



Universitat Autònoma de Barcelona

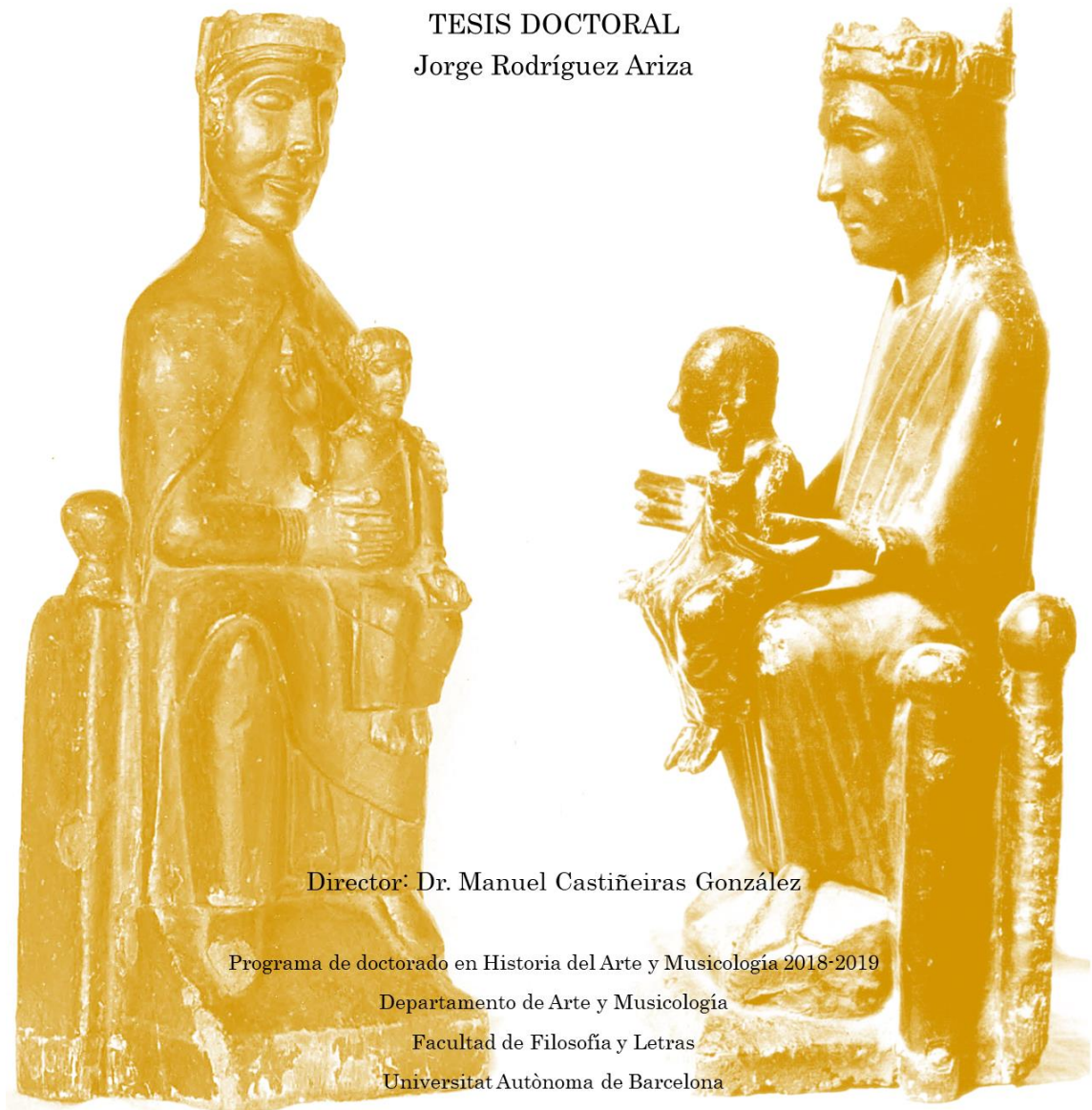
ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

EL SIMBOLISMO DE LA VIRGEN NEGRA APROXIMACIÓN A UNA CONSTRUCCIÓN CULTURAL

TESIS DOCTORAL
Jorge Rodríguez Ariza



Director: Dr. Manuel Castiñeiras González

Programa de doctorado en Historia del Arte y Musicología 2018-2019

Departamento de Arte y Musicología

Facultad de Filosofía y Letras

Universitat Autònoma de Barcelona

EL SIMBOLISMO DE LA VIRGEN NEGRA

APROXIMACIÓN A UNA CONSTRUCCIÓN CULTURAL

Autor: Jorge Rodríguez Ariza

Director: Dr. Manuel Castiñeiras González

Programa de doctorado en Historia del Arte y Musicología 2018-2019
Departamento de Arte y Musicología
Facultad de Filosofía y Letras
Universitat Autònoma de Barcelona

*A la Madre del Sol que, rodeada de tinieblas,
es la nodriza de los astros y la cuna de los mundos.*

