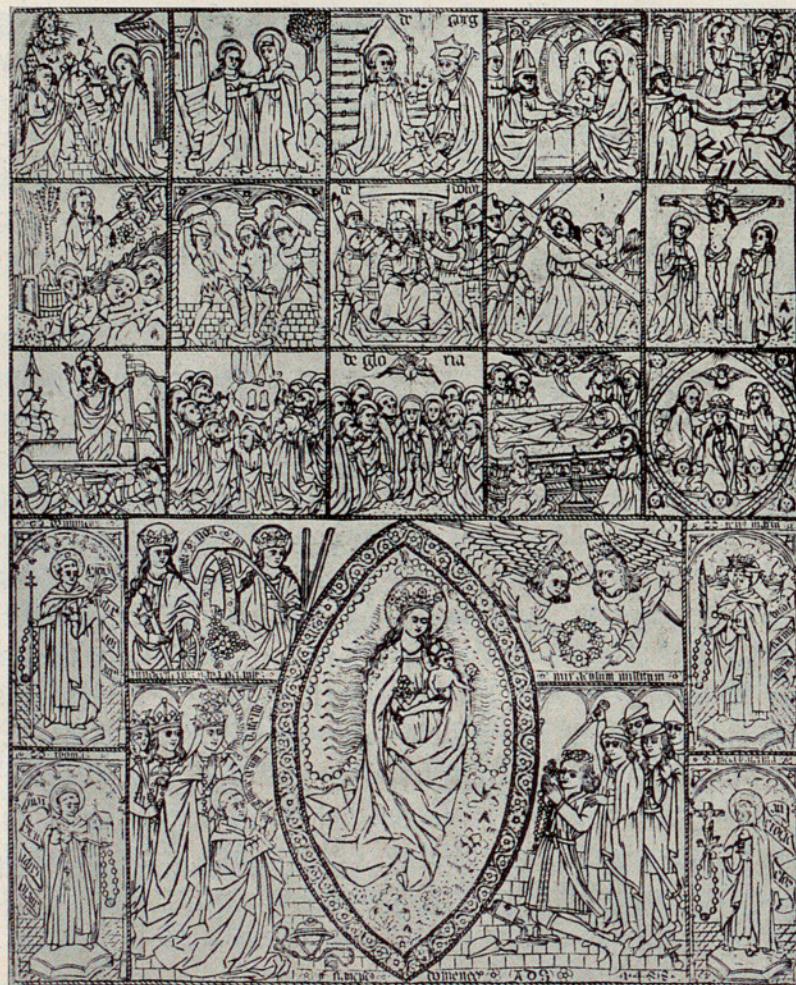
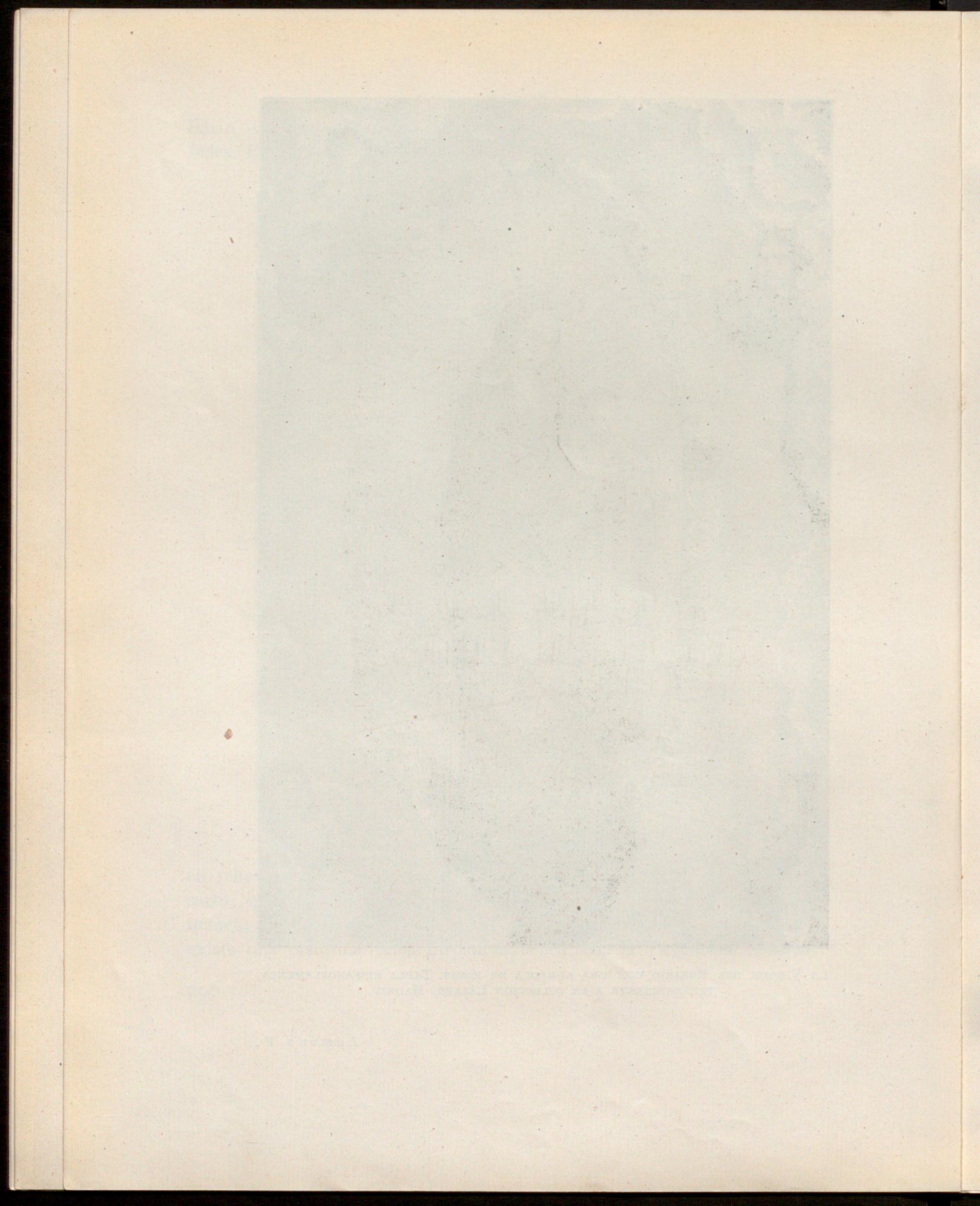


Fig. 178.—VIRGEN DEL ROSARIO. Famoso y curiosísimo grabado al cobre, fechado en 1488, que expone detalladamente todo el programa rosario. (Firmado por Fra Francesc Domenech. Biblioteca Nacional de Madrid.)

en relieve, de la Virgen del Puig, en Valencia (fig. 180), con una gran sarta, que tiene los extremos sueltos y terminados en borlitas, a la manera de los paternósters antiguos. En la colección Lázaro, de Madrid, existe una bellísima tabla hispanoflamenca, con la Virgen del Rosario



LA VIRGEN DEL ROSARIO, CON UNA AUREOLA DE ROSAS. TABLA HISPANOFLAMENCA,
PERTENECIENTE A LA COLECCIÓN LÁZARO. MADRID.



rodeada de una aureola de rosas. El Niño está en actitud de entregar un rosario. Es una de las más delicadas imágenes sobre este tema. (LÁMINA V.)



Fig. 179.—VIRGEN DEL ROSARIO. *Maria aparece aquí exactamente como en el óvalo del grabado anterior. El Niño y la Virgen recogen los cabos sueltos del rosario. (Siglo XVI. Alcañiz, Teruel.)*

Mucho más interesante es aún la tabla de la colección Pano, de Zaragoza, en la que la Virgen, que está dando el pecho a su Hijo Jesús, aparece rodeada de una magnífica aureola de rosas bellamente estilizadas (fig. 181), produciendo a su alrededor un halo heráldico del mejor estilo.

Es también muy interesante un tríptico (fig. 182) del siglo XVI, en cuyo centro aparece la Virgen con la aureola del rosario. A su alrededor



Fig. 180.—VIRGEN DEL ROSARIO. La hermosa imagen de la Virgen del Puig es adornada con un gran rosario de cabos sueltos. (Siglo XV. Valencia.)

se agrupa una serie de medallones y plafones, con pasajes de la vida de Cristo, que no corresponden con los actuales misterios del rosario. Asimismo debe llamarse la atención acerca de la Virgen del Rosario, vulgarmente conocida bajo el título de Virgen de Gracia, que se representa



LA VIRGEN DEL ROSARIO

Fig. 181.—Como detalle curioso, la Virgen da el pecho al Niño. La rodea una doble aureola de rosas estilizadas. (Tabla pintada. Escuela aragonesa. Hacia 1500. Colección Pano. Zaragoza.)

en una tabla del siglo XVI, existente en Alcoy (Alicante). La Virgen lleva el rosario a manera de diadema formada con perlas y rosas. Esta pintura nos brinda ocasión de hablar acerca de la palabra francesa *cha-*



Fig. 182.—VIRGEN DEL ROSARIO. Está aureolada por un rosario; pero los medallones y plafones en torno suyo no corresponden a los misterios del mismo. Son escenas de la vida de Jesús, desde la Anunciación hasta la Venida del Espíritu Santo. (Siglo XVI. Triptico escultórico. Colección desconocida.)

pelet, con que en Francia se denomina el rosario. Esta palabra deriva del *capelletus* medieval, que no era otra cosa que una diadema de flores, especialmente de rosas, que se colocaba sobre las sienes de aquel a quien se quería obsequiar. El *capelletus* tenía generalmente un vago aspecto de corona, sobre todo cuando era tejido en flores y arbustos naturales.

Cuando fué ejecutado por orfebres, asumió una forma más simétrica. En dicha tabla (fig. 183), el *capelletus* de la Virgen toma un evidente aspecto de rosario; es decir, de esta espiritual diadema de cinco rosas



Fig. 183.—VIRGEN DEL ROSARIO. *El atributo del mismo lo lleva María en forma de diadema; mejor dicho, de chapelet, o diadema de flores, naturales o artificiales.* (Siglo XVI. Alcoy, Alicante.)

y los correspondientes granos. Los ángeles, más que coronar a la Virgen, parecen levantar la corona para poner de manifiesto aquella insignia. A sus pies están los dos grupos de personajes sagrados y seculares, presididos por el papa y el emperador, que caracterizan de una manera tan concreta a las representaciones de la Virgen del Rosario y a su cofradía.

4.^o LA VIRGEN CON UNA ROSA O RAMILLETE DE ROSAS

Al principio, esta representación no tenía más significado que el bíblico y medieval. La rosa simbolizaba a la Madre de Dios, brotada



Fig. 184.—VIRGEN DEL ROSARIO. Espléndido ejemplar, en que la Virgen, además de llevar en la mano un ramillete de rosas, luce sobre su pecho un verdadero rosario labrado sobre el mismo bloque. (Siglo XV. Virgen del «Miracle». Talla en piedra. Valencia.)

del tallo de los patriarcas y reyes. Y así la vemos en un gran número de imágenes tanto escultóricas (fig. 184) como pictóricas (fig. 185). En algún caso, para poner más en relieve el hecho de su divina maternidad, la paloma de la Anunciación está picoteando la rosa que la Virgen lleva



VIRGEN DEL ROSARIO

Fig. 185.—*Muchas veces no presenta otro distintivo que el de una rosa, que puede sólo simbolizar su maternidad divina.* (Siglos XV-XVI. Tabla de Alejo Fernández. Parroquia de Santa Ana. Triana, Sevilla.)

en la mano. En el Museo Nacional de Baviera, de Múnich, hay una Virgen, no con una rosa, sino con un verdadero rosal que brota de sus pies,



Fig. 186.—VIRGEN DEL ROSARIO. *El barroquismo dió a esta imagen una gracia y afabilidad verdaderamente típicas. (Siglo XVII. Talla policromada. Iglesia parroquial de Santa María. Mataró.)*

sobre el cual se encarama el Niño Jesús. Existe una pintura, del siglo XVI, probablemente mallorquina, en que la Virgen se nos muestra asimismo con un rosal, que también brota de sus pies y sube por uno de sus costados, hasta sostener la diminuta figura de Jesús, como un pajarillo.

Al desvanecerse la mística medieval, la rosa revivió con nueva savia simbólica, infundida por la devoción dominicana, que, empujada por herejías y epidemias, inundó a todos los países cristianos. Muchas imágenes inspiradas en la ideología de la Edad Media y caracterizadas por la rosa, típico símbolo de la maternidad divina, fueron adoptadas por las recientes cofradías de la nueva devoción mariana. De manera que, a partir del siglo XVII, la rosa en manos de la Virgen podemos casi asegurar que tiene un valor mucho más característico que las mismas cuentas del rosario. En el siglo XVI, especialmente durante el pontificado de San Pío V, y luego a raíz de la batalla de Lepanto, las cofradías del Rosario empezaron a propagarse rápidamente, y entonces las estatuas de la Virgen del Rosario presentaron constantemente la rosa o ramillete de rosas alusivas a las cofradías y a la piedad del mismo nombre. De este tipo de Virgenes del Rosario conservamos magníficos ejemplares renacentistas y barrocos (fig. 186). En aquellos días, fué la imagen que señooreaba, por su gracia y opulencia, sobre todas las otras imágenes del templo.

5.^o LA VIRGEN DEL ROSARIO CON LA SANTÍSIMA TRINIDAD Y LOS SANTOS

Además de las representaciones individuales de la Virgen del Rosario, existen las composiciones simbólicas y descriptivas del mismo tema. Una de las más interesantes y menos estudiadas es la que va vinculada a una anticuada fórmula de aquel rezo.

Desde muy antiguo, podemos decir desde el siglo XIV, los Santos eran invocados durante o al final del Rosario. Alanus de Rupe (Alain de la Roche, † 1475), el famoso sistematizador de la devoción del devoto rezo, ya recomendaba que, después de las ciento cincuenta avemarías, «rezarás algunas *Ave* a aquellos santos de tu mayor devoción, en particular a tu santo Angel custodio».

En una de las fórmulas más extendidas de la recitación del Rosario, una primera parte de éste estaba dedicada a la Encarnación de Cristo, la segunda a su Pasión, y la tercera, a la Santísima Virgen y a todos los Santos. En el *Libellus perutile de fraternitate sanctissima et*

rosario Beatæ Mariæ Virginis, de Juan de Lamsheim (1495), se dice: «Puedes dirigirla (la tercera parte del rosario) en honor y alabanza de la Sma. Virgen y de *todos los Santos*, en particular de tus santos patrones, a fin de que por sus méritos e intercesión te alcancen de Dios gracia para la vida presente, y eterna gloria para la venidera, y en la hora de tu muerte te asistan presurosos.»

El culto de los Santos penetra tan a fondo en el Rosario, que en el siglo XVI se encuentra una forma de la segunda parte de la oración del Avemaría que dice así: «Todos los Santos, Santísima María, Madre de Dios, ruega por nosotros...»

Esta veneración de los Santos toma una forma más explícita y coordinada en el libro del *Rosario della gloriosa Vergine Maria*, de Alberto da Castello, impreso en Venecia en 1521, que obtuvo mucha boga en todos los países. El autor, a través de 150 avemarías y 15 padrenuestros, pone a la consideración 165 misterios referentes a la vida de María y de Jesús. En la última decena reza así el texto:

XV.—LA GLORIA DE DIOS Y DE LOS SANTOS. CONSIDERA LA GLORIA
DE LA SANTÍSIMA TRINIDAD. PADRENUESTRO.

141. La gloria de la Santísima Virgen, Madre de Dios.
142. La gloria de los Ángeles y de los bienaventurados espíritus celestiales.
143. La gloria de los Patriarcas del Antiguo Testamento.
144. Consideración de la gloria de los Profetas.
145. Consideración de la gloria de los Apóstoles.
146. Consideración de la gloria de los Mártires.
147. Consideración de la gloria de los Doctores de la Iglesia.
148. Consideración de la gloria de los Confesores.
149. Consideración de la gloria de las Vírgenes.
150. Consideración de la gloria de todos los Santos.

Recuérdese, además, que en las primitivas letanías de la Virgen (la actual letanía lauretana no aparece hasta la segunda mitad del siglo XVI) casi siempre son invocados todos los Santos, según su categoría, desde los ángeles hasta las vírgenes y demás bienaventurados. En algún caso, como en el texto procedente del Museo Borgia, de Roma

(fines del siglo XIV o principios del XV), se echa de ver el propósito de alternar las letanías de todos los Santos con las de la Virgen. Un ejemplo muy interesante de esta clase son las letanías marianas, de fines del siglo XIII o principios del XIV, que figuran en un manuscrito de la Biblioteca de San Marcos, de Venecia. Dicen así en lo tocante a los Santos (la repetición del *Sancta Maria* es indicio de antigüedad):

<i>Sancta Maria, pulchritudo Angelorum.</i>	Santa María, belleza de los ángeles.
<i>Sancta Maria, desiderium Patriarcharum.</i>	Santa María, anhelo de los Patriarcas.
<i>Sancta Maria, thesaurus Apostolorum.</i>	Santa María, tesoro de los Apóstoles.
<i>Sancta Maria, laus Martirum.</i>	Santa María, loor de los Mártires.
<i>Sancta Maria, glorificatio Sacerdotum.</i>	Santa María, gloria de los Sacerdotes.
<i>Sancta Maria, immaculata virgo.</i>	Santa María, virgen inmaculada.
<i>Sancta Maria, decus Virginum et castitatis exemplum.</i>	Santa María, decoro de Vírgenes y de chado de castidad.
 .	.
<i>Sancta Maria, omnium Sanctorum exultatio.</i>	Santa María, alegría de todos los Santos.

