EN LAS CALAMIDADES

Las calamidades son el purgatorio en este mundo. Hacia ese purgatorio también se inclina, llena de piedad, la Virgen. Las grandes llamas u hogueras de ese purgatorio se reducen a tres: peste, hambre y guerra. *A peste, fame et bello,* según rezan las letanías mayores. Estos tres azotes responden a los tres grandes vicios de la humanidad: orgullo, lujuria y avaricia. Así lo explican los tratados y lo representan las pinturas y grabados. El famoso *Speculum humanæ salvationis* lo dice bien claramente:

Ubique jam caritas et veritas periclitantur;
Superbia, avaritia et luxuria dominantur...
Quotidie irritatur Dominus contra mundum per hæc tria.

Por doquiera están amenazadas la caridad y la verdad;
prevalecen la soberbia, la avaricia y el orgullo...
Todos los días se enoja el Señor contra el mundo, por estos tres vicios.

Los artistas, para representar al Señor enojado, ponen flechas en sus manos, a veces en abundancia, a veces reducidas a tres, de conformidad con las tres calamidades antes mencionadas. Raramente se le representa disparándolas por medio del arco o ballesta, resabio de mitología pagana, de la cual proceden estas municiones. En la pintura y el grabado españoles no hemos encontrado ningún ejemplo de esta clase. Una muy interesante muestra de ella se encuentra en la pintura gótica de la región de Niza, tan afín a la catalana. En una tabla de dicha procedencia,

que se encuentra en el convento de Padres Dominicos de Taggia (Italia), se ven tres ángeles que, armados de ballesta, disparan sus saetas. En el centro de una aureola aparece Jesucristo con tres lanzas. Las flechas pueden ser disparadas por el Padre Eterno, por Jesucristo o bien por las tres Personas divinas juntas. Esto último es excepcional. No es raro que el Padre Eterno o Cristo, en lugar de flechas, esgriman lanzas, como es el caso del retablo pintado por Juan Reixach, en cuya contrata se exigen estas armas, y también del cuadro de Pedro Sánchez, del siglo XV, existente en el Museo Arqueológico de Sevilla (fig. 237). A menudo es difícil distinguir si se trata de flechas o de lanzas.

Es interesante una pintura del siglo XVII, existente en El Escorial, en la que, además de Cristo y la Virgen, con su gesto clásico de suplicantes, aparece entre las nubes el Padre Eterno, acompañado de la paloma del Espíritu Santo. El Padre Eterno, en lugar de esgrimir lanzas o flechas, extiende la mano en actitud de bendecir o de amenazar. Entre Cristo y María hay un gran globo del mundo, con indicación de mares y continentes, sobre el cual se apoya la cruz, proporcionada al tamaño de la figura de Cristo.

La escena de la Virgen de Misericordia, protectora contra las tres grandes calamidades, que hemos visto antes, se cambia pronto en una escena de intercesión. María deja su primera actitud de salir al paso de la justicia divina, y se pone de rodillas para implorar humildemente que Dios no fulmine su justa sentencia. Esta actitud de la Virgen se refleja en el arte popular hasta una época tardía (fig. 236). Y no sólo implora ella, mas también lo hace su propio Hijo. Y no tardarán en sumarse, con la misma finalidad, dos nuevos personajes que introduce la leyenda, y son San Francisco de Asís y Santo Domingo de Guzmán.

La gran escena de intercesión, en la que Cristo y María, en el juicio particular de los pecadores, imploran a favor de éstos, se repite para pedir clemencia al cielo en auxilio de los que están amenazados por alguna de aquellas tres calamidades. También se repite, con idéntico objetivo, aquella otra escena en que la Virgen, mostrando su pecho, disuade a su Hijo de lanzar las tres flechas que tiene en la mano, como en un grabado que figura en la *Vida de Santa Catherina de Sena*, impresa en la ciudad de Valencia el año 1549.

Pero en la mayoría de las estampas o pinturas votivas contra la peste, además de la Virgen, encontramos a Santo Domingo y San Francisco. Su presencia es debida a una visión que detalla el capítulo XXXVII del *Speculum*. Érase el año 1216, mientras se estaba celebrando el Concilio



Fig. 236.—VIRGEN INTERCESORA CONTRA CALAMIDADES. *María, en actitud humilde, implora a su propio Hijo para que no descargue su ira contra la ciudad representada en el fondo. (Grabado popular. Año 1693. Barcelona.)*

de Letrán. San Francisco y Santo Domingo, que no habían tenido aún ocasión de conocerse, se encontraban a la sazón en Roma. Una noche Santo Domingo vió en espíritu que Nuestro Señor tenía tres lanzas para castigar al mundo emponzoñado por tres grandes vicios: el orgullo, la lujuria y la avaricia. La Virgen acude presurosa, se echa a sus pies y le

pide muy dulcemente: «Querido Hijo mío, ten piedad del mundo y templa tu justicia por medio de tu misericordia.» Su Hijo replica que el mundo



Fig. 237.—VIRGEN INTERCESORA CONTRA CALAMIDADES: *Cristo está a punto de disparar las tres lanzas de la peste, hambre y guerra. La Virgen, junto con San Francisco de Asís y Santo Domingo, intercede. (Siglo XV. Pedro Sánchez. Museo Arqueológico. Sevilla.)*

está demasiado encenagado en aquellos tres pecados y se obstina en sus crímenes. Entonces María le dice: «Dulce Hijo mío: he aquí que tengo un siervo y religioso bueno y diligente, que con sus discípulos recorrerá el mundo y hará que obedezca a Ti y a tus mandamientos. Y le daré

otro compañero que le ayude a alcanzar el mismo propósito.» Entonces, el Hijo dijo a la Madre: «Por amor tuyo, dulce Madre mía, no castigaré al mundo y dejaré en suspenso mi justicia. Pero quiero conocer a estos dos que destinas para tamaña empresa.» Y ella le presentó a Santo Domingo y a San Francisco de Asís, quienes fueron del agrado de Dios y conceptuados capaces de convertir al mundo. Santo Domingo, durante la visión, se fijó bien en aquel compañero suyo a quien aún no conocía. Y a la mañana siguiente, al encontrarlo en la iglesia, le reconoció al instante como al que había visto durante la noche, y entre ósculos y abrazos, le dijo: «Tú eres mi compañero.» Desde aquella hora, ambos no fueron sino un solo corazón y una sola alma.

El relato de la visión de Santo Domingo se extendió con gran rapidez, motivando que ambos santos fundadores figurasen casi siempre en los cuadros votivos contra la peste. Un buen ejemplo de ello es la pintura del siglo XV, sobre sarga, obra de Pedro Sánchez, que figura en el Museo Arqueológico de Sevilla (fig. 237). En la parte superior, Jesucristo, con una aureola de serafines y rodeado de ángeles, se dispone a disparar las tres típicas lanzas que han de destruir al mundo. De su boca salen estas palabras: «Vuestros pecados, con grandes voces suben al cielo dando clamores, porque conviene a vos ferir e todo el mundo destroyr.» La Virgen, en actitud suplicante y señalando al mismo tiempo a los dos Santos, dice: «Hijo mío, los pecados por Vos sean perdonados, ruego a la vuestra real magestat que de ellos ayades piedad.» Y a continuación presenta a los dos fundadores con estas palabras: «Domingo, ve por el mundo predicando e los pecados castigando.» «Francisco, con tus palabras mucho affables castiga los males abominables.» A un lado aparece, desarticulado de la escena, San Andrés, el probable patrón de la ciudad representada en el fondo, amenazada por la peste y donadora del cuadro, para preservarse de ella.

Es muy interesante la tabla pintada por Felipe Paulo de San Leocadio, existente en el Museo Provincial de Valencia (fig. 238). En la parte superior se ve a Cristo esgrimir olímpicamente las tres flechas. A su lado está su Madre, en actitud suplicante. En la parte baja, además de los dos santos fundadores, se halla un grupo de tres mujeres. Una se peina y está mirándose a un espejo: es la lujuria; otra cuenta monedas, y es la avaricia; y detrás, con rostro duro y desapacible, se yergue la soberbia. Son los tres vicios que, con su vacío de la gracia, atraen las flechas de la venganza divina.

El Renacimiento no desperdició este tema medieval, antes le imprimió un aspecto más heroico y espectacular. Cristo figura entre las



Fig. 238.—VIRGEN INTERCESORA CONTRA CALAMIDADES. *En la parte superior, Cristo airado, la Virgen y San Juan Bautista. A un lado, San Francisco y Santo Domingo; al otro, los tres vicios, lujuria, avaricia y soberbia. (Siglo XVI. Museo Provincial. Valencia.)*

nubes, cual Júpiter tonante, armado de sus tres flechas. La Virgen, entre cielo y tierra, está arrodillada delante de su Hijo. Abajo, como presas de gran pánico, Santo Domingo y San Francisco, apresurándose a cubrir con sus hábitos el globo del mundo. Este detalle de representar el mundo

por medio de un globo, señala una época y un estilo nuevos, que hablan de cartografía y aventuras marítimas. De una composición de este carácter



Fig. 239.—VIRGEN INTERCESORA CONTRA CALAMIDADES. *El tema, al llegar el Renacimiento, da a Jesucristo un aire jupiterino y representa al mundo geográficamente, como un globo terráqueo. (Dibujo atribuído a Alonso Cano.)*

se conserva un dibujo atribuído a Cano (fig. 239), del que se sirvió José Castillo, al par que de otros del mismo artista, para unas pinturas que ejecutó en el claustro de Santo Domingo, de Granada. De los lienzos de Castillo sólo quedan algunos restos en el Museo existente en dicha ciudad.

Dominicos y franciscanos no siempre trataron este tema con perfecta imparcialidad. Unos y otros procuraron a veces escamotear la



Fig. 240.—VIRGEN INTERCESORA CONTRA CALAMIDADES. *La Virgen implora, junto con San Pedro Mártir y San Nicolás, la clemencia de la Santísima Trinidad. (S. XVIII. Grabado de unos «Gozos de Nuestra Señora». A. Histórico Barcelona.)*

figura del fundador rival. En un cuadro de Fray Bartolomé de San Marcos, en El Escorial, aparece únicamente Santo Domingo, junto con unos cofrades encapuchados. Y el Padre Eterno, conmovido sin duda por los ruegos del santo dominico, no amenaza con flechas, sino que está más

bien en actitud de bendecir. Cristo y la Virgen aparecen de rodillas sobre una doble tarima. En un grabado de la imprenta Guasp, en cambio, queda sólo San Francisco.

Este tema iconográfico desaparece de la pintura hacia el siglo XVII, y se refugia muy esporádicamente en el grabado y en las estampas populares, hasta hacerse ininteligible a principios del siglo XIX.

Son muy interesantes unos *Gozos* valencianos del XVIII (fig. 240). Entre las nubes asoma la Santísima Trinidad; cada una de las tres divinas Personas, bajo forma humana (representación taxativamente prohibida en la actualidad), están desahogando su justa venganza contra la humanidad pecadora. Del cielo cae una ráfaga de flechas y de llamas, que hacen referencia al *mal de los ardientes*, género de peste que quemaba como fuego. Jesucristo tiene todavía en cada mano tres flechas, para recordar el típico simbolismo. Las otras dos Personas divinas parecen ser las destinadas a arrojar las llamas apestadas. Abajo está la Virgen en actitud suplicante y de intercesora; pero San Pedro Mártir y San Nicolás, patrón este último de la Parroquia, convierten la escena en una de protección, extendiendo el manto de la Virgen sobre sus devotos, que se refugian bajo los pliegues. He aquí un par de estrofas de estos *Gozos:*

Si airado el brazo divino
esgrime rayos furiosos,
vuestros ruegos poderosos
los paran en el camino,
sin que su rigor moleste
al que devoto os adora.
. . . . . .
. . . . . .

A los que contra este mal
en vos amparo pretenden,
Pedro y Nolasco extienden
vuestro manto celestial;
y así no tema la infeste
quien tal patrocinio implora.
Libradnos, divina aurora,
de las iras de la peste.

SEGUNDA PARTE

LA VIRGEN ENTRONIZADA

LA VIRGEN ENTRONIZADA

VIRGEN DE MAJESTAD

HASTA aquí hemos considerado únicamente a la Virgen como orante, es decir, en cuanto su figura se exhala toda ella hacia Dios o hacia los hombres. Es María, extasiada ante el cielo o ante sus propias excelencias, y también ante las miserias de la humanidad, que, al no ser privilegiada como Ella, está amenazada por toda clase de males, en este mundo y en el otro. El estilo psicológico de la Virgen orante es un estilo pinacular, arrebatado hacia lo alto y arrastrando en la misma dirección a los corazones más inermes.

La Virgen entronizada, en cambio, tiene propiamente un sabor románico, un aspecto y un carácter grávidos, una subsistencia pomposa, sin esfuerzos ni contrapesos, toda ella puro espectáculo de grandiosidad y magnificencia. Los fieles se acercan a sus pies, no a pedir ni a refugiarse, sino simplemente a admirarla y a sentir el piadoso orgullo de estar a su lado como presuntos bienaventurados del cielo. Es la característica postura de Madre, de la mujer completada y cargada con el fruto divino de sus entrañas, sin otra misión que la de sentirse deliciosamente abrumada por este milagroso peso que las balanzas humanas no pueden registrar si no tienen como fiel un enorme San Cristóbal.

En su representación más auténtica y originaria, la Virgen entronizada es la que está sentada, en trono o sin él, incluso en el mismo suelo. María es como el Sol, que tanto si está remontado en su cenit, como acostado sobre las cenizas del horizonte, nunca pierde su grandiosidad. No la pierde tampoco si rompe el solemne protocolo con el acto doméstico y fisiológico de dar el pecho a su Hijito, o si, desatendiendo todo espectáculo, se dispone a regalarle con fruta o a colmarle de caricias.

Su nombre propio es *Majestad (Maestà* en italiano); su título específico, *Madre de Dios*. Su ascendencia iconográfica en el arte cristiano es antiquísima y arranca del fondo de las catacumbas. Estas primeras y tímidas sugestiones de la Virgen entronizada se vieron confirmadas y alentadas por diferentes prodigios, en que la Madre de Dios se dignó aparecerse sobre el ara del altar, el trono sagrado encima del cual los sacerdotes sólo se atrevían a colocar el cáliz, la patena, el evangeliario y las reliquias. Los relatos de estos hechos milagrosos debieron de impresionar hondamente a las almas, tan prontas a glorificar a la Madre de Dios y Señora del cielo.

De la iconografía de la Virgen de Majestad en el primer milenario, ya hemos hablado al principio de esta obra. Ahora falta hablar de su iconografía española, al reanudar ésta su curso normal en los siglos XI y XII y al crear las típicas imágenes románicas de la Virgen con el Niño Jesús.

LA VIRGEN DE MAJESTAD EN ESPAÑA

Durante los tres primeros siglos del segundo milenario cristiano, en que el arte intenta, plagiando, reanudar su curso, interceptado por los bárbaros, la iconografía mariana se obsesiona con un tema casi único: la *Virgen de Majestad* o *en Majestad*. Se inspira en modelos de la Virgen que le han conservado los manuscritos anteriores al siglo XI, los cuales a su vez no son originales, sino que reproducen y adaptan arquetipos más antiguos.

Mal podían aquellos rudimentarios artistas expresar los sentimientos divinos y humanos de María, cuando apenas sabían reproducir su

figura corpórea. Es natural, pues, que al plasmar la figura de María, instintivamente aceptasen una apariencia mayestática, que es casi lo mismo que decir una figura geométrica, la más fácil de trazar y la mejor dispuesta a interpretar una piedad elemental y abrumada de respeto y amor sin límites hacia la Madre de Dios y de los hombres.

En aquellos tiempos, la Virgen es o bien un elemento accesorio de un episodio histórico o apócrifo, o una emperatriz acorazada de pompa e inexpresividad, como un soberano bizantino. Para obtener esta figura de la Virgen aislada de la historia y convertida en puro tema de devoción, bastó a los primitivos artistas suprimir de la escena de la Epifanía a los Reyes Magos, o de la escena de la Anunciación al arcángel San Gabriel, o simplemente cercenar la figura de María del árbol genealógico que adorna constantemente las primeras páginas de los *Beatus*. Este último recurso sobre todo, puede claramente comprobarse en una larga serie de frontales y pinturas románicas. Pero, en general, ni este trabajo tuvieron que tomarse. El arte bizantino, transportado por comerciantes y cruzados, les dió resuelto el problema de la imagen mayestática de la Virgen. Únicamente tuvieron que traducir a la piedra o madera la miniatura, el icono o el marfil orientales, que en nuestro país, artísticamente depauperado, excitaban enorme admiración.

Estos procedimientos crearon dos tipos fundamentales de Vírgenes románicas: el tipo completamente simétrico y frontal, con el Niño sentado en medio del regazo materno (fig. 241), y el tipo asimétrico, en que el Niño está colocado sobre una pierna de la Madre y, en muchos casos, vuelto hacia un lado (figs. 242, 243 y 244), como si en vano estuviera esperando a los Reyes Magos. Una de las características bastante generales y arquetípicas de este segundo tipo es la de que ni el Hijo ni la Madre llevan corona. Ello es debido principalmente al carácter descriptivo de la imagen, y en muchos casos al hecho de ser una derivación de un modelo latino. La corona acusa un modelo bizantino más o menos puro.

Ambos tipos son simultáneos, y no hay que creer que el segundo sea una evolución del primero, como tantas veces se ha repetido. Desde la más remota época románica coexisten ambos, acusando en su aspecto un diferente punto de partida.

Para sorprender la genealogía iconográfica de la Virgen hay que acudir a los manuscritos, que nos revelan el penoso proceso de la recrea-



Fig. 241.—VIRGEN ENTRONIZADA. *Tipo completamente simétrico y frontal, todo él de una estructura teológica y de sabor clásico. (Siglo XIII. Catedral de Tudela, Navarra.)*

ción de este tema. En ellos se echa de ver palpablemente el esfuerzo infantil de inventar (fig. 17) o copiar (fig. 16) la imagen de una mujer que se considera ideal en todos sentidos, y que, por ende, ha de superar la hermosura de todas las mujeres reales que inútilmente brindan un agraciado

modelo. Inspirarse, para reproducir la figura de María, en una mujer cualquiera, además de ser considerado como una irreverencia, era un propó-



Fig. 242.—VIRGEN ENTRONIZADA. *Tipo asimétrico: la Virgen desvía el rostro, y el Niño está sobre la rodilla de su Madre. (Siglo XIII. Seo de Urgel.)*



Fig. 243.—VIRGEN ENTRONIZADA. *Tipo intermedio, en que se abandona la simetría, pero se mantiene la frontalidad. (Siglo XIII. Daroca, Zaragoza.)*

sito superior a la voluntad, dados los recursos técnicos, que en aquella época se estaban reorganizando. El esfuerzo heroico de estos primitivos artistas fué el de ampliar y dar volumen a los informes dibujos que ilustraban un texto *(Beatus)* también informe y heterogéneo. La piedad les

ayudó a encontrar la perdida senda de la escultura, y a resucitar a las estatuas, que habían desaparecido casi del todo, junto con los ídolos.



Fig. 244.—VIRGEN ENTRONIZADA. *Tipo asimétrico, evidentemente desprendido de una Adoración de los Reyes y formando una imagen aislada devocional. (Miniatura del* Códice misceláneo, *siglo XI, del Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona.)*

Estas primitivas Vírgenes románicas son el último destello del arte helenístico, del arte clásico disecado por los artistas bizantinos. En la antedicha, que se guarda en la catedral de Tudela (Navarra), puede apreciarse el distante modelo clásico de este tipo de imágenes (fig. 241).

La Madre viste túnica y palio (manto), más o menos bien interpretados. El Niño lleva esta última pieza con toda propiedad. Es una fórmula de



Fig. 245.—VIRGEN ENTRONIZADA. *Tipo derivado de una Adoración de los Reyes. Además de la esfera, es interesante la corona, completamente bizantina. (S. XII. Detalle de un frontal. Colección Soler y March. Barcelona.)*

indumentaria clásica, pero sin vida, con pliegues caligráficos, que no siguen las naturales vertientes musculares, sino sinuosidades de mapa geográfico imaginadas sobre el pergamino o el marfil. La reproducción del cuerpo, a pesar de sus muchas deficiencias, también tiene un vago

aspecto clásico, estatuario, sin concesiones sentimentales, todo él reducido a la inmovilidad y a la inexpresión de un ser superior, sin emociones humanas, sin historia; esto es, sin personalidad.

Un detalle conviene subrayar, en atención a las consecuencias que tendrá más tarde: la Virgen lleva a menudo en la mano una pequeña esfera, que luego será interpretada de maneras muy diferentes. Esta bola es la misma que lleva el Cristo de Majestad en las miniaturas más primitivas. En el *Beatus* de la catedral de Gerona (siglo XI), Jesucristo sostiene la diminuta esfera entre el pulgar y el tercer dedo. Para evitar toda posible confusión, el miniaturista escribió sobre ella la palabra *Mundus*. En el *Libro de los Testamentos* (1126-1129), que se guarda en la catedral de Oviedo, las reinas que en él se representan tienen también en la mano esta pequeña bola del mundo, símbolo de su soberanía.

Es evidente, pues, que esta esfera representa a la tierra, de la cual es amo y señor Jesucristo. Cuando la Virgen es representada en majestad y el Niño tiene ambas manos ocupadas en sostener el libro y bendecir, esta esfera pasa a poder de la Madre (figs. 242 y 245). Su reducido tamaño dió ocasión a ser interpretada como una manzana, una pera, una granada, etc., asumiendo entonces un nuevo simbolismo. Pero para las auténticas y poco restauradas Vírgenes románicas, hay que reivindicar la esfera del mundo, signo mayestático de la soberanía de Cristo sobre todo lo creado. La alusión al pecado y a la Redención viene más tarde, cuando el globo o su sucedáneo pasan definitivamente a manos de María.

Las dos imágenes románicas que acaban de mencionarse son interesantes modelos de los dos prototipos de Vírgenes de este estilo: la frontal y la ladeada. Del primero tenemos un excelente ejemplar en la simétrica y severa imagen (siglo XII) labrada en madera y policromada (fig. 246), que en la actualidad pertenece a la colección Junyent, de Barcelona. Se han suprimido los pliegues, pero alborea en los rostros la expresión nueva. El sabor clásico se evapora rápidamente. Por su indumentaria, es también muy interesante la Virgen que figura en el centro de un antipendio pintado (siglo XIII) del Museo Episcopal de Vich (fig. 247). La Virgen, que incidentalmente forma parte de una Adoración de los Reyes, lleva un velo blanco, a manera de capuchón, y un manto cerrado como amplia

casulla *(penula)*. El palio del Niño revela el desconocimiento de esta prenda. La indumentaria de gran gala ha sido sustituída por la cotidiana



Fig. 246.—VIRGEN ENTRONIZADA. *Sus características son la frontalidad y la simetría, la intensidad expresiva y la rudeza de formas. (Talla pintada y dorada. Siglo XII. Colección Junyent. Barcelona.)*

y de calle. La figura de la Virgen queda situada un poco más cerca de la realidad. Es muy posible que las imágenes derivadas de las primitivas Vírgenes frontales mantuvieran la frontalidad del Niño, a pesar de haberse corrido éste hacia una de las piernas de la Madre (figs. 243

y 248). Nótese en esta última, como detalle muy importante, la postura, pierna sobre pierna, del Niño; es el gesto que indica jerarquía y soberanía.



Fig. 247.—VIRGEN ENTRONIZADA. *Esta Virgen, aunque figure a gran tamaño en el centro del frontal, forma parte de una Adoración de Reyes. (Siglo XIII. Detalle central de un frontal pintado. Museo Episcopal de Vich.)*

Tal es el tipo predominante en la estatuaria e imaginería cultual. El otro tipo, originario o derivado, de la Virgen asimétrica con el Niño a un lado, predomina en la miniatura y en la pintura sobre tabla. En realidad, es una imagen episódica, narrativa, no mayestática ni inspi-



VIRGEN ENTRONIZADA

Fig. 248.—*La Virgen lleva una esferita, alegoría del mundo, que en épocas posteriores se ha interpretado de diferentes maneras. La actitud del Niño, pierna sobre pierna, indica poder y soberanía. (Siglo XIII. Talla en madera. Museo de Arte. Barcelona.)*

rada en las ilustraciones de la mujer apocalíptica, sino sacada de las genealogías de los *Beatus*, en las cuales, al ser mencionada la Virgen, generalmente va acompañada de los Reyes Magos. Esto explica la frecuencia con que la escena de la Epifanía se encuentra en los frontales que tienen como figura central y mayestática a la Virgen.

Pero en plena época románica este tipo de Virgen asimétrica no es raro en la estatuaria devota. Uno de los ejemplares más pomposos que posee nuestro país es la tan discutida Virgen del Claustro, de Solsona (fig. 249), con sus largas trenzas, que imprimen una precoz nota de mundanidad a su figura.

* * *

La Virgen entronizada, con más o menos sabor románico, penetra en el arte gótico, para ser descartada rápidamente, gracias a aquella enorme succión sentimental que empujó hacia lo alto catedrales, retablos y estatuas (fig. 250). La Virgen también se levanta de su trono, y prefiriendo su dulce maternidad a su hierática majestad, empieza a acariciar a su Hijo y a entablar con Él un cariñoso diálogo. Este diálogo maternal, interrumpido por el estrépito de los bárbaros, en esta época se reanuda con mayor encanto y efusión.

No se crea que desaparece del todo la Virgen entronizada, ni en la época gótica ni durante el Renacimiento. Magnífica prueba de ello es la imagen que preside un tímpano de la Cartuja de Miraflores, en Burgos (figura 251). La postura es de majestad, pero la expresión tiene un empaque simplemente aristocrático. En la Capilla de las Nieves, de la catedral de Ávila (fig. 252) se puede admirar una exuberante interpretación renacentista de este primitivo tema de la iconografía mariana.

Salvo, pues, contadas excepciones, impuestas las más de las veces por tradiciones y circunstancias particulares, la Virgen sentada tiende a desaparecer de la estatuaria gótica; pero encuentra un esplendoroso refugio en la pintura de la misma época, y en particular en la pintura catalanoaragonesa y sus filiales, que le saben preparar fantásticos y complicados tronos.

Pero la Virgen entronizada, al atravesar las fronteras del reino gótico, cambia de nombre y de concepto. Ya no es propiamente la Virgen de



VIRGEN ENTRONIZADA

Fig. 249.—*Fastuoso ejemplar románico del tipo de Virgen asimétrica, cuyas largas trenzas imprimen un carácter particularísimo a la figura. También es excepcional su manto en forma de clámide, abierto por un lado. (Siglo XI. Virgen del Claustro. Talla en piedra. Catedral de Solsona, Lérida.)*

majestad; es la *Maestà*, denominación italiana universalmente aceptada, por ser Italia la que forjó o divulgó esta nueva modalidad iconográfica.