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	p. 1
PRESENTACIÓN	p. 3
PARTE I APRECIACIONES SOBRE LA CUESTIÓN DE LAS VÍRGENES NEGRAS A TRAVÉS DE SU HISTORIOGRAFÍA	p. 9
A MODO DE INTRODUCCIÓN: LAS COORDENAS DEL OBJETO DE ESTUDIO	p. 11
1. ¿VÍRGENES NEGRAS O VÍRGENES ENNEGRECIDAS?	p. 14
1.1. LAS TRES PRIMERAS MONOGRAFÍAS	p. 14
1.1.1. La tesis doctoral de Marie Durand Lefebvre	p. 14
1.1.2. Las contribuciones de Emile Saillens	p. 18
1.1.3. Jacques Huyen y la popularización del fenómeno	p. 24
1.2. LA PROLIFERACIÓN DE ESTUDIOS SOBRE EL SIMBOLISMO DE LAS VÍRGENES NEGRAS	p. 30
1.2.1. Hipótesis filopagana	p. 31
1.2.2. Hipótesis bíblica	p. 37
1.2.3. Hipótesis universalista	p. 42
1.2.3.1. El misterio marial en la obra de Jean Hani	p. 42
1.2.3.2. La Divina Tiniebla y el velo de <i>Maya</i>	p. 46
1.2.3.3. El valor iniciático de la virgen negra en la obra de Roland Bermann	p. 48
1.2.3.5. Interpretaciones alquímicas: La virgen negra como imagen de la <i>materia prima</i>	p. 50
1.3. EXPLICACIONES EMPÍRICAS	p. 57
1.3.1. Primeros testimonios sobre el ennegrecimiento accidental	p. 58
1.3.2. Evidencias científicas del ennegrecimiento	p. 61
1.3.3. Casos que invierten la hipótesis del ennegrecimiento	p. 64
2. ASPECTOS SIMBÓLICOS DE LOS PROCESOS MATERIALES	p. 67
2.1. EL VALOR SIMBÓLICO DEL ENNEGRECIMIENTO	p. 67
2.1.1. Imágenes oscurecidas por la acción ritual	p. 68
2.1.2. La virgen ennegrecida como medio para la conversión de los infieles	p. 69
2.1.3. Un ennegrecimiento sacralizado	p. 72
2.2. USO Y SIMBOLISMO DE LOS PROCESOS MATERIALES EN EL ORIGEN DE LAS VÍRGENES NEGRAS	p. 75
2.3. EL ENNEGRECIMIENTO DE LAS TALLAS COMO IMPRONTA DE LA ORACIÓN. EJEMPLO Y REFLEXIÓN SOBRE LA VIRGEN NEGRA COMO UNA CONSTRUCCIÓN CULTURAL	p. 80
3. REFLEXIONES EN TORNO A LA VIRGEN NEGRA EN LA CULTURA CONTEMPORANEA	p. 88
3.1. DIFICULTADES PARA UNA CONCLUSIÓN AL USO Y NECESIDAD DE NUEVAS PERSPECTIVAS	p. 88

3.2.	LA VIRGEN NEGRA: IMAGEN PARA LA VINDICACIÓN DE LOS VALORES FEMENINOS DE LA DIVINIDAD.	p. 92
3.2.1.	El símil con la mitología vasca	p. 98
3.3.	ALQUIMIA Y ARTE CONTEMPORÁNEO: LA VIRGEN NEGRA EN LA PINTURA DE LOUIS CATTIAUX	p. 101
3.3.1.	La espiritualidad y lo femenino en los orígenes del arte contemporáneo	p. 101
3.3.2.	Alquimia y creación artística contemporánea	p. 105
3.3.3.	La Virgen negra en la pintura alquímica de Louis Cattiaux	p. 107
3.4.	A MODO DE CONCLUSIÓN: LA VIRGEN NEGRA COMO UNA <i>INVENTIO</i> CONTEMPORÁNEA	p. 112
PARTE II		
CATÁLOGO DE LAS VÍRGENS NEGRAS EN CATALUÑA		p. 117
Introducción al catálogo		p. 119
Relación de vírgenes negras de Cataluña ordenadas por provincias		p. 122
Mapa con la localización geográfica de las imágenes del catálogo		p. 123
PROVINCIA DE BARCELONA		p. 125
Mare de Déu de l'Ajuda		p. 127
Mare de Déu de les Arenes		p. 132
Mare de Déu de Foix		p. 135
Mare de Déu del Gresolet		p. 138
Mare de Déu de Montserrat		p. 142
Mare de Déu dels Munts		p. 150
Nostra Senyora de la Salut		p. 153
Mare de Déu de Santiga		p. 158
Mare de Déu del Vinyet		p. 162
PROVINCIA DE GIRONA		p. 169
Mare de Déu de les Ànsies		p. 171
Nostra Senyora de la Cerdanya		p. 175
Nostra Senyora de Mogrony		p. 180
Mare de Déu de Núria		p. 185
Mare de Déu del Tura		p. 193
PROVINCIA DE LLEIDA		p. 203
Mare de Déu del Claustre (Solsona)		p. 205
Mare de Déu del Claustre (Vallbona)		p. 211
Mare de Déu dels Colls		p. 215
Mare de Déu del Tallat		p. 219
PROVINCIA DE TARRAGONA		p. 225
Mare de Déu del Claustre (Tarragona)		p. 227
Mare de Déu de la Roca		p. 234
CONCLUSIONES DEL CATÁLOGO		p. 239