Antiguamente, pues, todos los Santos formaban el gran cortejo suplicante de la Virgen del Rosario.

En una obra reciente que trata del mismo (*The Splendor of the Rosary*, Maisie Ward, 1945), el autor recuerda que, siendo niño, el sacerdote anunciaaba el quinto misterio de gloria en esta forma: «La Coronación de Nuestra Señora en los Cielos y la gloria de todos los Santos.»

He aquí el verdadero tema del famoso retablo de *Todos los Santos*, que Pedro Serra (siglo XV) pintó para el monasterio de San Cugat del Vallés (Barcelona). Se ha dicho que el gran pintor catalán había trasladado a la pintura la visión que, según refiere Jacobo de Vorágine, en su *Leyenda dorada*, tuvo el guardián del templo de San Pedro de Roma, el día primero de noviembre, durante la cual se le aparecieron la Virgen y todos los Santos. En realidad (fig. 187), el mencionado retablo hay que considerarlo como uno de los primitivos altares de la Virgen del Rosario. El plafón central está dedicado a la Encarnación de Cristo; la parte superior central, a su Pasión; y para identificar los plafones laterales, bastará releer lo anteriormente descrito del libro del P. Alberto da Castello, de época posterior, pero de conceptos y fórmulas ante-

riores al mismo. El hecho de que el referido retablo fuera encargado por una Cofradía de Todos los Santos, nada dice en contra de lo que aca-



Fig. 187.—VIRGEN DEL ROSARIO. Retablo conocido bajo el nombre de «Todos los Santos». En realidad, es un resumen gráfico del Rosario en su forma todavía nebulosa. (Siglo XV. Retablo de Pere Serra. Museo Diocesano de Barcelona.)

bamos de afirmar. En tiempos de Pere Serra no existían todavía las cofradías del Rosario, en la forma y con la precisión de las que conocemos como tales y que florecieron en el siglo XVI y no tuvieron gran esplendor, piádoso y artístico, hasta el XVII y el XVIII. Este tipo de



VIRGEN DEL ROSARIO

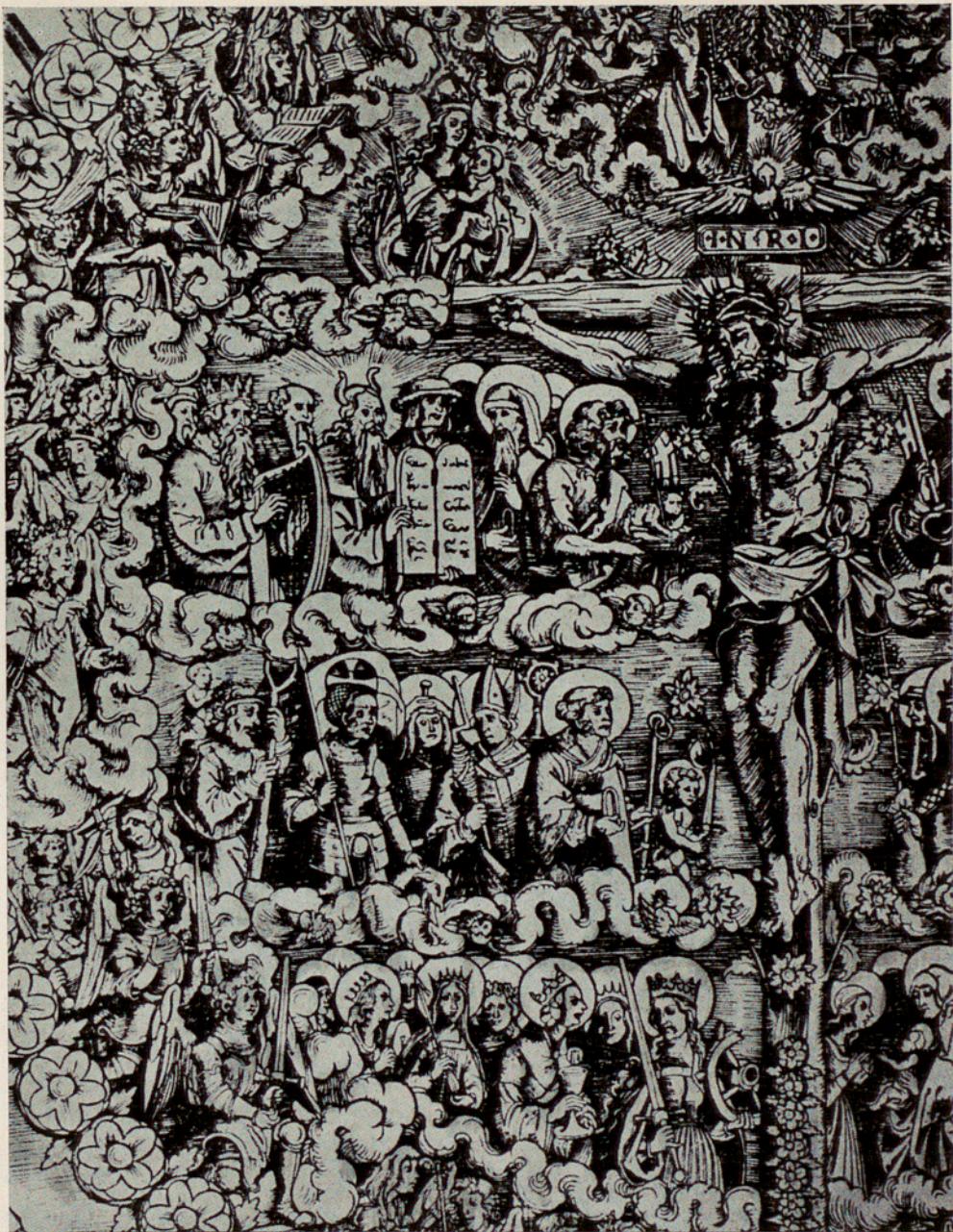
Fig. 188.—Resumen apoteósico del santísimo Rosario en la forma primitiva de su rezo, del cual formaba parte la «Gloria de Todos los Santos». (Siglo XV. Retablo de escuela valenciana. Museo Metropolitano de Arte. Nueva York.)

cofradías de Todos los Santos pertenece a la prehistoria del Rosario, de la misma manera que el culto de Todos los Santos formaba parte, como hemos visto, del culto a la Virgen Santísima.

Este retablo de la Virgen del Rosario no es un caso aislado en nuestro país. Tenemos otro, de origen valenciano, el cual, iconográficamente considerado, es todavía más interesante. Trátase del espléndido retablo que formaba parte de la colección de Edmond Foulc, quien al morir en París, el año 1916, lo legó a su ciudad natal de Nimes (figura 188), yendo a parar luego a Norteamérica. Aquí podemos seguir más al pie de la letra el texto del P. Castello, a falta de otro que debe o debió de existir.

Primeramente, podemos considerar la Encarnación del Señor debidamente representada, por medio del episodio de la Anunciación a la Virgen, en la parte alta de los plafones laterales. En la parte superior de la tabla central contemplamos la Pasión de Cristo, excepcionalmente presentada bajo el doble aspecto histórico y simbólico (la Crucifixión, con los instrumentos de la Pasión). Luego viene, en la misma tabla central, la representación de la Santísima Trinidad, con el Hijo crucificado. El Crucifijo era, en efecto, el centro de estas composiciones o apoteosis rosarianas. Siguen la consideración de la Santísima Virgen, que está a un lado de la Santísima Trinidad y en actitud suplicante, y la de los ángeles y espíritus celestiales que luchan contra los demonios, para realzar los efectos del Rosario (en algunos casos aparece el Purgatorio). En las tablas laterales siguen las consideraciones de los diferentes órdenes de santos, más numerosos que en el retablo anterior y con su correspondiente nombre en catalán.

Esta composición apoteósica del Rosario tiene su humilde y frecuente repercusión en el grabado popular, que se presta a una distribución de sus elementos más artística que la del retablo. En estos impresos destacan más las características del Rosario. Y así, por ejemplo, todo el conjunto puede estar rodeado por una corona de cincuenta rosas pequeñas y otras cinco mayores. Y la imagen del Crucificado, como en las actuales cuentas del rosario, preside a todo este mundo suplicante (figura 189). En el magnífico grabado alemán que reproducimos, la jerarquía rosariana alcanza proporciones de gloriosa y santificada constelación.



VIRGEN DEL ROSARIO

Fig. 189.—Este grabado escenifica con gran acierto el Rosario, del cual formaban parte todos los Santos. Lo preside el Crucificado. La Virgen está sobre el brazo derecho de la cruz. A uno y otro lado de ella, los Santos. Encima el Padre Eterno y el Espíritu Santo. (Grabado alemán del siglo XVI. Detalle.)

6.º LA VIRGEN DEL ROSARIO LEGENDARIA

Bajo este título colocamos las representaciones de la Virgen del Rosario relacionadas con algún episodio legendario y referente a la eficacia de esta devoción.

En el siglo XIII (en España hacia el año 1270) empieza a circular una leyenda que más tarde goza de gran popularidad, sobre todo cuando se injerta en el frondoso árbol de este rezo. Alfonso el Sabio (siglo XIII), en su *Cantiga LVI*, recoge una leyenda que en su tiempo se había hecho ya popular, según la cual Santa María hizo nacer cinco rosas de la boca de un monje difunto, en señal de agradecimiento por los cinco salmos que tenía la costumbre de decir a honra de las cinco letras de su nombre. Aquí son los salmos los que se transforman en rosas; pronto serán las avemarías del rosario quienes sufrirán esta metamorfosis.

Según la leyenda dominicana, María recoge de labios de sus devotos las avemarías que éstos rezan, las transforma en rosas, y luego las va juntando por medio de un hilo, hasta formar una corona con que adorar la cabeza de aquéllos.

Esta leyenda es muy interesante, entre otras cosas, porque las rosas ensartadas en forma de corona ayudan a aplicar el nombre de *rosario* a las sartas de cuentas, llamadas antes *salterios* o *paternósters*, y utilizadas, en su época más antigua, para llevar la cuenta de los salmos o padrenuestros recitados. En realidad, durante la Edad Media el *Rosarium* equivale a lo que hoy día llámase, menos concretamente, *florilegio*. Nuestro Arnaldo de Vilanova († hacia el 1311) explica el título de un libro suyo en esta forma: «Este libro es llamado *Compilator* (compilador) o *Rosarius*, porque está compuesto de los escritos resumidos de los filósofos.» En 1373, Matteo Corsini compuso su *Rosario della vita*, que no pasa de ser un tratado de moral. Se conoce también un *Rosarium sermonum prædicabilium*, de Bernardino da Bustis (1498), y un *Aureum theologie rosarium*, de Temesvar (1504).

Una ilustración de este tipo de Virgen del Rosario la tenemos en un grabado que figura en una *Vita Christi*, de San Buenaventura, impresa en Montserrat hacia el año 1518 (fig. 190). La Virgen, aureolada con las cincuenta rosas pequeñas y las cinco grandes, está represen-

tada en actitud de coronar al devoto arrodillado a sus pies, el cual tiene entre sus dedos un salterio o paternóster. Éste no es otro que el Caballero de Colonia, (*Cavaller de Colunya*), de quien habla todavía la leyenda, y de quien, en aquel tiempo, hablaba todo el mundo.



Fig. 190.—VIRGEN DEL ROSARIO. Grabado popular de propaganda del Rosario. María corona al caballero con las rosas en que se transforman sus avemárias. (Grabado impreso en Montserrat.)

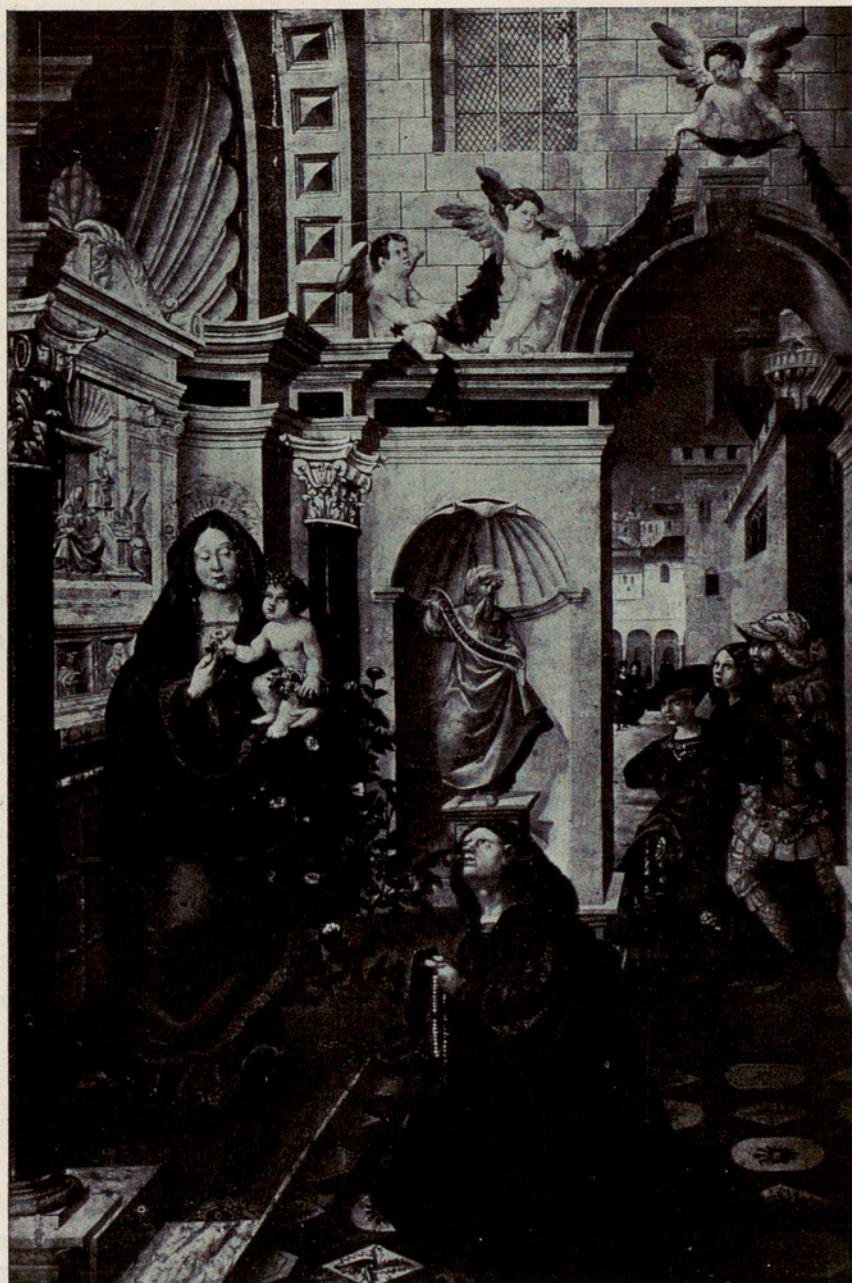
El tema fué desarrollándose, al impulso proselitista de las cofradías del Rosario. La Virgen, el Niño Jesús y Santo Domingo distribuyen coronas de rosas a verdaderas multitudes de devotos. Un ejemplo culminante de este tipo iconográfico es el grandioso cuadro de la Virgen del Rosario, que Durero pintó en 1506, durante su estancia en Venecia, y en la actualidad conservado en Praga. En esta célebre composición vemos a

Jesús, María y Santo Domingo repartiendo coronas de rosas al papa, al emperador, y a los cardenales, reyes, príncipes y fieles de todas categorías.



Fig. 191.—VIRGEN DEL ROSARIO. La Virgen aparece sobre un rosal. A sus pies está el Caballero de Colonia, en el momento de rezar las avemarias, que se transforman en una sarta de rosas. (Siglo XVI. Iglesia parroquial de San Félix. Gerona.)

Más tarde, la leyenda se complica con diferentes detalles episódicos, como puede verse en una tabla del siglo XVI, existente en la iglesia parroquial de San Félix, de Gerona (fig. 191). Un caballero, el de Colonia, perseguido por su enemigo, se echa como último refugio a los



VIRGEN DEL ROSARIO

Fig. 192.—Fastuosa interpretación de la leyenda del Caballero de Colonia, que se salva de su mortal perseguidor gracias al rezo del santo Rosario. Con el grupo del portal aparece el caballero perseguidor. (Siglo XVI. Tabla pintada. Colección particular.)

pies de una imagen de la Virgen. Allí, arrodillado, empieza a invocar a la celestial Señora, rezando reiteradamente el Ave María. Mientras tanto, llega su perseguidor y se dispone a asestarle el golpe mortal. Mas he aquí que se detiene ante un extraordinario prodigo: de la boca del caballero arrodillado van saliendo rosas, a medida que éste va rezando avemarías. Y así la Virgen salva a su devoto humanamente indefenso y sólo armado de un puñado de flores prodigiosas.

Una tabla, que, hace unos diez años, apareció en el comercio de Barcelona (fig. 192), reproduce con mayor amplitud artística el episodio. La Virgen está al pie de su altar, magnífica muestra de estilo renacentista. A su lado se yergue el rosal que, en lugar de darlas, recoge las rosas de la boca del caballero postrado ante la Virgen, desgranando el *paternóster* que se ve en sus manos. La Virgen recoge las flores milagrosas y las entrega al Niño Jesús, quien entreteje con ellas una corona. En el fondo, está representada una estatua de Profeta, que despliega una banda con esta inscripción: *Quasi plantatio rosæ in Jericho*, sacada del *Eclesiastés* y aplicada al emblema de la rosa que figura en las composiciones de la *Virgen tota pulchra*, estudiadas antes. En la puerta del templo aparece el otro caballero, armado de coraza y con aire de venganza, para hacer resaltar más la situación indefensa de su devoto contrincante. Tanto el perseguidor como los restantes personajes que le acompañan, se detienen paralizados por el milagro, cesando de esta manera la persecución.