Fig. 250.—VIRGEN ENTRONIZADA. *El tipo románico, al pasar al gótico, conserva su frontalidad y simetría. (S. XIV. Talla en madera. Miranda de Arga, Navarra.)*

La *Maestà* pierde en teología y gana en pompa e imaginación. Es una Majestad sin empaque, que puede renunciar al hieratismo y a toda la ortopedia del fasto bizantino, porque está segura de su superioridad y grandeza. Y así vemos que esta Virgen, a pesar de estar solemnemente entro-

nizada, no desdeña jugar con el Niño o acariciarlo, darle el pecho o invitarle a comer fruta. El Niño, como cansado de llevar el palio filosófico y de distribuir bendiciones, se entretiene y juguetea con un pájaro, una flor,



Fig. 251.—VIRGEN ENTRONIZADA. *El arte gótico dió a este tema una aristocrática majestad, inspirada en las soberanas de la época. Es curioso el nimbo de rayos a la espalda de la Virgen, que rarísimamente aparece cuando ésta se sienta en trono. (Tímpano de una puerta de la Cartuja de Miraflores, Burgos.)*

un fruto, un instrumento musical o con los ángeles. Arrinconado el protocolo bizantino, se presenta poco menos que desnudo o con una indumentaria de calle, como uno de tantos rapazuelos. La Virgen, sin embargo, no sólo no renuncia a su indumentaria real, sino que se adorna con

una corona cada vez más florida y preciosa, con un manto que se desborda por todos lados y se decora con toda clase de adornos y franjas.



Fig. 252.—VIRGEN ENTRONIZADA. *El Renacimiento y el Barroco aplican su movida fastuosidad a este tema. (Siglo XVI. Imagen de mármol policromado, por Juan Rodríguez. Capilla de las Nieves. Catedral de Ávila.)*

La *Maestà*, este complejo de magnificencia y llaneza, de imponente suntuosidad y blando afecto, es fiel reflejo de la idea y la creencia que animan a toda la literatura mariana de la Edad Media y cautiva a los fieles de aquellos tiempos. Es la Soberana, a quien ni el manto ni la corona

impiden acudir en auxilio del monje que pierde su templanza en la bodega de su monasterio; la que hace desaparecer del hábito del clérigo Anselmo una mancha de vino; la que pone una mano en la balanza en donde se está pesando a un alma, para inclinarla en favor suyo; la que abrevia las interminables oraciones de una religiosa; la que desciende a disputarse con el propio diablo y arrancar de sus garras, que se creían cerradas para siempre, al pobre incauto que se había dejado caer en ellas. Es la Virgen, que, envuelta en las más fantásticas y a menudo inverosímiles leyendas, no pierde el contacto con sus devotos, ni éstos dejan de percibir la suave fragancia de su delicuescente maternidad.

ACOMPAÑANTES DE LA VIRGEN DE MAJESTAD: ÁNGELES Y SANTOS

La *Maestà*, pues, es sobre todo una apoteosis de la maternidad divina y humana de la Virgen, con acompañamiento de ángeles músicos y turiferarios, a los cuales seguirán después los Santos y los devotos. En esta escena, por consiguiente, María nunca se separa de su Hijo.

A rendirle homenaje vienen primeramente las jerarquías angélicas. El homenaje toma y emplea diferentes formas y recursos. Unas veces los espíritus celestes desahogan su encanto y admiración hacia María por medio de cantos y música. Los ángeles ejecutan la partitura escrita en sendas filacterias, pergaminos o libros. Otras veces, o simultáneamente, echan mano de instrumentos de toda clase: órganos portátiles, trompetas, salterios, violas, bombardas, liras-cítaras, laúdes, etc. Para estudiar la evolución de los instrumentos musicales es imprescindible consultar estas orquestas angélicas, que de una manera especial en los siglos XIV y XV, se reúnen para saludar y festejar a la Madre de Dios. En un retablo de la catedral de Tarragona (fig. 253), el Niño Jesús intenta tomar parte en el concierto, y así le vemos pasear sus diminutos dedos sobre las cuerdas de un salterio que le presenta un ángel. Es un capricho que se repite en diferentes tablas y escuelas, nacionales y extranjeras.

Estos conciertos angélicos suelen celebrarse en momentos importantes de la vida de la Virgen, tales como en su Ascensión y Coronación, temas que aquí, por su carácter histórico, no estudiamos. Pero hay uno que se

convierte en tema predilecto de devoción, y es el momento de dar la Virgen su pecho a Jesús. La devoción mariana de los siglos XIV y XV considera este



Fig. 253.—VIRGEN DE MAJESTAD. *En la pintura, el tema de la Virgen entronizada se proyecta en forma de* Maestà, *y a los pies de la Soberana acuden prontos los ángeles músicos. (Siglo XV. Retablo de Secuita, Tarragona.)*

acto como función inefable y prueba radiante de la maternidad divina de María, y en consecuencia le quita todo sabor casero y lo rodea de una inusitada solemnidad y pompa. A este propósito, invita a los ángeles a cantar y tocar instrumentos musicales alrededor de la Virgen Madre.



Virgen de Majestad, reflejo directo de la «Maestà» italiana, transfigurada por el arte español. Celda abacial del Monasterio de Pedralbes (Barcelona).

Lámina VI.



No se crea que semejantes conciertos angélicos sean exclusivos de las representaciones religiosas, y en particular marianas. También acuden los ángeles para solemnizar episodios culminantes en la vida de los reyes y príncipes. Como emisarios del cielo, figuran en la escena para dar testimonio del beneplácito de Dios, del cual el rey es el representante más eminente dentro de las jerarquías humanas. Baste recordar como ejemplo la coronación del rey Jaime II, representada en la miniatura que decora la portada del *Libro de Privilegios*, del año 1334, existente en el Archivo Histórico de Palma de Mallorca. En la escena, además de los ángeles que coronan al rey, figuran otros dos, que tocan el laúd y la vihuela.

El homenaje musical de los ángeles no tarda en complicarse. Bajo la influencia de la etiqueta mundana, aparecen ángeles con cestas, vasos y jarrones de flores, y los ofrecen a la Virgen. Espléndido y temprano ejemplo de ello es la *Maestà* intercalada entre los siete gozos de la Virgen, que figura en la decoración de los muros de la celda abacial del Monasterio de Pedralbes, de Barcelona. Estas pinturas fueron ejecutadas por el artista catalán Ferrer Bassa, en la primera mitad del siglo XIV (LÁMINA VI). Unos ángeles ofrendan rosas, otros presentan jarrones con perfumes. En general, se ofrecen lirios y rosas, símbolos de la virginidad y maternidad de María.

Los jarrones sin flores y las cestas de rosas, así como el espejo (en los ejemplos más antiguos), probablemente derivan de la representación de los siete arcángeles: Miguel, Gabriel, Rafael (aceptados canónicamente en la iconografía religiosa), Baraquiel, Jehudiel, Uriel y Sealtiel. San Gabriel, además de una antorcha encendida dentro de una linterna, llevaba en la izquierda un espejo; Rafael, un vaso; Baraquiel, un jarrón lleno de rosas.

En un retablo de escuela valenciana, del siglo XV, de la colección barcelonesa Amatller, dos ángeles revestidos de rozagantes capas pluviales, como si se tratara de una ceremonia litúrgica, ofrecen al Niño Jesús varias clases de frutas (fig. 254), que parecen ser del gusto del Niño, ya que hacia uno de los platos extiende su mano. En el fondo, seis ángeles revestidos de dalmáticas continúan su concierto musical.

Aquí la fruta es una simple golosina para el divino Infante. Pero en muchos casos esta fruta sirve para poner de relieve el sagrado alimento

que le proporciona el pecho de María. No es un momento recreativo, sino un punto doctrinal. Y, en consecuencia, Jesús desprecia la fruta y prefiere la leche de su Santísima Madre (fig. 284). El ángel que le ofrece la fruta casi tiene figura de tentador. El Niño Jesús no olvida el pecho de su Madre, si no es para embelesarse con la visión de la cruz y de los otros



Fig. 254.—VIRGEN DE MAJESTAD. *Dos ángeles, con ornamentos litúrgicos, ofrecen frutos al Niño Jesús. Como si se tratara de un banquete de príncipe, ángeles músicos amenizan el acto. (Siglo XV. Detalle de un retablo de escuela valenciana. Colección Amatller. Barcelona.)*

instrumentos de su sagrada Pasión, que en diversas ocasiones de su infancia le presentan otros ángeles, como hemos visto al tratar de la Dolorosa.

Los Santos, por su parte, no tardarán en disputar un lugar en esta apoteosis de María, y la afluencia de aquéllos va ampliándose de tal manera, que llegan a ocupar el sitio de preferencia alrededor de la Virgen. Los ángeles pasan al fondo. El tema de la Virgen rodeada de santos fué puesto en circulación por el arte italiano, del siglo XIV en adelante. Es el

tema conocido bajo el nombre de *sacra conversazione*, que penetró en todos los países y tiene sus precedentes en épocas más remotas (fig. 255).



Fig. 255.—VIRGEN DE MAJESTAD. *Los Santos acuden también a rendir homenaje a María. A un lado, San Pedro y San Pablo; al otro, Santa Catalina y Santa Úrsula. (Retablo de Guerau Janer, 1401. Catedral de Barcelona.)*

Hay que buscarlos en el primer milenario y remontarse hasta las mismas pinturas catacumbales. En escritores anteriores al siglo XI encontramos repetidos relatos de apariciones de la Virgen con Santos. En aquellos tiempos había también la costumbre de colocar, detrás y a un

lado del altar, a los reyes, obispos y abades, durante la ceremonia de su consagración, y al otro lado, la imagen entronizada de María, resultando una auténtica y viviente *sacra conversazione*. Además, importa no olvidar que desde los más remotos tiempos, la figura de la Virgen aparecía en los mosaicos de los ábsides basilicales, flanqueada de Santos y aun de personajes históricos, muertos o vivientes.

En España, como en todas partes, son innúmerables estas sagradas conversaciones de María, entronizada con los Santos. La presencia de éstos casi siempre obedece a un motivo particular. Alrededor de la gran devoción a María se reúnen las devociones menores relativas a diferentes bienaventurados, que figuran en la escena a título de intercesores ante el benigno tribunal de la Virgen.

Los Santos en cuestión suelen ser Patronos de una ciudad, iglesia, familia, o auxiliadores en graves y determinadas necesidades y conflictos (enfermedades, pestes, apuros, etc.). Al describir la imagen de la Virgen de Misericordia notamos ya la presencia de algunos Santos, que parecían asumir la plegaria de los devotos reunidos bajo su manto y presentarla a la Virgen.

No cabe duda de que las órdenes religiosas tuvieron gran parte en el desarrollo y difusión de este tema. Cada orden posee sus patronos propios, sin contar el santo fundador; y el amor propio de todas ellas tiende a subrayar la predilección de que aquéllos son objeto por parte de Dios y de la Virgen. Para demostrarlo, un procedimiento intuitivo es el de representar al fundador y patronos particulares alternando con María en las gradas mismas de su trono celestial.

Las cofradías y otras instituciones piadosas y aun gremiales, tambien contribuyeron a que los Santos invadieran este lugar de preferencia cerca de María, antes reservado a los padres y parientes de la Virgen y a los ángeles. Cada país, cada orden religiosa o militar, cada cofradía o gremio, da un matiz especial a estas devotas reuniones, debido a que cada uno de estos factores escoge los Santos que le tocan más de cerca. En la mayoría de los casos, estas sagradas conversaciones tienen un carácter votivo, y constituyen una presión plástica para obtener una gracia, o manifiestan a perpetuidad un sincero agradecimiento por el favor obtenido.

Al margen de las sagradas conversaciones, acuden alrededor de María grupos de carácter impersonal y más desinteresado. No son personajes históricos, sino estamentos y jerarquías que vienen a rendir a María su devoto homenaje. Así vemos congregarse ante su trono a los Ángeles en masa, los Apóstoles, las Vírgenes, todos los Santos.

Ya dijimos que el primitivo y persistente homenaje angélico toma un nombre propio, que es el de *Maestà*. Esta escena sirve para ensalzar, además de su maternidad divina, su título de *Regina angelorum*. Pero hay otra semejante, destinada propiamente a glorificarla bajo el título de *Regina cœlorum*. Los personajes son los mismos, pero es distinta la situación. La escena se transporta al cielo, entre nubes, sin tronos de complicada arquitectura. Al principio son admitidas únicamente las jerarquías angélicas. El homenaje toma pronto proporciones considerables. La misma Santísima Trinidad se complace en presidir la gran asamblea de ángeles y de bienaventurados del cielo, y juntos aclaman a la Virgen. Esta escena se completa apoteósicamente con otro tema (siglo XIV), que es el de la Coronación de la Virgen, de manos del Hijo al principio, o del Padre, o de ambos simultáneamente.

Después de las jerarquías celestes comparecen las jerarquías de la Iglesia: los Santos Apóstoles. Es un tema raro la combinación de los Apóstoles con la iconografía mariana. Los fieles sienten un respeto granítico hacia estos príncipes del reino de Dios en la tierra. Pero sus predilecciones piadosas y sentimentales se inclinan más bien hacia los Santos de categoría más inferior.

En la colección Víctor Casellas (fig. 256), de Barcelona, figura una interesante tabla que representa a los Apóstoles en el momento de recibir la bendición de María, antes de emprender sus respectivas misiones de evangelización del mundo. María está sentada, como una soberana que envía sus embajadores por todo el universo, a extender el reino de su Unigénito y su propia gloria. Los Apóstoles van en traje de peregrinos y con el bordón en la mano. Esta escena viene a ser un complemento de la de Pentecostés, en que vemos a los Apóstoles sentados alrededor de María y bajo su presidencia. Aquí los Apóstoles se despiden de ella y



Fig. 256.—La Virgen y los Apóstoles. *María da la bendición a los Apóstoles antes de partir éstos para sus misiones correspondientes. Al pie de cada Apóstol hay un cartel en el que consta el respectivo destino. (Siglo XV. Tabla pintada. Colección Casellas. Barcelona.)*

le piden su bendición, para seguir fielmente las rutas que el Espíritu Santo les señala. Comienza la gran campaña del cristianismo naciente.

En el Museo de Arte Medieval de Berlín hay un cuadro de Carlo Crivelli (siglo xv), en donde vemos a San Pedro que recibe las llaves de



VIRGEN DE MAJESTAD

Fig. 257.—*Con la presencia de Santos, el tema se convierte en una* sacra conversazione. *Aquí, además de los ángeles cantores, aparecen (de izquierda a derecha): Santa Engracia, Santa Ágata, Santa Lucía y Santa Apolonia (Siglo XV. Colección Fontana. Barcelona.)*

manos del Niño Jesús y de la Virgen. En la iconografía española no sabemos que se haya llegado a tanto. Hemos de contentarnos contemplando a María, de rodillas, ayudando la misa, según se dice, a San Lucas Evangelista, en un retablo de Segorbe, atribuído al siglo XV.

La identificación del celebrante de la misa con el Evangelista no creemos que pueda admitirse. El sacerdote es el apóstol San Juan el Evangelista, quien «decía la misa a la Virgen María después de la muerte de su Hijo». La tradición según la cual San Juan celebra la misa y da la comunión a la Virgen y a los Apóstoles, entró a formar parte de los *Milagros de María.* El lugar de la ceremonia fué situado en una dependencia del Cenáculo de Jerusalén, en donde la Virgen permaneció por espacio de siete años.

La corte más apropiada, al parecer, para acompañar a la Virgen en su trono, la forman las Vírgenes que siguieron su ejemplo. En general, las que aparecen junto a la Virgen de Majestad no representan propiamente una devoción particular, sino que hay que considerarlas como una representación escogida de un estamento que goza de la predilección de aquélla. Ahora bien: para subrayar y significar claramente a ese estamento, se escogen a las Vírgenes más típicas y de mayor devoción particular, tales como las Santas Inés, Lucía, Ágata, etc.

En una tabla aragonesa de fines del siglo XV (fig. 257), perteneciente a la colección Fontana, de Barcelona, vemos a la Virgen sentada en magnífico trono y rodeada de ángeles cantores. A sus pies tiene cuatro de las más famosas Vírgenes mártires, representadas en tamaño menor. Una Virgen lleva un clavo, y es Santa Engracia; Santa Ágata sostiene en una bandeja los pechos, que le arrancaron; Santa Lucía, los ojos; Santa Apolonia, una muela, para recordar su martirio. Todas ellas ostentan la palma.

Otras veces, sobre todo en los grabados, las Vírgenes son en mayor número. Entonces suelen perder personalidad y fundirse en un estamento común y adocenado.

En una tabla muy curiosa de Santa María de Borja (Zaragoza), atribuída a Jaime Lana (siglo XV), vemos a la Virgen con el Niño, sentada en magnífico trono en relieve de oro (fig. 258). Seis ángeles músicos tocan sendas trompetas. A los pies de María se desarrolla una rara escena: un

grupo de vírgenes, imperturbables en medio de la gran solemnidad, están ocupadas en diferentes labores. Una teje, otra borda, otra cose, otra



Fig. 258.—VIRGEN DE MAJESTAD. *Siéntanse a los pies de María varias Vírgenes, todas ocupadas en labores propias de doncellas. (Siglo XV. Santa María de Borja, Zaragoza.)*

hila. Al primer golpe de vista podría identificárselas con las vírgenes que en el templo de Jerusalén se dedicaban, junto con María, a diferentes labores, ocupándose la Virgen en bordar el famoso velo que había de desgarrarse en el momento de expirar su Hijo. Pero no: las doncellas que

están al pie del trono llevan nimbo de santidad, y en cada nimbo está grabado el nombre de la respectiva virgen: Santa Apolonia, Catalina, Lucía, Justa, Rufina, etc. Son representaciones de personajes concretos.



Fig. 259.—La Reina de todos los Santos. *A realzar la majestad y gloria de María acuden todos los Santos, representados por sus principales categorías. (Siglo XV. Grabado de la Imprenta del monasterio de Montserrat.)*

Pero la máxima apoteosis de la Virgen es aquella en que aparece glorificada como Reina de todos los Santos. Ya hemos hablado de este tema al tratar de la Virgen del Rosario. El culto de los Santos va íntimamente vinculado al de la Virgen. En la primitiva devoción del Rosario, ambos

cultos son inseparables. Y esta composición apoteósica viene a ser como una balanza simbólica: la Virgen, sola, pesa más que todos los Santos reunidos. Este halo de santidad a su alrededor da una idea muy plástica e inteligible de los tesoros de gracia que se acumularon en aquella humilde Doncella. Es un resumen gráfico de sus incomparables dones celestiales.



Fig. 260.—Reina de todos los Santos. *He aquí el mismo tema interpretado por la pintura, que ha respetado sus principales rasgos. (Miniatura del siglo XVI. Monasterio de Guadalupe.)*

En las representaciones antiguas, antes mencionadas al hablar de la Virgen del Rosario, los Santos de todas categorías, desde los espíritus celestes hasta las santas viudas, están representados *procesionalmente*, como siguiendo el curso de una letanía, a fin de adaptarse a los espacios y plafones de que se disponía en los retablos góticos. Fuera de estos casos, y sobre todo en la miniatura y el grabado, los Santos se agolpan apoteósi-

camente alrededor de la Virgen, situada en un ambiente celeste, como puede apreciarse en un grabado montserratense del siglo XV (fig. 259) y en una miniatura de un libro de horas existente en Guadalupe (fig. 260).



Fig. 261.—La Virgen, homenajeada por sus devotos. *Todas las jerarquías humanas, en postura de donante, acuden a rendir homenaje a la Madre de todos. Aquí vienen los «concellers» de la ciudad de Barcelona. (Siglo XV. Retablo pintado. Obra de Dalmáu. Museo de Arte. Barcelona.)*

La escena de la *Regina sanctorum omnium* es una réplica, aplicada a María, de la escena del juicio final, abarrotada de Santos, cuyo centro es Cristo, Rey de Justicia. Aquí el centro es María, Reina de Misericordia.

Tras los Santos se introducen, finalmente, los simples devotos, quienes, percatados del gran privilegio de que son objeto, adoptan actitudes de



VIRGEN HOMENAJEADA POR SUS DEVOTOS

Fig. 262.—*Aquí, a los pies de María, aparecen el rey Enrique II de Trastamara y su familia. Él mismo mandó pintar este exvoto en 1373, por haber salido ileso de la batalla de Nájera. (Siglo XIV. Colección Román Vicente. Zaragoza.)*

profundo respeto y admiración. Estas composiciones constituyen monumentales exvotos, al alcance únicamente de la aristocracia del poder, del solar o del trabajo. Bajo el manto de la Virgen de Misericordia, de que hemos hablado antes, se agolpan tumultuosamente todas las clases sociales, sin otro título que su particular apuro. Pero sólo los representantes de aquella triple aristocracia podían permitirse el lujo de encargar a famosos artistas estas pinturas, que eran una plástica plegaria en favor de la ciudad, la familia o el gremio.

Es muy conocido el grandioso retablo de los *Concellers* de la ciudad de Barcelona (fig. 261), obra del pintor catalán Dalmáu (siglo XV). Los representantes de la ciudad, amparados por sus santos patronos, se postran a los pies de la Virgen, implorando su bendición para y ellos para la población que representan.

Reyes y príncipes acuden, con la misma actitud de sumisa reverencia, a implorar el favor de la Virgen. Sirva de magnífico ejemplo la tabla de la colección Román Vicente, de Zaragoza (fig. 262), en la que a los pies de la Virgen están devotamente arrodillados el rey Enrique II de Trastamara y su familia. Él mismo mandó pintar este exvoto, en 1373, por haber salido ileso de la batalla de Nájera.

Es más famosa todavía la tabla, de escuela castellana, procedente del convento de Santo Tomás de Ávila, en la cual aparecen arrodillados ante la Virgen entronizada los Reyes Católicos, con sus hijos. Figura hoy en el Museo del Prado.

Luego vienen las familias que se votan o consagran a María, y que al representarse junto a ella parecen obtener una especie de carácter sacramental, que ha de durar tanto como la pintura. Son numerosísimas las figuras de donantes que, devotamente reducidas a tamaño diminuto, se introducen casi subrepticiamente junto al trono de María.

Finalmente, viene la nobleza del trabajo, los gremios, con su heráldica abarrotada de instrumentos de producción, y cuyos asociados confiaban en vida su alma a estos grandes exvotos, y su cuerpo, al morir, a los claustros de catedrales y monasterios.

LA VIRGEN DE LAS TRES CORONAS

Los temas apoteósicos de la iconografía mariana nos llevan a hablar de una representación de la Virgen, que tiene también, aunque de una manera sintética, carácter apoteósico, y es aquella Virgen a la cual, a primera vista, parece no le sentaría mejor calificativo que el de *pontifical*, por el hecho de llevar tiara con tres coronas, exactamente como la que vienen usando los pontífices desde los siglos XV y XVI. Pero este atributo en las sienes de María tiene mayor trascendencia.

La Virgen con tiara no es frecuente; pero, por los varios casos que de ella aparecen en nuestra pintura gótica, puede deducirse que este atributo no era cosa enigmática para los fieles. Tenemos a mano dos ejemplos muy destacados y de la mejor época de la pintura gótica catalana: el retablo de Segorbe, que es de la escuela de los hermanos Serra, en el siglo XIV (fig. 263), y el de la antigua colección Dalmáu, de Barcelona, obra del maestro de Guimerá (siglo XV). En ambos casos se trata de la Coronación de la Virgen, y además, en el retablo de Serra, la Virgen, ciñendo la tiara, asiste a la muerte de Santa Clara. En la Coronación de Serra, la tiara tiene aún forma cónica, propia de la época. En el retablo del maestro de Guimerá la tiara presenta un aspecto hinchado, como de bellota, más semejante a la tiara actual. En ambos casos está adornada con tres coronas superpuestas. El carácter de estas figuraciones, si no histórico, es descriptivo, y, por lo tanto, se sale del marco de esta obra. Pero las citamos para explicar y comprender la imagen devocional de la Virgen de Brafim (Tarragona), por ejemplo, conocida bajo el nombre de Nuestra Señora de Loreto, que sin duda alguna no es única (fig. 264).

Aquí ya no se trata de pintura, sino de talla, y ésta no acostumbra permitirse tantas libertades de expresión. Esta imagen escultórica acaba de persuadirnos de que la Virgen triplemente coronada no es un tema iconográfico raro. La de Brafim es una talla en madera ricamente policromada, perteneciente al siglo XVII. La tiara ha evolucionado hacia la forma propia de esta época, y ha pasado a ser atributo de la Virgen de Loreto.

¿Qué sentido tiene esta insignia pontifical en las sienes de María? Al hablar de la Virgen del Rosario hemos visto que María aparece algunas veces coronada con tres coronas. Pero estas coronas son de rosas, y éstas de diferente color. Su simbolismo es patente: las tres coronas aluden a las tres series de misterios de gozo, dolor y gloria que se meditan durante el rezo completo del santo Rosario. La significación de ese triple coronamiento no puede ser, pues, más clara.

Pero éste, evidentemente, no es el simbolismo de las tres coronas que adornan la tiara de la Virgen en cuestión. Descartado este simbolismo, hemos de descontar también el simbolismo pontifical, e incluso la hipótesis de que la tiara se inspire en la de los papas.

¿Cuál es, pues, el origen y significado de esta tiara mariana, con sus tres coronas? Creemos que el origen más antiguo y directo se encuentra en el *Speculum humanæ salvationis*, que nos consta tuvo una influencia tan decisiva sobre la iconografía cristiana. Al tratar (fol. 14) del nacimiento de la Virgen, aduce el autor el símbolo del Templo de Salomón. Y dice:

Templum Salomonis habuit pinacula tria,
Per que signatur triplex aureola in Maria.
Prima est virginum, quia primo virginitatem vovit.
Secunda est martyrum, quia martyr in anima fuit.
Habuit namque aureolam prædicatorum et doctorum
Quia erat evangelistarum doctrix et apostolorum.

El Templo de Salomón tuvo tres pináculos,
por los que se indica la triple corona de María.
La primera es de vírgenes, porque fué la primera en hacer
[voto de virginidad.
La segunda es de mártires, porque en espíritu fué mártir.
Tuvo además la corona de predicadores y doctores,
porque fué maestra de evangelistas y apóstoles.