PARTE III

DICCIONARIO DE SÍMBOLOS MARIANOS

Herramienta para el estudio de la metahistoria de las imágenes encontradas de Nuestra Señora

		p. 245
1.	PRESENTACIÓN E INTRODUCCIÓN AL DICCIONARIO	p. 247
2.	CUESTIONES PREVIAS	p. 250
2.1.	La literatura mariana	p. 250
2.1.1.	Culto, devoción y piedad mariana	p. 250
2.1.2.	Fuentes textuales para los símbolos de la piedad Mariana	p. 253
2.1.2.1.	Primeros textos que recogen figuras y símbolos marianos	p. 254
2.1.2.2.	El himno Akátistos	p. 256
2.1.2.3.	<i>Laudes marianae</i>	p. 260
2.1.2.4.	Oraciones a la Virgen	p. 261
2.1.2.5.	Letanías de la Virgen	p. 261
2.1.2.6.	Bernardo de Claraval, caballero y cantor de Nuestra Señora	p. 264
2.1.2.7.	La primera gran compilación: <i>Polyanthea Mariana</i>	p. 265
2.1.2.8.	“Las Glorias de María”, de Alfonso María de Ligorio	p. 267
2.1.2.9.	“Tratado de la verdadera devoción a la santísima Virgen”, de san Luis María Grignon de Montfort	p. 268
2.2.	Conceptos clave	p. 270
2.2.1.	Símbolo	p. 270
2.2.2.	Mito	p. 274
2.2.3.	Leyenda	p. 277
2.2.4.	<i>Inventio</i>	p. 278
2.2.5.	Imágenes aquerópitas	p. 280
2.2.6.	Imágenes escondidas y encontradas	p. 281
3.	ENTRADAS DEL DICCIONARIO	p. 285
	Agua	p. 287
	Árbol	p. 295
	Aroma	p. 298
	Buey / Toro	p. 301
	Carlomagno	p. 308
	Cielo	p. 311
	Cueva	p. 314
	Estrellas	p. 317
	Flor	p. 322
	Fuego	p. 326
	Jardín	p. 329
	Leche	p. 332
	Lucas	p. 338
	Luz	p. 342
	Madera	p. 345
	Montaña	p. 348
	Moro	p. 350
	Óleo	p. 352
	Oveja	p. 358
	Pastor	p. 361
	Piedra / roca	p. 363
	Serpiente	p. 365
	Tierra	p. 370
	Trigo	p. 375
	Vid / Viña	p. 379
	Vaca	p. 281

Zarza	p. 383
CONCLUSIONES GENERALES	p. 387
BIBLIOGRAFÍA CITADA EN LA TESIS	p. 393
FUENTES	p. 393
LIBROS Y ARTÍCULOS	p. 394
DICCIONARIOS	p. 415
WEBGRAFÍA	p. 416

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, deseo expresar mi agradecimiento al director de esta tesis, el Dr. Manuel Castiñeiras, no solo por los materiales y sugerencias que me ha ofrecido, sino también por los espacios de libertad intelectual que me ha conferido y el respeto y confianza que ha mostrado a los métodos e intuiciones que han dado lugar a este trabajo. Estoy en deuda también con el Dr. Raimon Arola, por su amable orientación y buenos consejos y por las oportunidades brindadas a la hora de poner en práctica los conocimientos en simbología que durante estos años he aprendido, en gran medida gracias a las largas conversaciones que hemos podido mantener. Por sus interesantes visiones y su dilatado conocimiento en arte medieval y cultura religiosa, así como por sus oportunos consejos, estoy agradecido también con la Dra. Avital Heyman, que tan gentilmente se prestó a escuchar y valorar mis propuestas. La orientación de la Dra. Concepció Peig también ha sido de gran valor a la hora de dar forma a muchos de los pensamientos e intuiciones sobre la cuestión de las vírgenes negras, de modo que no puedo más que agradecerle las conversaciones que mantuvimos y los materiales confiados que tanto bien hicieron a esta tesis. Gracias también al Dr. Anoni Pou, por cuyas propuestas me he visto llevado a reforzar lecturas que tocan con lo imaginal y que tan importantes han resultado para el marco teórico de esta tesis.

De igual modo, estoy muy agradecido a Josep Maria Xarrié, con quien pude reunirme muy al principio de esta andadura, cuando esta tesis no era todavía un proyecto en firme. Me obsequió con abundantes materiales y me enseñó los criterios fundamentales de las restauraciones de las obras que recoge esta tesis. Compartió conmigo, además, las experiencias personales que vive un restaurador cuando tiene ante sí una talla tan emblemática como la Virgen de Montserrat.

Mi agradecimiento se dirige también a los padres capuchinos de Nostra Senyora de Pompeya, por su amabilidad y presteza a la hora de permitirme acceder directamente a la imagen de la Mare de Déu de l'Ajuda i permitirme fotografiarla libremente. De igual modo, la parroquia de Castelldefels se mostró en todo momento abierta a ofrecer su ayuda y a permitir que realizara fotografías.