Esta representación fué extraordinariamente divulgada en el ámbito del mundo cristiano, sobre todo por medio del grabado popular.

7.^o LA VIRGEN EN EL ROSAL

La anterior representación nos lleva a hablar de otro tipo iconográfico de la Virgen del Rosario, que es el de la Virgen de pie o sentada sobre un rosal, como aparece en la tabla del siglo XVI del Museo Diocesano de Lérida (fig. 193). Con mucha frecuencia, alrededor o colgados del rosal aparecen los diferentes misterios del Rosario, en el interior de unos discos o de rosas estilizadas. Si se trata de los misterios

dolorosos, el rosal suele estar desprovisto de hojas y flores, y sólo quedan las espinas. Es entonces el mismo rosal, pero deshojado por la pena.



Fig. 193.—VIRGEN DEL ROSARIO. María está (en la tabla entera) en medio de un rosal, que forma una graciosa aureola a su alrededor.
(Siglo XVI. Tabla pintada. Museo Diocesano de Lérida.)

Un grabado de la tantas veces nombrada imprenta mallorquina de Guasp, representa a la Virgen sentada sobre el rosal. A un lado está Santo Domingo, con un azadón, y dice: *Ego plantavi* («Yo planté»); al otro lado, el beato Alano de la Rupe, echando agua, exclama: *Ego rigavi*

(«Yo regué»). Este fraile dominico tuvo grandísima influencia en la composición definitiva del Rosario y en la promoción de sus cofradías.

Los grandes maestros de la pintura gótica y del Renacimiento, más dóciles a la estética que al simbolismo medieval, representaron a la Virgen debajo del rosal, obteniendo deliciosas composiciones decorativas, en las que, no obstante, las rosas han perdido su fragancia dominicana.

8.º LA VIRGEN DE COFRADÍA

La Cofradía del Rosario fué creación del beato Alano de la Rupe, que le dió el nombre de Cofradía del Salterio, para tomar más tarde el de Rosario. La Cofradía aseguró la difusión y al mismo tiempo la uniformidad de esta devoción. La fundó en Donai en 1470, y no tardó en arraigarse en todos los países, no sin tropezar con grandes obstáculos y piadosa obstrucción. El centro universal de difusión fué Colonia. El milagro del Caballero de Colonia, de que hablamos en otro lugar, contribuyó muchísimo a propagar esta devoción. Superados los primeros escollos, la Cofradía y la devoción del Rosario pasaron por una época floridísima de escritos, costumbres, arte y milagros rosarios. Los dominicos, a quienes la Iglesia confió oficialmente la Cofradía, vinieron a colocarse a la delantera de la piedad popular y a imprimirlle un giro nuevo. Pero las piadosas rivalidades no desaparecieron. Las fricciones con otras cofradías eran frecuentes y a veces contundentes. En muchas localidades, las cofradías tomaron el cariz y las turbulencias de los actuales partidos políticos. De manera que alrededor de esta cofradía rosariana existía un ambiente polémico y proselitista, que correspondía al de las otras cofradías piadosas.

Bajo el título de *La Virgen de Cofradía* entendemos, pues, el tipo iconográfico que podríamos llamar de combate, propagado por las cofradías del Rosario. La idea que entraña esta composición es la de que la Virgen ha dado sólo a Santo Domingo, o a Santo Domingo y a Santa Catalina, el rosario, para distribuirlo entre sus devotos. Lo que interesa en estas composiciones es inculcar la institución sobrenatural de la devoción al santo Rosario. Un grabado ingenuo de la antigua imprenta

barcelonesa de la Viuda de Pla, reduce la idea a su máxima sencillez y comprensibilidad (fig. 194). Los ángeles bajan del cielo cargados de



Fig. 194.—LA VIRGEN Y LA COFRADÍA DEL ROSARIO. *Tipo iconográfico proselitista. Santo Domingo y Santa Catalina, reciben «la exclusiva» del Rosario. (Siglo XVII. Grabado popular. Barcelona.)*

rosarios, que la Virgen y el Niño Jesús distribuyen generosamente a todos los fieles, por mediación de los dos grandes santos dominicos.

Los más excelsos artistas dieron a esta representación proporciones monumentales. Véase, por ejemplo, el cuadro que se conserva en

la Academia de San Fernando, de Madrid (fig. 195). La Virgen se aparece a Santo Domingo, rodeada de un gran rosario tejido de rosas, y envuelta en una nube de ángeles. Uno de ellos, a los pies de María, tiene una cesta repleta de rosarios, y los va dando al santo fundador. Éste, a su vez, los entrega a los fieles postrados a sus pies.

En una pintura de la iglesia de San Pedro Mártir, de Manresa, aparece la Virgen, con aureola de rosario, sobre un árbol, del cual penden otros innumerables rosarios. Debajo del árbol se apiña una muchedumbre de devotos, que obtuvieron gracias extraordinarias mediante el consabido rezo. También figuran una serie de personajes relacionados con esta devoción.

9.º LA VIRGEN DEL ROSARIO Y LAS ALMAS DEL PURGATORIO

Este es un tipo iconográfico generalmente sin monumentalidad, extraño a la gran pintura y escultura, y casi limitado a la ilustración de tratados y estampas populares. Véase, por ejemplo, un grabado catalán del siglo XVII, perteneciente a la Biblioteca de Cataluña (fig. 196). La Virgen, sentada sobre nubes, en un nimbo de luz radiante que enmarcan las rosas de los «Misterios» rosarianos, dirige su piadosa y compasiva mirada hacia la sima del dolor abierta a sus plantas, en donde las almas están purgando sus pecados, envueltas en llamas, y miran a María como su máxima esperanza para abbreviar el terrible tormento. Los santos fundadores dominicos, a ambos lados, interceden por ellas.

Esta composición puede servir de bella muestra de las innumerables que de su clase se hicieron, y aún se publican, en España. El rosal frondoso sobre cuyo tronco descansan las nubes en que se asienta María, echó también profundísimas raíces en el alma popular. Un detalle curioso y amable de esta hermosa estampa consiste en el Niño que con su diestra parece alargar un rosario a Santo Domingo, mientras enarbola en la otra mano un tallo precioso, con una espléndida rosa en lo alto.

Otras veces se convierte el tema en una adaptación moderna de la antigua *Scala salutis* («Escalera de salvación»), destinada, como veremos más adelante, a poner de relieve el gran poder de intercesión de María. Aquí este gran poder impetratorio se ejerce por medio del Ro-



VIRGEN DE LA COFRADÍA DEL ROSARIO

Fig. 195.—*El tema dió pie a composiciones verdaderamente monumentales, que querían dar a entender la gran trascendencia de la devoción al Santo Rosario. (Siglo XVII. Tela pintada. Academia de San Fernando. Madrid.)*

sario. Una estampa de la imprenta mallorquina Guasp (fig. 197) describe con toda meticulosidad el proceso de la salvación rosariana, que se efectúa entre las benditas almas del Purgatorio. Es una de las estampas populares más bellas que salieron de aquel ingenuo taller. La escena es complicada y dramática. En la parte inferior vemos a las atribuladas

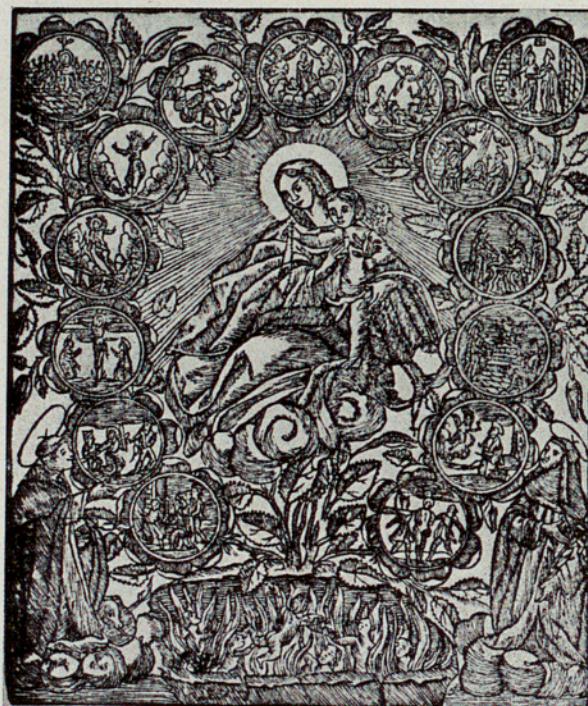


Fig. 196.—LA VIRGEN DEL ROSARIO Y EL PURGATORIO. Una de las importantes finalidades del Rosario es el auxilio a los penados del Purgatorio. La Virgen, rodeada de las rosas de los «Misterios», tiene bajo sus pies la perspectiva de aquel lugar de purificación, y Santo Domingo y Santa Catalina interceden por las almas. (Siglo XVII. Grabado catalán. Biblioteca de Cataluña. Barcelona.)

almas bullendo y braceando en un piélago hirviente. Tres ángeles, raudos, se abaten sobre aquel mar de llamas para arrancar de ellas a algunas almas escogidas, agarrándolas por una muñeca. Una de estas almas, ya purificada, sube por una escalera de rosas y parece saludar a María o reclamar su auxilio y el del rosario, que ésta tiene como instrumento de salvación. El Hijo, con la cruz, la diestra extendida hacia la Virgen, diríase que está llamando la atención del Padre Eter-

no, a fin de obtener, gracias a María, una sentencia favorable para aquella alma que intenta escalar el cielo. Al otro lado hay un santo

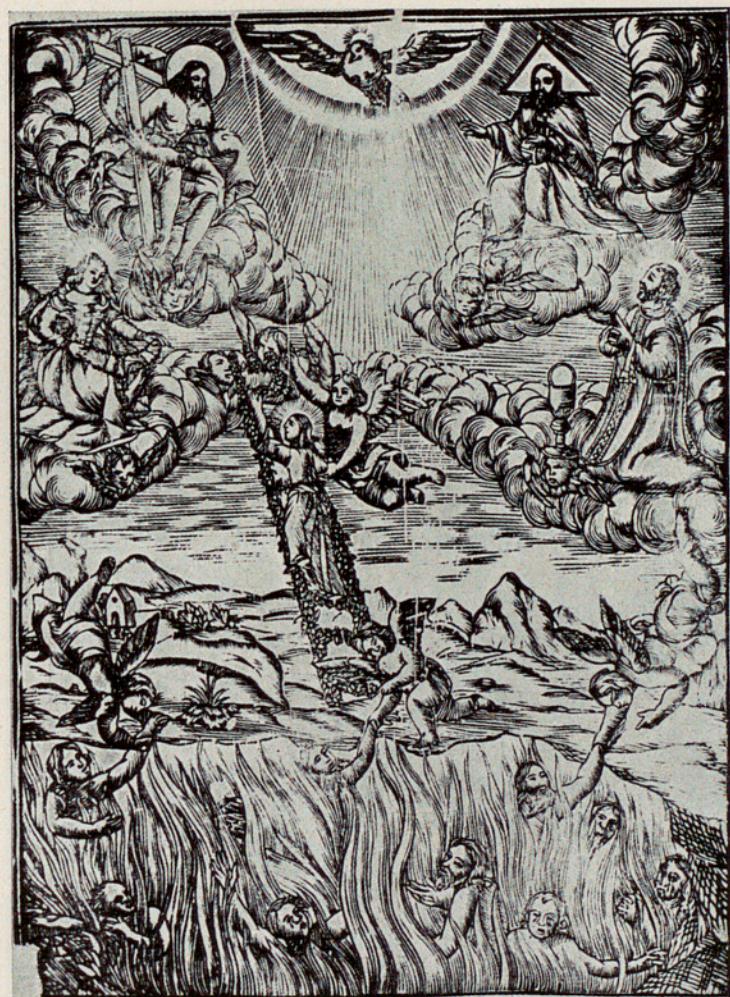


Fig. 197.—LA VIRGEN DEL ROSARIO Y EL PURGATORIO. *El mismo tema, tratado con ingenuo dramatismo. El alma se evade del Purgatorio gracias a una escalera de rosas.* (Siglo XVIII. Grabado popular mallorquin.)

sacerdote, el beato Alain de la Roche (*Alano de la Rupe*), junto a un cáliz con la Hostia. Este detalle recuerda que fué durante el santo sacrificio de la misa cuando el célebre dominico tuvo esta visión de la poderosa eficacia del Rosario sobre las almas del Purgatorio.

En la capilla del Santísimo Sacramento, de la ciudad de Valls (Tarragona), el tema adquiere una cierta grandiosidad y valor artístico.



Fig. 198.—LA VIRGEN DEL ROSARIO Y EL PURGATORIO. *La Virgen del Rosario da al beato De la Roche la promesa de salvar las benditas almas. (Siglo XVIII. Azulejos. Palol de Onyar, Gerona.)*

Es una pintura en la que se ven a los ángeles subiendo almas hacia la Virgen, por medio de rosarios. En la capilla del Rosario, de la iglesia parroquial de Palol de Onyar (Gerona), existe un interesante conjunto de azulejos pintados, en el que se representa directamente la visión

del beato Alain de la Roche mientras estaba celebrando la misa. Sobre el altar aparece la Virgen, dentro de la aureola del rosario; detrás del beato se abre la boca del Leviatán, dejando al descubierto las almas del



Fig. 199.—VIRGEN DEL ROSARIO. Zurbarán añade sobre las sienes de María una corona de rosas, y, a pesar de representarla glorificada, el grupo no pierde su gravedad humana. (Catedral de Sevilla.)

Purgatorio (fig. 198). Composición viva e ingenua, de sabor popular. Las palabras de Cristo al beato, según la inscripción que arranca de la Hostia, son éstas: «*Ab el Rosari destruirás l’Infern y salvarás les ànimes del Purgatori*». Así quedaba, pues, consagrada esta devoción.

10.^o LA VIRGEN CON EL ROSARIO

Por rosario entendemos aquí, no un equívoco *salterio* o *paternoster*, que no llega a dar una caracterización específicamente rosariana, sino una sarta de cuentas en su forma actual, de cinco o quince decenas, rematadas por una cruz o medalla. El tipo iconográfico de la Virgen con este rosario no aparece hasta el siglo XVI, y aun con poca frecuencia, a juzgar por los ejemplares conservados. La mayoría de las imágenes barrocas de este tipo llevan el rosario postizo. Hay hermosísimos ejemplares de esta clase. Pero en el Mercadal (Gerona) existe una magnífica estatua de la Virgen, con el rosario, llena de distinción y elegancia. En este ejemplar lo interesante es que el rosario está labrado sobre la misma imagen y no puede confundirse con una yuxtaposición de época posterior.

Zurbarán, y Murillo, con su arte sublime, idealizaron a esta Virgen del Rosario (figs. 199 y 200), sin quitarle, no obstante, aquel aire tan familiar y asequible que siempre ha tenido esta popularísima devoción. Y Zurbarán, el pintor español de más exquisito instinto religioso y uno de los más grandes intérpretes, si no el mayor, de las visiones místicas y celestiales, hizo más todavía. Con mano segura ciñó las sienes de la Virgen del Rosario con una graciosa corona de rosas, y la glorificó, remontándola a una apoteosis de nubes, ángeles y resplandores empíreos. Y lo extraordinario es que, con esto, no la deshumanizó en lo más mínimo, antes le conservó su apacible y amorosa apariencia de Madre de todos, a quien pueden acercarse sin temor hasta los más humildes.

En cuanto a Murillo, baste decir que su Virgen del Rosario es una de las mejores y más puras telas que salieron de su mano. Como detalle curioso, común a estos dos máximos pintores de María, es bueno observar que sus Vírgenes del Rosario aparecen sentadas, cosa rara, pues la mayoría de las que representan esta advocación se nos muestran de pie.



VIRGEN DEL ROSARIO

Fig. 200.—Murillo, seguro de su arte, se limita a colocar sobre la Virgen un rosario, en su forma actual, que da al grupo, de un encantador realismo, una gracia sobrenatural. (Murillo. Museo del Prado, Madrid.)

LA VIRGEN DE LA MERCED

La Orden de la Merced recogió un aspecto, muy importante en la Edad Media, de la protección de María hacia sus hijos. Fué la protección a los cautivos, a los que caían prisioneros de los turcos y saracenos. En la España, tan próxima a la costa africana e invadida por los moros, el peligro de esclavitud y apostasía era inminente. La Virgen, siempre oportuna en su compasión, se apareció en la noche del 2 de agosto de 1218 a San Pedro Nolasco, a San Raimundo de Peñafort y al rey Jaime I el Conquistador, a fin de ayudarles a poner en práctica el plan que vagamente ya habían concebido, de fundar una orden destinada a redimir a los cristianos cautivos bajo el yugo de los infieles. Gracias a esta prodigiosa intervención de María quedó fácilmente fundada y aprobada la Orden de la Merced, y pronto su radio de acción fué inmenso. Se ha calculado en más de dos millones el número de cristianos rescatados por los miembros de esta Orden. El santoral mercedario cuenta con 1.533 mártires y está adornado con legiones de Confesores y Vírgenes, de todas las partes de Europa y de más allá del Océano.