LA VIRGEN DE LAS TRES CORONAS

Fig. 263.—*En esta escena de la muerte de Santa Clara, la Virgen aparece con tiara de tres coronas. El caso es bastante frecuente. Esta insignia no tiene simbolismo papal, sino que hace referencia a la triple realeza de María sobre las tres principales jerarquías de Santos. (S. XIV. Pintura sobre tabla. Segorbe.)*

Para colocar estas tres coronas sobre la cabeza de María, no quedaba, sobre todo en las imágenes escultóricas, otro recurso que la tiara, que



Fig. 264.—VIRGEN DE LAS TRES CORONAS. *Tema apoteósico: las tres coronas simbolizan la realeza de María sobre las vírgenes, los mártires y los predicadores y doctores. (Siglo XVII. Brafim, Tarragona.)*

permite llevarlas simultáneamente. Y hay que hacer constar aquí que la tiara mariana tuvo una divulgación anterior y más rápida que el *triregnum* de los papas. Cotejando las representaciones de San Pedro ciñendo tiara de tres coronas, con las representaciones de la Virgen adornada con la mis-

ma tiara, podemos deducir que la tiara de tres coronas es de una sorprendente frecuencia en la iconografía religiosa de los siglos XIV y XV, y bastante rara en la iconografía de los papas de la misma época. Es muy verosímil, pues, que la tiara de tres coronas haya pasado de la iconografía judía a la iconografía cristianorreligiosa, y de ésta a la iconografía papal, arrastrando tras sí un concepto de superioridad puramente espiritual y sobrenatural que todavía se desprende de las expresiones del Pontifical romano del siglo XV. («Padre de Príncipes, Rector del Orbe, Vicario de Jesucristo en la Tierra.»)

Asimismo es interesante recordar que parte del capítulo XLV del *Eclesiástico*, en el que se describe la tiara del sumo pontífice Aarón («Y le puso una corona de oro sobre la tiara», v. 14), fué adoptada como texto litúrgico, lo que constituye el mejor trampolín para poner en circulación una idea o una imagen, por extraviada que se encuentre dentro de la selva sagrada de la Biblia. El filósofo judío Filón, contemporáneo de Cristo, dice *(De vita Moisis)* que la tiara del sumo pontífice era señal de superioridad sobre todos los reyes y demás mortales. Flavio Josefo, gran autoridad entre las jerarquías judías, dice que la tiara del sumo pontífice estaba adornada de tres coronas. Ambos autores tuvieron gran predicamento durante toda la Edad Media.

Ahora bien: en la interesantísima pintura que vamos a examinar muy en breve (fig. 269), en la que se representa a María como sacerdotisa, con indumentaria inspirada en la del Sumo Pontífice, en el culto judío del Antiguo Testamento, se ve también, al lado de la Virgen, un acólito angelical que sostiene la tiara adornada con las tres coronas.

En la casa solariega del señor Joaniquet, en Verdú (Lérida), existe un pequeño cobre pintado, en el que también aparece la Virgen con tiara de tres coronas y vestida con una singular túnica en forma de embudo, realzada con desmesuradas joyas, tal como acostumbra a representarse la imagen auténtica de Loreto, con su indumentaria postiza.

La interpretación de este símbolo, basada en el *Speculum*, que creemos la más objetiva, no excluye absolutamente una interpretación semejante a la que también se ha dado a la tiara pontifical. En sus tres coronas se ha querido ver el simbolismo de «la Iglesia como hija, madre y esposa del Pontífice». Este concepto trinitario relacionado con María es

antiquísimo. Valga como ejemplo concluyente un tropo o adorno literario de un texto litúrgico del siglo XI, aplicado al *Sanctus* de la misa. Dice así:

Sanctus. Sancte ingenite genitor
Sine Genitrice geniti Mariæ.
Sanctus. Sancte Fili, in gloria æqualis Patri.
O qualis dignitas sine Patre Mariæ Matri.
Sanctus. Sancte Spiritus, amborum Amor suavissimus,
Sub cuius umbra exsultat Virgo mater Maria.
Dominus Deus Sabaoth; Pleni sunt cœli et terra gloria tua.
Cuius gloriam præ cunctis Maria glorificavit.

Santo. ¡Oh santo Engendrador ingénito!, que, sin madre,
engendraste al que María engendró.
Santo. ¡Oh santo Hijo!, en gloria igual al Padre.
¡Cuán grande la dignidad de María, que sin obra de
[padre (humano) fué madre tuya!
Santo. ¡Oh Santo Espíritu!, Amor suavísimo de los dos,
bajo cuya sombra se alegra María, virgen y madre.

Son numerosos los tropos de *Sanctus* que desarrollan estas mismas ideas, y luego la literatura menor cuidará de divulgarlas. Estos justificados ditirambos que penetran en el corazón mismo de la liturgia no podían menos que reflejarse en la iconografía mariana. La tiara con triple corona es un símbolo apoteósico de todas las grandezas de María, resumidas en la forma perfecta de tres círculos erizados de desbordantes florones. Creemos, pues, justificada la colocación de la Virgen con tiara entre sus representaciones mayestáticas y entronizadas.

MARÍA, TRONO DE SALOMÓN

Otra singularidad entre las múltiples representaciones de la Virgen de Majestad es la conocida bajo el nombre de *Trono de Salomón*.

Thronus veri Salomonis est beatissima Virgo Maria,
In quo residebat Iesus Christus, vera Sophia.

Trono del verdadero Salomón es la Bienaventurada Virgen María,
En el cual residía Jesucristo, la verdadera Sabiduría.

La idea partió del famoso *Speculum humanæ salvationis*, en el que se pone como prototipo de la Adoración de los Santos Reyes la visita de la Reina de Saba a Salomón. En su ilustración gráfica se ve a Salomón sentado en un trono flanqueado por dos leones. El trono tiene seis peldaños, en cada uno de los cuales están dos leones. En la parte inferior aparece la Reina de Saba cargada de presentes (fig. 265).

El trono está ideado a tenor de la descripción del de Salomón, que da el libro II de las *Crónicas* (IX, 15-19): «Hizo el Rey Salomón un gran trono de marfil, que recubrió de oro puro. Tenía el trono seis gradas y un dosel de oro. Había brazos a uno y otro lado de la silla, y cerca de los brazos, dos leones, y otros doce leones sobre las seis gradas de una y otra parte.»

Esta escena primitiva se modificó ya en el siglo XIII, sentando a Jesucristo en el trono de Salomón. Es el símbolo que se desvanece ante

la realidad. La alegoría, en la pluma de los escritores y en la boca de los predicadores, se proyectó sobre María; y así vemos a la Virgen sentada



Fig. 265.—María, trono de Salomón. *Tema simbólico, aplicado a María para poner de relieve su extraordinaria gloria. (Miniatura del siglo XIII. Catedral de Toledo.)*

en este trono salomónico y a Jesús sentado sobre su regazo. Estas lucubraciones místicas se reflejan en el arte religioso, y no sólo en la miniatura, de sí más osada, sino también en la pintura y la escultura monumentales, que echan mano del tema y lo adaptan a sus técnicas.

La representación mariana del Trono de Salomón alcanza extraordinarias proporciones, debido a la insistencia de aplicar este simbolismo a la Virgen. He aquí una de sus fórmulas en la pintura monumental (fig. 266): el trono, flanqueado por dos grandes leones, se eleva sobre seis gradas, en cada una de las cuales hay dos leones más pequeños. María, con su Hijo en brazos, se sienta en el trono, subrayado por una gran inscripción



Fig. 266.—María, trono de Salomón. *He aquí, en esquema, el programa completo de este complicado tema. Las figuras a los lados de María son las personificaciones de las virtudes que brillaron en ella en el acto de la Anunciación. (Siglo XII. Pintura mural de la iglesia de Gurk, Alemania.)*

que dice: *Ecce thronus magni fulgescit regis et agni* («He aquí cómo resplandece el trono del gran Rey y Cordero»). A uno y otro lado del trono, hay una virgen coronada, la Caridad y la Castidad, virtudes que prepararon a la Virgen para su gran dignidad de Madre de Dios. A la derecha e izquierda del trono, asisten aquellas otras seis virtudes que se pusieron de manifiesto en María al recibir el mensaje del arcángel San Gabriel. Al lado derecho vemos, en primer lugar, sentada, a la *Solitudo*, amor a la soledad, puesto que el ángel encontró a María sola en su aposento (Lu-

cas I, 28). Al lado izquierdo, también sentada, la *Verecundia*, el pudor, porque María se estremeció al saludarla el ángel (Luc. I, 29). Luego siguen otras cuatro figuras, por este orden: la *Prudentia*, la prudencia, porque María reflexionó sobre lo que significaba aquella salutación (Luc. I, 29); la *Virginitas*, la virginidad, porque respondió: «No conozco varón» (Luc. I, 34); la *Humilitas*, la humildad, porque María repuso: «He aquí a la esclava del Señor» (Luc. I, 38); la *Obedientia*, la obediencia, porque dijo: «Hágase según su palabra» (Luc. I, 38).

Sobre cada arco, debajo del cual aparecen las figuras simbólicas de dichas virtudes, hay el busto de un profeta o apóstol, con un rollo en el que se leen las palabras que dicen relación con cada una de aquéllas. Y así, por el orden con que las hemos mencionado, tenemos: Oseas (II, 14): «He aquí que yo la atraeré, y la llevaré a la *soledad* y le hablaré al corazón». Eclesiástico (XXVI, 19): «Gracia sobre gracia es la mujer *honesta*». San Pedro (I.ª, I, 7): «Sed, pues, *discretos* y velad en la oración». San Pablo (I Cor. VII, 34): «La *virgen* sólo tiene que preocuparse de las cosas del Señor». Isaías (LXVI, 22): «¿Sobre quién se posa mi Espíritu, sino sobre los *humildes?*». Samuel (I, XV, 22): «Mejor es la *obediencia* que los holocaustos».

Existe aún otra fórmula del Trono de Salomón. María ocupa la parte más alta del trono levantado sobre las seis gradas, con sus correspondientes leones. Salomón, en cambio, ocupa una hornacina en la parte inferior. A los lados de la Virgen y su Hijo están la *Misericordia* y la *Veritas*, recordando, con su inscripción, que en la Encarnación del Hijo de Dios «la misericordia y la verdad se encontraron» (Sal. LXXXIV, 11). Luego, dentro de hornacinas y sobre diferentes gradas, siguen las otras seis virtudes que resplandecieron de una manera particular en la Anunciación de la Virgen. Sobre ellas aparecen también los bustos de sus correspondientes personajes, con inscripciones que directamente se refieren al trono del verdadero Salomón, que es Cristo.

Otra variante acabará de ayudarnos a formar una idea completa de la grandiosidad que llegó a alcanzar este símbolo. María, con su Hijo, aparece rodeada de la aureola radiante del sol, en pie sobre la luna y coronada con doce estrellas, como la mujer apocalíptica. Junto a la luna hay los doce leones del trono salomónico. Debajo de éste aparece Cristo en el

sepulcro, que lleva la inscripción siguiente: *Tumba gigantis* («La tumba del Gigante»). Jesús está representado en esta forma, porque su resurrección fué simbolizada por un león, y además porque el Salmista (XVIII, 6) le compara a un gigante que se levanta como el sol y se lanza, alegre, a recorrer su curso. A derecha e izquierda de María se ven, en la parte superior y debajo de dos ángeles músicos, los episodios de la Anunciación y el Nacimiento de Jesús. Y debajo están representados Virgilio y Albumasar (Abi Maschar), este último, famoso astrónomo árabe que murió por los años 805-806. El rollo del poeta latino anuncia su famosa profecía de la cuarta *Égloga:* «Se acerca la última edad vaticinada por la sibila de Cumas; de nuevo empieza el gran orden de los siglos». Albumasar sostiene un rollo, en el que hay escrita la mencionada profecía de la sibila de Cumas, acerca de la cual dice una de sus obras: «En la primera visión de la virgen se levanta una Virgen honorable y pura... que da el pecho a un Niño que cierto pueblo llama Jesús».

Completan la apoteosis de este trono salomónico seis doctores de la Iglesia, con sendos rollos, en los que aparecen escritos otros tantos elogios de la Madre de Dios. También asisten las seis mencionadas virtudes que resplandecieron en María en el momento de la Anunciación. Asimismo son representadas las sibilas de Cumas y de Samos.

Según el *Speculum humanæ salvationis,* las seis gradas simbolizan las seis edades del mundo; los doce leones representan a los doce Patriarcas o Apóstoles, y los dos leones mayores, las «tablas de los preceptos que María guardaba de corazón y obra».

De lo dicho, claramente se desprende que el simbólico Trono de Salomón es un verdadero «triunfo», con cortejo de ángeles, doctores de la Iglesia, poetas, sabios y sibilas, en honor de la maternidad divina de María. Es un resumen apoteósico de la historia, la profecía y la leyenda, en competencia para cantar la gloria de la Virgen y Madre. Es una composición que no cede en importancia ni al árbol de Jesé ni al árbol de la Vida, tan poblados uno y otro de personajes, y además acotados.

Ignoramos si existe en España alguna representación monumental de esta grandiosa alegoría. Mas no creemos que podamos contentarnos con lo que a primera vista pudiera parecer una fórmula, alambicada y reducida a la mínima expresión plástica, del Trono de Salomón. Esta con-

sistiría en la representación aislada de la Virgen, sentada sobre rico trono y apoyando uno o los dos pies sobre un león. Tenemos, entre muchos, el ejemplo de la interesante imagen del siglo XV (fig. 267), procedente



Fig. 267.—VIRGEN CON UN LEÓN A SUS PIES.
No parece relacionarse con el trono de Salomón.
(Siglo XV. Monasterio de Carracedo, León.)

del Monasterio de Carracedo (León). Indudablemente, aquí el león no tiene un valor heráldico o decorativo, ni puede representar al León de Judá, que sería mejor tratado. Podría muy bien ser una reducción sintética del Trono de Salomón, como existen otras de temas complicados,



VIRGEN CON UN DRAGÓN A SUS PIES

Fig. 268.—*Aquí el poder y la soberanía de María vienen expresados por el acto de aplastar un dragón, cuya ascendencia iconográfica y simbólica es más antigua que la del león. (Siglo XV. Imagen de plata. Catedral de Segovia.)*

que en la pintura monumental alcanzan grandiosas proporciones. Pero aquí el león parece más bien referirse a una idea de poder y hegemonía, que directa y primitivamente se aplicó a Jesucristo, y que no se tardó en extenderla a María, a la cual se aplicó también el conocido verso del Salmo XC: «Hollarás al león y al dragón». Así lo vemos, por ejemplo. en el retablo de Nuestra Señora de Rocamador, en el que se representa a la Virgen con el Niño bajo el aspecto de mujer apocalíptica, sobre el fondo de una aureola solar, de pie encima de un globo terrestre y sobre la luna. Una inscripción dice, en tercera persona: *Conculcabit leonem et draconem* («Hollará al león y al dragón»).

Una espléndida imagen, de chapa de plata, conservada en la catedral de Segovia (siglo XV), presenta a María sentada en un trono, de época posterior, teniendo de pie sobre una de sus rodillas al Niño Jesús, en actitud de bendecir (fig. 268). La Virgen está aplastando con su pie izquierdo a un fantástico dragón, que en vano se revuelve contra la mujer fuerte. Es el dragón que algunas veces asoma bajo las plantas de la Inmaculada.

Estas representaciones de la Virgen con un león o un dragón bajo sus plantas, son muy numerosas, lo cual parece confirmar que no se trata de la reducción de un tema harto rebuscado, como era el del Trono de Salomón. En cambio, es más verosímil la actitud de aplastar el mal, figurado por aquellos animales, como la Inmaculada aplasta la serpiente.

MARÍA, SACERDOTISA

María, sacerdotisa del Antiguo Testamento: he aquí un tema rarísimo en la iconografía mariana. Aunque raros también, son más frecuentes los casos en que la Virgen es representada como oficiante del Nuevo Testamento. Por ejemplo: en un cuadro de Miguel de Santiago (siglo XVII), en el convento de San Francisco, de Méjico, María aparece entre nubes, bajo aspecto de Inmaculada, teniendo en sus manos el Cáliz con la Sagrada Hostia, como ofreciendo el sacrificio eucarístico a la Santísima Trinidad, que brilla sobre su cabeza en forma de tres personas humanas, iguales y de la misma edad.

Es más conocida la pintura de Ingres, en el Museo del Louvre, en que la Virgen está en actitud adorante del Cáliz y de la Hostia, colocados sobre un altar, con sus correspondientes manteles, corporales y candeleros. Dos acólitos la asisten.

Otro caso interesante es el que presenta un viejo grabado catalán, firmado por Vincent. En él se nos muestran María y José, y en medio de ellos, y entre nubes, está el ostensorio radiado, manifestando la sagrada Hostia. María y José están allí como ofreciendo el sacrificio eucarístico de su Hijo. En la parte inferior del grabado hay un padre escolapio, llamado Luis *(Ludovicus)*, en actitud extática, contemplando la visión de aquella augusta Trinidad.

Pero el caso más interesante y de mayor enjundia mística es el representado en la tabla de la escuela de Niza que reproducimos (figura 269). La Virgen aparece en el interior de una catedral gótica. Sobre el

altar hay un incipiente retablo, y más arriba, un baldaquino colgado de la bóveda. María está delante del altar, revestida de la indumentaria



Fig. 269.—La Virgen sacerdotisa. *María aparece revestida como un gran sacerdote del Antiguo Testamento. (Tabla pintada, del siglo XV. Escuela de Niza.)*

pontifical del Antiguo Testamento, interpretada con cierta libertad. Su cabeza se destaca sobre un nimbo circular. La Virgen da la mano al Niño Jesús, como en actitud de ofrecerlo sobre el altar. Jesús lleva una curiosa indumentaria que le da el aspecto de un pequeño canónigo. Por la edad

del Niño y por la indumentaria de la Madre, no puede tratarse de una Presentación al Templo, y hay que considerar esta representación como alusiva al sacrificio eucarístico, o al sacrificio que abarca toda la vida de Jesús. Los angélicos acólitos subrayan y avivan esta alusión. Uno de ellos lleva una cruz procesional; otro, la tiara; en el centro, a los pies de la Virgen, tres ángeles arrodillados cantan delante de un libro, y a sus lados tienen sendos compañeros que van moviendo los incensarios; a la izquierda del espectador, los dos primeros ángeles son portadores de vinajeras; el siguiente sostiene un cáliz, y el que está más cerca del altar lleva un candelero.

La idea del artista o la de su inspirador parece ser que la gran sacerdotisa del Antiguo Testamento, María, invita y acompaña a su Hijo Jesús a celebrar el gran sacrificio de la Redención. No conocemos un ejemplo de esta clase en la iconografía española.

VIRGEN DE HUMILDAD

Si en este capítulo, dedicado a la Virgen majestuosa y entronizada, hablamos de la Virgen de Humildad, ello es debido, a pesar del contraste evidente entre una y otra, al hecho de que esta última Virgen fué representada también pomposamente y en un trono *sui géneris*, y aparezca rodeada de ángeles músicos, de santos y devotos.

La *Virgen de Humildad* es la que se nos muestra sentada en el suelo, ya sea en plena naturaleza, ya sea en un interior. En los siglos XIV y XV, tanto en Italia como en nuestro país, este tema iconográfico obtuvo una grandiosa acogida. Su centro de irradiación fué Italia, como lo fué de tantos otros, por su contacto con el inagotable arsenal iconográfico del arte bizantino. Sobre todo en Cataluña, es muy frecuente durante los siglos XIV y XV. En el interior de España se vulgariza en pintura y escultura durante los siglos XV, XVI y XVII, teniendo una supervivencia más popular y persistente que en la región catalana. Es la Virgen llamada antiguamente *Beata Domina de Humilitate* (Bienaventurada Señora de Humildad), cuya devoción fomentó particularmente la orden dominicana. En Italia es donde más se ha conservado este título primitivo. Vulgarmente se la conoce por la Virgen del Reposo, o se la confunde con la Virgen de la Leche, porque casi siempre acostumbra a dar el pecho al Niño Jesús.

Tiene su paralelo en el *Cristo de la Humildad*, que inmortalizó, entre otros, Alonso Cano, en su cuadro de la Real Congregación del Santísimo Cristo de San Ginés, de Madrid, según reza un grabado de Manuel Álvarez de Mon. El Cristo de la Humildad no es otro que el Varón de dolores, que, sen-

tado en la cumbre del Calvario, aguarda el momento de la crucifixión. Esta imagen estuvo en mucha veneración, en particular en tierras levantinas.

El tema parece ser una devota digresión del arte humanizante del siglo XIV; pero tiene una ascendencia mucho más remota. En general, está relacionado con la huída a Egipto, y constituye un alto durante el penoso camino. Encontramos sus trazas desde el siglo IV, en el campo de la arquitectura cristiana. Y seguramente los relatos de peregrinos a Palestina nos retransmitieron documentos anteriores. La tradición, huelga decirlo, debe remontarse a los primeros tiempos cristianos.

En las proximidades del Haram el Chalil se encontraron los restos de una grandiosa basílica cristiana del siglo IV. El minorita González, en el año 1667, vió todavía una basílica de tres naves, con sus correspondientes portales, y en su interior estaba representada la huída a Egipto. En aquella época, González ya dice que la iglesia estaba en ruinas. Quaresmius, hacia el año 1620, en su *Elucidatio Terræ Sanctæ*, habla de una *antiqua traditio* según la cual María, en su huída a Egipto, descansó en este lugar, que es el camino comercial que conduce del sur de Palestina a aquel país, y que sin duda alguna es el que tomaron San José y la Virgen con el Niño. Aquellos lugares fueron, en efecto, conocidos bajo el nombre del «Reposo de María».

Pero el episodio de la Huída a Egipto tuvo mayor resonancia debido al milagro que todos los años se sucedía en el monasterio egipcio de Metmak, esto es, Al-Matgas, en el norte del Delta. Con esta ocasión acudía allí enorme gentío del país y del extranjero. Los occidentales estaban también numerosamente representados. Todos procuraban encontrarse en aquella localidad el día 21 del mes *genbot*, hasta el 25 del mismo, puesto que durante estos días se podía observar el gran prodigio que el Niño Jesús prometió a su Madre que ocurriría todos los años. El Niño Jesús hizo esta promesa cuando la Sagrada Familia, recién llegada a Egipto, pasó cinco días en un lugar desierto. El Divino Infante prometió a la Virgen una verdadera *conversazione*, puesto que le anunció que no sólo se aparecería Ella, sino que a sus dos lados aparecerían también los arcángeles Gabriel y Miguel y, además, santos mártires. Y le concedió, finalmente, que a voluntad de los fieles se aparecerían fieles difuntos. Los relatos de este milagro, que ocurría periódicamente, acusan la presencia de enormes

muchedumbres llegadas de todos los países, a los cuales comunicarían, al regresar rendidos y maravillados, sus escalofriantes impresiones.



Fig. 270.—Virgen de Humildad. *Su característica es el estar en el suelo. Representa un alto durante la huída a Egipto. (Siglo XIV. Tabla valenciana, Iglesia de San Bartolomé. Villahermosa del Río, Castellón de la Plana.)*

Peregrinos y cruzados importaron el romántico tema a Occidente, en donde todos los lugares santificados por Jesús y María tuvieron una honda repercusión artística y literaria. La distancia que entonces separaba idealmente los dos extremos del Mediterráneo, era más fabulosa que otra algu-

na hoy día. El rasgo característico del reposo de María, en su huída a Egipto, es el de que la Virgen está sentada en tierra. Y este rasgo se ha



Fig. 271.—VIRGEN DE HUMILDAD. *La Virgen está sentada en el suelo, sobre un almohadón. (Siglo XV. Pintura sobre tabla. Escuela de Serra. Colección Junyer. Barcelona.)*

conservado, incluso cuando se ha querido representar este tema, no de una manera descriptiva, sino mayestática y pomposa, como veremos más abajo.

En la iglesia de San Bartolomé de Villahermosa del Río (Castellón de la Plana) hay una tabla gótica del siglo XIV, que nos brinda una prueba

de lo que estamos diciendo (fig. 270). La tabla da una fórmula majestuosa y puramente devocional del Reposo de la Virgen. La Virgen, glo-



Fig. 272.—Virgen de Humildad. *María está sentada en el suelo, sobre un cojín. Detrás de ella hay como un respaldo y un dosel de trono. (Siglo XV. Colección Muntadas. Badalona.)*

riosamente rodeada de cuatro ángeles músicos, está sentada en el suelo, sobre un cojín con aspecto de jergón, y tiene a sus pies la media luna. El Niño, como de costumbre en esta representaciones, está mamando. Junto a la Virgen, y sentado sobre un taburete, está San José, de proporciones



VIRGEN DE HUMILDAD

Fig. 273.—*En la mayoría de los casos, la Virgen aparece amamantando a su Hijo. La escultura supo interpretar magníficamente este tema. María está como asentada sobre una de sus rodillas. (Siglo XIV. Talla en alabastro. Iglesia de Santo Domingo. Jerez de la Frontera, Cádiz.)*

más reducidas, a la manera de una figura de donante; pero no puede confundirse con ninguno de éstos, porque lleva corona poligonal, propia de los personajes del Antiguo Testamento. El santo patriarca tiene un libro sobre las rodillas y adopta su acostumbrada actitud meditabunda. A sus pies tiene el bordón de viajero, al cual está atado un simplificado bagaje. La alusión al reposo de María durante su viaje a Egipto es patente.

Casi siempre falta la figura del santo patriarca, porque no se trata aquí de una escena descriptiva, sino devocional, en la que toda la atención se concentra en la Virgen. Una tabla de la colección Junyer, de Barcelona (fig. 271), nos da la fórmula más solemne y deslumbrante. A pesar de toda su ostentación de riqueza, la Virgen está sentada en el suelo, sobre un rico almohadón, con que la piedad de los fieles creyó un deber suavizar su penosa postura.

A impulso de la devoción popular, este tema fué a la deriva hacia una suntuosidad que desdice de su primitivo concepto. Un ejemplo muy curioso es el que nos ofrece una magnífica tabla catalana de principios del siglo XV, que forma parte de la colección Muntadas, de Badalona, cerca de Barcelona (fig. 272). En ella la Virgen, ricamente ataviada y ciñendo corona, está sentada en el pavimento de mosaico geométrico y sobre un verdadero cojín de damasco. Sus caudalosas vestiduras se esparcen por el suelo. El Niño Jesús no toma ni busca el pecho de María, cosa bastante rara en estas representaciones. Está entretenido jugando con un pájaro. Cuatro ángeles músicos amenizan la escena. Detrás de la Virgen hay una especie de trono, cuyos brazos avanzan hacia ella, mientras su dosel la cobija. Pero para ser trono le falta el asiento, que, a pesar de la suntuosidad de la composición, se regatea. El artista ha insistido, no obstante, en darle una apariencia de trono. El concepto, pues, de *Humildad* y de emigración se desvanece casi, por la deslumbrante pompa de las vestiduras y del seudotrono.

Representaciones de la Virgen de Humildad con un simulacro o apariencia de trono, son bastante frecuentes en las composiciones pictóricas. Esto obliga a los artistas a usar una serie de estratagemas para escamotear la solemne silla, sin menoscabar la suntuosidad.