Ignacio de Castro, el Dr. Juan Carlos Murcia, Manel Jovani y Hanan Bautista también merecen mi más profundo agradecimiento por prestar sus atentos ojos a la

ardua tarea de revisar el texto, el cual sólo existe físicamente por las esmeradas manos de David Ariza, con quien también estoy en deuda.

La culminación de este trabajo es igualmente fruto del aliento de aquellos amigos y familiares que con su ánimo y estima me han dado la confianza de poder llegar a buen puerto y me han permitido reflexionar en voz alta con ellos sobre las cuestiones que aborda esta tesis. No puedo más que ofrecerles mi más profundo agradecimiento por su apoyo moral y su cariño; a todos, a los que siguen aquí y a los que durante los años de preparación de esta tesis atravesaron ya el manto de estrellas fijadas.

Pero sobre todo quiero dar las gracias a mis padres, Jorge y Encarna, y a mi pareja, Valeria, a quienes he robado tantas horas de vida familiar. Sin su ánimo incondicional y su fe inquebrantable en mi labor, esta travesía habría sido un desierto.

A todos gracias, pues de algún modo este trabajo también os pertenece.

PRESENTACIÓN

Desde el siglo XIX se ha escrito mucho sobre el posible origen de las vírgenes negras, quizá demasiado, podría llegar a pensarse. Entonces ¿qué puede aportar un nuevo trabajo sobre esta cuestión? A esto respondemos que, seguramente, nuestra contribución tenga que ver más con el enfoque y el método que con los datos. En efecto, es en la interpretación de la información aquí acopiada, ordenada y sistematizada donde reside la novedad de nuestra labor.

El trabajo se divide en tres grandes partes:

- Apreciaciones sobre la cuestión de las vírgenes negras a través de su historiografía.
- Catálogo de las vírgenes negras en Cataluña.
- Diccionario de símbolos marianos. Herramienta para el estudio de la meta-historia de las imágenes encontradas de Nuestra Señora.

La primera parte es la más teórica, reflexiva y especulativa sobre el tema que nos ocupa, el cual ha resultado siempre polémico y sugestivo, dando pie a disputas muy interesantes sobre historia del arte, religiosidad, procesos artísticos, restauraciones, simbolismo o cultura popular. Tradicionalmente, dentro de la historiografía el debate siempre ha estado polarizado entre aquellos estudiosos que han buscado un simbolismo en el color negro de las efigies de María y entre los que han visto en tal color simplemente un accidente físico o químico. Así, el primer capítulo de esta primera parte lo hemos dedicado a la historiografía que discute sobre si las vírgenes negras son originalmente negras o si, por el contrario, se trata de un conjunto de tallas ennegrecidas.

Los primeros trabajos sobre esta materia, así como los libros más célebres entre los interesados por la cuestión, son obras que se dedican a la interpretación simbólica del color negro de estas imágenes, razón por la cual hemos dedicado un buen número de páginas a recopilar y valorar tales contribuciones. Para acometer esta tarea, hemos tenido que sistematizar las diferentes formas de estudio simbólico del fenómeno, clasificando las investigaciones que se han efectuado sobre las vírgenes negras en diferentes categorías, a fin de facilitar al lector la visualización de todas las tendencias existentes a partir de los trabajos más representativos e influyentes. Al final, hemos convenido que existen tres líneas fundamentales que explican la

razón de ser, en clave simbólica, de las vírgenes negras: la hipótesis filo-pagana, la bíblica y la universalista.

Sin embargo, a la luz de los análisis previos a las restauraciones que se han ido efectuando sobre algunas de estas imágenes, parecería que los investigadores que abogan por el ennegrecimiento accidental tienen razón y que, al final, las vírgenes negras no serían más que estatuas ensuciadas por la acción del tiempo y del culto. Sin embargo, una mirada atenta a ciertos casos particulares nos lleva a ser prudentes con la inmediatez de esta aseveración. Y es que las carnaciones de ciertas tallas parecen haber sido negras desde su origen para permanecer así o bien ser repintadas de color blanco más adelante. La complejidad de este asunto nos ha llevado a elaborar un apartado titulado “Explicaciones empíricas”, a fin de ordenar las diferentes hipótesis que se han vertido como consecuencia de los resultados de los análisis físico-químicos de estas piezas.

Debemos señalar que, aunque no existieran los muy eventuales casos de imágenes originalmente oscuras repintadas posteriormente en blanco, la gran pregunta sobre las vírgenes negras continúa sin respuesta si únicamente prestamos atención a los resultados de los análisis materiales de estas tallas. Y es que por más que estos sean incuestionables – que lo son – no dicen nada sobre la razón por la cual se permite que se ennegrezca una talla de Nuestra Señora para después afianzar el color negro de sus carnaciones en lugar de devolverle el color claro original. Ya sabemos *cómo* se han vuelto negras las vírgenes negras, pero aún nadie ha explicado *por qué* permanecen negras y las razones para que dicho color sea incluso celebrado dentro de la piedad popular y en la liturgia. Ante el vacío sobre las razones del ennegrecimiento y la voluntad de dejar negras las carnaciones de algunas imágenes de Nuestra Señora, las vírgenes negras han continuado generando interpretaciones de todo tipo que chocaban con los datos más fríos y objetivos surgidos de los talleres de restauración. Así que el debate parecía haber cristalizado en esta enojosa posición, tan poco conciliadora.