La imagen titular, que se venera en su grandioso templo de Barcelona, se cree fué labrada bajo la personal dirección de San Pedro Nolasco (fig. 201). Es un ejemplar gótico de rara belleza, por su calidad escultórica y por sus proporciones. La imagen que el santo fundador, con tanto amor y solicitud personal, mandó labrar, para edificación de los fieles, un consorcio piadoso, regido por un criterio excesivamente ruralista, lo mantiene sepultado bajo unas vestiduras postizas.

Es muy natural que la Virgen de la Merced o Misericordia aparezca representada en la forma típica de las Vírgenes de este título.



Fig. 201.—VIRGEN DE LA MERCED. Es la titular, que se venera en Barcelona. Según tradición, fué labrada bajo la personal dirección de San Pedro Nolasco. (Siglo XIV. Talla policromada. Iglesia de la Merced. Barcelona.)

Y así, en efecto, procedente de la antigua capilla de San Miguel (siglo xv), aneja a las Casas Consistoriales de Barcelona, y derruida en 1870, figura en el Museo Diocesano de la misma ciudad una Virgen, considerada como de la Merced, labrada en piedra y de unos dos metros de

alto. Es un magnífico ejemplar de escultura gótica catalana del siglo xv, afeado actualmente por una capa de pintura. Resulta interesante por el



Fig. 202.—VIRGEN DE LA MERCEDE. Grabado popular de buen estilo. La Virgen mercedaria cobija bajo su manto a dos grupos de escuálidos cautivos. (Estampa del siglo XVIII.)

hecho de llevar el Niño en el brazo. Debajo de su manto se cobija un grupo de *concellers* o antiguos regidores de la ciudad condal (fig. 167).

Un grabado del siglo XVIII (fig. 202) representa, en forma más reducida, a la Virgen de la Merced bajo el aspecto de Virgen de Misericordia.



VIRGEN DE LA MERCED

Fig. 203.—Una de las primeras representaciones de la Virgen de la Merced, bajo aspecto de Virgen de Misericordia con hábito mercedario. (Siglo XVI. Pintura sobre tabla. Obra de Cristóbal Mayorga. Colección particular. Barcelona.)

cordia, pero con hábito mercedario y el escudo de la Orden. Debajo de su manto se arrodillan, suplicantes, ocho cautivos que esperan su protección.



Fig. 204.—VIRGEN DE LA MERCED. Otra espléndida representación de la Virgen de la Merced (siglo XVII). Bajo su manto aparecen Inocencio X, Luis XIV, Ana de Austria y el Duque de Orleans.

Una hermosa tabla del pintor sevillano Cristóbal Mayorga (primera mitad del siglo XVI), que se halla en una colección particular barcelonesa, constituye uno de los primeros monumentos en que la Virgen de la Merced es representada como Virgen de Misericordia, llevando

hábito y escudo mercedario (fig. 203). La tabla es en extremo interesante. Debajo de su manto se arrodilla un sinnúmero de santas vírgenes.



Fig. 205.—VIRGEN DE LA MERCE. En este grabado la Virgen lleva en la mano izquierda un ramo de olivo. A sus pies se postran San Pedro Nolasco y un cautivo. (Grabado del siglo XVIII.)

nes, que ciñen sendas coronas de flores. Entre las santas sólo hay dos que aparezcan claramente caracterizadas: Santa Catalina de Alejandría (con su rueda de tormento destrozada) y Santa María Magdalena (con su vaso de perfume). En el mar se divisan navíos, y en la playa, solda-

dos armados atacan a un papa, un obispo y un cardenal, y a varias mujeres. En realidad es una variante de la *Virgen de los Conquistadores*, de Alejo Fernández, en el Alcázar de Sevilla, y todo hace pensar que se trata de una Santa Úrsula que hábilmente fué transformada en una Virgen de la Merced. De lo contrario, sería inexplicable la presencia de un papa (Ciriaco), cardenales y obispos en la playa, cosa que encaja perfectamente con la leyenda de Santa Úrsula.

Aunque extranjera, merece darse a conocer aquí otra magnífica estampa de la misma época, grabada por Pierre de Jodde (fig. 204), en la que la Virgen de la Merced aparece como *Mater omnium*, Madre de todos, vistiendo el hábito mercedario con las armas de Aragón. Bajo su manto, levantado por dos ángeles, se arrodillan todas las clases sociales, presididas por el papa Inocencio X y por Luis XIV, Ana de Austria y el Duque de Orleáns. Arriba, el Padre Eterno, bendiciéndolos a todos. Abajo, los cepos que recuerdan la cautividad y el alto precio con que muchas veces era rescatada.

Las representaciones de la Virgen de la Merced, como Virgen de Misericordia, son muy numerosas, sobre todo en el arte del grabado, que con mayor facilidad se presta a la descripción pintoresca de las ideas. A partir del siglo XVI, la Virgen de la Merced deja la indumentaria clásica de las representaciones marianas, y toma el hábito de la orden mercedaria.

Véase, por ejemplo, una interesante representación en el grabado del siglo XVIII (fig. 205), que ofrece la particularidad de que la Virgen lleva en su mano izquierda un ramo de olivo. A sus pies se postran San Pedro Nolasco y un cautivo.

LA VIRGEN DEL REMEDIO

Los mercedarios no fueron los únicos, ni los primeros, en recoger el ansia de redención, que acosaba sobre todo a las regiones costeras, amenazadas de continuo por los sarracenos. Un joven sacerdote, Juan de Malta, de origen provenzal, y un ermitaño, San Félix de Valois, fundaron a fines del siglo XII la Orden de la Santísima Trinidad, para la redención de cautivos. Se refiere que, en cierta ocasión, San Juan de Malta, no teniendo el dinero necesario para rescatar a unos cautivos, recibió de la Virgen una bolsa llena de oro. Por este motivo la imagen que los trinitarios propagaron, Nuestra Señora del Remedio, es representada algunas veces entregando a miembros de dicha Orden una bolsa de dinero (fig. 206). Otras veces aparece acompañada de un cautivo a quien entrega el escapulario. Corrientemente se presenta acompañada del Niño y vistiendo hábito trinitario blanco, adornado con la cruz roja y azul, con que ella misma se dignó aparecer.

A propósito de la Orden trinitaria, conviene recordar que sus miembros en España propagaron un nuevo tipo de santo Rosario. Según es tradición, el venerable Simón de Rojas († 1624) lo había aprendido de la propia Virgen María. Las cuentas que se empleaban para rezarlo consistían en una serie de granitos blancos enhebrados en un cordón azul. Ello obedecía a la intención de recordar y avivar mediante estos dos colores la creencia en la verdad de la Inmaculada Concepción de María. En este Rosario trinitario se rezaban nueve padrenuestros en memoria de las nueve grandes fiestas de la Santísima Virgen. Después de

las siete decenas, seguían aún dos padrenuestros y dos avemarías, de manera que en conjunto se rezaban setenta y dos avemarías. Este número, como se ha hecho notar anteriormente, obedece a la piadosa tradición según la cual la Madre de Dios vivió setenta, setenta y dos o setenta

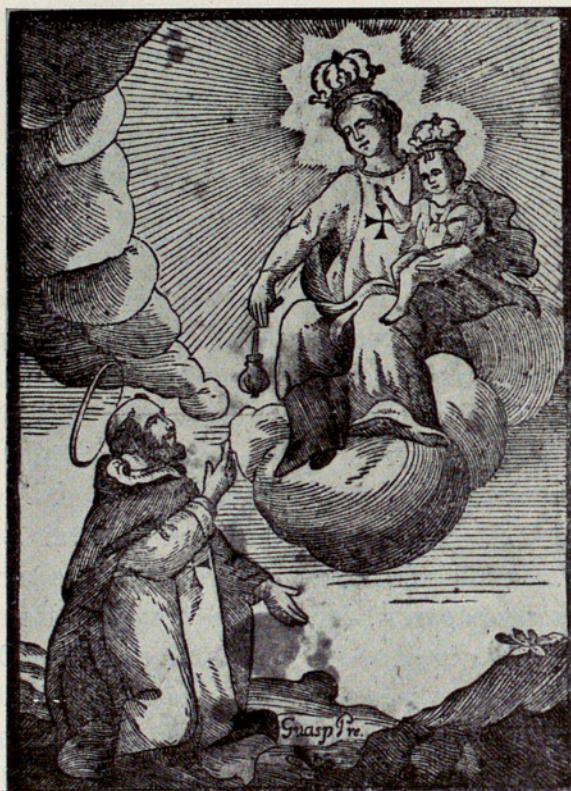


Fig. 206.—VIRGEN DEL REMEDIO. La Virgen está representada en hábito de la Orden Trinitaria, que fué la que propagó esta advocación. María se aparece a San Juan de Malta y le ofrece una bolsa de oro, para rescatar cautivos. (Siglo XVIII. Grabado de Pedro Guasp. Mallorca.)

y tres años. Este Rosario trinitario, en realidad, es una ampliación o imitación del famoso de Santa Brígida, que constaba de sesenta y tres avemarías como recuerdo de este número de años, que según otra tradición, duró la vida de la Virgen. No conviene confundir este Rosario con el de la Cofradía de la Santísima Trinidad, denominado «Rosario angélico», que constaba de tres decenas de diez *gloria patri*, en honor de las tres divinas Personas.

LA VIRGEN DEL SOCORRO

Nuestra Señora del Socorro es también una derivación particular de la Virgen de Misericordia. Un grabado del siglo XVIII, entre los muchos que existen, presenta efectivamente a la Virgen del Socorro bajo el aspecto de Virgen de Misericordia (fig. 207). Aquí el socorro de María se entiende otorgado contra las dolencias y calamidades de la vida presente, y es un plástico resumen de la antífona que figura al pie del grabado y forma parte del Oficio de la Virgen. Traducida, dice así: «Santa María: socorred a los menesterosos, ayudad a los pusilánimes, confortad a los que lloran, rogad por el pueblo, intervenid en favor del clero, interceded por el devoto sexo femenino; experimenten todos vuestro socorro, cuantos celebran vuestra santa conmemoración.»

Pero no es ésta, propiamente, la misión especial de Nuestra Señora del Socorro. Su característica es una actitud agresiva contra el demonio, para defender a los cristianos y al cristianismo. Para tamaña misión combativa estorba el manto. La Virgen deja su actitud apacible y acogedora, y aparece pertrechada con diferentes armas. Unas veces, la vemos armada con un palo o maza; otras, con una flecha, con una lanza en forma de cruz, con una espada, con su cetro convertido en instrumento contundente. De todas estas representaciones, la más típica y antigua es la de la Virgen que amenaza al diablo con un palo o maza.

Sobre este curioso tipo iconográfico se ha discutido mucho y muy en balde, buscándole un origen que huele a excesiva erudición y poca

verosimilitud. En la Pinacoteca Comunal de Montefalco (Umbría) existe una interesante tabla del siglo xv, en la que se ve a la Virgen de Mise-



Fig. 207.—VIRGEN DEL SOCORRO. Tema derivado de la Virgen de Misericordia y no pocas veces representado como tal.
(Siglo XVIII. Grabado popular.)

ricordia armada con un palo. Bajo su manto se refugia una joven madre, con su hijito, el cabello atribuladamente suelto e implorando el auxilio de María, contra el demonio, que pretende apoderarse de aquél. La Virgen, blandiendo el palo o, mejor dicho, la maza, pone en fuga

al espíritu maligno. En el fondo, hay varios personajes que buscan el refugio del manto de María. Una inscripción dice: «Santa María del Soccorso, ora pro nobis».

Este tipo iconográfico tiene, sin duda, su origen en la literatura mística de los siglos XII y XIII, durante los cuales la intercesión de María fué ponderada con el mayor fervor y confianza. Es un tópico muy frecuente entre místicos y predicadores, el de comparar a María a una *vara*. A ello dió pie sobre todo la profecía de Isaías («Saldrá una vara de la raíz de Jesé»), referente a la Virgen que había de concebir al Mesías. En los *Salmos*, además, encontramos unas expresiones que los místicos de los siglos XII y XIII aprovecharon para poner de relieve la poderosa eficacia de la intervención de María. Así, en el salmo III, 9: «Los gobernarás con vara de hierro, y como vaso de alfarero los quebrantarás.» En el salmo XXII, 4: «Aun cuando anduviere en medio de sombra de muerte, no temeré males, porque tú estás conmigo. Tu vara y tu cayado, ellos me consolarán.» Ahora bien: en el *Speculum Beatae Mariæ Virginis*, falsamente atribuído a San Buenaventura, leemos: «La Virgen María es la vara de hierro para los demonios, según se desprende con razón de lo que dice el salmo: "Los gobernarás con vara de hierro." ¡Oh María, vara de oro para los perfectos, vara de hierro y dura para los demonios, defiéndenos de ellos!» El autor del famoso libro *De laudibus Beatae Mariæ*, que tanta influencia ejerció sobre la iconografía mariana, dice también: «María es vara de hierro para los hombres malvados y para los mismos diablos.»

Tales interpretaciones, escogidas entre otras muchas de místicos y teólogos medievales, son ya de sí una base sólida para la creación de la imagen de la Virgen con la vara, bastón o maza. Pero el golpe de gracia lo dieron los milagros y leyendas populares de Nuestra Señora. Para no salirnos de nuestro propio país, tenemos a Gil Zamora y Gonzalo de Berceo (siglos XII-XIII), que nos dan una versión española de un milagro famoso, en que la Virgen pone en fuga, con su vara, al demonio tentador. Trátase del milagro del clérigo embriagado, que «entró en una bodega un día, por ventura», y probó el vino sin medida, hasta caer tendido sobre la tierra dura. Al intentar volver a la iglesia, el diablo se interpone, apareciéndose bajo las más aterradoras figuras

de «toro con fiera cornadura, sannoso e yrado», de «can con los dientes regannados, el ceio (mirada) mui turbio, los ojos remellados (muy abiertos)», y finalmente, en figura de león, una «bestia dubdada, que trae tal fereza, que non serie asmada (imaginada)». Y Berceo continúa, con su estilo gracioso e ingenuo:

*Dicie: «¡Valme, gloriosa madre Sancta María,
Válame la tua gracia oi en esti dia,
Ca só en grand afriuento, en maior no podria;
Madre, non pares mientes a la mi grand follia!»
Abés (apenas) podió el monge la palabra complir
Veno Sancta María, come solia venir,
Con un palo en mano para león ferir.*

.
*Empezoli a dar de grandes palancadas,
Non podien las menudas escuchar las granadas (grandes),
Lazrava el león a buenas dinaradas (mucho),
Non obo en sus dias las cuestas (costillas) tan sovadas.*

.
*Sennores e amigos, muévanos esta cosa,
Amemos e laudemos todos a la Gloriosa,
Non echaremos mano en cosa tan preciosa,
Que tan bien nos acorra en ora periglosa.*

Esta primitiva leyenda pasó a la literatura más popular, influyó en la piedad y tomó cuerpo en un nuevo tipo iconográfico de la Virgen María, de aspecto combativo y guerrero, de tal manera que en algún caso la Virgen aparece revestida de armadura y cubierta su cabeza con casco militar.

De este curioso tipo iconográfico había un ejemplar escultórico muy interesante, en el Convento de los Padres Dominicos de Oviedo. Era del siglo XVII, y desapareció durante la revolución de 1936. Le faltaban entonces el Niño y el demonio, pero conservaba todavía el bastón en alto. Había otra, en Tuña (Tineo), del mismo siglo y mejor conservada, la cual parece ha corrido la misma suerte. Tenía la diestra levantada y armada con un bastón; con la izquierda sostenía a su Hijo; únicamente faltaba el demonio. Ambos ejemplares fueron publicados por el P. Pérez Pando, O. P. (*Iconografía Mariana Española*). No hemos podido obtener fotografía.

Este tipo iconográfico es curioso, pero no raro. En la iglesia del monasterio de San Martín, ahora de San Benito, de Santiago de Com-



Fig. 208.—VIRGEN DEL SOCORRO. La Virgen abandona su actitud apacible y arremete con un bastón o maza contra el demonio. (Grabado de la Virgen del monasterio de San Martín. Compostela.)

postela, existe una Virgen del Socorro, con el Niño Jesús, el demonio y un niño que corre a refugiarse entre las faldas de la Virgen. Vemos reproducida esta imagen en un grabado de la imprenta compostelana de D. J. Rey Romero (fig. 208), en el que la Virgen ataca con un palo al diablo. El

Padre Eterno, acompañado de ángeles, contempla el lance. Otra semejante hay en Corella (Navarra, diócesis de Tarazona). En Cataluña parece



Fig. 209.—VIRGEN DEL SOCORRO. *La Virgen va armada de una porra o maza, y lleva un cesto, signo de cofradía.* (Siglo XVIII. Grabado de «Goigs a María Santíssima del Socós». Barcelona.)

había una, en la hornacina de cierta casa de Tossa (Gerona). Tenemos, además, un grabado del siglo XVIII, que figura en las colecciones del Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona (fig. 209), y prueba que esta imagen no era extraña en la región, a pesar de la avanzada fecha en que

se publicó. Procede de los *Goigs y llahors a María Santíssima del Socós*, de la iglesia de San Felipe Neri, de los Padres Agonizantes, en dicha ciu-



Fig. 210.—VIRGEN DEL SOCORRO. Aquí la Virgen arremete contra el demonio, con un cetro. (Siglo XVII. Grabado utilizado en 1750 por Villargordo y Alcaraz, impresor de la Universidad de Salamanca.)

dad. La Virgen lleva una porra o maza, a tenor de los modelos italianos más antiguos y típicos, al revés de las imágenes asturianas, que llevaban bastón o vara. Además de la porra, lleva un cesto, signo de cofradía; también lo usa muy a menudo la Virgen del Rosario. A los pies de María

está el demonio, ya vencido y encadenado, sosteniendo las cadenas el Niño Jesús, con la misma facilidad que si llevara atado un perrillo.