Este tema iconográfico fué adoptado pronto por la escultura, que produjo espléndidos ejemplares. Uno de ellos es la imagen de alabastro

policromado (fig. 273), existente en la iglesia de Santo Domingo de Jerez de la Frontera (Cádiz). Es una escultura de los siglos XIV-XV, que podría



Fig. 274.—VIRGEN DE HUMILDAD. *He aquí otro magnífico ejemplo escultórico de este tema. Imágenes semejantes alcanzaron gran boga en ciertas regiones españolas. (S. XV. Talla en alabastro. Colección Cabot. Barcelona.)*

muy bien pasar como producto de la escuela pisana. La postura de la Virgen no puede ser más real ni sincera, sin escamotear la humilde posición de la Madre de Dios. La figura de María y su actitud maternal dan una sosegada impresión de reposo tranquilo, no de huída angustiosa.

Es interesante otro ejemplar más avanzado (siglos XV-XVI) que formó parte de la colección Cabot, de Barcelona (fig. 274). El concepto de humildad queda suntuosamente alterado por una especie de capa pluvial



Fig. 275.—VIRGEN EN EL «HUERTO CERRADO». *Tiene aspecto de Virgen de Humildad; pero el cerco que la rodea revela un tema alegórico de la virginidad de María. (Siglo XVI. Colección Juan de la Cámara. Sevilla.)*

con rica decoración en oro y piedras. Esta imagen debe de responder a un arquetipo de gran prestigio devoto en nuestra patria, puesto que en el interior de España se encuentran muchos ejemplares semejantes, pertenecientes a los siglos XVI y XVII y labrados en alabastro y madera.

No es rara una representación similar, que hay que descartar de este grupo. Podemos apreciarla en el pequeño tríptico hispanoflamenco de



Fig. 276.—Virgen de Humildad. *En época más reciente se pierde la noción de este tema, que es tratado simplemente como un pintoresco reposo en el camino a Egipto. (Siglo XVII. Copia de la* Zingarella *del Correggio. El Escorial.)*

la colección Juan de la Cámara y Urzáiz, de Sevilla (fig. 275). La Virgen está sentada, en efecto, sobre el verde césped, como en las Vírgenes de Humildad. Pero presenta unas características especiales que la distinguen de las anteriores. La más importante es el muro o cerco que la rodea, y que

hace creer que se trata del *Hortus conclusus* («Huerto cerrado»), el simbolismo alusivo a la virginidad de María. Este detalle da mayor importancia a otros más ambiguos, como el de la coronación de la Virgen por un ángel y el del Niño que no busca ni sorbe la leche de la Madre.

Estas representaciones de la Virgen de Humildad, a partir del siglo XVII desaparecen debajo de la pompa que los devotos no supieron negar a su Reina y Señora.

Otro importante desvío que sufrió este tema fué el adoptar un carácter pintoresco inspirado en los *Evangelios apócrifos*. La escena, antes penosa y angustiada, toma el cariz de una apacible excursión. La Sagrada Familia aparece sentada a la fresca sombra de una palmera o de un árbol más familiar. La palmera se inclina ceremoniosamente para ofrecer su fruto. Ángeles y pajarillos amenizan con sus cantos el reposo de los sagrados personajes. El aspecto del sitio no puede, en general, ser más placentero. Desaparece, pues, el ambiente de *humillación* propio de las representaciones primitivas. A lo sumo, la escena toma el sesgo de un contratiempo durante el curso de un viaje (fig. 276).

VIRGEN DE LA LECHE

Este singular tema iconográfico constituye una fulgurante nebulosa que atraviesa de parte a parte el firmamento del arte cristiano. Empieza en las catacumbas, y no ha perdido aún su actualidad. Acompaña al tema una copiosa literatura, que, además de sostenerlo, le imprime a fines de la Edad Media grandiosas dimensiones.

En las catacumbas de Priscila, en Roma, hay una representación pictórica de la Virgen, hecha en el siglo II y a la cual nos referimos ya anteriormente (fig. 4). Su mal estado de conservación impide afirmar rotundamente que dé el pecho a su Hijo. Pero puede asegurarse con gran probabilidad que realmente se trata de una Virgen lactante. Este grupo no queda aislado entre las demás pinturas catacumbales. Hay una larga serie de símbolos que hacen referencia a la leche y que concuerdan con las costumbres y la literatura cristianas primitivas.

En los primeros siglos de la Iglesia, el recién bautizado era tenido como el hijo o niño de la *Domina* (de la Señora), de la *Mater Ecclesia* (Madre Iglesia), de tal modo que los mismos adultos, recién bautizados, eran calificados en sus losas sepulcrales como *pueri* o *infantes*. Y, en consecuencia, a los neófitos, inmediatamente después de la comunión, se les daba a beber leche mezclada con miel, que en las primitivas iglesias de Egipto, Roma y Norte de África era bendecida solemnemente durante el Canon, sobre el altar, en la ceremonia de las vigilias de Pascua y Pentecostés. Su finalidad era darles una idea plástica de su nuevo nacimiento y de su segunda infancia, de su entrada en la tierra de promisión. Según

el sacramentario leoniano (siglo VII), la leche con miel simboliza la unión de las dos naturalezas en Cristo. Y por su especial relación con la comunión pasó a ser un símbolo eucarístico.

Ahora bien: el gran Padre de la Iglesia San Clemente de Alejandría (siglo II), y con él otros escritores eclesiásticos primitivos, comparan a la Iglesia con la Virgen: «¡Oh prodigio misterioso!—exclama el mencionado autor—. Uno es el Padre de todas las cosas; uno es el Verbo de todas las cosas; el Espíritu Santo es uno, a pesar de estar en todas partes, y una sola fué Madre-Virgen. A mí me gusta llamarla Iglesia... Ella llama a sus hijitos y los nutre con una leche santa, con el Verbo hecho niño.»

La comparación de la Iglesia con María debió de ser muy familiar a los cristianos de los primeros siglos. Los hijos de la Iglesia son hijos de María, y así como la Virgen alimentó a Cristo, así la Iglesia continúa alimentando a todos los cristianos.

La costumbre de dar a los neófitos (recién bautizados) leche con miel decayó pronto, pero sobrevivió su imagen y su mística influencia. En las leyendas de los mártires se refiere muy a menudo que de sus heridas salía leche en lugar de sangre. Esto lo menciona, por ejemplo, San Juan Crisóstomo con relación a San Pablo, afirmando que la túnica del que hirió al gran apóstol quedó manchada de sangre que tenía el aspecto de leche. Lo mismo se cuenta de Santa Catalina, Santa Martina, San Víctor, etc. La explicación más natural puede ser que la leche, símbolo de la sangre de Cristo, pasa a ser símbolo de la sangre del mártir. De todas maneras, las leyendas de los mártires acusan una creencia y una saturación de este simbolismo lácteo, que vemos mantenerse obstinadamente en la historia mística de la Iglesia.

Una explicación semejante hay que dar a las muchísimas reliquias conocidas bajo el nombre de «leche de la Madre de Dios». En la mayoría de los casos, si no en todos, no se trata de verdadera leche de María. Las reliquias de este nombre tienen varias procedencias y, por tanto, varias explicaciones.

Generalmente se trata de la creta o greda de una cueva de Belén, en la cual, según tradición, María amamantó a su divino Hijo. Esta creta, diluída en agua, tomaba el aspecto de leche, y como reliquia era distribuída bajo la denominación de «leche de María».

Hay otras reliquias de esta clase que tienen un origen semejante al que hemos mencionado al hablar de los mártires de cuyas heridas brotó una especie de leche. Pero en el caso de las reliquias de la Virgen, la leche, naturalmente, no procedía de las heridas infligidas a su cuerpo, porque no recibió ninguna, sino de las heridas infligidas a alguna de sus imágenes. Así, por ejemplo, Trithemius refiere que en Rupertsberg, cerca de Bingen (Alemania), en el muro de una capilla había pintada una imagen de María, en cuya corona y pechos estaban engastados cinco cristales o cabujones. Unos bandidos intentaron robarlos; pero al arrancar los mayores y más preciosos, que correspondían al pecho de la Virgen, empezó a manar de él mucha sangre y leche, que fueron recogidas con lienzos, y éstos quedaron convertidos en reliquias de la Virgen.

No son pocas las leyendas que hablan de imágenes del Crucifijo y de la Virgen, que al ser profanadas quedaron empapadas en sangre. Es famosa, y todavía la conmemora el Martirologio Romano el día 9 de noviembre, la mutilación del Crucifijo de Berito (Beyrut), en Siria, por manos de unos judíos. De la imagen manó sangre tan copiosamente, que, según se dice en este libro litúrgico, tanto las iglesias orientales como las occidentales recibieron gran abundancia de ella.

Con relación a la Virgen, la inscripción de una de sus reliquias, datada en el siglo XIII, reza así: *Hoc oleum ex ubere Genitricis Dei Virginis Mariæ emanavit in loco, qui Sardinia vocatur, ubi gentilitas est, ex imagine lignea* («Este óleo (leche) manó del pecho de la Virgen María, Madre de Dios, esculpida en madera, lo que sucedió en un lugar de gentiles llamado Sardinia»). Trátase de una imagen de la Virgen que en el siglo XI, probablemente, fué trasladada de Constantinopla a Sajidnaja (o Saydnaya, Sardenai), cerca de Damasco, y de la cual, hasta más allá del siglo XIV, se fué distribuyendo mucho aceite o leche. Otra reliquia del siglo XIV dice simplemente: *De lacte sanctæ Mariæ, quod per mamillam suam fluxit* («De la leche de Santa María, que fluyó de su pecho»). De manera que en muchos casos la «leche de la Virgen» procede de alguna de sus imágenes, sacrílegamente mutiladas.

El caso del icono de Saydnaya (en nuestros documentos transformada en Sardeña), antes mencionado, tuvo enorme influencia, debido a las actividades de los Templarios, que distribuyeron aquel misterioso

licor de la Virgen entre los peregrinos y en todos los países del mundo. Ahora bien: por las descripciones que se conservan de esta imagen (la más antigua data del año 1244) se deduce que se trataba de una imagen de la Virgen de la Leche. Este dato tiene un valor extraordinario. Es muy probable que en este famosísimo santuario de Saydnaya, meta de las peregrinaciones del Occidente y Oriente cristianos, se encuentre la fuente del tema de la Virgen amamantando a su Hijo. Y asimismo quizá haya que buscar en esta imagen prodigiosa el origen de los relatos marianos de los «milagros de la leche».

Una tercera procedencia de la «leche de María» está vinculada a una leyenda que se formó alrededor del melifluo doctor San Bernardo. Debido a la suavidad y dulzura con que el gran Santo predicó y escribió de María, empezóse a decir, de una manera metafórica, que la Virgen le había regalado con su leche; luego se habló de ello como de una cosa cierta e histórica. Ahora bien: en cierta ocasión fué trasladada la imagen de la Virgen delante de la cual San Bernardo tuvo la visión y saboreó su leche, y he aquí que se notó que la imagen estaba empapada de un líquido blanco, al que se dió el nombre de leche. En memoria de aquella visión, el líquido fué guardado y piadosamente distribuído.

El prodigio de San Bernardo no es exclusivo. Lo vemos repetirse en las vidas de San Agustín, Santo Domingo, San Cayetano, del beato Alain de la Roche, etc. Unos *Gozos* a Nuestra Señora de la Leche, venerada en el claustro mayor del Real Convento de Predicadores, de Valencia (por Benito Monfort, 1774), tienen una estrofa que dice así:

Franqueaste liberal,
a Domingo, y a Agustino,
y a Bernardo, el néctar fino
de tu pecho virginal.

La repetición de este favor vino a crear una numerosa parentela espiritual de Jesús, con los llamados *collactanei Jesu*, hermanos de leche del divino Hijo.

Finalmente, otra clase de «leche de María» procedía de una lámpara de un monasterio cisterciense de Mesina, que ardía delante de una venerada imagen de la Virgen. El aceite tenía color de leche, y como una alu-

sión a la de la Virgen, era distribuído entre los fieles. Según una versión (Ludolfo de Sudheim, *De itineris Terræ Sanctæ liber*, siglo XIV) del milagro de Saydnaya, el aceite que destilaba la imagen se convertía al cabo de un año en leche, y luego ésta se convertía en sangre.

Huelga decir que en la mayoría de los casos, con el tiempo estas reliquias fueron piadosamente veneradas como procedentes directamente de la persona de la Virgen.

LA VIRGEN DANDO SU LECHE AL NIÑO JESÚS

Todos estos hechos y leyendas crearon un ambiente en extremo favorable a la devoción a la Virgen de la Leche y a su plasmación artística. El arte bizantino de los siglos XI y XII dió la fórmula. En la iglesia del Monasterio Chilandari, del Monte Athos (Grecia), era muy venerada una Virgen de la Leche, llamada *Panagia Galaktotrophusa*. Pero hay ejemplos todavía más antiguos, como el relieve en marfil del siglo X que se conserva en la Biblioteca Nacional de París.

En nuestro país este tema arraigó profundamente y tuvo una gama de manifestaciones como en ningún otro. Es la representación típica de la Madre de Dios, la que ponía más de relieve la Maternidad divina de la Virgen. Unos *Goigs* (Gozos) catalanes del año 1781 tienen por título: *Goigs a Nostra Señora baix lo titol de Mare del Salvador o Mare de Deu de la Llet*. Esto explica sobradamente que el acto de alimentar al Niño Jesús tome una tal trascendencia y pompa. Ángeles y Arcángeles, santos y devotos asisten a ese momento solemne en que la Virgen pone su máxima contribución a la obra redentora de su Hijo, cebando, muchas veces bajo el signo de la Cruz, a la futura Víctima del Calvario. En Cataluña y Valencia, en que el título vulgarmente preferido para nombrar a María es el de Madre de Dios, este tema iconográfico tuvo una difusión y matización como en ningún otro lugar de España o del extranjero.

El ejemplar fechado más antiguo que conocemos entre nosotros, es del año 1269, y consiste en una curiosa miniatura que adorna la carta de fundación de la Cofradía de la Virgen María y Santo Domingo, en la iglesia de Tárrega (Lérida). Fué concedida por el Obispo Ramón de Vich

(fig. 277) y se conserva en el Archivo de la Corona de Aragón. Es una auténtica Virgen de la Leche, sentada sobre un trono. La Virgen tiene todo



Fig. 277.—Virgen de la Leche. *Éste es el ejemplar fechado (1269) más antiguo que conocemos. En las esquinas están los símbolos de los cuatro Evangelistas. (Archivo de la Corona de Aragón. Barcelona.)*

el aspecto de una reina. Por una escotadura de la túnica da el pecho al Niño Jesús, sentado sobre su regazo. La trascendencia del momento está subrayada por la presencia de los cuatro Evangelistas, en los ángulos, y por los cuatro Arcángeles, Miguel, Gabriel, Rafael y Uriel, detrás de la

Virgen, como apoyándola. No podemos creer que la presencia de los cuatro celestes personajes sea un capricho personal del artista, ni aun de su mentor eclesiástico. La miniatura del famoso *Libro de Kells* (fig. 10), iluminado por monjes irlandeses y atribuído a los siglos VI-VIII, presenta ya esta disposición de la Virgen rodeada de cuatro Ángeles. Comprobada la inmensa influencia de los miniaturistas irlandeses, no es de extrañar que esta composición repercutiera en diferentes países y siglos.

Es rarísima la presencia del Arcángel San Uriel, que en la miniatura ocupa el lugar más cercano a Jesús. Muchísimo tiempo antes de la época en que se pintó nuestra miniatura, este Arcángel ya no era reconocido por la Iglesia. Su culto había sido prohibido por los sínodos de Roma y Aquisgrán, de los años 745 y 789, respectivamente, y debido a esto su intervención en la iconografía religiosa es muy insignificante. La prohibición fué debida al mal uso que se hacía de su invocación, y como que tenía un fundamento equívoco, se quiso evitar que fuese asimilado a los que descansan explícitamente sobre el texto sagrado. Uriel es nombrado en los libros III y IV de Esdras, que a pesar de ser excluídos del número de los libros canónicos, no dejan de tener una respetable autoridad. En la angeología judía, Uriel (Luz de Dios) es uno de los siete Ángeles que están delante del Señor, o uno de los cuatro Arcángeles y mensajeros de los divinos misterios (con Miguel, Gabriel y Rafael). En particular era considerado como capitán del celeste ejército y vigía del mundo inferior. En la mística judía medieval, Uriel, de conformidad con su nombre, es considerado como origen del calor del día en invierno y Ángel del domingo. A pesar de la prohibición de su culto, aparece con alguna frecuencia en el arte cristiano oriental, y muy raras veces en el occidental. Sin embargo, el P. Ayala todavía da consejos para representar, junto con Miguel, Gabriel y Rafael, a este Arcángel y a otros cuatro semejantes, que proceden de escritos apócrifos.

La devoción a los siete Arcángeles experimentó una intensa reviviscencia en el siglo XVI. En 1516, en una iglesia de Palermo consagrada a San Ángel, mártir de la orden carmelitana, se descubrió bajo una capa de cal un fresco que representaba a los siete Arcángeles. Cada uno de ellos llevaba su denominación particular: Miguel *victoriosus*, con Satanás a sus pies; Gabriel *nuncius*, con el atributo de una paloma y un estandarte

blanco con cruz encarnada; Rafael *medicus*, con un vaso o píxide y dando la mano al joven Tobías, que llevaba un pez; Baraquiel *adjutor*, con rosas blancas en un pliegue de su manto; Jehudiel *remunerator*, con corona de oro en una mano y un azote en la otra; Uriel *fortis socius*, con una espada en la mano y una llama a sus pies; Sealtiel *orator* (intercesor), con las manos juntas sobre el pecho, en actitud de orar. En 1523, bajo la protección de Carlos V, se levantó en Palermo una iglesia en honor de los siete Arcángeles. En 1561, el papa Pío IV consagró las termas de Diocleciano, transformadas en templo por Miguel Ángel, a Santa María y a los siete Arcángeles. Estampas y libros divulgaron esta devoción por diferentes países. Pero Roma no tardó en rectificarse, y fué decidido que únicamente San Miguel, San Gabriel y San Rafael continuasen siendo objeto de culto. Esto fué un golpe mortal para la devoción e iconografía de los siete Arcángeles en conjunto.

Otra representación de la misma época es la que figura en el centro de un frontal de Belesa (Aragón), que existe en el Museo de Arte de Cataluña, en Barcelona (fig. 278). Es una Virgen de Majestad, que, dejando intacta su típica postura, da el pecho a Jesús. Éste no manifiesta la apetencia del Niño de la miniatura anterior. Su preocupación más importante es sostener el libro, que no tardará mucho en hojear, como alternando su alimento natural con el espiritual (fig. 279).

En plena época gótica, el tema de la Virgen de la Leche toma un vuelo de gran elegancia y suntuosidad, porque es la época en que la devoción a María bajo esta advocación adquiere inusitada exuberancia. Es muy probable que este tema iconográfico sea un residuo de la devoción al Reposo de la Virgen, en su huída a Egipto, que, como hemos dicho antes, fué importada de Palestina a Occidente por peregrinos y cruzados. Pero del episodio histórico o tradicional de esta devoción quedó un recuerdo más o menos localizado en las Vírgenes de Humildad, al paso que en la Vírgenes de la Leche la devota atención se concentró exclusivamente en el acto maternal de María al dar su leche a Jesús.

Este acto originó una justificada trascendencia y una popularísima devoción. El tema entonces pierde su primitiva severidad, y se puebla de ángeles músicos, tronos, interiores suntuosos, fieles y donantes. En la miniatura antes mencionada aparecen los cuatro Arcángeles, en actitud



VIRGEN DE LA LECHE

Fig. 278.—*Este humanísimo tema aparece con carácter mayestático en los frontales románicos, donde está expresado con gran rudeza y simplicidad, pero con una fuerza impresionante. (Siglo XIII. Frontal pintado. Belesa, Aragón.)*

adorante; pero en plena época gótica son rápida y completamente sustituídos casi siempre por ángeles músicos, dispuestos a amenizar la escena de



Fig. 279.—Virgen de la Leche. *El tema, tratado por la escultura. El Niño parece olvidar el pecho de su Madre, y juega con el libro sagrado. (Siglo XV. Santo Domingo de la Calzada, Logroño.)*

la nutrición de Jesús. Sirva de ejemplo la tabla del siglo XV, procedente de Hontaria de la Cantera, y actualmente guardada en el Museo Provincial de Burgos (fig. 280). La Virgen, sentada en grandioso trono, aparece como una reina, que considera el más trascendental acto de su realeza el dar



Una de las más originales imágenes de la Virgen de la Leche conocidas en el mundo.
Siglo xv. Procede de Canapost. Museo Diocesano de Gerona.

Lámina VII.

el pecho al fruto de sus entrañas. Dos ángeles, a los lados, tocan sus instrumentos de cuerda, y otros dos, en el aire, suenan sus alegres clarines.



Fig. 280.—Virgen de la Leche. *Este tema excitó poderosamente la piedad de los fieles y la inventiva de los artistas, que lo rodearon de gran suntuosidad. (Siglo XV. Museo Provincial. Burgos.)*

De este tipo de Virgen de la Leche hay otro ejemplar verdaderamente impresionante, que constituye el plafón central del retablo de la iglesia parroquial de Canapost (Gerona), conservado en el Museo Provincial de dicha ciudad (Lámina VII). El elegante realismo de esta tabla

sólo ha sido superado por Jean Fouquet, en su tan famosa, existente en el Museo de Amberes, pintada no mucho antes que la de Canapost. Pero la Virgen de Fouquet es, sin ambages, el retrato de Agnès Sorel, encargado por Étienne Chevalier, tesorero de Carlos VII, protegido y ejecutor testamentario de dicha dama. Los coros de ángeles que revolotean en torno suyo no llegan a disipar el ambiente profano y desenvuelto. En cambio, en la tabla de Canapost, de autor ignorado, una atmósfera de devoción y respeto matiza suavemente el realismo de la escena.

Tiene un carácter todavía más devocional, emparentado con los típicos y más tímidos iconos, la Virgen de la Leche, del Museo del Prado (fig. 281), firmada por *Bartholomæus*, que algunos identifican con el famoso pintor cordobés Bermejo (siglo XV), que tantas actividades desarrolló en Cataluña. La Virgen, como ocurre casi siempre en los iconos, originales o plagiados, que circulaban por aquel entonces en nuestro país, aparece de medio cuerpo, con el Niño en brazos, ligeramente cubierto por un velo transparente, al que tan aficionado fué el referido pintor.

Una variante de la Virgen de la Leche es aquella en que María aparece en pie. Es la más frecuentemente representada en la escultura y la que dista más del primitivo tema, en que María está sentada en el suelo (Virgen de Humildad) o en un trono. Esto no quiere decir que la Virgen de la Leche, en pie, sea una creación del arte gótico. En el arte románico de los siglos XII y XIII encontramos uno que otro ejemplar. Pero particularmente en nuestro país, la Virgen lactante, en pie, no se encuentra, según parece, hasta en plena época gótica. Valga como ejemplo la talla gótica en madera, de la colección Viuda de Gestoso, de Sevilla (fig. 282).

A propósito de esta imagen, notemos otras particularidades de la Virgen de la Leche. En primer lugar, el detalle de la media luna a sus pies. Con toda certeza, es una alusión a la mujer apocalíptica, de que antes hemos hablado. Es el detalle sintético que resume toda la trascendencia de la Madre de Dios, y San Juan Evangelista lo vislumbró y comprendió desde la soledad de la isla de Patmos. Este detalle es muy frecuente en las Vírgenes de la Leche, lo mismo pictóricas que escultóricas, por el simple hecho de que se reproduce en todas las antiguas representaciones de María, sean de la advocación que sean.

Otro detalle es la corona, que, como el anterior, no es exclusivo de la Virgen de la Leche. Pero quizá aquí toma una significación particular,



Fig. 281.—Virgen de la Leche. *El tema adquiere un carácter devocional, desligado de detalles accesorios. (Siglos XV-XVI. Tabla atribuída a Bermejo. Museo del Prado. Madrid.)*

que es la de hacer resaltar más su maternidad divina. En las imágenes escultóricas, la Virgen lleva puesta la corona, al paso que en las pictóricas, en donde se goza de mayor libertad y espacio, los ángeles la coronan con mucho más aparato, en medio de resplandores y músicas celestiales.

Finalmente, notemos la manera como la Virgen ofrece su pecho a Jesús. En las representaciones más primitivas, el pecho aparece como la



Fig. 282.—Virgen de la Leche. *La Virgen lactante, en pie, no aparece con cierta regularidad hasta la época gótica. (Siglo XV. Talla en madera. Colección de la Viuda de Gestoso. Sevilla.)*

llaga del costado de Cristo resucitado o de San Francisco de Asís estigmatizado; es decir, por un corte en la túnica, tal como lo vemos en la talla sevillana antes mencionada. Luego, con mayor realismo, el pecho aparece por entre la abertura del corpiño, como en las tablas de Canapost, del Mu-

seo de Burgos y del Museo del Prado, de que hemos hablado. Un detalle, que deja de ser personal por lo frecuente, es el cubrir pudorosamente el pecho con un extremo del velo de la Virgen, como puede apreciarse en dos



FIG. 283.—VIRGEN DE LA LECHE. *Ni la cruz, ni los libros, ni los ángeles llegan a separar al Niño del pecho de su Madre. (Virgen de Falgás, Berga.)*

de los retablos que acabamos de mencionar. El Renacimiento, que no sintió pudores de este género, trató el detalle con molesta irreverencia.

Entre las Vírgenes de la Leche aparece una variante, de la que nos da espléndida muestra (fig. 283) la imagen de la Virgen de Falgás (Berga). El Niño, a quien ni la cruz, ni los libros, ni los ángeles llegan a distraer,

está completamente entregado a chupar la leche de su santa Madre. Esta postura tan realista de Jesús no es un capricho personal, sino que



Fig. 284.—Virgen de la Leche. *He aquí el tema en que la Virgen ofrece al Niño Jesús su pecho y los ángeles le brindan cestas de fruta. (Siglo XV. Virgen llamada «del Madroño». Catedral de Sevilla.)*

desciende ya de los siglos XIII y XIV, y se repite en no pocas imágenes de la Virgen de la Leche. Probablemente, semejante actitud del Niño, tenazmente embebido en su golosa tarea, procede de las representaciones de la *Virgen de la Humildad,* de que hemos hablado antes (figs. 273 y 274).



LA VIRGEN DE LA LECHE

Fig. 285.—*Aquí el tema es, en realidad, una apoteosis a la maternidad divina y humana de María. Su postura arrodillada expresa la trascendencia de su acto maternal. (Siglo XVI. Tabla pintada del altar del Sagrario. Capilla de la Universidad de Sevilla.)*

La conocida Virgen del Madroño, grupo de piedra policromada, de Mercadante (siglo XV), que se venera en un altar de la catedral de Sevilla (fig. 284), constituye un caso raro en las imágenes escultóricas de esta advocación. Es el tema, tan frecuente en la pintura gótica y renacentista, en que la Virgen ofrece al Niño Jesús su pecho y los ángeles le brindan cestas de fruta. El Niño, más atento a las cosas de su Padre celestial, se limita a dar su bendición.