Sin embargo, como tendremos ocasión de mostrar en el segundo capítulo de la primera parte, esta compleja cuestión de las vírgenes negras se torna más interesante cuando, precisamente, se supera esta polarización del debate. Así, estudiar los valores simbólicos del propio proceso de ennegrecimiento y las cavilaciones en torno a los cambios y evoluciones de estas obras de arte sagrado resulta un valioso ejercicio, pues supone una conciliación entre la pura materialidad

y el simbolismo, siendo este último aquello que condiciona la evolución y el tratamiento de los propios materiales que configuran la obra de arte sacro.

El tercer capítulo de la primera parte da cuenta de todo cuanto nuestra cultura contemporánea ha reflexionado (y también soñado) sobre las vírgenes negras, siendo éste uno de los objetos principales de nuestro trabajo. Tras valorar en los apartados anteriores todas las hipótesis sobre el origen – material, simbólico o ambos a la vez– de las vírgenes negras, hemos convenido que el fenómeno de estas cautivadoras imágenes de María no tiene una explicación universal, sino que existen multitud de modos distintos de abordar la cuestión y que, precisamente, en esa pluralidad está la clave de todo el asunto y en ella reside el valor de estas tallas. La multiplicidad de interpretaciones que se dan a la vez y que interesan a diferentes perfiles culturales e intelectuales revela que la virgen negra que nosotros conocemos es, en realidad, una construcción simbólico-cultural del mundo moderno y contemporáneo, que responde a una serie de anhelos y necesidades de nuestra cultura actual y sobre los cuales hemos efectuado algunas reflexiones que pueden dar lugar a futuros estudios, particularmente en lo tocante a las nuevas corrientes espirituales – que van de la mano de la psicología profunda y de ciertos feminismos – y en lo concerniente a la creación artística, que también se manifiesta como una especie de nueva religiosidad en la que la tradición hermética toma un papel muy destacado.

Aunque el enfoque de nuestro trabajo desde un punto de vista conceptual abarca toda la problemática de estas tallas en la Europa medieval, hemos considerado fundamental incluir una segunda parte en el que se pudiese ofrecer al investigador un estudio pormenorizado de una región concreta de Europa para ilustrar, con casos concretos, la problemática de la cuestión. Consideramos que era ideal como *case study* la problemática de las vírgenes negras en Cataluña, ya que además de su antigüedad y pervivencia en el tiempo, presentan casos de culto mundialmente conocidos como el de la célebre Virgen de Montserrat. Así, con el “Catálogo de las vírgenes negras en Cataluña” se ofrece una recopilación de una serie de piezas que la historiografía o el culto religioso han considerado como imágenes negras de la Virgen María. Para la selección de los casos, que se presentan ordenados por provincias, hemos tenido en cuenta los siguientes requisitos: las imágenes han de poseer origen medieval, si bien hemos aceptado algunas estatuas modernas que substituyen a la talla original, de la que conservan el recuerdo del color negro. Los casos reunidos son imágenes que sirven aún hoy como objetos de culto. Sobre el grado de negritud no hemos sido muy rígidos, pues hemos aceptado tallas con carnaciones

actualmente negras, morenas, oscurecidas o ennegrecidas, así como imágenes actualmente blancas pero que conservan el recuerdo bien documentado de haber sido negras o morenas en algún momento. Así, otra de las contribuciones de este trabajo consiste en ofrecer una propuesta para definir qué es una virgen negra. En nuestra definición hemos considerado que, por encima del origen de su color, prima el hecho de que ésta sea reconocida como tal por los fieles, por el culto religioso o por los observadores de siglos pasados, como por ejemplo el padre Narcís Camós, cuya obra *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña* (1657) ha sido una cantera de preciados materiales. Así pues, lo que para nosotros hace que una talla sea una virgen negra es, precisamente, lo inmaterial que habla de su cualidad material más destacada: el color negro.

Cada una de la veintena de piezas del catálogo ha sido analizada de forma particular en su ficha correspondiente, dividiéndose su estudio en dos ámbitos o apartados: “Aspectos histórico-artísticos” y “Aspectos metahistóricos”. Este último apartado es muy importante, pues nos permite tratar aquellas cuestiones que van más allá de lo histórico-material pero que son también una información básica para entender el valor de la imagen en cuestión y la importancia de su culto hasta nuestros días: el hallazgo prodigioso de la imagen, sus milagros, las leyendas, etc.