El bastón o porra no fué probablemente del gusto de muchos, antes bien considerado como instrumento poco estético y demasiado vulgar. Sacrificando, pues, el remoto simbolismo, no se tardó mucho en utilizar como arma combativa el inocente y decorativo cetro. Así lo vemos en un grabado del siglo XVII (fig. 210), utilizado más tarde, en 1750, en Murcia, por el impresor de la Universidad de Salamanca, Nicolás Joseph Villargordo y Alcaraz. Al pie del grabado hay una inscripción que dice: «Nuestra Señora del Socorro, como se venera en la capilla, que su Hermandad le ha consagrado, en la santa iglesia catedral de Cartagena.» Lleva también cetro la Virgen del Socorro de la iglesia parroquial de El Ferrol del Caudillo.

Otras veces se adoptó un arma más clásica, la flecha, según puede verse en el grabado colorido del Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona (fig. 211). El diablo es sustituido por un dragón de aspecto también más clásico. En la iglesia ex colegial de Baza (Granada) se venera una de estas imágenes, magnífico ejemplar de escultura granadina del siglo XVII (fig. 212). A los pies de la imagen ruge el dragón y, medio escondido en los pliegues del manto, el niño busca la protección de la Virgen.

También a veces ésta utiliza una lanza terminada en cruz. Conviene no confundirla con la llamada Inmaculada franciscana, antes descrita, que responde a una visión de Santa Beatriz de Silva, fundadora portuguesa de las Religiosas Concepcionistas, en el siglo XVI. Ni hay que confundirla tampoco con la imagen de María Reparadora, que aparece sentada, teniendo a sus lados a Adán y Eva, y llevando el Niño, que con una cruz hiere a la serpiente infernal.

En algunas de estas imágenes de Nuestra Señora del Socorro hemos notado la presencia de un niño que, atemorizado por el demonio, corre a refugiarse al lado o bajo el manto de María. Este rapanuelo responde a otra leyenda de la Virgen, que el gran rey Alfonso el Sabio no dejó de glosar en sus famosas *Cantigas*, y que probablemente inspiró a Mistral su célebre poema *Nerto*, en lengua de oc. En las representaciones más completas, como en la Virgen del Socorro antes men-

cionada, de la Pinacoteca de Montefalco, no sólo figura el niño, sino también su madre, desesperada, que reclama la intervención directa de



Fig. 211.—VIRGEN DEL SOCORRO. María ataca con una flecha al demonio, mientras Jesús acoge al niño perseguido. (Siglo XVIII. Grabado colorido. Archivo Histórico de la Ciudad. Barcelona.)

María. El pequeño personaje fué introducido por la leyenda del Niño votado al diablo, muy esparcida y en boga hasta nuestros mismos días. Esta pintoresca leyenda tiene una ascendencia muy curiosa y antigua. Hoy día ha sido muy bien estudiada, y con ello se han resuelto definitivamente

algunos problemas de interpretación iconográfica, que presentaban algunos retablos catalanes de los siglos XIV y XV, referentes a la vida de

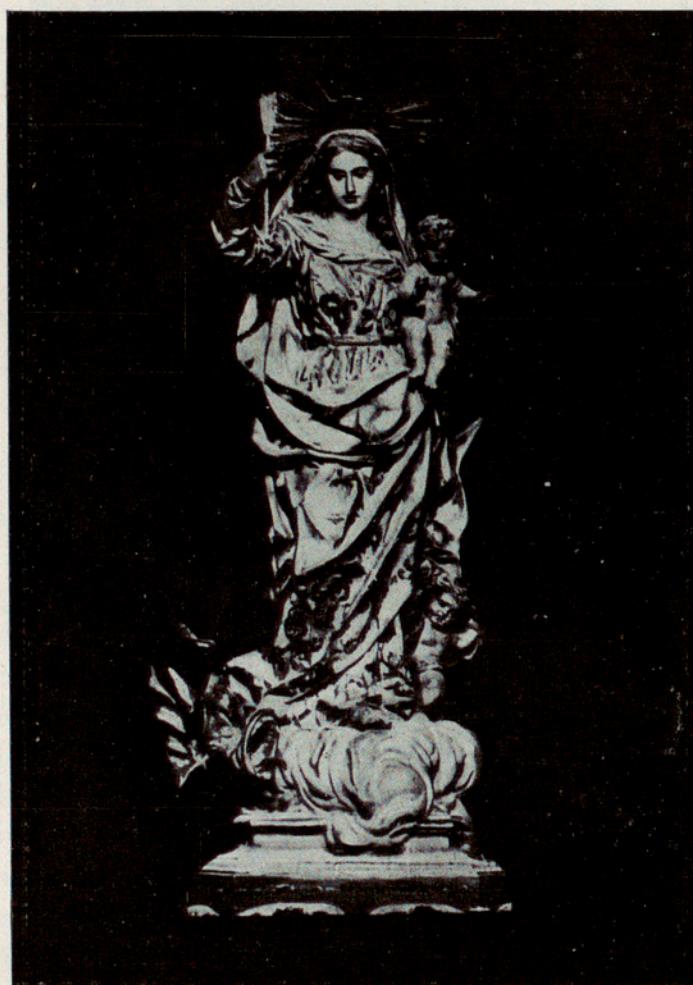


Fig. 212.—VIRGEN DEL SOCORRO. María, con una flecha, ataca al dragón infernal. El niño perseguido se acoge bajo el manto de la Virgen.
(Siglo XVII. Escultura granadina. Baza, Granada.)

San Esteban Protomártir y del Apóstol San Bartolomé, los cuales, estando en la cuna, fueron robados por el demonio, según refiere la leyenda. Desde el siglo XI, en efecto, se creía que San Esteban había sido robado en su cuna por el diablo. En los últimos años del siglo XIV, se atri-

buía la misma aventura a San Lorenzo, el cual fué después abandonado por el demonio en un bosque, y luego descubierto, colgado de las ramas de un laurel, por el papa Sixto II. De ahí su nombre de *Lorenzo*.

La leyenda los hermanó, una vez el cuerpo de San Esteban, milagrosamente transportado por los aires desde Constantinopla, fué a reunirse con el de San Lorenzo, en su tumba de Roma. El dominico español Thomas Trugillus (siglo XVI) asegura que San Lorenzo, no sólo se arrimó para dejarle lugar en su estrecho sepulcro, sino cedió la derecha al recién llegado, y que en memoria de este noble gesto se le llamó: *Hispanus civilis et urbanus. Il cortese spagnolo*, como decían los romanos.

Esta leyenda del diablo raptador de infantes se aplicó igualmente a San Bartolomé. Un códice del siglo XV (núm. 1116 de la Biblioteca Real de Bruselas) narra esta leyenda. Pero un retablo del siglo XIV, de la catedral de Tarragona, la ilustra mucho antes, de una manera espléndida.

Es muy posible que estas leyendas del diablo raptador de infantes, que documentalmente remontan al siglo XI (al menos la que se refiere a San Esteban), influyeran en la gestación de la leyenda del niño robado por el demonio y rescatado por la Virgen. Para preparar la intervención de María, el niño no es directamente robado por el demonio, sino votado o consagrado a él por una madre desesperada, y el demonio viene a exigir, no a robar, lo que se le había prometido. Esto es un matiz muy medieval, que altera la antigua leyenda.

He aquí la versión que da el trovador benedictino, el prior Gautier de Coincy, en sus *Milagros de Nuestra Señora*. Un varón y su esposa hicieron voto de virginidad. Precisamente en la víspera de la fiesta de Pascua, el diablo instigó al varón a romper el voto. La mujer cedió a las instancias de su esposo, pero, por despecho, votó al diablo el hijo que naciese. Llegado el día, el diablo se presentó en figura monstruosa de león con cuernos, a reclamar lo suyo. A ruegos de la desolada madre, la Virgen arrancó de las garras del monstruo infernal a la infeliz criatura. Alfonso el Sabio, en su *Cantiga* cxv, glosó la misma leyenda, pero aquí la intervención de la Virgen, como en Gautier, es más bien pacífica,

sin echar mano de arma alguna. La leyenda perduró, refugiándose en los *Goigs*, y así, en los antes mencionados se dice:

*A un fill una mare incauta
al diable va donar,
y Vos la vareu lliurar,
per fer de remey la pauta:
socorreu apiadada,
a la violencia traydora
siau la nostra Advocada.*

*A su hijo, una madre incauta,
al diablo entregó,
y Vos lo liberaste
para hacer del remedio la pauta:
socorred apiadada,
a la violencia traídora
sed nuestra Abogada.*

Es interesante la relación de este prodigo con la famosa traslación de reliquias desde Jerusalén a Oviedo (*Translatio reliquiarum de Jerusalem in Ovetum*). El autor de la *Translatio* aprovecha una relación más antigua del milagro y la aplica a aquél hecho histórico.

LA DIVINA PASTORA

Otra empresa de redención es la llevada a cabo por los misioneros. Trátase propiamente de una redención espiritual, para librar a las almas de la esclavitud del paganismo. De manera que, al lado de la Virgen guerrera y pertrechada con diferentes armas combativas, hay que colocar la bucólica imagen de la Divina Pastora, patrona de los misioneros capuchinos de Cataluña. Esta imagen oculta bajo su dulce apariencia una terrible lucha. El nuevo tipo iconográfico, divulgado por la orden capuchina, se extendió pronto por todas las regiones españolas. Y estos misioneros la llevaron a América del Sur, en donde tuvo y continúa teniendo gran culto.

El tema de la Divina Pastora tiene un origen netamente español. Esta devoción se originó a principios del siglo XVIII, debido a una directa y milagrosa intervención de la Santísima Virgen. Un venerable padre capuchino, Isidoro de Sevilla, fué el instrumento escogido por la celestial Señora, para introducir este nuevo aspecto en la piedad mariana. En 1703, dicho fraile fué destinado al convento de Sevilla. Allí se le apareció la Virgen bajo el vestido y aspecto de pastora, y le animó a que la hiciese honrar en la forma como la veía, prometiéndole ayudarle en todas sus empresas apostólicas. El P. Isidoro hizo confeccionar sin tardanza un estandarte con la figura de María Pastora, y enarbolando este pendón se lanzó a evangelizar las turbas, obteniendo abundantísimo fruto. El santo capuchino exaltó a la divina Pastora no sólo con la palabra, sino también con la pluma. Dejó un grueso volumen en folio, con el título

Mejor Pastora Assumpta, destinado a ilustrar el título de Pastora y para probar la Asunción de la Virgen en cuerpo y alma al Cielo. Dejó también escrito *La Pastora Coronada* (perdido) y *Las siete maravillas*. El P. Isidoro murió en 1750, y en el día del Patrocinio de María, invocando con gran confianza a la Divina Pastora.

El Beato Diego de Cádiz, que en honor de la Virgen compuso más de mil quinientos sermones, recogió la herencia del P. Isidoro, y dió indefectible empuje a esta devoción, que pronto en España fué en gran manera popular.

*En Valencia y Aragón,
en Cataluña y Castilla,
en las Indias y Sevilla
brilla vuestra devoción:
Padres capuchinos son
los que os hacen conocida...*

Se instituyó una cofradía, bajo el título de la Divina Pastora, que rápidamente se extendió por España y América del Sur. Los padres capuchinos confiaron a esta celestial Pastora sus misiones. El beato P. Claret secundó con gran celo esta devoción. Posteriormente, los Capuchinos la introdujeron en el Canadá, Australia y Mesopotamia. En Irlanda e Inglaterra fué importada por los misioneros irlandeses educados en España. De Cataluña pasó a Francia, en donde pronto se popularizó. En Nápoles obtuvo una fácil aceptación, y de allí irradió a toda Italia. En 1795, la Sagrada Congregación de Ritos, además de conceder la Misa y Oficio propios, proclamó a la Divina Pastora Patrona de las Misiones capuchinas. León XIII mandó al primer congreso mariano, celebrado en Liorna, un hermoso cuadro de la Divina Pastora.

El tema, a pesar de la rara indumentaria, tuvo en manos de Murillo un encanto sin igual. El fiel y bien dotado imitador del gran artista, Alonso Miguel de Tobar († 1758), reprodujo con mucha gracia su imagen de la Divina Pastora (fig. 213). El cuadro, en la actualidad, figura en la colección madrileña del señor Pérez Asensio. La Virgen aparece sentada y rodeada de ovejas, símbolos de las almas, a quienes la Virgen da a comer rosas, símbolos a su vez del Rosario, la gran arma para



DIVINA PASTORA

Fig. 213.—Otro aspecto de la Virgen protectora es el tema de la Divina Pastora, iniciado y divulgado por los padres capuchinos. En el fondo luchan una oveja y el lobo. (Siglos XVII-XVIII. Tela de Alonso Miguel de Tobar. Colección Pérez Asensio. Madrid.)

vencer al demonio. La Virgen viste a la manera de las zagalas, con la zamarra, el sombrero de paja y el cayado. La escena de primer tér-



Fig. 214.—DIVINA PASTORA. *El mismo tema, transportado al grabado, que puede permitirse otras libertades, como la inicial de María sobre las ovejas. (Siglo XVIII.)*

mino es dulce y apacible, como la paz después del combate. Mas, en el fondo, arrecia la lucha: una oveja, que balía desesperadamente, es acometida por el lobo infernal. Pero baja un ángel del cielo, y, espada en mano, libra a la pobre oveja de las temibles quijadas que la ame-

nazaban. Todo ello describe poéticamente la heroica empresa de las Misiones, que rescatan las almas del poder del diablo.

Un grabado del siglo XVIII nos da, con menor calidad artística y más fidelidad histórica, la verdadera imagen de la Divina Pastora (fig. 214). Es un grabado al cobre, que Ángelo Testa realizó en Roma, según el modelo que había pintado Francisco Rodríguez. Al pie del grabado hay una inscripción que dice: «La Divina Pastora de las Almas María SSma. Patrona de las Misiones de los RR. PP. Capuchinos de Cataluña, cuyo original se venera en su convento de Barcelona...» En otro grabado, más reciente, se dice: «Milagrosa imagen de María SSma. que con el título de Pastora de las Almas llevan por Patrona y guía los Misioneros Capuchinos de Cataluña, cuyo original se venera en el convento de Barcelona.»

A estos grabados, pues, hemos de acudir para hacernos una idea exacta del auténtico tipo iconográfico de la Divina Pastora. La Virgen tiene todo el aspecto de una zagal, y el Niño Jesús, en el regazo materno, aparece como un pastorcillo, a la manera del pequeño San Juan. Jesús es quien da a comer rosas a las ovejas. Éstas forman un pequeño rebaño marcado con las iniciales de María. Dos ángeles están en actitud de coronar a la Virgen, cuya cabeza se ve rodeada de doce estrellas, fulgurante alusión al dogma de la Inmaculada, que los hijos de San Francisco defendieron con tanto ardor. En el fondo se desarrolla la pavorosa lucha entre la oveja y el lobo infernal, lucha que acaba con la intervención del ángel. Estos grabados descriptivos, al pasar a la escultura, pierden la escena de la oveja atacada por el lobo. En una de tales estampas leemos la siguiente cuarteta:

*Sois Pastora de tal suerte,
que aseguráis los rebaños
de mortandades y daños,
dando al lobo cruda muerte.*

En la mayoría de las parroquias catalanas afectadas por la influencia franciscana no faltó el grupo escultórico de la Divina Pastora, que daba una nota pintoresca a la serie de altares laterales. La idea trágica

y belicosa de las Misiones ha desaparecido; queda sólo un perenne «belén», con la Virgen rodeada de ovejas, corcho y plantas artificiales.

LA DIVINA PEREGRINA

Emparentada con la Divina Pastora, y de origen también franciscano, es la *Divina Peregrina*, sobre todo por su aspecto rural y pintoresco. Es representada con esclavina, sombrero de paja, bordón y calabaza. Lleva medio envuelto con su manto al Niño Jesús. Es el episodio de la huída a Egipto, transformado en imagen de devoción: la Virgen que ampara al Niño y le busca refugio. Por esto, a veces es llamada *Nuestra Señora del Refugio* o *Peregrina*. Esta Virgen goza de gran devoción, sobre todo en Galicia, y es patrona de Pontevedra.

Parece muy probable que su figuración esté ideológicamente relacionada con la antigua *Virgen de Humildad*, que estudiamos más adelante, y que es una plasmación de la primitiva devoción al reposo de María en su destierro.

A este tipo iconográfico hay que atribuir la *Virgen del sombrero con cintas*, de Morales, procedente del convento de religiosas en Alba de Tormes.

NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ

La Compañía de Jesús, que tanto se había distinguido en su labor misionera, no podía quedarse privada de su celeste guía y patrona. Ésta se dió a conocer a un Padre de la Compañía, bajo el nombre de *Nuestra Señora de la Luz*. Así como la Virgen franciscana respira dulzura y paz, dejando en último término el combate, la Virgen jesuítica resulta conceptuosa y excesivamente descriptiva. En el fondo, es una Virgen del Socorro ampliada con nuevos detalles, sugeridos por la piedad ignaciana.