Finalmente, existe otro tipo velado de la Virgen lactante, y es aquel en que el Niño Jesús busca ansioso el pecho de su Madre. Pone la mano en la escotadura de la túnica de la Virgen o la introduce en ella. Generalmente, el gesto de Jesús resulta muy gracioso y significativo.

Además de las Vírgenes que, en pie o sentadas, dan de mamar al Niño, existe otra variante: la Virgen que en este acto, rendida de fervor, está de rodillas. Aquí quienes alteraron la postura fueron los místicos, que vieron en la leche de María toda su misteriosa y redentora trascendencia. Ellos comentaron extensamente el respeto y devoción con que María ejerció ese acto maternal. Una magnífica muestra de esta clase es la Virgen de la Leche, pintura sobre tabla, que figura en el altar del Sagrario, de la iglesia de la Universidad de Sevilla (fig. 285). La Virgen, amamantando a su Hijo, aparece arrodillada. Delante hay el detalle, antes mencionado, de una desproporcionada media luna. A su alrededor, los ángeles tocan diferentes instrumentos musicales. Dos de ellos coronan a María. Todo el conjunto respira un elevado misticismo.

LA VIRGEN DANDO SU LECHE A LOS SANTOS

Es una emotiva invención mística, relativamente bastante tardía. Se origina en la persona de San Bernardo. Este Santo fué muy favorecido del cielo: el Crucificado despegó sus manos de la cruz y le abrazó; la Virgen se le apareció y le regaló con su néctar maternal. La escuela de pintura sevillana se apoderó del tema y lo divulgó con profusión. Su representación más conocida es la de Murillo, que obtuvo numerosas réplicas (fig. 286).

Este favor de la Virgen a San Bernardo se repite con otros Santos, como ya hemos indicado antes, especialmente con aquellos que más se dis-

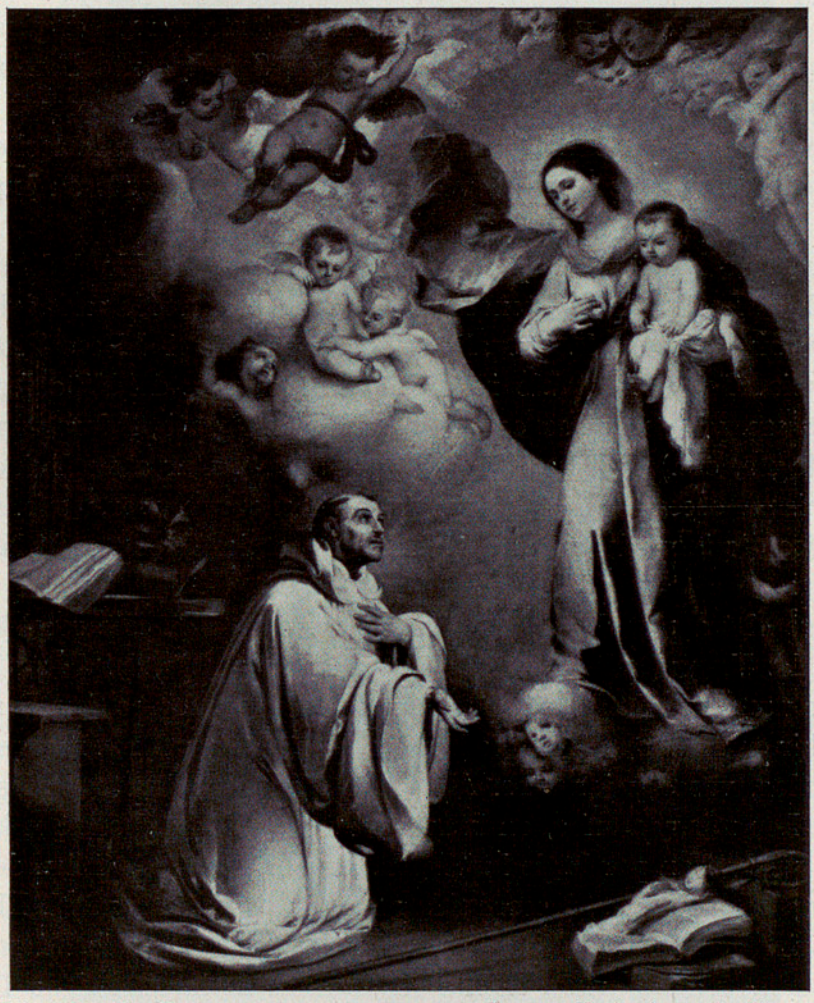


Fig. 286.—La Virgen dando su leche a los Santos. *Varios fueron los Santos que leemos fueron favorecidos con este don de la Virgen, y en especial San Bernardo. (Siglo XVII. Tela pintada por Bartolomé Murillo. Museo del Prado. Madrid.)*

tinguieron por su devoción a María. Hemos ya mencionado los nombres de San Agustín, Santo Domingo, San Cayetano, etc. Así como el máximo servicio prestado por la Madre de Dios a su Hijo, fué el de amamantarle, también el máximo favor de María a sus predilectos es el de darles su leche.

El privilegio de la leche de María, lo mismo que el de su manto, pasó de los Santos a los simples fieles. Este tema parece originarse en Valencia, tan saturada de la predicación de San Vicente Ferrer. Este Santo, que no desdeña los más realistas recursos para conmover el ánimo de sus oyentes, desarrolló con frecuencia el tema de la leche de la Virgen, alimento de las almas devotas. Faltaba únicamente su expresión plástica, difícil y atrevida.

Pere Nicoláu († 1421) parece ser el autor del retablo dedicado a la Virgen de la Leche, que perteneció a la capilla construída en la iglesia de Santo Domingo, y en la actualidad se guarda en el Museo Provincial de Valencia. Todo el retablo insiste en la lactancia del Niño Jesús. En todas las escenas de que se compone (Huída a Egipto, Adoración de los Reyes Magos, etc.) la Virgen no deja de amamantar a su divino Hijo. En la misma escena del Calvario, María tiene una mano sobre el pecho, indicando intencionadamente la fuente en donde se nutrió la sagrada Víctima.

Pero el tema se desborda en el plafón central de este retablo (figura 287). La Virgen, además de amamantar a su Hijo, da de su leche a un grupo numeroso de devotos, que no se contentan, como San Bernardo, con recibir en su boca el místico líquido, sino que acuden a recogerlo con platos, ollas, vasos y jarrones. Allí están representadas todas las clases sociales. Los mismos críos, en brazos de sus madres, desdeñan la leche de éstas y suspiran por la de la Virgen. Es una apoteosis única del tema de la Virgen de la Leche, desconocida por la iconografía general. El mejor comentario a este retablo es una estrofa de los *Gozos de la Virgen de la Leche*, que se venera en su capilla extramuros de la ciudad de Tortosa. Dice así:

Cualquiera de los mortales
que en vuestro amor se alboroza,
como otro Bernardo goza
de vuestro pecho raudales:
son las gotas virginales
de tan sagrada bebida...



LA VIRGEN DANDO SU LECHE A LOS DEVOTOS

Fig. 287.—*María no desdeña conceder a sus devotos el don simbólico de su leche. En esta pintura todas las clases sociales acuden, con ollas y jarrones, a recoger el precioso líquido que mana del pecho de la Virgen. He aquí un devoto recurso para realzar a María en su título de Madre de todos. (Siglo XV. Valencia.)*

La idea y el tema de la Virgen nutriendo con su leche a los devotos no fueron sin duda exóticos, sino que se afianzaron en la imaginación y devoción populares. Lo prueban, por ejemplo, unos *Gozos a Nuestra Señora de la Leche,* venerada en el claustro mayor del Real Convento de Predicadores,



Fig. 288.—La Virgen dando su leche a los devotos. *El arte popular se encargó de divulgar, con tosca e ingenua sencillez, este tema tan candoroso. (Grabado de los* Gozos a Nuestra Señora de la Leche, *editados por Benito Monfort en 1777. Valencia.)*

de Valencia. Dichos *Gozos* fueron editados por Benito Monfort, en 1777. Vemos en ellos a la Virgen dando su leche a dos devotos, que la recogen en unos cacharros. La diferencia entre el retablo y este grabado estriba en la reducción del número de favorecidos (fig. 288), pero el hecho fundamental que se representa en ambos es idéntico, aunque en proporciones distintas.



LA VIRGEN DANDO SU LECHE A LAS ALMAS DEL PURGATORIO

Fig. 289.—*La devota alegoría de la leche de la Virgen se aplica también al Purgatorio. Las almas luchan para alcanzar, con la boca abierta, el néctar que María y Jesús dejan caer sobre aquel lugar de tormento. (Tela pintada por Pedro Machuca en 1517. Museo del Prado. Madrid.)*

LA VIRGEN DANDO SU LECHE A LAS ALMAS DEL PURGATORIO

El tema iconográfico de la Virgen de la Leche sigue ampliándose, y su radio de acción llega hasta el Purgatorio, como también llegaba a este lugar de dolor el manto de misericordia de María.

En el Museo del Prado hay una curiosa tabla, pintada por el artista toledano Pedro Machuca, en el año 1517, que ilustra espléndidamente este tema (fig. 289). En ella vemos, sentada en un trono pétreo, a la Virgen, con el Niño en su regazo. Trono y personajes están sostenidos por un grupo de ángeles. En la parte inferior aparecen, presas de gran dolor y anhelo, las almas del Purgatorio, que dirigen sus miradas suplicantes hacia María. Jesús y María se compadecen de ellas, y para mitigar sus penas o librarlas de las mismas, la Virgen, con su mano derecha, oprime uno de sus pechos, y el Niño, con las dos, oprime el otro, y ambos dejan caer sobre las almas el néctar, que éstas luchan por alcanzar con la boca abierta. La eficacia de estas gotas virginales se comprueba en un ángulo del retablo. En efecto: en este lugar, a través de una abertura luminosa, vemos a las almas tocadas por la leche de María dirigirse a la Gloria.

Tanto en la Virgen de la Leche en que figuran sus devotos, como en la que figuran las almas del Purgatorio, resalta claramente que no se trata de ningún prodigio real e histórico. Es un simbolismo de la maternal misericordia de la Virgen hacia sus hijos, que no puede expresarse de una manera más tierna, ni más intuitiva y adecuada. En ambos casos el simbolismo no ha podido fermentar ni transformarse en una supuesta realidad, como en el caso de tantos Santos, cuya vida prodigiosa hacía más verosímil el prodigio.

Este tema iconográfico es un derivado de aquel otro, muy antiguo, y del que ya hemos hablado, en que la Virgen implora misericordia al Padre celestial o a su Hijo, con el gesto maternal de presentar sus pechos, como argumento más emocionante y decisivo. El arte y la literatura piadosos de los siglos XV y XVI no se contentaron con ello y extremaron el realismo, hasta obligar a la Virgen a derramar su leche sobre las almas, como símbolo del maternal desvelo que tiene para con sus hijos, espiritualmente colactáneos de Jesús.

VIRGEN ABRIDERA

Otro aspecto, y por cierto muy curioso, de la Virgen entronizada, es el de la *Virgen abridera*, así llamada porque puede abrirse de arriba abajo, partiéndose por la mitad y transformándose en un verdadero tríptico, recubierto de escenas y personajes pintados o esculpidos. Está constituída por una imagen de la Virgen con el Niño, sentada o en pie, labrada en madera o marfil. La parte delantera de la imagen se puede abrir en forma de dos alas o postigos que giran sobre sus correspondientes goznes. Entre otras ocasiones, se abrían estas imágenes en tiempos de gran sequía o de peste, para implorar de Dios, por intercesión de la Virgen, el remedio a estas calamidades, o en Viernes Santo, para dar a la veneración de los fieles el crucifijo que muchas veces colgaba de su interior.

Esta imagen es en realidad un homenaje apoteósico a las excelencias y méritos de María. No parece sino una devota y osada interpretación plástica de aquel salmo 44, que, en elogio de María, pasó por todas las plumas y labios de sus devotos panegiristas: «Enteramente gloriosa es por dentro la hija del rey.»

Esta exótica representación de la Virgen, sin embargo, hay quien la cree sugerida por las palabras de San Lucas, según las cuales María conservaba y meditaba en su corazón las palabras que se decían sobre el porvenir de Jesús. Tales Vírgenes, al abrirse, parecen revelar esta reserva de pensamientos, de alegrías y angustias acumulados en su interior.

Una sugestión quizá más directa, sobre todo para explicar el origen de las Vírgenes abrideras trinitarias, es el texto de San Juan (XIV, 23), en que dice: «Si alguno me ama, guardará mi palabra, y mi Padre le amará, y vendremos a él, y en él haremos morada.» María fué quien amó más a Dios y con mayor fidelidad guardó su palabra, y por esto fué convertida en la más excelsa y pura morada de la Santísima Trinidad. Este texto tuvo, en efecto, una pronta repercusión en la literatura patrística y litúrgica. Adán de San Víctor (siglo XII), por ejemplo, en una deliciosa secuencia dedicada a la Virgen, que figuró mucho tiempo en los misales franceses, dice así:

Salve, mater pietatis,
Et totius Trinitatis
Nobile triclinium.

Salve, ¡oh Madre de piedad,
y de toda la Trinidad
noble mansión!

Pero, sin duda alguna, la sugestión más directa y la solución plástica más definitiva hay que buscarlas en el comentario gráfico del *Cantar de los Cantares*, que tanta influencia tuvo en el arte religioso de la Edad Media. En él hay dos textos que se aplican literaria y gráficamente a María, y hacen pensar en sus imágenes abrideras. Uno de ellos (I, 12) es: «Hacecito de mirra es mi amado para mí; entre mis pechos morará.» Por mirra, los Padres de la Iglesia entienden la pasión, muerte y sepultura de Jesucristo, pensamiento que penetró en el corazón de María por el agujero abierto con la espada del anciano Simeón. Y, en efecto, la miniatura que acompaña al texto presenta a la Virgen sosteniendo sobre su pecho, con las manos, a Cristo clavado en la Cruz, lo cual nos recuerda el crucifijo que pendía en el interior de muchas de estas imágenes abrideras (fig. 290).

El otro texto es todavía más incisivo. Dice así (VIII, 6): «Ponme como sello sobre tu corazón.» Con referencia a este texto, el Padre Scio aduce el comentario de M. León, que, sin intentarlo, alude tan de cerca a las Vírgenes abrideras. «Y, pues tú, Esposa mía, tanto me debes, y te he dado muestras tan claras de cuánto te amo y cuánto he penado por tus amores, te encargo particularmente que nunca me dejes de tu corazón, ni de amarme. De manera que tu corazón tenga esculpida en

sí mi imagen... Haz que esté en él tan firme como está la figura en el sello, que está siempre en él sin mudarse...; así quiero yo que en tu corazón no haya otra imagen que la mía.» Y en efecto, la miniatura representa a Jesús entregando a la Virgen una representación, en forma de sello gótico, de la Santísima Trinidad (fig. 291), tal como suele representarse en el interior de las Vírgenes abrideras más resumidas y antiguas.



Fig. 290.—Origen de la Virgen abridera. «*Hacecito de mirra es mi amado; entre mis pechos morará.*» (Cantar de los Cantares.) *La mirra es una alegoría de la Pasión. El grabado, que es un comentario gráfico al texto, recuerda el crucifijo que pendía en el interior de las más antiguas Vírgenes abrideras. (Siglo XV. Grabado del* Comentario al «Cantar de los Cantares».)

Esta última apreciación acerca del origen iconográfico de las Vírgenes abrideras, queda confirmada por un detalle muy curioso y raro, que tiene muy perplejos a los arqueólogos franceses. Es un detalle que aparece en la Virgen abridera del Museo de Lyón (falsa) y en la de Baubón (Haute-Vienne). Estas Vírgenes sentadas no llevan en su regazo al Niño Jesús, sino que sostienen con sus dos manos una mandorla o aureola apuntada o cuatrilobulada, en forma de sello, semejante a la que en la miniatura mencionada del *Cantar de los Cantares* (fig. 291) recibe la Virgen de manos de su propio Hijo. Dentro de la aureola o sello está la figura de Cris-

to de Majestad, de aspecto adulto y con barba, a la manera de un Pantocrátor (figs. 292 y 293). Es sumamente importante este detalle.

En épocas de gran fe, estas imágenes excitaban una ferviente admiración hacia la Virgen, que de tal forma se dignaba explicar a sus hijos, por un procedimiento tan intuitivo, sus grandezas e intimidades. Pero cuando la gente se conceptuó de mayor edad, fueron postergadas,



Fig. 291.—Origen de la Virgen abridera. *Otro texto—«Ponme como sello sobre tu corazón»—del* Cantar de los Cantares *sugirió más directamente la idea de las Vírgenes abrideras. Este grabado comenta gráficamente el texto citado. Cristo, sentado, entrega su «sello» a María. El sello representa a la Santísima Trinidad en su modalidad de «Trono de Gracia». (Siglo XV. Grabado del* Comentario al «Cantar de los Cantares».)

como otros similares recursos explicativos (aleluyas, telones pintados, los mismos retablos descriptivos, etc.). A pesar de ello, en tiempos modernos, en que se produjo una ferviente *devoción civil* a Napoleón, se aplicó a sus estatuillas de marfil el mismo sistema de las Vírgenes abrideras. Hoy día, de nuevo se vuelve a la explicación gráfica, aunque en sentido vertical y rampante, como ocurre en la película cinematográfica.

En la actualidad, las Vírgenes abrideras son rarísimas, por el hecho de que no fueron solamente olvidadas, sino además apostrofadas, perseguidas, destruídas o melancólicamente enterradas en los cemen-

terios, como era costumbre cuando una imagen sagrada ya no tenía razón de existir. En cambio, últimamente han reaparecido en el comercio de antigüedades, por artes y mañas de falsarios. De los cuatro ejemplares esparcidos en diferentes museos de Francia, tres son considera-



Figs. 292 y 293.—Origen de las Vírgenes abrideras. *Estas dos Vírgenes abrideras confirman su origen bíblico. La Virgen lleva sobre su pecho el «sello», que en el grabado anterior le entrega Cristo. En su interior «sellado» se describen los divinos secretos. (De* Vierges ouvertes, Vierges ouvrantes, *J. Sarrète.) (Virgen abridera de Baubón, y Virgen abridera del Museo de Lyón, ambas de Francia.)*

dos como falsos (los de los Museos del Louvre, Lyón y Ruán). En todo el mundo se dan como existentes escasamente dos docenas, contando entre ellas dos castellanas y una catalana (de Palau del Vidre, en el Rosellón). A ellas podemos añadir alguna otra. Son, pues, documentos raros.

Ya en el siglo XV, el canciller Gersón, el *Doctor christianissimus*, hizo destruir una de estas imágenes, que se veneraba en la iglesia de los

Carmelitas de París. En un exceso de celo, este famoso personaje consideró heréticas a las Vírgenes abrideras. Y la razón era porque creía que, representada la Santísima Trinidad en su interior, daban a entender que todas las tres Personas divinas se habían encarnado, lo cual está naturalmente en contradicción con el dogma católico. La apreciación de Gersón era evidentemente equivocada. Aquí no se trataba de explicar gráficamente el misterio de la Encarnación, sino de plasmar un justificado ditirambo del *Cantar de los Cantares*, que exaltaba las grandezas de la Esposa, la Virgen María. Las imágenes que intentaron expresar gráficamente la maternidad divina de María lo hicieron, como hemos visto antes, representando encima o dentro de su vientre al diminuto Niño Jesús.

En el siglo XVII, una abadesa visitó la abadía de Maubuissón (Francia), en donde se veneraba una de estas Vírgenes abrideras, que en la actualidad se conserva en la iglesia parroquial de Saint-Ouen-l'Aumône, cerca de Pontoise (Oise). La abadesa, que estaría muy al corriente de las elegancias renacentistas y al mismo tiempo de las diatribas de la Reforma, arremetió contra esta clase de místicas ingenuidades de la Edad Media, y no pudo menos que reprobar públicamente aquella imagen, «a causa del ridículo, que era muy grande, y por su pie, y por la abertura de arriba abajo del cuerpo, que resultaba indecente..., por las figuras monstruosas e informes» de que estaba adornada, y que justificaban la opinión de que «escultores herejes la habían hecho, para burla de nuestras iglesias y de nuestros misterios».

La opinión de la madre abadesa fué compartida por muchos, y entre el celo religioso de unos y el odio antirreligioso de otros, las Vírgenes abrideras fueron desapareciendo de todas partes, salvándose poquísimas en conventos o en lugares geográficamente aislados. Este furor iconoclasta nos ha hecho perder ejemplares que seguramente fueron maravillosos.

La verdad es, no obstante, que estas singulares imágenes tuvieron la osadía de traducir escultóricamente una de esas filigranas místicas que los autores medievales se permitieron para enfervorizar a las almas selectas. Roto el encanto de la Edad Media, con su profundo e incomparable simbolismo, estas místicas imágenes quedaron rezagadas, hablando un lenguaje que no sólo no se entendía, sino que escandalizaba. Y muy mal pagaron su atrevimiento iconográfico.

VIRGEN ABIERTA

Al tratar de la Inmaculada Concepción, hemos ya hablado de un tipo de iconografía mariana que tiene cierto sabor anatómico y se ha calificado de *Virgen abierta*. Estas imágenes, pintadas o esculpidas, se caracterizan por presentar al descubierto las entrañas de la Virgen, dejando ver en su interior al Niño Jesús. Un grupo de ellas está relacionado con la escena de la *Visitación* de María a Santa Isabel, su prima. Encima o dentro del seno de las dos santas mujeres se dejan entrever, respectivamente, los cuerpos de Jesús y de San Juan Bautista. Otro grupo hace referencia a la maternidad divina de María, y usa el mismo procedimiento intuitivo. Un tercer grupo alude a la Inmaculada Concepción de la Virgen, dejando entrever el cuerpecito de ésta en el seno de Santa Ana.

Las Vírgenes abiertas son, sin duda alguna, posteriores a las antiguas Vírgenes abrideras. Éstas remontan al siglo XII o al XIII, al paso que las otras no aparecen hasta el siglo XV, sobre todo si, como es razonable, dejan de considerarse como Vírgenes abiertas las de tipo catacumbal, de Chartres o de Venecia, que llevan *superpuesta* encima del pecho, en busto o entera, la figura de Jesús. Las auténticas Vírgenes abiertas se inspiraron, con toda certeza, en las Vírgenes abrideras, más sugestivas y más populares que las impropiamente llamadas abiertas, de tipo catacumbal o bizantino, que acabamos de mencionar. Y es curioso observar que estas Vírgenes abiertas, cuyo aspecto es mucho más desagradable que el de las abrideras, se han conservado con mayor obstinación, y muchas de ellas continúan aún recibiendo culto en los templos.

VÍRGENES PROPIAMENTE ABRIDERAS

En cuanto a las Vírgenes abrideras, unas pueden considerarse como propias y otras como impropias. Las Vírgenes propiamente abrideras se subdividen en *Vírgenes-Relicario, Vírgenes-Tabernáculo* y *Vírgenes-Tríptico*.

VIRGENES-RELICARIO.—Esta clase de Vírgenes se caracteriza por tener un reconditorio o cavidad en donde se colocaban reliquias de la Virgen y también de los Santos. Estos reconditorios eran accesibles

mediante una portezuela, o eran herméticamente cerrados, como los reconditorios de altares, en los que se depositaban las reliquias indispensables para su consagración. Aquí nos interesan los reconditorios accesibles.

Viollet-le-Duc refiere que en 1166 el santuario de la iglesia abacial de Vèzelay (Francia) fué destruído por un incendio, salvándose únicamente una imagen de la Virgen, de madera. Considerándose como milagrosa esta circunstancia, los monjes examinaron detenidamente la estatua, y entonces se dieron cuenta de que tenía una portezuela bastante disimulada en mitad de la espalda. Al abrirla, el prior y demás asistentes pudieron comprobar la existencia de preciosas reliquias depositadas en el interior de la imagen, que desde entonces fué colocada sobre el nuevo altar mayor, en donde quedó expuesta a la veneración de los numerosos peregrinos que de todas partes acudían a la abadía.

Esta costumbre estaba muy generalizada durante la Edad Media, no sólo en imágenes de la Virgen, sino también en imágenes de Santos. El *Liber miraculorum Sanctæ Fidei* («Libro de los Milagros de Santa Fe») refiere que dos escolares de Chartres, Bernat y Bernier, entre los años 1010 y 1020, emprendieron una devota peregrinación hacia el famoso santuario de Conques (Francia), con el propósito de venerar las reliquias de la mártir Santa Fe. Al atravesar la Auvernia, quedaron admirados al ver en las iglesias estatuas de Santos resplandecientes de oro y piedras preciosas. Este espectáculo les llamó en gran manera la atención, y al buscar la explicación, comprobaron que, en virtud de una cierta costumbre, en vigor especialmente en Auvernia y la Ruerga, en el país tolosano y en las regiones vecinas, cada iglesia mandaba labrar una estatua de oro, plata u otro metal, en honor de su santo patrón, y encerraba con gran pompa, en la cabeza o en otra parte de la imagen, venerables reliquias.

Semejante costumbre se explica perfectamente, porque las reliquias daban al simulacro de la Virgen o de los Santos un carácter sagrado. Era, en cierta manera, una consagración de la imagen. Esta antigua usanza piadosa, que el documento francés señala en el país tolosano y en las regiones vecinas, que lo eran nuestras, está comprobada también en España. Son innumerables las Vírgenes románicas de madera que, en el interior de la cátedra en que están sentadas, o en su espalda, tienen un pequeño

armario o cavidad, sin otra explicación que la de ser reconditorio de reliquias. Puede servir de ejemplo Nuestra Señora de la Majestad, talla recubierta de plata (siglo XII) de la catedral de Astorga (fig. 294). En

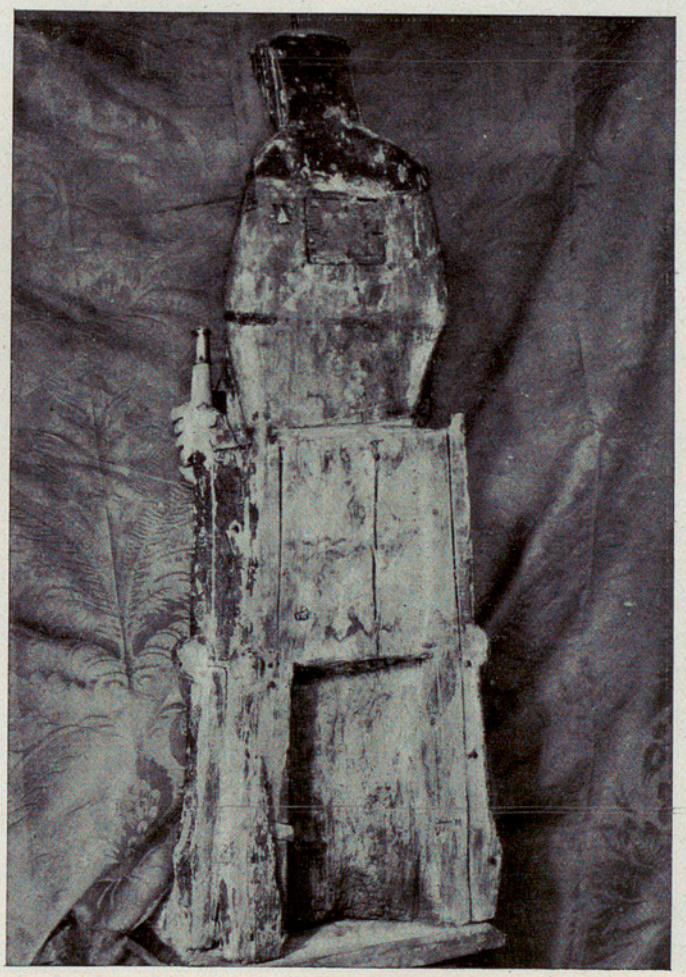


Fig. 294.—VIRGEN ABRIDERA *(Virgen relicario). En el dorso de la Virgen aparece una cavidad con puertecita, propia para contener reliquias. (Siglo XII. Talla recubierta de plata. Catedral de Astorga.)*

su parte trasera e inferior puede observarse una cavidad, quizá para aliviar el peso, y otra en la espalda, ciertamente para guardar reliquias.