La tercera y última parte, “Diccionario de símbolos marianos”, porta un subtítulo que explicita la voluntad que nos ha movido a su redacción: “Herramienta para el estudio de la metahistoria de las imágenes encontradas de Nuestra Señora”. Ciertamente, si no somos capaces de interpretar el mensaje simbólico que encierran todos los relatos legendarios que rodean a una talla, particularmente su hallazgo milagroso, estaremos perdiendo mucha de la información básica que justifica la razón de ser y de pervivir de una obra. El culto a la imagen en cuestión, propiciado por los acontecimientos prodigiosos que la envuelven, está directamente relacionado con el trato material que recibe la talla: ¿Debe ser restaurada? ¿Ha de ser conservada a cualquier precio, a pesar de su mal estado? Si es substituida por otra imagen nueva y en mejores condiciones ¿se debe mantener el color negro de sus carnaciones? Si esto es así, ¿qué valor se le confiere al color negro? Desde luego, no el de la mera suciedad. Así pues, conociendo el valor simbólico de los elementos que constituyen la *inventio* de la imagen, podemos entender el uso de la pieza y su historia, la cual es una consecuencia, precisamente, de su metahistoria.

Nuestro diccionario, en primer lugar, expone las principales fuentes textuales de las que hemos tomado los símbolos que recogemos en las veintisiete voces que lo

constituyen, demostrando así la continuidad de estos símbolos desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días y su concomitancia con otras religiones, las cuales, en su reflexión sobre un símbolo en particular, pueden ayudar a abrir las miras del mensaje que encierran en relación a la Virgen algunas figuras simbólicas contenidas en las leyendas de las tallas del catálogo, como por ejemplo la fuente, el árbol, el pozo o la montaña. Posteriormente, quedan definidos una serie de conceptos clave sobre los que hemos construido el discurso de las entradas del diccionario. Consideramos fundamental especificar bien cómo entendemos cada una de las nociones básicas que van articulando el discurso, así como el enfoque concreto que le conferimos, el cual es muy cercano al que plantearon los miembros del Círculo Eranos, donde M. Eliade, H. Corbin, o R. Pannikar, entre otros, compartieron muchos de los estudios que después se convirtieron en obras fundamentales para la exposición del pensamiento simbólico y que hemos tenido muy en cuenta para nuestro trabajo. Así, nociones como mito, *inventio* o leyenda quedan explicadas dentro de los márgenes que hemos considerado más adecuados para nuestro estudio. Márgenes muy amplios pues son, justamente, los propios del discurso simbólico, el cual es capaz de enfrentarse cómodamente a cuestiones tan complejas como el asunto que tratamos.

Cada una de las voces del diccionario, que proviene de los elementos legendarios de las tallas de nuestro catálogo, finaliza siempre con una propuesta de exégesis, en la cual buscamos ofrecer interpretaciones simbólicamente coherentes sobre el rol que juega, dentro de una leyenda mariana, el elemento en cuestión que tratamos: el árbol, la fuente, el buey, etc. Si lo hacemos así, es porque consideramos estos relatos populares como una construcción del clero regular, que depositó estos ingredientes simbólicos dentro del acervo popular para la conservación y transmisión de una serie de verdades mariológicas. Si nuestra sociedad no es capaz de entender tales elementos, que quedan relegados a la posición de mero folclore, quizá se deba a la inadaptación de nuestro pensamiento para intuir las sutilezas del lenguaje simbólico tras varios siglos de pensamiento racional, materialista y empirista. Poner en valor las virtudes de una cosmovisión simbólica a la hora de abordar las obras de arte sagrado es otra de las contribuciones de nuestro trabajo.

En definitiva, esta tesis tiene la voluntad de resultar un conjunto de herramientas que permitan continuar el estudio del fenómeno de las vírgenes negras desde una perspectiva más amplia, alejada de los reduccionismos de un signo u otro, e invitar a la reflexión sobre la validez del pensamiento simbólico a la hora de abordar los fenómenos que rodean al arte sagrado, incluso en nuestra época contemporánea-

postmoderna. De este modo, el objeto de nuestro estudio aparece fuera de las coordenadas clásicas que, o bien lo sitúan en el medievo o bien en el siglo XIX, momento álgido de la “moda” de las vírgenes negras o, mejor dicho, ennegrecidas. Por lo que se refiere a la topografía del fenómeno, también hemos querido salir de las coordenadas habituales, que sitúan la mayor parte de estas imágenes en el sur de Francia y en la Auvernia. Centrándonos en el caso catalán, demostramos que este fenómeno universal se concretiza en latitudes diferentes, pero con sentidos simbólicos semejantes o iguales. Y es que, como se verá, es precisamente el espacio simbólico el que mayor interés nos suscita, por ser precisamente el lugar donde la virgen negra adquiere su valor universal. Es en lo imaginal¹ donde la virgen negra se hace evidente como arquetipo y es ahí, precisamente, donde reside todo su valor y la razón por la cual, todavía hoy, se escriben tesis doctorales sobre esta cuestión.