Según una noticia histórica que figura en una novena a *María Santísima, Madre de Luz* (reimpresa en Zaragoza, por Francisco Moreno), un misionero de la Compañía de Jesús «pensaba a sus solas llevar alguna imagen devota de la Virgen, pintada en lienzo, con cuya visión se enfervorizaran los fieles y se movieran a penitencia. Comunicó su pensamiento a una gran sierva de Dios, encargándole que suplicara a María Santísima le inspirase la traza y forma de la imagen que más le agradaba para el fin de las Misiones, que no es otro que el de la conversión de las almas. Aquella sierva de Dios, estando una mañana en cierta iglesia de Palermo, dando gracias después de la comunión, vió venir hacia sí a la Virgen, más resplandeciente que el sol y rodeada de ángeles. La Señora le expresó cuánto le agradaba el deseo de aquel religioso, y en prueba de ello venía en la forma y disposición con que quería saliera la imagen protectora de sus Misiones. Y así le encargó que la mirase con atención y observase bien el traje en que venía. Y, al decir esto, le hizo advertir en el alma que sacaba con su diestra de la boca del abismo, esto

es, del pecado». También le aprobó el pensamiento del religioso, que deseaba se pintasen los corazones de los fieles en el lienzo mismo de la Virgen. Y para que todo saliese con acierto, le mostró a un ángel, que con un azafate lleno de corazones se los iba ofreciendo a su dulcísimo Jesús, uno a uno. Fué también voluntad de la Virgen, la de ser invocada con el nombre de *Madre Santísima de la Luz*.

La ejecución de esta imagen no fué cosa fácil. La Virgen no aprobó el primer lienzo que ejecutó un pintor, y para resolver dificultades, Ella misma dirigió sus pinceles y, como dice la nota histórica, «llenó la fantasía del artista de especies congruentes al Original». Esta segunda vez el retrato resultó tan del agrado de Dios y de María, que para su guarda se destinaron cuatro serafines, como consta de una revelación que hizo el arcángel San Gabriel a un piadoso y devotísimo sacerdote.

Un grabado del año 1758 (fig. 215) nos da idea del original. En el Museo Diocesano de Barcelona figura latente uno de los mejores ejemplares que existen de la Virgen de la Luz, que pronto, y quizá por el propio autor, fué transformada en Virgen del Carmen (fig. 232). Los corazones se transformaron en escapularios. A través de la capa de pintura posterior se adivinan el hombre a quien la Virgen salvaba del abismo, y la cabeza del monstruo infernal que intentaba tragarlo.

Esta imagen, tan complicada, que sólo parece destinada a la pintura o al grabado, tuvo también su realización escultórica. Una de las mejores es quizá la que se venera en Almagro (Ciudad Real). En la fotografía (fig. 216) falta al ángel la cesta o azafate con los corazones. El alma es representada en forma de niño, a quien la Virgen salva de la boca del dragón infernal.

A parte de esta imagen de la Virgen de la Luz, hay otra de origen más antiguo y litúrgico, pero de divulgación más limitada. Es la Virgen que lleva una vela en una mano y al Niño Jesús en la otra. Indudablemente, esta imagen se desprendió del tema de la presentación de Jesús en el templo, durante la cual el Salvador es proclamado por el anciano Simeón «luz para iluminar a las naciones». A veces, es un ángel quien sostiene la vela, como era el caso en el retablo mayor escultórico (destruído) de la parroquial basílica de Santa María, de Mataró, que unas estampas antiguas continúan recordando.

La fiesta de la luz ha tenido varios nombres, pero el más popular de ellos es el de la Candelaria; es fiesta antiquísima. La peregrina española

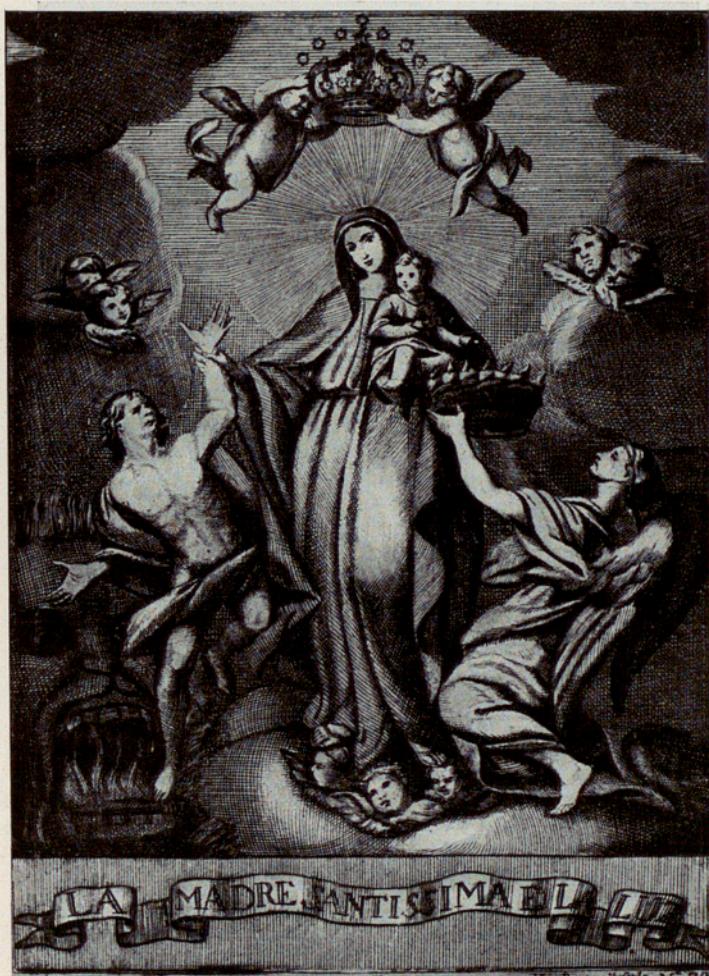


Fig. 215.—VIRGEN DE LA LUZ. Otra modalidad de la Virgen protectora. Las almas salvadas por María son los corazones que un ángel ofrece a Jesús en una cesta. (Grabado de Bustamante. Año 1758.)

Silvia (siglo iv) ya hace una viva descripción de la que se celebraba en Jerusalén. Allí la fiesta revestía gran solemnidad, no inferior a la misma de Pascua. *Ordini aguntur omnia cum summa lētitia ac si per Pascha.* No había para menos; en realidad, era el aniversario de la primera entrada

que hizo el Salvador en aquella ciudad. Entre la basílica constantinoana del Santo Sepulcro y la de la Resurrección, se ponía en movi-



Fig. 216.—VIRGEN DE LA LUZ. El tema, a pesar de su complejidad descriptiva, es acometido también por la escultura, como en esta imagen del siglo XVIII, que se venera en Almagro (Ciudad Real).

miento una procesión grandiosa, que sobrecogió a la peregrina. Pero nuestra animosa viajera no hace mención alguna de velas o candelas.

La introducción de éstas, que se produjo un siglo más tarde, fué obra de una gran dama romana, Hicelia, que se había retirado en aquellos

santos lugares para fundar un monasterio de vírgenes en Palaion Ktisma. El célebre hagiógrafo del siglo vi Cirilo de Scitopoli, en la vida de San Teo-



Fig. 217.—VIRGEN DE LA LUZ. Hay una Virgen de la Luz, que se identifica con la Virgen de la Candela, o Candelaria. (Talla del siglo XV. Seo de Manresa.)

dosio, escribe acerca del particular: «La bienaventurada Hicelia, que tanto se distinguió en el camino de la santidad, fué la primera que tuvo la iniciativa de celebrar con velas el *Hipapante* del Señor (es decir, el *Encuentro* del Señor con Simeón y Ana). Ya hemos indicado, hace poco,

que la ceremonia en cuestión fué sugerida por las palabras de aquel anciano, al profetizar que Jesús sería con el tiempo «luz de todas las naciones».



Fig. 218.—NUESTRA SEÑORA DE LA LUZ Y GRACIAS. He aquí otra variante y ampliación del tema de la luz aplicado a la Virgen. (Siglo XVIII. Grabado popular. Archivo Histórico de Barcelona.)

La hermosa fiesta de la Purificación o Candelaria pasó rápidamente a Constantinopla, y desde allí tuvo una repercusión mundial. En Roma, la fiesta, en su época primitiva, conserva el nombre de *Hypapante*, que delata su procedencia de Bizancio. En cuanto a las velas, que se llevaban

en la procesión que iba de San Adriano a Santa María la Mayor, existe una gran confusión entre los autores. Muchos, a base de una documentación poco concluyente, se empeñan en darles un origen pagano, como si la procesión de la Candelaria hubiese venido a sustituir una fiesta anterior a Cristo. Lo más probable es que la costumbre jerosolimitana, de llevar velas, se trasplantó intacta a Occidente, como otras tantas que los devotos peregrinos tenían ocasión de ver en Tierra Santa. El tema de la luz se repite constantemente en los textos litúrgicos de dicha fiesta.

San Antonino de Florencia (siglo XIV), comentando la ceremonia de la bendición de candelas y el simbolismo de la luz aplicada a la Virgen, dice estas palabras: «De la misma manera que en la candela hay la cera blanda y dócil a toda forma, símbolo de la humildad, y la mecha blanca, imagen de la pureza, y la llama, que hace pensar en la caridad, así también María tuvo estas virtudes en grado portentoso, convirtiéndose así en modelo ideal, que hemos de tener presente para imitarlo en nuestras acciones. Y las candelas las llevamos en las manos, las cuales significan la actividad y las acciones, con el propósito de animarnos a obrar de la misma manera que antes obró la Virgen.»

Podemos señalar, como ejemplos muy representativos de esta Virgen con la vela, la imagen gótica del altar mayor de la Seo de Manresa, en Cataluña (fig. 217), y la que figura en un frontal de azulejos, de la parroquia de Alanís (Sevilla).

Un grabado del Archivo Histórico de la ciudad de Barcelona (fig. 218) presenta a *Nuestra Señora de la Luz y Gracias* a la manera de una Virgen Milagrosa, con rayos de luz que salen de sus manos.

Entre las raras reliquias de la Virgen, que se conservan o mencionan, figura la vela que según la tradición se encendió sobre el lecho de muerte de la Virgen. Esta vela no falta nunca en las representaciones medievales, sobre todo pictóricas, de la muerte de María. Una reliquia de esta clase era suficiente para crear un nuevo tipo iconográfico.

VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS

Próxima derivación iconográfica de Nuestra Señora del Socorro es la *Virgen de los Desamparados*, que tiene su trono particular en la ciudad de Valencia. En el antiguo convento de San Agustín, de Barcelona, se veneraba también una milagrosa imagen de la Virgen de los Desamparados, que por la descripción que hace de ella el P. Camós sería del siglo xv o del xvi. Dice este historiador, que la imagen, que era de barro cocido, tenía un altar moderno (siglo xviii), adornado con cuadros, en cuyo medio había pintada la Virgen, que tenía bajo su manto algunos hombres y mujeres, como amparados de ella. Por lo que dice el P. Camós, parece deducirse que se trataba de una Virgen de Misericordia, que al influjo de nueva devoción fué llamada de los Desamparados.

La mayor parte de las Vírgenes de este título nada tienen que ver con la de Valencia, pues presentan un matiz particular, que refleja un prodigo o una necesidad también concretos. Los desamparados, a quienes María ampara o socorre, son pobres seres humanos afligidos por la desgracia o en trance de verse víctimas de una grave y calamitosa desolación, generalmente debida al desencadenamiento furioso de las fuerzas naturales o a estragos como los procedentes de plagas y epidemias, guerras y siniestros. A tales desventurados, de muy variadas suertes, presta siempre María, bajo esta advocación particular, su inapreciable compasión y su ternura, en muchos casos directamente ligada, además, a inconfundibles singularidades locales.

Pero la imagen típica y la más famosa de la Virgen de los Desamparados es la que se venera en la ciudad de Valencia (fig. 219), como

patrona de aquella ciudad. Trátase de una Virgen con el Niño sobre el brazo izquierdo, la diestra extendida, y el rostro y el gesto agachados,



Fig. 219.—VIRGEN DE LOS DESAMPARADOS. Es la patrona de Valencia, y una derivación de la Virgen del Socorro. En la ciudad levantina recibe esta imagen un culto muy fervoroso y entusiasta.

como en actitud de atender, solícita, a dos otros niñitos desnudos (los desamparados), que están de rodillas a sus plantas. La imagen casi desaparece a la vista, materialmente abarrotada, abrumada, de coronas, vestidos, capas, joyas, bastones de mando, sedas, oro y pedrería.

VIRGEN DE LA VICTORIA

He aquí otra Virgen protectora relacionada con las Misiones. Se apareció, según tradición, a San Francisco de Paula, estando éste en España, y le dijo que se continuara la conquista de Málaga. Por eso es Patrona de Misiones.

En sus representaciones escultóricas, la Virgen, y a veces también el Niño, aparecen con una palma en la mano. En los grabados acostumbra a presentarse con la palma y con el diablo encadenado. Así consta en unos *Goigs de Na. Sra. de la Victòria, que se canten en lo Carrer Mitjà de Sant Pere, de Barcelona* (fig. 220). En realidad, es una Virgen del Socorro.

Basta comparar esta Virgen de la Victoria, con la del Socorro que hemos reproducido (fig. 209), para comprobar en seguida este aserto. Ambas son estampas populares, y por lo tanto reflejan plenamente la idea que la mayoría de los fieles tenían de lo que eran sus respectivas representaciones.

Son, en efecto, imágenes gemelas. La actitud de la Virgen es idéntica en las dos, y la posición del diablo está casi calcada en una de la otra. Las únicas diferencias estriban en que, mientras en la Virgen del Socorro es el Niño quien sostiene la cadena que lleva atado por el cuello al maligno, en la de la Victoria es la propia Madre, la cual blande además contra él, como amenazándole si no permanece sumiso a su vencimiento, una blanda palma, en vez de una dura porra. Es patente que ambas constituyen ligeras variantes de un mismo tema.

Al lado de esta advocación mariana encontramos otra que tuvo su origen en la famosa victoria que la flota cristiana, capitaneada por

Don Juan de Austria, alcanzó sobre la armada turca, dispuesta a conquistar el Occidente, «en la más alta ocasión que vieron los pasados siglos y esperan ver los venideros», como dijo Cervantes. Es la famosa batalla (1571) que Pío V alentó con sus oraciones y penitencias. Este Pontífice, en el mismo día de ganarse el trascendental combate, en Lepanto,



Fig. 220.—VIRGEN DE LA VICTORIA. También está relacionada con las Misiones, al menos en un cierto sector. Pero la importancia de esta advocación deriva de la famosa victoria de Lepanto, en 1571. (Siglo XVIII. Grabado popular. «Goigs» de Nuestra Señora de la Victoria. Barcelona.)

el profundo golfo abierto en el mar de Grecia, iluminado de repente por una visión celestial, exclamó con gran transporte de júbilo: «¡Victoria!»

Con el fin de dar gracias a la Santísima Virgen por el prodigioso favor, Pío V ordenó que todos los años, el día 7 de octubre, se celebrase la conmemoración de Santa María de la Victoria. Esta fiesta, que tuvo eco en toda la cristiandad, está identificada con la del Santísimo Rosario, puesto que la victoria sobre los turcos fué obtenida gracias a esta devoción mariana.

Dos liras sostenidas por un león rampante que devora un dragón. En la parte superior de la corona se lee: «Domi nobis pacem». En la parte inferior: «Pro pace et quiete». En el centro: «Intra in pacem». En la parte posterior: «Intra in quietem».

VIRGEN DE LA PROVIDENCIA

La Virgen de la Providencia se distingue por llevar en brazos a su Hijo dormido, o echado en el regazo; si es una imagen sentada. La más corriente y típica es esta segunda posición, tal como la vemos en la preciosa tela de Alonso Cano—uno de los más delicados intérpretes españoles de las ternuras de la Virgen Madre—, que está expuesta en el Museo del Prado, en Madrid (fig. 221). La pintura es de extraordinaria belleza, por el apacible, tierno y maternal encanto que respira.

El tema aparece por primera vez en una pintura sobre tabla, perteneciente a la antigua escuela paduana del siglo XIV, y probablemente es una copia de una anterior pintura bizantina.

Esta advocación es bastante difusa. En realidad, abarca una serie de advocaciones que celebran la eficaz asistencia de la Virgen (Socorro, Luz, Auxiliadora, etc.). Esta advocación, por lo mismo, no tiene una iconografía muy concreta y típica. Recuérdese que la imagen famosa de la Madre de la Divina Providencia, que se venera en la pequeña iglesia de Jesús Nazareno y Santa Elena, de Roma, no es otra que una copia de la Virgen de la Uva, de Mignard (1610-1695), cuyo original se encuentra en el Museo del Louvre (París).

La devoción a la Virgen de la Providencia fué típica entre los Barabitas, fundados por San Antonio María Zacarías (1502-1539). Su iglesia de San Carlos, en Roma, fué y es el centro de esta devoción. La imagen que allí se venera la pintó Scipione Pulzano (1550-1588). La Virgen viste túnica encarnada y manto azul. Cubre su cabeza un velo



VIRGEN DE LA PROVIDENCIA

Fig. 221.—Se distingue por tener en su regazo al Niño Jesús, dormido. Esta es la representación más corriente del tema, henchida de ternura maternal y de paz familiar.
(Siglo XVII. Alonso Cano. Museo del Prado. Madrid.)

transparente, que cae sobre sus hombros. Estrecha entre sus brazos al Niño Jesús, que la mira amorosamente. Es un tema vago, como queda dicho,



Fig. 222.—VIRGEN DEL BUEN REPOSO. Se confunde a menudo, por la semejanza del tema y por la manera de ser expuesto, con la de la Providencia.
(Siglo XVII. Catedral de Sevilla.)

pero al cual le da cierta uniformidad el ambiente de íntima ternura materna en que siempre aparece envuelto. Algunas veces esta Virgen de la Providencia se confunde con la llamada del Reposo o del Buen Reposo, como la deliciosa imagen suya que se venera en la catedral de Sevilla (fig. 222).