Este reconditorio lo encontramos también en imágenes de piedra, aunque en ellas el sagrado tesoro escondido ha tenido una conservación

más precaria, y son muy pocas las reliquias que se han encontrado así en buen estado. De estas pocas son las que se descubrieron en el interior de la portentosa imagen de Nuestra Señora la Blanca, titular de la catedral de Tudela (fig. 241), que en 1930 fué hallada en un hueco del ventanal central, que el retablo de Díaz de Oviedo ocultaba. La imagen es de piedra, con restos de policromía, y consta de dos piezas superpuestas. Al desmontarla se observó que en el centro de la parte inferior existía una cavidad rectangular, donde se contenía un trozo de tejido hispanoárabe que envolvía unos huesos. No cabe duda alguna de que se trataba de unas reliquias envueltas en un precioso paño, como era costumbre piadosa en aquellas épocas.

El reconditorio no acostumbraba a faltar en las más antiguas imágenes metálicas de la Virgen. Lo tiene, por ejemplo, la famosa Virgen de la Vega, de Salamanca. Es también muy conocida la Virgen de Husillos, procedente de la antigua iglesia parroquial de Santa María de Husillos, cerca de Palencia, actualmente conservada en el Obispado de aquella ciudad. Es, con toda seguridad, una obra de los talleres de Limoges (figura 295), de cobre dorado, con decoración esmaltada, y pertenece al siglo XIII. La corona y algunas franjas de los vestidos de la Virgen y del Niño están adornadas con pequeños cabujones de diferentes colores, que aumentan la preciosidad de la imagen. Mide 259 milímetros. En el grueso del zócalo corre una inscripción que dice: † *Ave Maria: gratia plena.* A un lado del trono está la Virgen, y al otro, el Ángel de la Anunciación. La cátedra o asiento tiene una portezuela posterior, sobre la cual se destaca en esmalte la *Dextera Domini*, la Diestra del Señor. En el fondo de la cavidad hay grabada una cruz flordelisada. La reliquia ha desaparecido.

En Canovelles (provincia de Barcelona) había también una imagen semejante, que desapareció en 1936, y era venerada bajo el título de Madre de Dios de Bellulla. Medía 113 milímetros de alto, y con el pie, 142. Era un ejemplar de cobre esmaltado, muy interesante, de la misma época y procedencia.

A las mencionadas podemos añadir la imagen de Nuestra Señora de la Oliva, de Artajona (Navarra), y la del convento de Santa Clara, de Huesca. Todas ellas pertenecen a este tipo abridero.

En los siglos XIV y XV se extiende la costumbre de colocar reliquias sobre el pecho de la Virgen, dejándolas generalmente visibles, por



Fig. 295.—VIRGEN ABRIDERA. *En esta imagen el reconditorio de reliquias está situado en el trono. La portezuela está decorada con la mano del Omnipotente. (Siglo XIII. Imagen de bronce esmaltado.)*

medio de un cristal. El ejemplar más precioso es el que se guarda en la catedral de Valencia, labrado por el famoso orfebre del siglo XIV, Pere Bernes (fig. 296). Como puede verse, la abertura del relicario está sobre el pecho, a manera de una capillita en el seno de María.

Pertenece al mismo siglo la Virgen del Claustro, de la catedral de Tarragona, que presenta la misma disposición. En el monasterio de San



Fig. 296.—VIRGEN ABIERTA. *El reconditorio, en forma de ventana con cristal, está practicado en el pecho de la Virgen. (Siglo XIV. Catedral de Valencia.)*

Cugat del Vallés (Barcelona) había otra semejante, esculpida en madera, del siglo XV. En la catedral de Barcelona se labró un relicario para el velo de la Virgen, reliquia regalada en 1463. En 1466 se reformó una imagen de la Virgen para que pudiese llevar dicho relicario, que parece

ser la parte central del actual, que corresponde a principios del siglo XVI. Y así podríamos continuar citando un número muy considerable de imágenes que presentan las mismas o muy parecidas características.

En la mayoría de los casos ha desaparecido el contenido del reconditorio, no pudiéndose saber qué clase de reliquias guardaba la imagen. Lo más probable es que fuesen reliquias de la Virgen, tales como cabellos suyos, según los había en Astorga; gotas de su leche, vestidos, como en Oviedo, etc.

VÍRGENES-SAGRARIO O TABERNÁCULO.—Esta variedad iconográfica es bastante rara, y todo parece indicar que es característica de tierras españolas y del Mediodía de Francia. Trátase de una imagen de la Virgen en cuyo pecho hay una cavidad apta para guardar el Santísimo Sacramento, la reliquia sacrosanta y viviente de Cristo. La imagen de María no podía tener un sentido y expresión más realistas. Toda ella palpitaba de la presencia real de su Hijo. Si en la Edad Media hubiera existido, como en la actualidad, un culto espectacular de la Eucaristía o una devoción al Sagrario, indudablemente este tipo de custodia mariana habría tenido mucha más fortuna. Pero en la gran época del simbolismo cristiano, la Eucaristía era una realidad simplemente litúrgica, que aparecía solemnemente en el momento del Santo Sacrificio, o una medicina celosamente reservada para los casos de urgente necesidad. El caso medieval del Cristo-Sagrario, de San Juan de las Abadesas (diócesis de Vich), es rarísimo y sin tradición, ni anterior ni posterior.

Esta clase de Vírgenes-Sagrario aparece ya en el siglo XIII. Tienen en el pecho una cavidad o reconditorio, cuya portezuela puede estar situada sobre el mismo pecho o en la espalda. En este último caso, en la parte delantera hay un cristal que deja ver el interior.

En España, el caso más conocido es la imagen de Nuestra Señora la Bella, de la Parroquia de Lepe (Huelva). Es una magnífica escultura de tamaño natural (fig. 297). La Virgen está sentada y tiene en su regazo al Niño Jesús, de pie, en ademán de bendecir, y con la pierna izquierda levantada graciosamente, mientras su Madre se la sostiene con gesto delicado y tierno. En el pecho de la imagen hay un precioso sagrario, provisto de puertecita, con su correspondiente llave, en donde se guarda el Santísimo Sacramento. Actualmente se conserva

aún la costumbre de reservar dentro de esta imagen-sagrario la Eucaristía durante el Jueves y el Viernes Santos. En 1936 fué medio destro-



Fig. 297.—VIRGEN-SAGRARIO. *Magnífica imagen de tamaño natural, cuya abertura en el pecho sirve de sagrario para el Santísimo Sacramento. Es conocida por Nuestra Señora la Bella. (Lepe, Huelva.)*

zada, aunque se restauró después. Podemos figurarnos la devota impresión que produciría esta imagen, por lo que de ella dijo el beato Fray Diego de Cádiz: «Al verte, Virgen Bella, sólo anhela el corazón cristiano contemplar en el cielo la realidad misma, por ti tan bien representada.»

Antes de la exclaustración, esta imagen se veneraba en el convento de Padres Franciscanos, de El Terrón (término de Lepe). Después fué trasladada a la iglesia parroquial, donde se encuentra en hermoso camarín y artística capilla. En toda la comarca se venera con gran entusiasmo y fervor. Su devoción se extiende también a muchos pueblos de Portugal.

En Francia existe una de estas imágenes, llamada Nuestra Señora del Sagrario *(Notre Dame du Tabernacle)*, y los arqueólogos franceses opinan unánimemente que se trata de una obra española u originaria del País Vasco, limítrofe de España. Es una estatua de piedra calcárea, de 1,35 metros de altura. La Virgen está de pie, y lleva a Jesús sobre el brazo izquierdo. Bajo sus pies aplasta un demonio. En el centro del pecho se abre una cavidad circular que ocupa todo el espesor de la imagen. Esta cavidad está cerrada por delante con un cristal, y mide 0,12 metros. Por la parte posterior, la imagen se cerraba con una puerta enrejada de forma ojival, que medía 0,30 por 0,14 metros. Todos los arqueólogos, apoyados en la tradición y en pruebas directas, están de acuerdo en afirmar que este reconditorio era un verdadero tabernáculo.

Una variante de las Vírgenes-Sagrario es la Virgen típica de la orden cisterciense reformada, o de la Trapa. No acostumbra a faltar en ninguno de los monasterios de esta orden, situados en diferentes países. Trátase de una imagen de María que se colocaba sobre el altar mayor. Sobre el brazo izquierdo lleva a su divino Hijo, y con la derecha sostiene un ciborio o copón, con la Reserva eucarística. El copón se oculta debajo de un baldaquinito o conopeo (fig. 298). Sobre la Virgen-Sagrario que se veneraba en el monasterio originario de La Trappe, en Francia, el proceloso abad de Rancé (siglo XVII) hizo colocar la siguiente inscripción:

Si quæras natum cur matris dextera gestet
Sola fuit tanto munere digna parens.
Non poterat fungi maiore munere mater,
Non poterat maior dextera ferre Deum.

¿Preguntas por qué la diestra de la Madre lleva a su Hijo?
La que le engendró fué la única digna de tanto honor.
Una madre no podía prestar mayor servicio,
ni otra diestra era más capaz de llevar a Dios.

No faltó en la Trapa española esta singular imagen. El mencionado reformador de la orden cisterciense, cuya vida escribió románticamente



Fig. 298.—VIRGEN-SAGRARIO. *He aquí una Virgen-Sagrario típica de la Orden trapense. (Siglo XVIII. Grabado español. Archivo Histórico de la Ciudad. Barcelona.)*

Châteaubriand, fué quien restauró en sus monasterios la costumbre de conservar la Eucaristía suspendida, tal como se observaba antiguamente en todas las abadías del Cister. Este tabernáculo suspendido fué llamado la *Suspense*. La restauración de esta costumbre fué tratada de innovación.

VÍRGENES-TRÍPTICO.—Y llegamos a la Virgen abridera propiamente dicha. Suele llamarse *Virgen-Tríptico,* porque al abrirse toma la forma de tríptico o retablo. Ya hemos dicho antes en qué consiste esta clase de imágenes de María, y cuál parece ser su origen. Falta ahora describir sus diferentes tipos. Son de tres clases: 1.ª *De la Santísima Trinidad.* 2.ª *De Gozo,* y 3.ª *De Dolor.*

Virgen abridera de la Santísima Trinidad.—Es el tipo primitivo, del cual se originan los demás, que no son sino una glosa del mismo. Está representado por la imagen de la iglesia parroquial de Palau del Vidre (Rosellón), que data del siglo XV y ocupa la hornacina superior del altar mayor. En época reciente fué restaurada (figs. 299 y 300). Una característica importante suya es la de estar de pie, cuando la mayoría de estas imágenes aparecen sentadas.

A fuer de más antigua, es menos complicada. Al abrirse, desde el pecho hasta los pies, aparece una típica representación de la Santísima Trinidad, en la forma conocida bajo el nombre de *Trono de Gracia,* que está relacionada con la Pasión de Cristo. Es un motivo iconográfico que aparece en el siglo XII, en Francia, probablemente sugerido por el famoso abad Suger, de Saint-Denís, y que ha perdurado hasta la época actual. En los siglos XV y XVI fué popularizado como imagen de devoción, por medio de estampas y hojas volantes.

En la imagen de Palau del Vidre, de acuerdo con este tema iconográfico, el Padre Eterno aparece sentado en un trono, y sostiene con sus dos manos una cruz, con Jesucristo clavado en ella. El Espíritu Santo acostumbra a ser representado volando entre el Padre y el Hijo, o bien sobre los dos, como es el caso de esta imagen, aunque aquí probablemente se trata de una restauración. Huelga decir que el crucifijo que lleva el Padre Eterno es moderno, como también es moderna la decoración pictórica del interior de la imagen. Todavía se venera ésta bajo el nombre de *Mare de Deu de la Santíssima Trinitat,* y su culto se mantiene vivo, a pesar de las persecuciones que se han desencadenado a su alrededor.

El que haya desaparecido el crucifijo antiguo, se explica fácilmente, debido a la costumbre que se observaba el Viernes Santo, con relación a estas Vírgenes de la Trinidad. Durante la ceremonia de la Adoración de la Santa Cruz, que se celebra en este día, el crucifijo (si era mo-

vible) se sacaba de las manos del Padre Eterno y se daba a adorar a los fieles. Terminada la ceremonia, era colocado de nuevo dentro de la ima-



Fig. 299.—VIRGEN ABRIDERA *(cerrada). Externamente tiene el aspecto de las otras imágenes. Desde el pecho abajo se abre en forma de tríptico. (S. XV. Palau del Vidre. Rosellón.)*

gen. Esta costumbre está confirmada por el *Ritual* de Durham (Inglaterra), del siglo XV, en cuyo monasterio se veneraba desde tiempos muy remotos una de estas Vírgenes abrideras, conocida bajo el nombre de Nuestra Señora de Baltone. «En el interior de esta estatua—refiere dicho

Ritual—había una imagen esculpida, representando a Nuestro Señor (en realidad al Padre Eterno), dorada con oro fino, que levantaba las manos,



Fig. 300.—VIRGEN ABRIDERA *(abierta). En su interior presenta el grupo escultórico de la Trinidad, conocido bajo el nombre de «Trono de Gracia». (Palau del Vidre. Rosellón.)*

y entre ellas tenía un hermoso y grande crucifijo, todo en oro, el cual se quitaba todos los Viernes Santos, y todos los fieles que en este día se encontraban en la iglesia venían, uno tras otro, a arrodillarse delante del mismo...» Este litúrgico «descubrimiento» del crucifijo sería emocionante.

La ceremonia parece que no fué general, como puede fácilmente comprobarse por otras Vírgenes trinitarias cuyo crucifijo es inamovible.

En España existe otra Virgen abridera de la Trinidad, muy singular, por no decir única. Es la de Buiñondo (Vergara), llamada de la Encarnación, y perteneciente al siglo XV (fig. 301). Si hay una imagen abri-



Fig. 301.—VIRGEN ABRIDERA *(abierta). Para abrirla, se quita una pieza que se ajusta sobre el vientre y tiene su forma. (Siglo XV. Talla en madera policromada. Buiñondo, Vergara.)*

dera contra la cual el canciller Gersón pudiera arremeter con cierta razón, es ésta, que tiene todo el aspecto de una Virgen de la Esperanza o de la O, y así era considerada, a juzgar por la advocación (Virgen de la Encarnación) que todavía mantiene. Al igual que este tipo primitivo de Vírgenes, está sentada y tiene las manos levantadas, con las palmas dirigidas hacia el espectador. Primitivamente no llevaba el Niño Jesús, y no se colocó sobre su regazo hasta época bastante posterior. Para cerrarla, se aplica

sobre la abertura una pieza que tiene la configuración del vientre. Esta tapa se saca entera, no se abre por medio de postigos, y deja al descubierto el grupo de la Santísima Trinidad, en la forma descrita anteriormente, y de proporciones pequeñas, adecuadas a la cavidad maternal, a la



Fig. 302.—VIRGEN ABRIDERA. *Pertenece al tipo de la Trinidad, pero, abierta, queda transformada en una Virgen de Misericordia. (Siglo XV. Museo Diocesano. Viena.)*

manera de las diminutas imágenes del Niño Jesús en las Vírgenes escultóricas de la Esperanza. De manera que, verdaderamente, sugiere la idea de la Encarnación, y entonces sí que puede dar pie a una falsa interpretación de la misma, es decir, a la idea de que toda la Santísima Trinidad se encarnó. Ello no ocurre con las otras imágenes abrideras; en éstas el grupo de la Trinidad ocupa casi la altura de la estatua, la cual no se abre

en esta forma desagradable, de figura anatómica, y, por tanto, no sugiere otra idea que la de la inhabitación de las tres Personas divinas en María, atraídas por la gracia y por la caridad que en Ella resplandecieron.

La imagen de Buiñondo es tan singular como excelente en cuanto a su talla. Es una escultura gótica de lo mejor que existe en esta clase de Vírgenes, como puede comprobarse por el plegado del manto que cae hasta sus pies. Es lamentable la restauración del rostro y las manos. La Virgen, una vez cerrada, tiene deliberadamente un aspecto maternal, y aparece mucho más graciosa.

Las Vírgenes abrideras que encierran en su interior la representación de la Santísima Trinidad (Trono de Gracia), no pocas veces presentan un detalle muy curioso. En el reverso o parte interna de sus postigos se acopla una multitud de personajes arrodillados, presididos por el Papa: cardenales, obispos y príncipes, como puede verse en una imagen abridera del Museo Diocesano de Viena (fig. 302). Así abierta, la Virgen queda transformada en una Virgen de Misericordia, en una *Mater omnium*. Es un tipo de Virgen abridera del cual no tenemos ejemplo en España, pero que merece ser citado, puesto que aparece en Francia, Alemania y Austria. Por su estructura se asemeja a la de Palau del Vidre.

Se tiene noticia de que en la parroquia de Gayá (comarca de Bages, Gerona) existió una imagen abridera de tipo trinitario. Era una Virgen románica labrada en madera, que se abría, dejando ver en su interior al grupo de la Santísima Trinidad, con el Hijo crucificado. Esta imagen desapareció hará unos cincuenta años.

Vírgenes abrideras de Gozo.—Este tipo, a juzgar por los ejemplares conservados, es una modalidad exclusivamente peninsular. Se conocen tres ejemplares de este tipo, y son la Virgen de Allariz, la de Salamanca y la de Évora (Portugal).

La más preciosa y mejor conservada es la primera, diminuta talla en marfil, del siglo XIV, que mide 0,32 metros de alto (figs. 303 y 304). Es una imagen procedente del Real Monasterio de Santa Clara de Allariz (Galicia). Para completar su hermosura, no le falta el encanto de la leyenda. Hay quien afirma que fué obra de Don Enrique, hijo de Doña Yolanda de Castilla, la real esposa de Alfonso el Sabio. Según otros, fué obra de su hijo, el rey Don Sancho, que era mudo, pero estaba dotado



VIRGEN ABRIDERA (CERRADA)

Fig. 303.—*La Virgen aparece sentada en un trono. Se abre desde el pecho hasta los pies. Merece notarse el dragón debajo del pie de María. (Siglo XIV. Talla en marfil. Peana de época posterior, en marfil y ébano. Real Monasterio de Santa Clara. Allariz, Galicia.)*

de aptitudes artísticas. Hizo esta imagen por pura devoción a la Virgen, y al terminarla, recobró al instante el uso de la palabra. El primer relato adolece de un inconveniente, y es que el rey Alfonso el Sabio no tuvo ningún hijo que llevara el nombre de Enrique.

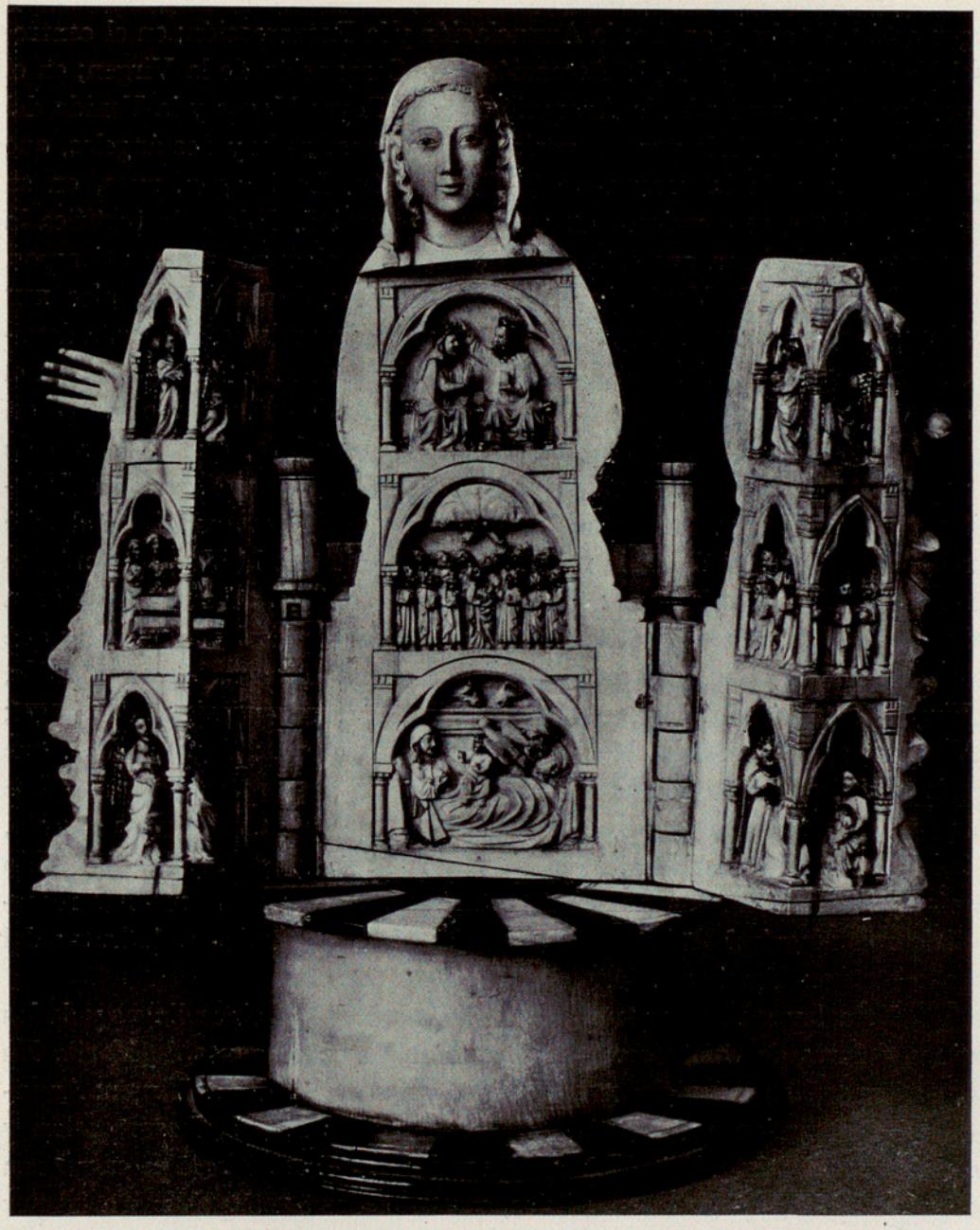
Existe todavía otra versión, y es la que da Fray Jacobo de Castro en su *Árbol cronológico de la provincia de Santiago*. Según este historiador de la orden de clarisas, de Allariz, la reina Yolanda de Castilla tomó el hábito religioso en este monasterio real. Dícese que entre los legados piadosos que dejó al convento en sus disposiciones testamentarias, donó una imagen de Nuestra Señora, en marfil, que medía, poco más o menos, un pie y medio de altura. Era una de las imágenes más preciosas que jamás se había visto, según afirma este cronista. En toda la región los fieles le dedicaban una devoción grandísima, y fueron muchos los milagros que se realizaron debido a su intercesión.

Este relato tampoco inspira mucha confianza, puesto que la reina Yolanda murió en Roncesvalles, y en su testamento, de 1292, no aparece por ninguna parte esta imagen. El gran inconveniente de tales versiones es que la imagen no sea de la época de los acontecimientos históricos que se mencionan, relacionados con ella. La imagen es una talla española de influencia francesa, que por esta misma razón hay que atribuir al siglo XIV.

La imagen, cerrada, tiene todo el aspecto normal de las Vírgenes marfileñas. De sabor un poco arcaico, está sentada, y tanto ella como su Hijo se hallan colocados en posición frontal. El sabor arcaizante se nota especialmente en la figura de Jesús, vestida con túnica y manto, que lleva en la mano el globo del mundo. Lo mismo el manto de la Virgen que el del Niño, están sujetados por un cordón que atraviesa, ondulante, por encima del respectivo pecho. Es el cordón que más tarde se transformará en una especie de cinta, colgante del cuello y cayendo sobre el pecho, y que caracterizará a todo un sector de Vírgenes castellanas.

Otro detalle interesante es que la Virgen aplasta con el pie al dragón infernal. La estatuilla está colocada sobre una peana circular de marfil y ébano, de época posterior.

Al abrirse, la imagen queda transformada en un verdadero tríptico dedicado a los Siete Gozos de María. En el postigo de la derecha de la Vir-



VIRGEN ABRIDERA DE ALLARIZ (ABIERTA)

Fig. 304.—*Las escenas son: en el centro: Nacimiento, Ascensión y Coronación. A la izquierda: Anunciación, Resurrección (María en el sepulcro), y Ángeles que completan la Coronación. A la derecha: Adoración de los Reyes, Venida del Espíritu Santo, y Ángeles. (Monasterio de Santa Clara. Allariz, Galicia.)*

gen están, de abajo arriba: la Anunciación y la Resurrección; en el centro, el Nacimiento de Jesús, la Ascensión y la Coronación de la Virgen; en el postigo de la izquierda, la Adoración de los Reyes Magos y la Venida del Espíritu Santo. En la parte superior de cada postigo hay dos ángeles, que forman parte de la escena de la Coronación. La imagen, pues, en su forma abierta, se convierte en un retablo portátil. Ello sólo justifica la extraordinaria boga que esta clase de Vírgenes alcanzó en otros tiempos.

Los gozos de María, junto con sus dolores, durante los siglos XIII al XV, fueron el tema favorito de santos, poetas y artistas. Pero esta devoción no tuvo la persistencia de que goza aún la de los dolores, como en el curso de la presente obra hemos tenido ocasión de indicar ya otras veces.