¹ Empleamos el término ‘imaginal’ tomándolo directamente de la obra del islamólogo H. Corbin, quien tradujo el concepto árabe *‘ālam al-miṭā* como *mundus imaginalis*. Este mundo imaginal y las formas que lo habitan se definen, según escribe el mismo Corbin, “por su situación mediana y mediadora entre el mundo inteligible y el mundo sensible. Por una parte, inmaterializa las Formas sensibles, y por otra parte ‘imaginaliza’ las Formas inteligibles a las que otorga figura y dimensión. El mundo imaginal se corresponde por un lado con las Formas sensibles y por otro lado con las Formas inteligibles. Esta situación mediana es la que impone de entrada al poder imaginativo una disciplina inconcebible allí donde se le ha degradado a simple ‘fantasía’, que produce sólo lo imaginario, lo irreal, y es capaz de todos los excesos”. Cf. CORBIN 1996, p. 8. Este *mundus imaginalis* es, justamente, el lugar del símbolo. Tendremos tiempo más adelante para desarrollar estas cuestiones que son tan importantes para el enfoque y el método de nuestro trabajo.

I

APRECIACIONES SOBRE LA CUESTIÓN DE LAS
VÍRGENES NEGRAS A TRAVÉS DE SU HISTORIOGRAFÍA

A MODO DE INTRODUCCIÓN: LAS COORDENADAS DEL OBJETO DE ESTUDIO

Una cuestión, una *quête* que diríamos en francés, es una palabra cuya etimología nos conduce hasta el término *quaerere*, que quiere decir buscar, inquirir, pedir. Por lo tanto, una cuestión es la pregunta que se propone para averiguar la verdad de algo, es una búsqueda². En nuestro caso nos hemos propuesto efectuar algunas apreciaciones sobre la cuestión de las vírgenes negras, es decir, sobre los trabajos que reúne la historiografía surgidos del esfuerzo de todos aquellos que, antes que nosotros, han buscado el origen y el sentido de estas imágenes. Parece que estas piezas están todavía lejos de haber recibido una explicación universalmente satisfactoria; explicación que tal vez no debamos siquiera esperar pues, como veremos, la cuestión de las vírgenes negras, por su complejidad y por las muchas contradicciones interpretativas que hemos encontrado, no se presta a soluciones generalistas.

Para centrarnos ya en lo esencial de la *quête* que da origen a este trabajo, cabe preguntarse, en primer lugar, sobre si lo que hemos convenido en llamar “virgen negra” es un fenómeno accidental o, por el contrario, es fruto de un profundo simbolismo. El posicionamiento ante esta cuestión va a condicionar cualquier aproximación a este sugestivo y complejo fenómeno cultural que va más allá del ámbito de la historia del arte y de la religiosidad. En efecto, la génesis de las vírgenes negras sigue siendo un tema de interés, al punto de resultar incluso polémico, no solo entre los creyentes y entre los estudiosos del arte, sino también entre el público general. Muestra de ello es la ingente literatura que el tema ha generado desde al menos el siglo XIX. Hoy día, si tecleamos en cualquier buscador de internet el término “vírgenes negras”, encontraremos, solo en español, más de dieciséis millones de resultados³. Vale decir que la mayoría de las aproximaciones que hallaremos en este último caso son superficiales, poco rigurosas y muchas veces cercanas al

² AROLA 2015, p. 11.

³ Este dato aislado quizá resulta indiferente, pero si hacemos lo mismo con el término ‘románico’ optendremos siete millones de resultados; ‘Caravaggio’ nos brindará veinte millones. Las vírgenes negras, a nivel cuantitativo, se sitúa en medio de estos dos datos, cosa que comienza a situarnos ante el nivel de interés por este fenómeno que goza de gran popularidad.

sensacionalismo. Sin embargo, esto no deja de ser un dato valioso, pues demuestra la envergadura del fenómeno e indica que éste interesa a personas de perfiles muy diversos.

Ciertamente, la existencia de las vírgenes negras no deja indiferente a nadie y aún hoy genera debates. Como ya hemos apuntado, éstos están mayormente polarizados entre los estudiosos que leen simbólicamente el color negro de las carnaciones de Nuestra Señora y los que interpretan ese mismo color como algo fortuito o accidental. Esta polarización del debate, como veremos, en realidad no resuelve el problema, pero ha sido el primer modo de acercamiento al fenómeno.

Por esta razón, el primer capítulo de este bloque lo hemos titulado con una pregunta: “¿Vírgenes negras o vírgenes ennegrecidas?” puesto que tratará sobre la discusión, ya centenaria, sobre si el color negro de algunas efigies de la Virgen es fortuito o no y sobre cómo se han interpretado estas posibilidades. Como es sobradamente sabido en el ámbito académico, la mayoría de las hoy denominadas vírgenes negras en su origen fueron concebidas como vírgenes con carnaciones blancas. Sin embargo, la evidencia del ennegrecimiento de la mayoría de tallas no soluciona realmente el problema, puesto que es una respuesta que trata sobre el *cómo* se han vuelto negras estas imágenes, pero no dice nada sobre *por qué* se han tornado y, sobre todo, mantenido negras. Si las tallas blancas convertidas luego en negras han acabado poseyendo valores teológicos y simbólicos ¿es posible que el mismo proceso de ennegrecimiento sea susceptible de una lectura que vaya más allá del mero materialismo? ¿Pudo este ennegrecimiento fortuito ser aprovechado por la misma Iglesia para predicar algún tipo de mensaje religioso?