LA VIRGEN DE LA ESCALERA Y LA DE LAS BALANZAS

LA VIRGEN DE LA ESCALERA Y LA DE LAS BALANZAS

Al margen de estas devociones, conformes completamente con el sentir de la Iglesia, queda una serie de imágenes y representaciones de la Virgen que tienden a ensalzar desmesuradamente su poder sobre la futura suerte de las almas, y así favorecer prácticamente una cierta indolencia y descuido espirituales. Ni el infierno ni la muerte parecen ser obstáculo para esta potencia salvadora. María, según tales creencias populares, puede incluso salvar a un alma que esté ya en el infierno. Fué escrita una numerosa serie de deliciosos *Milagros de Nuestra Señora*, para comprobar este despropósito. Hoy día no tienen más interés que su valor poético.

Para obviar las dificultades que oponían los teólogos, ya desde muy antiguo se imaginó un espacio de tiempo después de la muerte, durante el cual la Virgen podía ejercer todavía su misión libertadora. Según los *Oráculos sibilinos* (obra del siglo III, aumentada hasta el V), la muerte no es un límite fijado a la misericordia: «Por la mano de la Virgen pura, dice el texto griego, Dios concede a todos los hombres siete días de eternidad para arrepentirse». Esta creencia no era puramente popular, sino que en cierta manera fué compartida por algunos teólogos, pronto desmentidos por la totalidad de los más ortodoxos. Sin embargo, la creencia popular y legendaria no se disipó del todo, y se manifestó con aspectos más o menos pintorescos, que dan a la Virgen nuevos y extraños títulos, tales como el de la Virgen de la Escalera, Virgen de las Balanzas, etc.

Estos títulos, son en el fondo, otras tantas estratagemas mediante las cuales los fieles, con excesiva buena fe, creían poderse «colar» subrepticiamente en el cielo, gracias a la supuesta complicidad y la ayuda de María.

La Virgen es la escalera por donde bajó la «divinidad calzada» (*calceata deitas*). Nosotros hemos de aprovecharla para subir a Dios. En las *Florecillas* de San Francisco de Asís, Fray León vió un día dos escaleras, una encarnada, que sostenía Jesús, y otra azul, que sostenía la Virgen. Los frailes menores que querían subir directamente por la escalera de Jesús, tuvieron que desistir y aprovechar la que les ofrecía la Virgen. Los dominicos tuvieron su escalera blanca, relacionada con el Rosario. Estas escaleras están muy bien como símbolos de la protección e intercesión de la Virgen. Pero se abusó de ellas, y así las vemos algunas veces apoyadas contra la *Ventana* simbólica que es María, facilitando la entrada clandestina de las almas en la morada celestial.

Este folklorismo devoto creó varias composiciones iconográficas. Una de ellas es la imagen de la *Virgen de la Escalera*, que acostumbra a tener como característica una muy diminuta. En las grandes composiciones pictóricas se detalla triunfalmente este allanamiento del cielo, facilitado por la Virgen con la cooperación de los ángeles.

Otra variedad iconográfica de la misma clase es la imagen de la *Virgen de las Balanzas*. Al principio, la balanza es un símbolo de la justicia divina, que la Virgen puede aplacar con sus ruegos. Más tarde, la Virgen defrauda al diablo apoyando disimuladamente la mano en el platillo de las insuficientes obras buenas, para completar su peso. A veces, pone sobre el platillo de las buenas obras el rosario, para dar la salvadora medida.

Estos simbolismos, como ciertos textos litúrgicos de la misa y del oficio de difuntos, no pueden tomarse al pie de la letra. Ellos eran más bien recursos a disposición de predicadores (*Libri exemplorum, Summa prædicantium...*), para poner gráficamente de relieve ante el rudo pueblo medieval el poder prodigioso de que era capaz la Virgen, por mediación de su Hijo, «la misericordia que tú has engendrado», según la compendiosa frase de San Bernardo.

II. MARÍA INTERCESORA

La protección de María Santísima es de una eficacia enorme, con visos de omnipotente, en sentir de la leyenda, hasta el punto de merecer con justicia el título de *Omnipotentia suppplex*, Omnipotencia suplicante. Pero dogmáticamente tiene un límite. El poder de María, con ser el máximo que puede ejercerse ante el juicio inapelable de la divinidad, ni debe llegar a igualarse con el de ésta, ni llegar a un grado que implicase la contravención o la suspensión de sus leyes inmutables y eternas. Ello equivaldría a perturbar el orden de la divinidad misma, cosa imposible, aunque hubiese de producirse por vía de gracia. En el poder de la Madre de Dios hay un punto de término. Mas no así en su bondad ilimitada. Llega un momento en que acaba la protección de María, pero aun entonces puede continuar ejerciéndose su intercesión, y hasta diríase que ésta empieza propiamente en aquel punto y momento. No ha de extrañarnos, pues, el ver a María, de aspecto tan aterrador para el diablo, arrodillada a los pies de su Hijo o del Padre Eterno. A medida que nos acercamos al otro mundo, van caducando sus títulos y poderes, y sólo resta la gran reserva de su gracia impetratoria.

Esta gran intercesión de María se manifiesta en tres ocasiones importantes: en el *juicio último, particular o universal*, en el *Purgatorio* y en lo que podemos llamar el *juicio temporal*, cuya triple ejecución se representa en las tres típicas calamidades de la peste, el hambre y la guerra.

EN EL JUICIO

EN EL JUICIO FINAL

La Virgen, para doblegar a la justicia divina, usa dos procedimientos: uno es la oración; el otro, el gesto de presentar su pecho maternal.

El primero es suave y humilde. La Virgen se pone de rodillas, junta las manos y suplica, como menesterosa, ante el gran Potentado. Es la orante *in extremis*, tímidamente plegada sobre sí misma, muy diferente de la orante primitiva y perpendicular, como una cruz viva e incruenta. Aquélla es la orante que crearon el arte y el devoto sentimentalismo del segundo milenario, la que figura en las grandes composiciones del juicio final, que decoran los portales de las catedrales y abadías románicas. Puede verse un magnífico ejemplo en el tímpano de la puerta de la Coronaría, de la catedral de Burgos (fig. 223). En el centro está Jesucristo Juez, condecorado con las cinco llagas redentoras. Los ángeles presentan sus armas: la cruz, lanza, columna, etc., que en un tiempo sirvieron para redimir, y ahora van a servir para juzgar. A sus lados, y en actitud suplicante, están la Virgen y San Juan Bautista. Es el famoso tema bizantino de la *Deesis*, que el arte románico divulgó, sobreviviendo más allá del gótico, hasta en pleno Renacimiento.

Este tema tiene escasísimas variantes, y todas de poca importancia. Una de ellas es la de presentarse María suplicante, pero sentada en un trono, con las manos juntas, ante el Padre Eterno. La miniatura del *Breviario de Amor*, de Ermengaud, del siglo XIV (fig. 224), describe el pro-

ceso del emocionante pleito. En el centro está el Padre Eterno, con una aureola en la que se lee: *La deitat, per sa misericordia, vos perdona* («La divinidad, por su misericordia, os perdona»). A su derecha está Cristo, en actitud suplicante; en su aureola hay escritas estas palabras: *Humanitat de Crist, conquer perdió* («Humanidad de Cristo, conquista

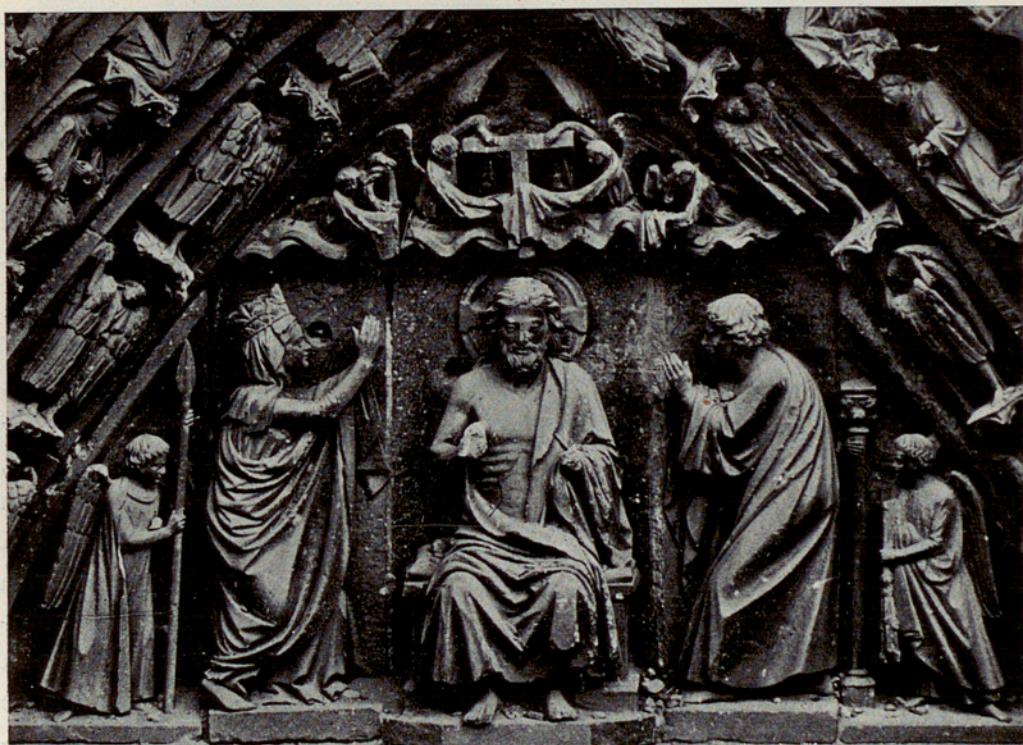


Fig. 223.—LA VIRGEN INTERCESORA (en el Juicio Final). Su actitud típica es la de postrarse de rodillas delante de su Hijo Juez. Al otro lado está San Juan Bautista. Los ángeles presentan los instrumentos de la Pasión. (Siglo XIV. Tímpano de la Puerta de la Coronería. Catedral de Burgos.)

perdón»). Y la aureola de la Virgen, que está sentada en un trono, proclama: *Nostra Dona, prega per nos, pecadors* («Señora nuestra, ruega por nosotros, pecadores»). Entre las tres cabezas aparecen los instrumentos de la Pasión. Esta magnífica y ejemplar escena de intercesión se nos aparece coreada por todas las jerarquías angélicas, dantescamente distribuidas, que entonan un *Sanctus* eterno a las misericordias del Señor, en el preciso momento en que están a punto de ser canceladas.

Las proporciones monumentales del juicio universal las vemos encogerse y reducirse a tema de devoción, en que el juicio de Dios recae sobre una sola alma. Es la representación del juicio particular. Éste es el caso, por ejemplo, de la espléndida composición miniaturada que figura en el *Libro de los Testamentos*, célebre cartulario de la catedral de Oviedo, perteneciente al siglo XII (fig. 225). En esta miniatura, el rey Alfonso el Casto implora en su favor la intercesión de María ante el tribunal del divino Juez, Jesucristo, que aparece rodeado de serafines, de los cuatro Evangelistas y de los doce Apóstoles, a quienes prometió sentarles en su tribunal. El monarca, acompañado de su escudero, tiene a su lado el arcángel San Miguel, el invicto caudillo de las almas, que tanta importancia tiene en las escenas del Juicio.

COMO ORANTE.—En época más avanzada, el tema fué divulgado por el teatro religioso popular. Entonces, ya no se representó el juicio final, sino el particular; no el de la humanidad, sino el de un alma. La sustancia del tema se reduce a un altercado entre el ángel y el demonio, que quiere apoderarse de un alma en el momento de la muerte. En la parte superior aparece la Virgen suplicando en favor de aquélla a su Hijo santísimo. Algunas veces son Jesús y María quienes imploran misericordia juntamente ante el Padre Eterno. El alma, una figura completamente desnuda y arrodillada, está suspensa entre el ángel, que la defiende, y el demonio, que presenta su cuenta. Así es como todavía se representa en un tardío grabado al boj de la mencionada imprenta mallorquina de Guasp.

Al hablar de María como intercesora, en calidad de Madre, tendremos ocasión de apreciar la escenificación de este drama del juicio particular.

COMO MADRE.—En cuanto este tema del juicio final o particular pasa al arte gótico, María, delante de su Hijo o del Padre Eterno, deja su humilde actitud suplicante y adopta un nuevo y más convincente recurso. Con la mano indica su pecho, que alimentó al Hijo de Dios y suyo, como razón suprema y definitiva para inspirar y exigir misericordia. Es el argumento máximo de que Ella dispone.



VIRGEN INTERCESORA (EN EL JUICIO FINAL)

Fig. 224.—La escena de intercesión va coreada por todas las jerarquías angelicas. La leyenda que acompaña a la Virgen dice: «Nuestra Señora: ruega por nosotros, pecadores.» (Principios del siglo XIV. Miniatura del Breviario de amor, de Manfredo Ermengaud. Biblioteca de El Escorial.)

En estas composiciones, de un hondo sabor piadoso, la Virgen ya no es una simple Virgen orante, que implora una gracia. Como si esto no

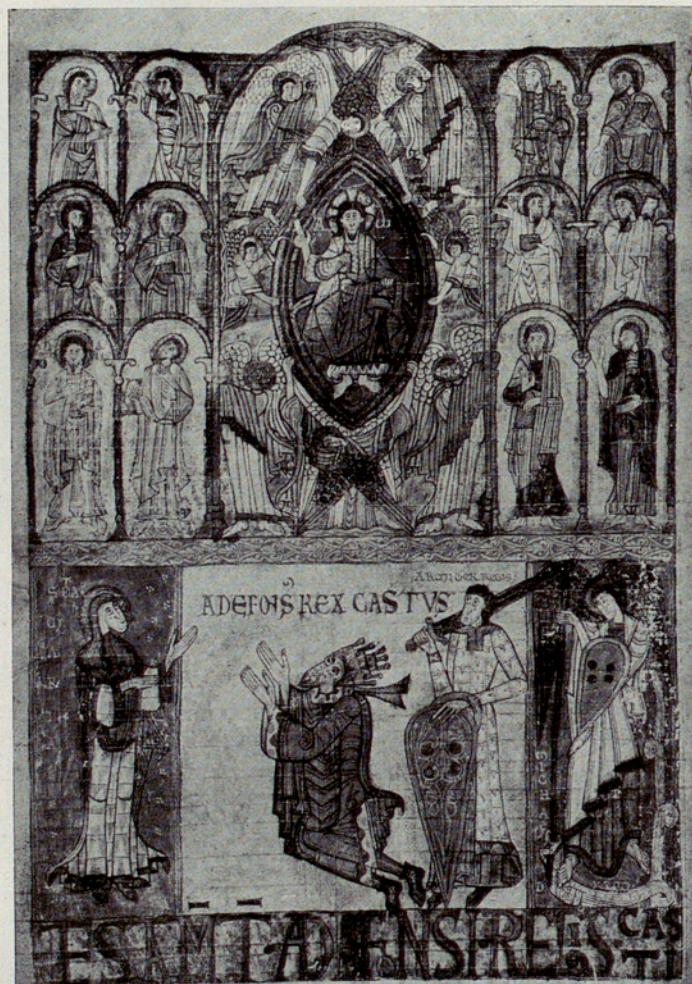


Fig. 225.—VIRGEN INTERCESORA (*en el juicio particular*). El rey Alfonso el Casto implora la intercesión de María ante el tribunal del divino Juez. (Siglo XII. Miniatura del «Libro de los Testamentos». Catedral de Oviedo.)

fuerá suficiente, la Virgen se decide a implorar como Madre, título mágico, que en Ella, que lo es de Dios, contiene posibilidades incalculables.

En la *Iliada*, Príamo y Hécuba suplican en vano a Héctor para que no se bata contra Aquiles. El viejo Príamo se arrancaba los cabe-

llos, sin conseguir doblegar el ánimo belicoso de su hijo. A su lado, la madre gemía y lloraba, sin obtener mejor resultado; la debilidad de la mujer no era bastante a ablandar el corazón heroico. Pero he aquí que, iluminada por una inspiración profunda, Hécuba descubre de pronto su pecho de madre y, señalándolo con la mano, exclama: «¡Héctor, hijo mío: ten compasión de mí! Si en otro tiempo te daba este pecho, acuérdate ahora de ello.»

Éste es también el gesto de María, el argumento plástico y directo, para doblegar a la justicia divina. Parece muy probable que el texto de Homero, tan divulgado en las bibliotecas de catedrales y monasterios, en la Edad Media, tuviera su influencia en la creación de este tema iconográfico. Lo cierto es que ya figura en las colecciones de *Milagros* de los siglos XII y XIII, y que no tarda en pasar a la escena religiosa. La iniciativa de este emocionante tema fué atribuída por los antiguos autores a San Bernardo, y a este efecto aducían un texto muy concluyente, pero que no figura en ninguna de sus obras. También fué atribuída a San Germán I, patriarca de Constantinopla, que murió el año 733. En sus obras tampoco se encuentra alusión alguna a este gesto de la Virgen. Lo más probable parece ser que fuera entresacado, no sin sufrir algún retoque, del libro *De Laudibus B. Mariæ Virginis*, de Arnaud (o Ernaud) (diócesis de Chartres), abad de Bonneval, por los años de 1144-56, y gran amigo de San Bernardo. La poesía mariana, como era de esperar, se adueñó del tema para glosarlo deliciosamente. He aquí un ejemplo:

*Propter illam
Quæ mamillam
Tibi dedit parvulo,
Munimentum
Et augmentum
Tuo præstat populo.*

Por aquel pecho
que te dió,
siendo tú niño,
protección
y aumento
a tu pueblo da.