Desde el siglo XII venía repitiéndose un relato, que acabaron de popularizar los famosos autores Jacobo de Vorágine y Cesario de Heisterbach, que tanta influencia ejercieron sobre la iconografía y el arte religiosos. Con ocasión de la fiesta de la Asunción de la Virgen, Vorágine refiere la siguiente historia: un clérigo que tenía particular devoción a Santa María, hacía cada día todo lo posible para consolarla del dolor que le causaban las llagas de su Hijo. Y le decía: «Alegraos, Madre de Dios, Virgen Inmaculada: Vos, que recibisteis la gozosa embajada del ángel; Vos, que alumbrasteis al Resplandor de la luz eterna; alegraos, Vos, que sois la única Virgen y Madre, a quien alaban todas las criaturas.» Ese buen hombre, encontrándose enfermo, y viéndose en peligro de muerte, fué presa de gran espanto. Pero la Virgen se le apareció y le dijo: «Hijo mío, ¿por qué tiemblas de miedo, tú, que tan a menudo me has recordado mis alegrías? Alégrate tú también. Y ven conmigo a disfrutar del gozo eterno.» Y así sucedió, en efecto.

Esta leyenda demuestra que la memoria de las cinco llagas y de los cinco dolores de Cristo condujo a venerar los cinco gozos de María. En los manuscritos del siglo XIV se citan como gozos de la Virgen: Anunciación, Nacimiento de Jesús, Adoración de los Magos, Resurrección y Ascensión de Cristo. Pero la Asunción y Coronación de María promovieron tal revuelo en la piedad de los fieles, que estos dos temas pasaron a formar parte de los cinco gozos. Debido a ello quedaron descartados los episodios de la Adoración de los Magos, la Resurrección o la Ascensión. Pero, en otros casos, en lugar de suprimir gozos, se optó por aumentar la serie

antigua con los mencionados episodios gozosos de la Virgen, y así llegar al número de siete. Un himno del siglo XIV los resume magníficamente en esta forma:

1. — *Gaudes conceptu deico.*	Te alegras por tu concepción divina (en la Anunciación).
2. — *Gaudes partu sacrato.*	Te alegras por tu parto sagrado.
3. — *Gaudes adventu magico.*	Te alegras por la llegada de los Magos.
4. — *Gaudes resuscitato.*	Te alegras por el Resucitado.
5. — *Gaudes Jesu levato.*	Te alegras por Jesús ascendido.
6. — *Gaudes igne mirifico Apostolis donato.*	Te alegras por el fuego mirífico a los Apóstoles donado.
7. — *Gaudes ascensu cœlico.*	Te alegras por tu ascensión a los cielos.
Perfecte iuncta nato	Perfectamente unida á tu Hijo
Pro nobis supplicato.	Suplica por nosotros.

Estos son los gozos que San Vicente Ferrer († 1419) glosa en un sermón sobre la Natividad de la Virgen, y los que se encuentran en un gran número de himnos de los siglos XV y XVI. Este número septenario de gozos no permaneció estacionario: unas veces son seis; otras, ocho, nueve, y aun veinte y veintitrés. Pero el número más corriente fué el de siete. Esta devoción cuajó en un rosario de los Siete Gozos de María, que se atribuye a San Juan de Capistrano (siglos XIV-XV), y en una fiesta litúrgica.

Eran los gozos terrenos *(gaudia corporalia)* de la Virgen. Además de éstos, se veneraron sus siete gozos celestiales. Santo Tomás Becket (siglo XII), obispo de Canterbury, cuya devoción fué muy popular en nuestro país en el siglo XIII, veneraba todos los días con gran fervor los siete gozos que María experimentó durante su vida mortal en la tierra. Al cabo de un tiempo de dedicarse a este piadoso ejercicio, se le apareció la Santísima Virgen y le dijo: «¿Por qué te alegras solamente sobre mis gozos que ya han pasado? Tú no te complaces en mis gozos actuales, que en el cielo me llenan de dicha y son eternos.» Y a continuación la Virgen añadió: «Quien todos los días me honre y venere estos mis gozos, este tal, en el momento de separarse su alma del cuerpo, recibirá gran consuelo de mi parte. Yo misma salvaré su alma del maligno enemigo y lo presen-

taré a la vista de mi Hijo, a fin de que participe conmigo de las alegrías del Paraíso.» Entonces el santo obispo compuso un himno, en el que celebra los eternos gozos celestiales de la Bienaventurada Virgen María.

Según el mencionado himno, los siete gozos celestiales son los que vamos a indicar. María es saludada en virtud de los conceptos siguientes:

1.º Porque, como Virgen, está exaltada sobre todos los ángeles y santos.
2.º Porque, como Esposa de Dios, brilla en la luz eterna.
3.º Porque, como Madre de Jesús, es Reina del cielo.
4.º Porque sus súplicas siempre son escuchadas por su Hijo, por su Dios.
5.º Porque ayuda a sus devotos.
6.º Porque está entronizada junto con la Santísima Trinidad.
7.º Porque todos estos privilegios suyos son eternos.

En la imagen de Allariz, los siete gozos presentan la iconografía y aun la distribución corrientes. En cuanto a ésta, presenta el detalle, que casi nunca falla, de que los dos últimos gozos (Ascensión y Coronación) ocupan el centro de la composición.

En cuanto a su iconografía, merecen notarse los episodios de la Resurrección y del Nacimiento. El primero es representado por medio de la fórmula más anticuada, en que sólo intervienen el ángel y las tres Marías junto al sepulcro. Es una escena que responde a la liturgia del día de Pascua, la cual, para anunciar la Resurrección del Señor, utiliza el relato de la visita de las Marías al sepulcro. Es el recurso que emplean también los dramas litúrgicos. La escena tiene, en realidad, un aire de expectación y asombro, no de alegría apoteósica, como en las escenas de la Resurrección en que aparece por fin el Cristo resucitado. El tema, pues, en la Virgen de Allariz responde a una fórmula iconográfica arcaica. La representación occidental más antigua, no del anuncio, sino del hecho mismo de la Resurrección, es la que en el siglo XI aparece en la Biblia llamada *de Farfa*, procedente de Ripoll.

Es también interesante la escena del Nacimiento, que asimismo presenta un carácter arcaico y casi desusado en la época en que fué labrada la imagen. María se muestra echada sobre el lecho, como una parturienta normal y con todo el realismo inspirado en los Evangelios Apócrifos. En la segunda mitad del siglo XIV, María, impulsada por el nuevo

sentimentalismo devoto de la época, deja el lecho, y aparece sentada o arrodillada ante el Niño Jesús. El realismo ha desaparecido.

Pero lo más curioso de esta escena, en la imagen de Allariz, es la presencia del Espíritu Santo en forma de paloma, entre San José y el Niño. Es un detalle rarísimo, destinado a poner de relieve el carácter sobrenatural del nacimiento de Jesús, no muy en consonancia con la postura enfermiza de la Virgen. En general, los iconógrafos y artistas se contentan con un rayo de luz que desciende del cielo. Este detalle del Espíritu Santo aparecerá más tarde en las Natividades, del siglo XV en adelante, aunque en compañía del Padre Eterno. De hecho, en la imagen de Allariz la paloma del Espíritu Santo responde a una idea trinitaria: arriba, el Padre Eterno, coronando a María; abajo, el Hijo, sentado sobre el regazo de María, y entre estas dos divinas Personas, el Espíritu Santo.

En la sacristía de la catedral nueva de Salamanca hay otra imagen abridera, de la Virgen de los Siete Gozos, labrada en madera y marfil (figs. 305 y 306). No es tan fina y afiligranada como la precedente, y en su interior faltan, además, varias escenas de las que había labradas en marfil e incrustadas en el bloque de madera.

Exteriormente, casi tiene el mismo aspecto, presentando idéntica frontalidad que la imagen de Allariz. Los contrafuertes del trono sirven, como en aquélla, de goznes para abrirla. Falta el dragón al pie de María. En cambio, en el zócalo aparecen dos figuras marfileñas con rollos en las manos, que probablemente deben interpretarse como otros tantos profetas.

El interior presenta la misma disposición que la otra. En el centro está la Coronación de la Virgen; luego, la Ascensión, sin ser visibles los pies de Jesús elevado, que el doble arco no ha permitido figurar. Nótese, además, que aquí María y los Apóstoles están arrodillados, signo de menor antigüedad. En la parte inferior se reconoce perfectamente la sombra del grupo desaparecido del Nacimiento de Jesús, que presentaba el mismo carácter arcaico que en la imagen de Allariz. En los postigos, únicamente se conserva la escena de Pentecostés. La arquitectura del interior de esta imagen tiene un sabor más antiguo que en la anteriormente mencionada. Sin embargo, hay que atribuirla a la misma época.

En cuanto a la Virgen abridera de Évora (Portugal), llamada la Virgen de Marfil, fué también conocida bajo el nombre de Nuestra Seño-



Fig. 305.—VIRGEN ABRIDERA *(cerrada). Se abre como las anteriores. Le falta el dragón de la de Allariz. En el zócalo hay dos figuras con rollos. (Siglo XIV. Catedral nueva, Salamanca.)*

ra del Paraíso, por el hecho de haber sido donada, en 1474, al convento de este nombre que existía en dicha localidad. La donante era una dama evorense llamada Isabel Alfonso. Actualmente la imagen se conserva en la sacristía de la catedral de aquella histórica ciudad portuguesa.

Trátase de una obra de fines del siglo XIII, según Reinaldo dos Santos, aunque probablemente es más tardía y francesa de origen (fig. 307).



Fig. 306.—VIRGEN ABRIDERA *(abierta). Faltan varias escenas. Subsisten la Coronación de María, la Ascensión y la Venida del Espíritu Santo. Están labradas en marfil. (Catedral nueva. Salamanca.)*

Su cabeza, demasiado grande, no es la verdadera, la cual debió de parecerse mucho más, por su finura y su gracia, a la de Allariz. Esta cabeza postiza, y de madera, es obra del siglo XVI. En Évora se conserva la tradición de que la cabeza de marfil, la auténtica, está escondida en Mora, otra

población portuguesa, aunque esta leyenda no haya podido precisar dónde. Actualmente, lo más notable de esta imagen es su interior (fig. 308).



Fig. 307.—Virgen abridera de Évora *(cerrada). Es una de las imágenes más notables de su clase, tenida en extraordinaria estima en Portugal. (Probablemente del siglo XIV. Catedral de Évora.)*

La imagen, una vez abierta, presenta, en efecto, nueve plafones, con las siguientes escenas de la vida de María, enunciadas de abajo arriba, y de izquierda a derecha del espectador: Anunciación, Ascensión, Asunción; Natividad, Dormición (muerte) de María, Coronación;



VIRGEN ABRIDERA DE ÉVORA (ABIERTA)

Fig. 308.—*Las escenas son (de abajo arriba y de izquierda a derecha del espectador): Anunciación, Ascensión, Asunción; Natividad, Muerte de María, Coronación; Adoración de los Magos, Pentecostés y Visitación. (Catedral de Évora, Portugal.)*

Adoración de los Reyes Magos, Venida del Espíritu Santo o Pentecostés y Visitación. Como se ve, excepcionalmente, el interior está aquí completo.

La singularidad de esta imagen, desde el punto de vista iconográfico, estriba en que presenta nueve escenas de la Virgen. No creemos que se trate aquí de nueve gozos, puesto que la Dormición de María no figura nunca como uno de ellos. Lo interesante de este caso es que el gozo de la Coronación se haya desglosado descriptivamente en tres escenas (Dormición, Asunción y Coronación), aprovechándose para ello los casetones superiores, que en las otras Vírgenes abrideras de Gozo vemos destinados a los ángeles acompañantes. Esta simultaneidad de escenas en el tema de la Coronación es frecuentísima en tímpanos y otra clase de relieves, en donde, naturalmente, se presenta menos disgregado. El carácter tan descriptivo de esta escena inclina a creer que la fecha de esta imagen es posterior a la propuesta por el Sr. Dos Santos.

Las Vírgenes abrideras de esta clase han sido calificadas de «Vírgenes abrideras de la Encarnación». Por lo que acabamos de decir, se echa de ver que la denominación no es rigurosamente exacta. La iconografía que presenta el interior de estas imágenes es la de los Gozos de María, y abarca episodios que no son propiamente de la Encarnación, tales como la Asunción de María y su Coronación. Los Gozos de la Virgen forman un conjunto bien definido, que ha dado su nombre a varias representaciones iconográficas y a ejercicios de piedad mariana. A nuestro entender, habría que rectificar la denominación de «Vírgenes abrideras de la Encarnación», propuesta por el *abbé* Sarrète en su monografía *Vierges ouvertes, Vierges ouvrantes*, por la de «Vírgenes abrideras de Gozo», denominación que hace más comprensibles las «Vírgenes abrideras de Dolor», de que vamos a hablar.

Vírgenes abrideras de Dolor.—Estas imágenes se caracterizan por presentar en su interior exclusivamente escenas de la Pasión de Jesucristo. A la lista de las pocas imágenes de esta clase conocidas en el extranjero, podemos añadir otras muy interesantes y de un tipo por completo diferente.

Iconográficamente, la más importante es la que forma parte de la colección del conde de las Almenas, en Madrid (fig. 309). Artísticamente,



VIRGEN ABRIDERA (ABIERTA)

Fig. 309.—*La Virgen está de pie, sin velo ni corona. Las escenas son todas ellas de la Pasión, lo que justifica el título de Virgen abridera de Dolor. (Siglo XV. Talla en madera, con figuraciones arcaicas. Colección del conde de las Almenas. Madrid.)*

no es de las mejores; pero desde el punto de vista iconográfico supera a las demás. Tiene el aspecto de una obra de los siglos XV-XVI, con una iconografía anticuada por sus temas y la manera de tratarlos. La Virgen está de pie; una vez abierta, presenta las siguientes escenas, de arriba abajo:

Descendimiento	Oración en Getsemaní	Enterramiento
Crucifixión	Última Cena	Bajada a los Limbos
Varón de dolores	Jesús ante Pilato. Prendimiento	Resurrección
Simón Cireneo	Flagelación. Coronación de espinas	Aparición de Jesús resucitado a la Virgen

Aquí no se trata de los clásicos dolores de María, sino simplemente de la historia de la Pasión, labrada con la espada de Simeón en el corazón de la Virgen. Estas escenas no obedecen a ningún programa iconográfico ni a ningún ejercicio de devoción medieval.

Entre las diferentes escenas de tipo corriente y de fácil comprensión que presenta esta imagen, hay algunas que tienen un particular interés iconográfico. Una de ellas es el tema que aparece en el postigo izquierdo. En él vemos a Cristo despojado de sus vestiduras y sentado junto a una cruz echada en el suelo. Enfrente tiene a dos personajes. Es un curioso tema, que, bajo la influencia de la literatura mística, surge entre los siglos XV y XVI. Este detalle ayuda a datar la imagen.

Trátase del tema que se conoce bajo el nombre de «Varón de dolores», «Dios de Piedad» o «Dios en apuro». En realidad se trata de una segunda agonía, de carácter moral, que Jesús sufre antes de subir al

patíbulo, que le están preparando a su lado. El Salvador está sentado sobre una roca o un terraplén, para dar a entender que ha llegado ya al Calvario. Algunas veces, para localizarlo más, se coloca en el suelo un cráneo o calavera. Lleva corona de espinas y nimbo; le han despojado de sus vestiduras, y en la mayoría de los casos lleva atadas las manos. En nuestra representación, Jesús conserva las manos libres, y sobre una de ellas apoya la cabeza, en actitud de extremo abatimiento. A su lado está la cruz, en espera de que se terminen los preparativos para levantarla y fijarla en el hoyo que se está abriendo. Delante de Él aparecen dos figuras nimbadas y con las manos juntas, en actitud de plegaria o de piadosa compasión. Indudablemente, hay que identificarlas con María y San Juan Evangelista.

La escena presenta a Cristo esperando la muerte en la cumbre del Calvario. Es el momento emocionante en que la vida y la muerte van a encontrarse cara a cara. La desangrada humanidad de Jesús tiembla ahora, como en el huerto de Getsemaní, y se desploma ante la inminente catástrofe, como tiembla y se desploma a la vista del patíbulo el sentenciado a muerte. Es un episodio secreto de la Pasión, que sólo la pía sagacidad de los místicos pudo descubrir.

Esta escena no es frecuente en los programas iconográficos de la Pasión; pero en Francia tuvo una boga especial desde fines del siglo XV y durante el XVI. Y no sólo este Varón de dolores se representó de una manera episódica, como en el caso nuestro, sino también en forma de imagen devocional, a semejanza del Cristo de Piedad o del *Ecce Homo*, con los cuales se le confunde no pocas veces. El tema iconográfico del Varón de dolores tuvo grandísima aceptación en tierras castellanas durante los siglos XVII al XIX. Son innumerables las estatuitas de madera policromada que se conservan representando este momento angustioso en que Jesús, sentado sobre la cumbre del Calvario, aguarda el momento de su muerte en cruz. El que quizá está más emparentado con esta figura es nuestro *Nazareno*, que viene a ser como absorto resumen de la Pasión.

Goza de mayor antigüedad el tema del Descendimiento de Jesús a los Limbos, que está representado en el casetón superior del postigo derecho. Aquí, como en otros casos, no se trata propiamente del *Limbus*

Patrum (Limbo de los Padres, de los justos del Antiguo Testamento), sino del infierno, representado en forma de un monstruo, como el Leviatán, tan aterradoramente descrito en el *Libro de Job* (XLI):

Sus estornudos son llamaradas,.
sus ojos son como los párpados de la aurora;
de su boca sale fuego;
sale de sus narices humo,
como de olla al fuego, hirviente.
Su aliento enciende los carbones,
saltan llamas de su boca.

En las representaciones más extensas no faltan los demonios, que huyen presurosos y despavoridos ante la presencia de Jesucristo.

Esta representación del Limbo bajo la figura del Leviatán, remonta a los siglos X-XI, y está inspirada en la fantástica y emocionante bajada de Cristo a los infiernos, descrita en el evangelio apócrifo de Nicodemus. Jesús, con su cruz triunfal, coge por las manos a un personaje que no es otro que Adán, «al cual Jesús atrajo a su claridad». En el momento de entrar en el Limbo, «el Señor, tomando la mano derecha de Adán», le dijo: «La paz sea contigo y con todos tus hijos, mis justos.» Y Adán, hincadas las rodillas ante el Señor y deshecho en lágrimas, con grandes voces, le rogó, diciendo:

Quiero ensalzarte, ¡oh Señor!, porque me has puesto en salvo;
y no has alegrado a mis enemigos en mi daño.
¡Oh Señor!, sacaste del infierno mi alma;
me salvaste de los que descienden al lago...

(SALMO XXXIX.)

En la escena de nuestra imagen, detrás de Jesús hay un personaje tétrico y medio desnudo, que parece ser un demonio provisto de alas.

Finalmente, resulta también interesante la escena inferior del postigo derecho. Es la aparición de Jesús, resucitado, a su Madre Santísima. No puede confundirse con la aparición del Señor a la Magdalena, porque Jesús no toma el aspecto de jardinero, sino de glorioso Resucitado.

Además, María está arrodillada debajo de un conopeo o dosel, signo de interior doméstico. Este detalle no deja lugar a la menor duda.

Se trata de una aparición de la que no hablan los evangelistas auténticos, y sí sólo los apócrifos, tales como el *Protoevangelio* de San Jaime y el de Nicodemus. Es un tema antiquísimo, que en Oriente se remonta al siglo VII. Vorágine recogió las narraciones de aquellos dos autores y las divulgó con extraordinaria rapidez en Occidente. Y místicos, artistas y fieles no dudaron un momento en creer que la primera persona a quien Cristo se apareció fué a su Madre. Vorágine razona muy cuerdamente al decir que si había que interpretar el silencio de los evangelistas como una negación, sería preciso concluir que Cristo resucitado no se apareció ni una sola vez a su Madre, lo cual es a todas luces increíble.

Místicos y poetas se complacieron en cantar esta aparición de Jesús resucitado a la Virgen. Los *gozos* resuenan deliciosamente con esta alegría pascual de María. Una composición catalana de los *Siete Gozos de la Virgen María*, al cantar el cuarto gozo, dice así:

Gran delit vos presentava
votre Fill resuscitat,
ab cinc roses que portava
en las mans, peus y costat.

Gran placer os presentaba
vuestro Hijo resucitado,
con cinco rosas que llevaba
en manos, pies y costado.

San Vicente Ferrer, en un sermón predicado con motivo de la fiesta de Pascua, dice, con su típico detallismo, que, después de su resurrección, Jesús se apareció primeramente a su Santa Madre. María estaba cierta de que su Hijo había de resucitar; sabía el día, pero ignoraba la hora en que tendría lugar la resurrección. Para salir de su incertidumbre, consultó los libros proféticos, en los cuales encontró lo que buscaba. Entonces preparó su habitación para recibir al Señor. Puso una silla en donde Él había de sentarse y platicar con su Madre. Miró luego por la ventana, y vió que se levantaba la aurora; y se llenó de gozo al aparecérsele el arcángel San Gabriel, que era portador del mensaje celestial de la Resurrección, como antes le había traído el de la Encarnación del Verbo. El arcángel dijo a María los tres primeros versos del *Regina cœli lætare*, la famosa antífona litúrgica que se reza en el Oficio divino durante todo el tiempo

pascual («Reina del cielo, alegraos, *aleluya*, porque el que merecisteis llevar en vuestro seno, *aleluya*, resucitó como dijo, *aleluya*»). Inmediatamente se le apareció su Hijo bendito, con todos los Santos Padres o justos del Antiguo Testamento, tal como se ve, por ejemplo, en una tabla pintada por Fray Carlos (escuela portuguesa del siglo XVI), que figura en el Museo das Janelas Verdes, de Lisboa. Esta compañía de Jesús resucitado era muy numerosa en verdad, y el aposento de la Virgen muy pequeño; pero esto no representó ningún obstáculo para el poder divino. La Virgen, de rodillas y sin poder contener las lágrimas de gozo, escuchó las palabras de su Hijo, adoró y besó sus pies y manos, diciendo: «¡Oh benditas llagas, que tanto dolor me causaron el viernes!» Y Cristo, besándola, respondía: «¡Alegraos, Madre, porque de aquí en adelante ya no tendréis sino gozo y alegría!» Y, enjugándole las lágrimas, Jesús se sentó en la silla previamente preparada, continuando el dulce y amoroso coloquio.

De acuerdo con toda esa literatura mística, los artistas glosaron repetidamente la aparición de Jesús resucitado a María. En la pintura gótica catalana de los siglos XIV y XV se conocen varios ejemplos de la escena de la Resurrección, en la que la Virgen contempla desde una ventana a su Hijo saliendo del sepulcro. Es una versión influída por Vorágine y los Padres orientales, quienes suponen que la Virgen, no dudando por un momento de la Resurrección, se quedó cerca del lugar en que se encontraba el sepulcro, a fin de poder ser la primera en ver a su Hijo. La aparición de Jesús, tal como está representada en la imagen que comentamos, responde a otra versión, según la cual, como hemos referido, María recibe en su aposento la visita de su Hijo resucitado.

Es muy curiosa otra Virgen abridera de Dolor, de que tenemos noticia, y que hasta estallar la guerra civil de 1936 formó parte de la colección de la condesa de Belloch (Hospitalet, Barcelona). Por su disposición, discrepa de todas las Vírgenes abrideras que se conocen. Quizá a excepción solamente de la Virgen abridera de Notre Dame de Bannalec (actualmente en la iglesia parroquial de Bannalec, de la diócesis de Quimper, Finisterre de Francia), que se abre desde la cintura para abajo, todas las Vírgenes abrideras se abren desde la cabeza o pecho hasta los pies. En cambio, la imagen de la colección Belloch se abre transversalmente y sólo por el pecho, quedando el resto de la figura intacto, como

si llevara colgado del cuello un pequeño tríptico. Es también muy curioso el parecido que tienen los rasgos de su busto con los de la imagen perte-



Fig. 310.—VIRGEN ABRIDERA *(abierta). Tiene aspecto de «Purísima», sin el Niño, y con la luna a los pies. Se abre en forma excepcional: únicamente el pecho. Las escenas tienen parecido con las de la anterior imagen. (Siglo XV. Hospitalet, Barcelona.)*

neciente al conde de las Almenas. Ambas llevan suelto el cabello, que en parte cae por encima del pecho; la cabeza aparece casi descubierta. Otro detalle interesante de la Virgen de la colección Belloch, interesante en extremo, es el de tener bajo sus pies la media luna y una cabeza de ángel.

Esta imagen es una talla en madera policromada y con relieves de pasta (fig. 310). Pertenece a últimos del siglo XVI. Abierta, presenta doce casetones, de los cuales han desaparecido tres relieves. Como en la imagen anterior, las escenas tienen un sabor arcaico. He aquí su distribución:

Falta	*Falta*	Caída de Jesús	Crucifixión	Descendimiento	Enterramiento	Bajada a los Limbos
Corona de espinas	Jesús ante Pilatos	Última Cena			Resurrección	*Falta*

Las escenas tienen un carácter iconográfico muy parecido al que hemos comentado al hablar de la imagen anterior. Lo más chocante es que la imagen tenga el aspecto de una Inmaculada. No hay un caso semejante entre las Vírgenes abrideras conocidas. Es un ejemplar rarísimo.

VÍRGENES IMPROPIAMENTE ABRIDERAS

Esta clase de Vírgenes son bastante escasas. Las hay de dos clases: *Vírgenes-Píxide* y *Vírgenes-Ostensorio.*

VÍRGENES-PÍXIDE.—Son las que están relacionadas con el *pixis* o copón, es decir, con la copa destinada a guardar la Eucaristía. Era muy natural que se relacionara la Eucaristía con la Virgen, y se comprende que su figura adornara este vaso sagrado, destinado a guardar el Cuerpo de su Hijo. Y así, en efecto, encontramos una serie de píxides o copones, que se presentan bajo la forma de una Virgen sentada, con el Niño sobre las rodillas. El copón se abre a la altura de éstas, y en su interior, que representa el regazo, hay un recipiente para las Sagradas Formas. Estas Vírgenes-Píxide proceden del gran taller francés de Limoges y datan del siglo XIII. No podemos señalar en España ningún ejemplar.

VÍRGENES-OSTENSORIO.—Son de dos clases: unas que llevan el ostensorio o custodia, y otras que forman parte del mismo.

Las del primer tipo son verdaderas estatuas de la Virgen con el Niño. Para hacer la exposición del Santísimo Sacramento, se quitaba la figura



Fig. 311.—VIRGEN IMPROPIAMENTE ABRIDERA *(Virgen ostensorio). Sobre el busto de la Virgen aparece la abertura para la Sagrada Hostia. (Siglo XVII. Weyarn, Alemania.)*

del Niño y se colocaba la custodia en las manos de la Virgen. Otras veces se ponía la custodia en manos del Niño. Tal parece que fué la antigua y famosa imagen de Notre Dame de la Garde, de Marsella. Esta imagen, de plata, servía de ostensorio en las procesiones del Corpus y de su octava.

Se depositaba la Sagrada Hostia en una cajita de plata dorada, provista de un cristal, puesta en manos del Niño Jesús. Otros, en cambio, afirman que entre los brazos de la Virgen se colocaba un pequeño ostensorio, lo que se consideraba como un privilegio único en el mundo.