Otras veces, este tema tiene una trascendencia puramente sentimental:

*Quondam flentis lacrymas
Sedabas uberibus;
Nunc iratum mitigas
Pro nostris excessibus.*

Si antaño con tus pechos
sus lágrimas calmabas,
lo aplacas ahora, enojado
por nuestros excesos.

Alfonso el Sabio, el gran poeta castellano que floreció en el siglo XIII, en su *Cantiga XII*, extrayendo del latín el tema, le da mayor intensidad:

*E ú él a todos — parecerá mui sannudo,
entan fas-l'l en mente — de cómo foi conçebudo.
E en aquel día, — quand'ele for mais irado,
fais-lle tú emente — cóm'en ti foi enserrado.
Ú verás dos santos — as compannas espantadas,
móstra-l'as tas tetas — santas que ouv'él mamadas.*

Un anónimo español, probablemente del siglo XVI, pone en labios de María estas palabras reveladoras de que es Madre de Dios y de los hombres:

*Que yo por los pecadores
he de rogar como madre.*

Y la defensa que de ellos hace la Virgen ante el Todopoderoso, es ésta:

*Por la leche que mamaste,
Hijo, de mi casto pecho,
por el vientre en que encarnaste,
por la Pasión que pasaste
por nuestro bien y provecho.*

La representación gráfica de esta defensa maternal en favor de los mortales remonta a una época bastante antigua. En un códice del siglo XIII, de la catedral de Toledo (fig. 226) se representa a la Virgen mostrando sus pechos a su Hijo, que está majestuosamente sentado, como Juez, dentro de una aureola. La inscripción dice: *Maria ostendit ubera et orat pro peccatoribus* («María muestra sus pechos y ruega por los pecadores»). La misma escena la encontramos en la pintura gótica (fig. 227).

La muda intercesión maternal de María se complica cuando es necesario hacer ver lo que cuesta salvar un alma. Del tribunal ordinario de Jesús pasamos al tribunal supremo del Padre Eterno, ante el cual el mismo Redentor se postra suplicante. En una tabla mediocre, del siglo XVI, que está en el Museo Episcopal de Vich, se representa esta escena, en la que se ponen en juego todos los recursos de la Redención (figura 228). Es la traducción plástica de un sermón atribuido a San Bernardo (siglo XIII), en el que, entre otras cosas, dice: «¡Oh hombre,

tienes asegurado el acceso a Dios, puesto que la Madre está ante el Hijo, el Hijo ante el Padre! La Madre muestra a su Hijo su seno y pechos; el



Fig. 226 —VIRGEN INTERCESORA (*como Madre*). María presenta sus pechos, como hizo en otro tiempo Hécuba, para doblegar el ánimo belicoso de su hijo Héctor. (Miniatura del siglo XIII. Catedral de Toledo.)

Hijo presenta al Padre el costado abierto y las llagas. Allí no cabe repulsa alguna, en donde la caridad se manifiesta de manera tan generosa.» He aquí la base de este tema iconográfico, que en todo el orbe cristiano y católico fué conocido bajo el nombre de *Scala salutis*, escalera de salvación.

La escena toma un aspecto teatral. El alma, arrodillada y con las manos juntas, exclama, con las palabras del *Ave Maris stella*: «¡Mostrad



Fig. 227.—VIRGEN INTERCESORA (como Madre). La pintura gótica continúa y amplia este tema emocionante. La Virgen, de rodillas, descubre su pecho al divino Juez. (Siglo XVI. Tabla pintada. Alcázar de Sirga, Palencia.)

que sois nuestra Madre!» A su lado está el ángel custodio, que le anima diciéndole que la Madre está delante del Hijo, y Éste delante del Padre. San Miguel, provisto de las balanzas, le invita ya a entrar en el coro de las vírgenes del Señor. María, arrodillada, presenta su pecho cubierto,

como mérito para granjearse la misericordia divina. Jesús, también de rodillas y rodeado de los instrumentos de la Pasión, muestra sus llagas

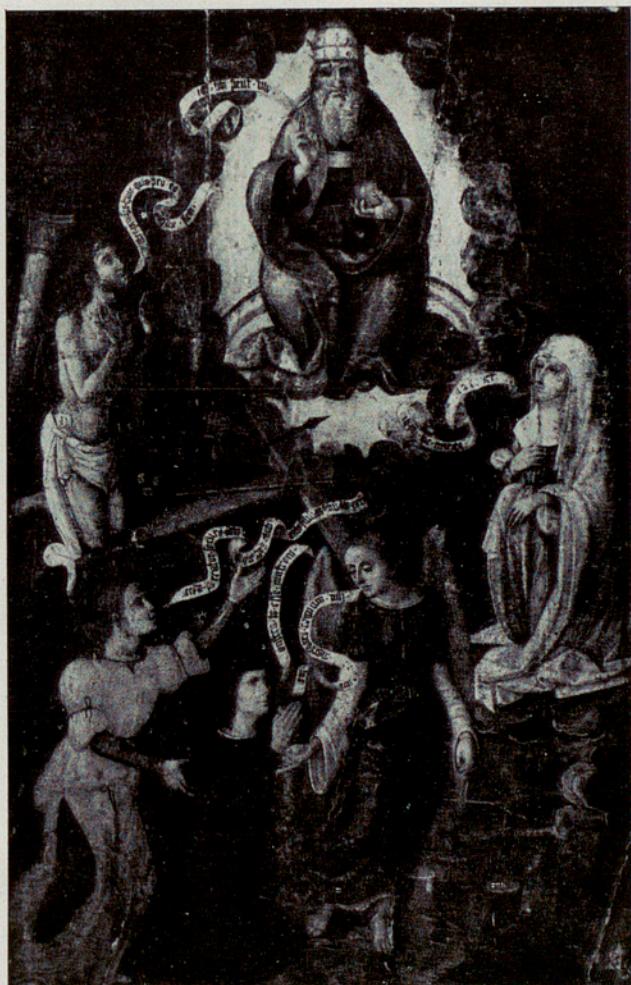


Fig. 228.—VIRGEN INTERCESORA (*como Madre*). Ante el tribunal del Padre Eterno, Jesús presenta sus llagas y María su pecho. Abajo, el alma asistida por los ángeles. (S. XVI. M. Episcopal. Vich.)

al Padre, y dice: «Perdona a ése, por el cual he sufrido». El Padre Eterno da su bendición y sentencia favorablemente: «Hágase como Tú deseas».

Mateo Cerezo († 1666), en su cuadro del Museo del Prado (fig. 229), describe de una manera diferente, sin dejar de ser patética, el juicio



VIRGEN INTERCESORA (COMO MADRE)

Fig. 229.—*Maria, de rodillas ante su Hijo Juez, muestra su pecho, cubierto. En la parte inferior, la figura desnuda del alma. Santo Domingo, con el rosario, y San Francisco, con el pan del ayuno, interceden en su favor.* (Mateo Cerezo. Museo del Prado. Madrid.)

particular de un alma. Cristo parece a punto de dar la sentencia, no muy halagüeña. María, de rodillas, presenta su pecho, cubierto. En la parte inferior está el alma, en figura desnuda. Intercediendo en favor de ella, aparecen Santo Domingo, enarbolando el rosario, y San Francisco, presentando un pan, para recordar los méritos del ayuno. Ya tendremos ocasión de hablar de estos santos como grandes intercesores y abogados.

Molano († 1585), bastante severo en cuestiones de iconografía religiosa, no puede menos de aprobar la emocionante representación de la Virgen presentando sus pechos como méritos para salvar a las almas. Es, en efecto, uno de los más frances, directos y asequibles á la mentalidad general, que es tanto como decir uno de los más humanos con que cuenta la variadísima iconografía mariana. Tiene, además, un extraordinario poder plástico y expresivo. En cambio, Molano no está conforme con la representación de Jesús, arrodillado sobre la cruz, suplicando a su Padre celestial en favor de la humanidad. Semejante pintura la califica de errónea y excesivamente crasa.

Molano, a pesar de su rigorismo incorruptible, concedía su predilección a este tema. No obstante, la súplica maternal de María, tan espontánea y emocionante en su despliegue trágico, es tan franca, que en épocas más avanzadas y teóricamente más pudorosas fué considerada como excesivamente realista. En consecuencia, el tema desaparece hacia el siglo XVII, quedando únicamente vestigio de él en algún raro grabado popular.

La misma escena de la intercesión maternal de María se repite en el *Ars moriendi* («Libro de bien morir»), cabe el lecho del agonizante, adelantándose así al juicio particular.

EN EL PURGATORIO

LA VIRGEN DEL CARMEN

La intercesión de María se extiende prodigiosamente sobre las almas del Purgatorio. Ya hemos visto cómo la Virgen de Misericordia abría su manto protector sobre ellas. La Virgen del Rósario también tiene para las mismas una escalera de rosas, al objeto de facilitar su evasión de aquel lugar de dolor. Pero la Virgen del Carmen y la del Sufragio son las que parecen tener un poder especial sobre las benditas ánimas.

La iconografía de la Virgen del Carmen es reciente y muy simplificada, sobre todo en sus representaciones escultóricas. Al principio aparece con la clásica túnica y el manto. Conocemos una con esta indumentaria, que ya tiene a sus pies un grupo de ánimas entre llamas. Es una talla del siglo XVIII (fig. 230), de ampulosos pliegues y exuberante presencia, como las labraba el arte retórico de aquel siglo que cerró toda una época. No tardan, empero, los carmelitas en revestir la imagen de su patrona con el hábito de su orden y el escudo de la misma, sobre el escapulario (fig. 231). Y a partir de entonces, desde el siglo XVIII aparece constantemente con esta indumentaria. Aquí está ya la imagen perfectamente caracterizada. María tiene por completo el aspecto de una de las religiosas de su orden, con la única diferencia de que la toca no reduce y recata su rostro, y los hábitos que lleva están adornados con ornamentaciones decorativas que no se dan en la realidad monacal. El manto también se ha ensanchado y enriquecido sensiblemente. Lleva el Niño Jesús en brazos, y con la diestra ofrece el escapulario carmelitano.

En una magnífica tela del Museo Diocesano de Barcelona podemos apreciar (fig. 232) a esta Virgen, revestida todavía con la clásica túnica y el manto, prendas representativas anteriores a su caracterización actual.



Fig. 230.—VIRGEN DEL CARMEN. Al pie de la imagen aparece un grupo de ánimas entre llamas. El caso no es muy frecuente. (Siglo XVIII. Talla de madera policromada. Colección particular. Barcelona.)

Lo singular de esta peregrina imagen es que, en un principio, no debió de ser la Virgen del Carmen, sino otra de la Luz, como las que vimos anteriormente (figs. 215 y 216). Ya hicimos mención (pág. 348, al tratar de la fig. 215) de esta curiosa imagen. En su primitivo estado, fué

sin duda una de las Vírgenes de la Luz mejores que se hayan pintado. Pero, sea porque el cuadro pasase de una orden o congregación a otra, o porque el propio artista determinase cambiarle de advocación, el caso es que el alma atribulada, que antes debía estar a la derecha de la Virgen, haciendo juego con el ángel de la izquierda, desapareció y se convirtió en escapulario carmelitano, y el Niño, en vez de corazones, fué depositado

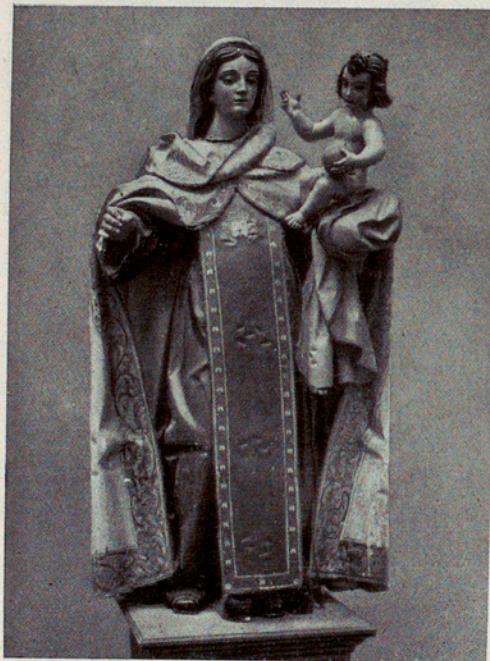


Fig. 231.—VIRGEN DEL CARMEN. *Bajo el hábito de la orden carmelitana. Este es su aspecto más típico y divulgado. (Siglo XVIII. Talla pintada. Museo de la Catedral de Ávila.)*

tando en la cesta otros escapularios. A este mismo modelo corresponde el delicioso dibujo que Alonso Cano ejecutó para una Virgen del Carmen sentada. El escudo de la orden le sirve de broche y distintivo (fig. 233).

En la pintura, y sobre todo en el grabado, este poder de la Virgen sobre las almas (figs. 196, 197 y 198), se simboliza plásticamente mediante el escapulario, el gran privilegio de la orden carmelitana. En estas composiciones la Virgen entrega el escapulario a Simón Stock, el restaurador de la orden, o los ángeles lo ofrecen directamente a las almas. Algu-



VIRGEN DEL CARMEN

Fig. 232.—Magnífica representación, en que la Virgen no viste hábito carmelitano. Antes la tela representaba una Virgen de la Luz; desapareció el alma, sustituida por el escapulario, y el ángel, en lugar de corazones, lleva en el cesto escapularios. (Siglo XVII. Museo Diocesano. Barcelona.)

nas veces, vemos a un alma agarrarse al manto de la Virgen, para escapar de las llamas del Purgatorio (fig. 234).

LA VIRGEN DEL SUFRAGIO

Esta palabra, *sufragio*, que equivale a decir alivio o consuelo, resume la influencia de estos piadosos lenitivos o calmantes que, desde



Fig. 233.—VIRGEN DEL CARMEN. *Revestida con hábito carmelitano y en medio de la Gloria. (Siglo XVII. Dibujo de Alonso Cano.)*

el cielo y desde la tierra, pueden llegar al triste lugar de penas que se llama Purgatorio. María es la primera en interesarse por aquellas almas que el dolor purifica. En una de las famosas revelaciones de Santa Brígida se lee lo siguiente: «Yo soy, le dijo un día la Virgen, la reina del cielo, la madre de misericordia, la alegría de los justos, el camino del retorno de los pecadores a Dios, y no hay pena en el Purgatorio que por mediación mía no sea más fácil de soportar.» San Vicente Ferrer, en el sermón II, *De Nativitate*, dice la palabra concreta: *Maria bona*

existentibus in purgatorio, quia per eam habent suffragium («María es buena para aquellos que están en el Purgatorio, porque gracias a ella tienen sufragio», es decir, alivio). No es de extrañar, pues, que surgiera la devoción y la advocación de *Nuestra Señora del Sufragio*. Tampo-

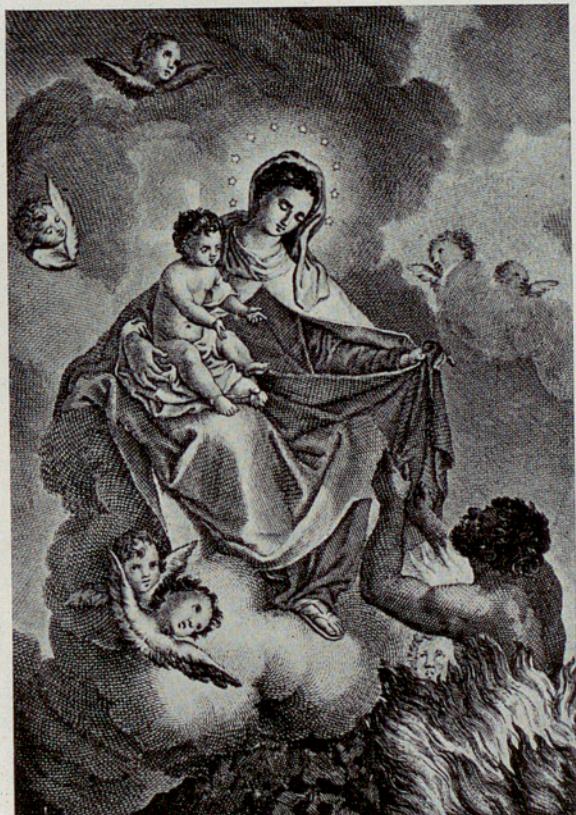


Fig. 234.—VIRGEN DEL CARMEN. *Intercesora en favor de las almas del Purgatorio. El alma en pena se agarra al manto de María.* (Siglo XVIII. Grabado.)

co es de extrañar que esta devoción se relacionara con San Grégorio Magno. La leyenda afirmaba, con todo aplomo, que gracias a sus oraciones el emperador Trajano fué libertado del infierno. Aquel gran papa fué el que introdujo la invocación de María en la oración de la misa, *Libera nos*, que parafrasea la última petición del *Pater noster*, y en la cual se pide que seamos librados de los males pasados, presentes y

futuros. La misa de San Gregorio, en sufragio de los difuntos, constituyó un tema iconográfico y una devoción de enorme difusión du-



Fig. 235.—VIRGEN DEL SUFRAGIO. Esta devoción está también intimamente relacionada con el Purgatorio, y se atribuye a San Gregorio Magno. (Siglo XVIII. Grabado popular.)

rante la Edad Media. En el orden de la piedad, dió motivo a las misas gregorianas en sufragio de los difuntos. Debido a esto, la figura del gran pontífice ocupa un lugar destacado en las representaciones de Nuestra Señora del Sufragio (fig. 235), especialmente en las de carácter popular.