Otro tipo de Virgen-Ostensorio es aquel en que la figura de María forma parte decorativa y simbólica del ostensorio. Es una variante bastante tardía, que apareció en los siglos XVII y XVIII, cuando el culto eucarístico tomó gran esplendor.

Para ilustrar este tipo de Virgen abridera, no tenemos a mano en este momento otro ejemplar que el de la custodia de la iglesia parroquial de Weyarn (Alemania), pieza barroca, fabricada en 1652, de plata en parte dorada (fig. 311). Tiene forma radiante, rematada por el Padre Eterno y el Espíritu Santo. En el centro aparece el busto de la Virgen, en actitud de orante o de Virgen de la Esperanza. Sobre el pecho de la misma está la abertura con cristal, destinada al viril. El simbolismo no puede ser más intencionado ni más expresivo.

Una variante de este tipo consiste en que la Virgen sostiene unos pañales, con una abertura circular en el centro, para colocar la Sagrada Hostia.

VÍRGENES NEGRAS

En la inmensa y blanca floración de Vírgenes, que los artistas cristianos se afanaron en embellecer e idealizar, destacan algunas imágenes de María negras o morenas. Lejos de atemorizar la devoción de los fieles, estas raras imágenes han sido y continúan siendo objeto de extraordinario y casi preferente culto.

Alguien, con mucha agudeza, ha hecho observar la enigmática predilección de los fieles por las imágenes de aspecto rústico y aun poco agradable. En el pueblo subsiste esta bienaventurada disposición del niño, que desprecia la forma externa y convierte un bastón en caballo, y una mano de mortero en la más preciosa muñeca. El niño no se preocupa de la figura, de la forma ni del color. La voluntad y la imaginación del niño obran milagros y crean un mundo que no se corresponde con el representado por las palabras que usamos para determinar ciertos seres y cosas de nuestro mundo real.

En la filial piedad hacia la Virgen, esta feliz y paradisíaca disposición infantil subsiste en medio de las más prestigiosas teorías y realidades estéticas. La gente admira las magníficas imágenes de los más reputados artistas; pero saluda como a su Madre y se arrodilla con preferencia ante esas Vírgenes montañesas, primitivas y de simplificados rasgos humanos, que no acaban de desprenderse del tronco o del bloque de piedra. Y en estas figuras, algunas veces negras, de aspecto oriental y siempre raro, los fieles en seguida reconocen a la bendita y más agraciada entre todas las mujeres, a la Reina de los ángeles, a la más hermosa de las Vírgenes. Esto

no hay que atribuirlo a una falta de sentido estético; es otra misteriosa ley la que impide que el hombre se haga esclavo de las formas y apariencias. Lo que excita la devoción hacia ciertas imágenes, además del carácter sobrenatural de algunas de ellas, es el hecho de que no dejen transparentar la mano del artista o artesano, sean como inacabadas y se encuentren como flotando, en esta adorable indecisión, entre dos mundos, que al devoto le gusta aproximar y completar.

Las imágenes de la Virgen que humanamente parecen menos adecuadas a la gente mediterránea y de raza blanca, son precisamente las Vírgenes negras, que tienen un enorme encanto, tanto en nuestro país como en tierras extranjeras. A San Bernardo, el escritor que ha dicho cosas más bellas y excelsas de la Virgen, le gustaba en sus mocedades arrodillarse y rezar ante una imagen negra de María, que se veneraba en Saint-Vorles, cerca de Dijón (Francia). Este hecho misterioso, que rige únicamente para las figuras de devoción, remonta más allá del cristianismo y se manifiesta dentro de la devoción pagana. Pausanias refiere que el escultor Onatas reconstruyó en bronce una antigua figura en madera, que se había quemado, de la negra Deméter de Figalia. En Éfeso se daba culto a una Diana negra. Estos hechos han permitido a algunos sabios decir una serie de muy documentadas tonterías sobre el origen de las imágenes negras cristianas, como si derivasen de las paganas. Un gran experto en lo tocante al estudio de religiones comparadas, en un viaje a África descubrió que allí los cristianos veneraban imágenes negras de la Virgen, y se le ocurrió la idea de que aquellas pobres e ingenuas estatuitas eran imitaciones de Isis, la diosa negra de la religión egipcia. En realidad, se trataba de estatuillas manufacturadas en Francia, pintadas las carnes en color oscuro, para realzar el aspecto oriental de María.

Todas estas sabias teorías se estrellan contra el hecho de que estas imágenes negras de la Virgen aparecen en una época en que el paganismo, con todo su cortejo de estatuas, hermosas unas y extrañas otras, había desaparecido por completo. Huelga decir que hoy día nadie toma en serio estas secretas y supuestas concomitancias del cristianismo con el paganismo, que fueron muy celebradas cuarenta o cincuenta años atrás.

Las imágenes negras de la Virgen responden, pues, a otros hechos. Su color oscuro o negro puede obedecer a un hecho casual o a un hecho premeditado.

Muchas imágenes, no sólo de la Virgen, sino también de Cristo y los santos, deben su color negro a una ley puramente física, que les ha dado esa pátina que rodea de tanto respeto y prestigio a las estatuas, las piedras y los metales. En las manos y el rostro se imitaba el color de la carne mediante ingredientes que el tiempo ennegrece, tales como el cinabrio, el minio y la misma plata, que algunas veces también se usaba en estos detalles de las estatuas, como en la imagen de Nuestra Señora de Loreto, ennegrecida así por los años. Es un hecho que puede comprobarse en todas partes, en las pinturas del claustro del monasterio barcelonés de Pedralbes o de la catedral de Pamplona, para no citar otros ejemplos. En la escultura ocurre lo mismo, aunque no con tanta frecuencia, por hallarse las imágenes del culto en interiores más resguardados del aire. Luego, nadie se atrevía a repintar estas imágenes de gran devoción, ni a restaurar los estragos producidos por las alteraciones químicas y el tiempo. En algún caso de restauración moderna se ha podido comprobar que debajo de la capa negra, que cubría manos y cara, se ocultaba la primitiva y sonrosada encarnadura.

En otros casos, no se trata de alteraciones químicas. La negra coloración es debida a que, generalmente, estas venerandas imágenes han estado, desde siglos, rodeadas de cirios, que con su humo las han ennegracido. Alguna vez la estatua fué labrada en ébano, madera que con el tiempo se oscurece. Éste es el caso, relativamente reciente, de la imagen de la Virgen de la Paz, que se venera en el convento de Picpús, de París.

Hay, por fin, las imágenes cuyas carnes se han pintado expresamente en tono oscuro. La explicación de este hecho está en que se quiso interpretar plásticamente lo que el *Cantar de los Cantares* (1, 4) dice de la esposa de Salomón, y que la Iglesia aplica a la Santísima Virgen: «Soy negra (tostada por el sol), pero hermosa.»

Ticiano, en 1503, probablemente quiso plasmar este texto bíblico adoptado por la liturgia mariana, pintando una de sus madonas con la tez oscura, como tostada del sol. Debido a su color, se la conoce por la *Madona de los Gitanos.*

Entre nuestras Vírgenes negras, la más famosa es, indudablemente, la de Montserrat, que tiene por trono una de las más singulares montañas que puede presentar la geología de nuestro globo. Vulgarmente es conocida por la *Moreneta*. Su iconografía es extensísima y muy variada; su estudio daría sobrada materia para un grueso volumen.

Hasta hace poco, la imagen original había permanecido envuelta en las ricas vestiduras con que la devoción de los fieles la había ataviado y, al mismo tiempo, sepultado. El actual renacimiento de la famosa abadía, que la guarda y venera con tanto celo y distinción benedictina, la ha hecho renacer también, y la ha extraído de aquella nueva cueva de seda y oro en que por segunda vez la habían ocultado. Sus devotos conocían los vestidos que usaba, pero no su auténtica figura. En la actualidad, todos pueden admirarla. Desposeída de sus postizas galas, no es menos venerada, y a su alrededor todo se remoza y embellece.

La talla original (fig. 312) fué profusamente divulgada por medio de la fotografía y del grabado, con la intención de preparar el tránsito de su estado de larva al de estatua completa, y suavizar así el choque que parecía habían de experimentar sus devotos, que podemos decir la desconocían. No hubo ni de lejos tal choque; antes al contrario, todos se alegraron a su vista.

La nueva y reciente invención de la santa imagen ha producido un hecho digno de ser notado, y es que ha obstruído el curso de la iconografía de la Virgen de Montserrat. Durante los varios siglos que lleva de culto esta imagen, nunca a nadie se le había ocurrido la idea de reproducirla exactamente con un criterio arqueológico, es decir, en estilo y aspecto románicos. En la época gótica fué interpretada en estilo gótico; el Renacimiento le dió un donaire señorial; el Romanticismo la agobió con todas sus galas más sentimentales; los últimos tiempos le dieron empaque atiborrado de oro y seda.

La Virgen de Montserrat ha sido representada sentada en trono o de pie, extática o ayudando al Niño Jesús y a los ángeles a labrar los difíciles pináculos de su monte; otras veces, dando el pecho a su Hijo, o simplemente contemplando la tierra catalana desde su cónica tienda de da-



VIRGEN DE MONTSERRAT

Fig. 312.—*Las imágenes de la Virgen que, humanamente hablando, parecen menos adecuadas a la gente mediterránea y de raza blanca, son precisamente las Vírgenes negras, que gozan de un enorme y popular encanto. De las varias que existen en España, la* Moreneta, *de Montserrat, es la más famosa.)*

masco. No se conoce ninguna imagen antigua que reproduzca con criterio de erudito el simulacro original. La misma imagen de la Virgen de Montserrat, que Ricardo del Arco atribuye a la primera mitad del siglo XII, y que se conserva actualmente en la iglesia parroquial de San Salvador, Huesca, no es, a pesar de la remota época, una imitación fiel de la auténtica de Montserrat; en tal forma, que en época posterior, y para asegurar más su advocación, se colocaron a su dorso unos peñascos labrados en madera, que imitan los de la famosa montaña. La diminuta imagen de la misma advocación, que se venera en una capilla cercana al pueblo de Fárnolas (Teruel), y que se dice fué encontrada, junto con el relicario de plata que la contenía, por un pastorcillo, en el año 1121, lleva en la mano una sierra que la caracteriza.

En estos últimos tiempos podemos señalar una honrosa excepción, que se debe al experto escultor catalán Pedro Jou, cuya unción medieval le indujo a labrar para la iglesia parroquial de la Santísima Trinidad, de Vilafranca del Panadés (Barcelona), una imagen de Nuestra Señora de Montserrat que es una variante moderna de una de las fórmulas más características de esta Virgen representada de pie.

La imagen original no tiene característica propia, como no la tiene ninguna de las Vírgenes románicas de advocación no litúrgica. La Virgen de Montserrat es de Montserrat, simplemente, porque está en la *casa y cambra angelical* de aquella montaña privilegiada. Cuando hubo que reproducir su sagrado simulacro, se acudió a dos características inconfundibles: la Sierra y la Montaña.

Su postura es indiferente: aparece sentada y aparece en pie. De ambas fórmulas se conservan espléndidos ejemplares, la mayoría de los cuales se encuentran fuera de Cataluña, como testimonios de la extensión de su culto.

En cuanto a las imágenes de la Virgen de Montserrat sedente, podemos señalar tres tipos. El primero tiene un carácter extático. Es una Virgen de Majestad, con el Niño, sentada en un trono o en una silla. De este tipo hemos ya mencionado la imagen, de baja época románica, de Huesca. Podemos añadir la que hay en la iglesia de la Piedad, de la Seo de Urgel; una talla labrada por Josep Marsal en 1659. De baja época gótica, cabe recordar la imagen escultórica de la iglesia de San Bernardo,

de Madrid. Luego, en pleno Renacimiento, podemos mencionar la Virgen que se representa sentada en silla frailuna, al pie de la montaña sagrada.



Fig. 313.—VIRGEN DE MONTSERRAT. *He aquí una interpretación renacentista de la cual ha desaparecido todo sabor románico. La montaña famosa es un simple pedestal de la Virgen, cuyas formas naturales responden a una geología gótica. (Siglo XVII. Grupo labrado en alabastro. Museo Victoria y Alberto. Londres.)*

Esta última imagen es muy curiosa y descriptiva. Se conocen dos principales variantes escultóricas, ligeramente diferentes, que responden a dos épocas no muy distanciadas entre sí. Tienen un carácter votivo o de *recuerdo* piadoso, y probablemente fueron labradas en el mismo monas-

terio o en algún eremitorio de los varios que había esparcidos entre los peñascos, como eran labradas allí las típicas cruces de boj grabado. El ejemplar más antiguo es el que se conserva en el Museo Victoria y Alberto, de Londres (fig. 313). Está ejecutado en mármol y es de pequeñas proporciones, a propósito para colocar en algún mueble de la casa. La Virgen todavía conserva unos rasgos góticos y bastante simétricos. Se caracteriza el Niño por la postura arcaica de una pierna sobre la otra, que parece peculiar de estos grupos en mármol o en alabastro. No deja de ser también curioso en los mismos el detalle de que tanto Jesús como María lleven sendos globos del mundo, siendo de mayores dimensiones el de la Virgen.

Por entre las peñas desborda la devoción a la *Moreneta*. Romerías, peregrinos, penitentes, caballeros que llegan de lejanas tierras, trepan por el monte en cumplimiento de un voto o de una penitencia. De un hueco sale a cuatro patas Fray Garín, para mirar desde la lejanía de su pecado a su único puerto de salvación. Luego, en un amplio rellano, el gran palomar del monasterio, y por todas partes los nidos de los monjes silvestres, los ermitaños, que aspiran a vivir entre cielo y tierra.

En el Museo Provincial de Valencia figura un grupo semejante, pero de época un poco más reciente (fig. 314). La Virgen tiene un aspecto algo más abarrocado. No falta Juan Garín, que embalsama con su leyenda toda la montaña. Un grupo semejante se conserva en el monasterio. Esta composición de la Virgen al pie de la montaña de Montserrat fué muy divulgada por la pintura y el grabado.

En pintura, este grupo extático de la Virgen de Montserrat es el más frecuente. Es muy interesante, desde todos los puntos de vista, la que pintó Bermejo en su tabla de Acqui (Italia).

Del siglo XVI, había una interesante tabla de grandes proporciones (como unos dos metros de alto), que se conservaba en la iglesia parroquial de la Santísima Trinidad, de Vilafranca del Panadés (Barcelona), y procedía de una antigua y desaparecida capilla dedicada a la Virgen de Montserrat, en aquella población. La Virgen tenía a sus lados a un abad benedictino y a un peregrino. Este grupo se difundió muchísimo, menguando siempre en calidad artística. Y la composición se completó cuando en el siglo XVIII empezaron a representarse los famosos *escolans*



VIRGEN DE MONTSERRAT

Fig. 314.—*Este grupo y el anterior tienen un carácter votivo o de recuerdo piadoso, y probablemente fueron ejecutados en el mismo monasterio o en algún eremitorio vecino, en donde sabemos se labraban otros objetos piadosos. (Siglo XVII. Talla en alabastro. Museo Provincial. Valencia.)*

de aquel monasterio, que cantan y tocan instrumentos músicos en torno a la Virgen. Ejemplos típicos son una estampa de Flaugier, del año 1791, y las numerosas telas que pintó Rizi. Pertenece a este tipo extático la Virgen de Montserrat, metida en su tiesa y cónica vestidura, que hasta hace poco podíase contemplar en pintura, escultura, en pequeños objetos de devoción y a través del mágico agujero de un mango o portaplumas de hueso.

Existen otras variantes del tipo sedente de la Virgen de Montserrat. Aquí vamos a destacar dos importantes. Una es la que aparece en una pintura aragonesa, sobre tabla, del siglo XV, que está en la iglesia parroquial de Alfajarín (Zaragoza). Trátase de una representación muy curiosa de la Virgen de Montserrat (fig. 315), pues se halla sentada sobre un trono, con fondo de damasco, y dando el pecho al Niño Jesús. Toda ella está rodeada de ermitas y cruces de término, que señalan a los peregrinos la ruta que han de seguir. En la parte inferior hay un rótulo que dice: *Santa Marya de Montserrat.* La Virgen, pues, aparece bajo el aspecto de una Virgen de la Leche.

La otra variante de la Virgen de Montserrat sedente es la representada en una tabla de principios del siglo XVI, de escuela toledana, conservada en el Museo Santa Cruz de la ciudad imperial (fig. 316). La Virgen, ataviada como una reina, está directamente sentada sobre la roca y sostiene sobre sus rodillas al Niño Jesús, completamente desnudo, el cual, ayudado por un ángel, está aserrando una peña. El monte, visto desde Toledo, tiene un aspecto muy fantástico, y está concebido a la manera sintética de los montes de retablo, que parecen labrados a golpes de hacha. No faltan las típicas ermitas ni los peregrinos. Son curiosos los ermitaños trogloditas que asoman por sus guaridas, en lo alto del monte. Un peregrino que se despeña da al cuadro un carácter votivo. Hacia la cumbre del monte hay un puente, que aparece como un detalle significativo de lo arduo de los senderos que conducen al santuario y a las ermitas.

Esta pintura no parece sino una elegante interpretación de un grabado de la época, que los peregrinos difundieron por todo el país (fig. 317). Es una estampa colorida, de ingenua perspectiva y de carácter completamente alegórico. El Niño, sobre las rodillas de su Madre, está aserrando la peña, sin que ningún ángel le preste ayuda. El ondulante camino sube jalonado por cruces de término cubiertas, y a diferentes distancias se ven

varios peregrinos, no faltando el que se despeña. En la parte superior tampoco falta el puente que da acceso a una ermita. Al lado de la Virgen



Fig. 315.—Virgen de Montserrat. *Aquí la Virgen tiene aspecto gótico, de conformidad con la época. La caracterizan, además de la montaña, las ermitas y cruces de término que jalonan los senderos de los peregrinos. (Siglo XV. Iglesia de Alfajarín, Zaragoza.)*

se ve otra imagen, de menor tamaño, sentada en un trono y teniendo encima dos ángeles en actitud de coronarla. A su lado, un pastor, con sus ovejas, está en actitud de contemplar el prodigio de la Virgen, escondida en su cueva y delatada por la luz celestial. En la parte superior, el Padre



VIRGEN DE MONTSERRAT

Fig. 316.—*He aquí la Virgen de Montserrat y su montaña, vistas desde Toledo, a cuya escuela pertenece esta tabla. Es muy frecuente el detalle de Jesús aserrando los peñascos, con el auxilio de un ángel. (Siglo XV. Tabla pintada. Escuela toledana. Museo Santa Cruz. Toledo.)*

Eterno, acompañado de ángeles, bendice el agreste, pétreo y atormentado panorama que tiene por centro la apacible figura de la *Moreneta*.

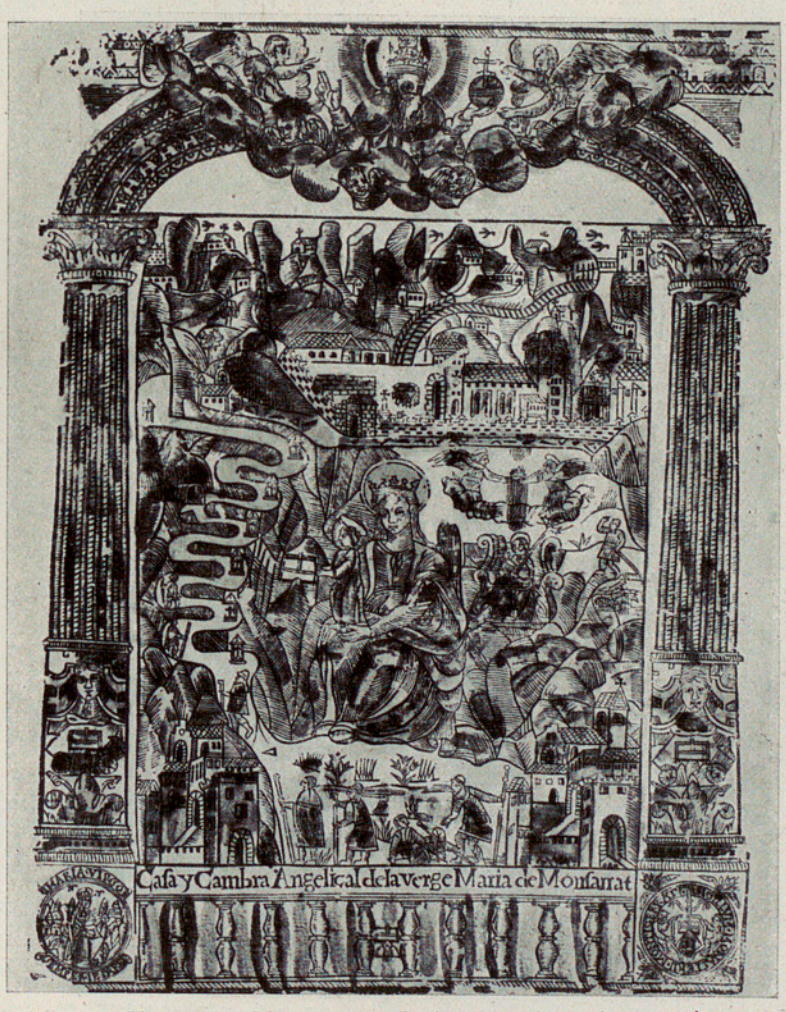


Fig. 317.—Virgen de Montserrat. *La interpretación artística que de la* Moreneta *vimos en la tabla anterior fué divulgada por este grabado impreso en el Monasterio. (Siglo XVII. Archivo Histórico de la Ciudad. Barcelona.)*

Ha podido observarse que los artistas góticos colocan a la Virgen en el centro de una montaña sin perspectiva, sobre la cual discurren con gran pena caminos y romeros. Las ermitas y cruces de término se encargan de caracterizarla. En el siglo XVIII, cuando el monte toma volu-

men y se acerca a la realidad, la Virgen no tiene otro recurso que colocarse al pie del mismo, como hemos visto en las anteriores ilustraciones.



Fig. 318.—Virgen de Montserrat. *El tipo de esta Virgen en pie es bastante frecuente, sobre todo en el grabado. (Siglo XVII. Iglesia de Castellfullit de Riubregós, Solsona.)*

Otro tipo interesante de Nuestra Señora de Montserrat es aquel en que la Virgen está de pie, como puede verse en la imagen labrada en madera (fig. 318), procedente de la iglesia parroquial de Castellfullit de Riubregós (diócesis de Solsona). Es una estatua que tiene la mitad del



VIRGEN DE MONTSERRAT

Fig. 319.—*Andrés de Nájera (siglos XV-XVI) dió a este tipo de Virgen de Montserrat una esplendorosa interpretación, indudablemente la mejor de la época. (Relieve del coro alto del Monasterio de San Benito, de Valladolid. Actualmente en el Museo Provincial de esta ciudad.)*

tamaño natural, y constituye una reproducción de una imagen anterior, de baja época gótica. La Virgen sostiene sobre su cadera al Niño Jesús, atareado, junto con un ángel, en aserrar la peña que se encarama por el lado izquierdo de su Madre. Esta fórmula de la Virgen de Montserrat en pie, fué también divulgada por un gran número de grabados y estampas, que los peregrinos se llevaban consigo, y luego eran copiados en diferentes talleres. Una interpretación verdaderamente magnífica, de gran sabor castellano, es la que adorna una de las sillas del coro alto del Monasterio de San Benito, de Valladolid, actualmente trasladado al Museo Provincial de dicha ciudad (fig. 319). Es una obra del excelente maestro Andrés de Nájera (siglos XV-XVI), quien, en 1528, labró en los respaldos de dicho coro las efigies de los Santos titulares, y sobre la cornisa de la sillería alta, los escudos de los monasterios que costearon la silla de su correspondiente abad. En los capítulos generales de la orden benedictina, cada abad ocupaba su propia silla. Indudablemente es una de las mejores imágenes escultóricas de la Virgen de Montserrat de este tipo.

Además de la imagen que se venera en el monasterio benedictino de Montserrat, se conocen otras imágenes del mismo nombre, que nada tienen que ver con aquélla. Una de ellas es la Virgen de Montserrat, que se venera en una capilla próxima al pueblo de Fárnolas (Teruel). Es una pequeñísima imagen guardada dentro de un relicario de plata, que según tradición fué encontrado en 1121 por un pastorcillo. Como atributo lleva en la mano una sierra. Este detalle inclina a creer que algo tiene que ver con la Virgen catalana de Montserrat.

Otra imagen de Montserrat es la venerada como patrona de Orihuela (Alicante). La tradición dice que fué un don del apóstol Santiago. Durante la invasión árabe estuvo ocultada debajo de una campana. Se la descubrió a principios del siglo XV. Su denominación suscitó animado pleito entre los devotos de Orihuela y los benedictinos de Montserrat.

Nombre quisieron ponerte
por sosegar un debate,
y en fin el de Monserrate
os tocó por fin y suerte.



NUESTRA SEÑORA DE LA ALMUDENA

Fig. 320.—*Es la Virgen negra de Madrid, objeto de fervorosísimo culto y uno de los más preciados tesoros de la capital de España. La leyenda le atribuye una antigüedad excesiva. (Catedral de la Almudena, Madrid.)*

Eso dicen los *Gozos de Nuestra Señora Madre y Señora de Monserrate, antiquísima Patrona de la Ciudad de Orihuela, y especial Abogada contra terremotos y contagios.* Después de sortear entre varias advocaciones, salió por tres veces seguidas Nuestra Señora de Monserrate. El pleito pasó a Roma, y al fin Sixto V confirmó la advocación.

VIRGEN DE GUADALUPE

Entre las Vírgenes de rostro oscuro hay que mencionar la famosa Virgen de Guadalupe, patrona de Extremadura (fig. 29), cuya devoción atravesó los mares y encontró un grandioso eco en Méjico. La imagen original se encuentra en el célebre e histórico Monasterio de Guadalupe, cerca de Trujillo (Cáceres). Su iconografía es bastante limitada, y, sobre todo, poco caracterizada. Existe la discrepancia sudamericana de que ya hemos hablado anteriormente.

La famosa imagen es una talla románica, que ha quedado sepultada bajo el enorme montón de sedas y joyas con que la vienen cubriendo su devotos. Es extraordinario el tesoro que con el tiempo se ha acumulado a los pies de esta tan venerada imagen.

VIRGEN DE LA ALMUDENA

Tiene también la tez oscura la famosa imagen de Nuestra Señora de la Almudena (fig. 320), que es uno de los tesoros piadosos más preciados que conserva la villa de Madrid. La leyenda presenta a esta imagen como obra en la que colaboraron Nicodemus y San Lucas. Huelga decir que los arqueólogos no están conformes con este aserto, y atribuyen la actual imagen a una época mucho más reciente.

TERCERA PARTE

VARIEDADES ICONOGRÁFICAS