Considerando que ésta última posibilidad reviste gran interés y que resulta muy verosímil, hemos titulado al segundo capítulo del siguiente modo: “Aspectos simbólicos de los procesos materiales”. En este caso, partiendo de una serie de ejemplos concretos y a través de diferentes propuestas, se tratará de exponer las razones por las cuales el ennegrecimiento de una imagen de María puede adquirir un valor iconológico. Es decir, no importaría que el color original sea negro o muy moreno, lo importante estribaría en que la imagen lo adquiere y, de algún modo, lo mantiene queridamente, tal y como lo justificarían las diferentes leyendas. Esta propuesta resulta particularmente interesante, pues aparece de la conciliación de las visiones empirista y simbólica presentadas en el capítulo precedente. De todos modos, como ya habremos apuntado algo sobre la posible existencia material de verdaderas vírgenes negras originales, ofreceremos las hipótesis que sobre esto han

esgrimido algunos autores, en donde simbolismo y materialidad vuelven a coincidir, pero, en este caso, de un modo diferente.

El tercer capítulo de este bloque es una reflexión sobre el valor de la virgen negra en la cultura contemporánea. Ciertamente, el término “virgen negra” no aparece en los textos medievales ni en los de los siglos XVI o XVII, sino que es una noción muy tardía que, por esto mismo, dice mucho más de nuestra cultura moderna que de las tallas que aquí estudiamos. Es por ello que nos parece valioso abordar la cuestión desde la cultura y la espiritualidad de nuestro tiempo, pues ahí hemos detectado un punto de partida para la explicación del fenómeno de las vírgenes negras, no como piezas de arqueología, sino como objetos revestidos aún de un cierto tipo de sacralidad en el cual es importante el valor simbólico del color negro aplicado a una figura que, espiritualmente, encarnaría todavía hoy el Principio Femenino, no ya para los cristianos católicos, sino para cualquier individuo abierto a la trascendencia.

Por lo demás, vale señalar que este primer bloque de nuestra tesis no es, en modo alguno, un exhaustivo y pormenorizado estado de la cuestión, sino sencillamente un visionado panorámico de las obras y autores más importantes que han ido marcando las diferentes tendencias interpretativas del fenómeno, las cuales son valoradas y reflexionadas a la luz de los conocimientos que hemos adquirido durante nuestros estudios de doctorado y que, humildemente, nos han permitido esbozar una explicación de la importancia del fenómeno en nuestra cultura.

Puesto que las primeras monografías y la mayoría de los trabajos pioneros provienen de Francia y son bien conocidos entre los estudiosos, hemos querido poner en valor las contribuciones que, desde principios del siglo XX y hasta 2018, se han venido realizando en el ámbito hispánico, especialmente en Cataluña, con el fin de dar a conocer los trabajos que arrojan luz sobre un fenómeno que, como ya hemos dicho, genera interés en todas partes y entre los perfiles culturales más diversos.

1. ¿VÍRGENES NEGRAS O VÍRGENES ENNEGRECIDAS?

1.1. LAS TRES PRIMERAS MONOGRAFÍAS.

1.1.1. LA TESIS DOCTORAL DE MARIE DURAND LEFEBVRE

Los primeros artículos y comentarios que buscaban explicar o interpretar el color negro de las efigies medievales de María, datan de finales del siglo XIX. De entre todas las propuestas de entonces, la que hizo mejor fortuna entre el gran público – no así en el ámbito universitario – fue la que afirmaba que una talla de la Virgen con carnaciones negras sería una adaptación obrada por el arte sagrado cristiano sobre las antiguas imágenes de divinidades femeninas del paganismo greco-romano y egipcio. Así, las diosas que eventualmente fueron representadas en color negro a causa de su carácter ctónico, como Deméter, Diana, Cibele o Isis, habrían perdurado en la forma de María bajo el dominio cristiano. Esto implicaría que esa cadena de diosas – que no serían más que diferentes modos de expresión del misterio de la sacralidad femenina – tendría en la Virgen María su último y más evolucionado eslabón, el cual sería el único vivo en nuestros tiempos, si bien éste se encontraría velado bajo la acción de la teología cristiana. Con todo, según esta teoría, cuando María se muestra a los fieles bajo carnaduras negras, estaría ejerciendo y perpetuando los roles de una diosa virgen y madre, fértil como la tierra y de cuyas oscuras entrañas nace su Hijo-Sol.

La propuesta que acabamos de presentar, en su versión más simplista, es la que aún hoy prevalece entre determinados sectores cercanos al New Age o al neopaganismo. Nos preguntamos si esta circunstancia es una de las razones que explican la escasa atención o la mala acogida que en el mundo académico ha recibido esta hipótesis. Si la respuesta es afirmativa, debemos advertir entonces sobre el riesgo de las lecturas prejuiciosas cometidas por la Universidad, pues no ayudan a entender la totalidad del fenómeno. De hecho, seríamos muy injustos si apartáramos de un plumazo esta vía interpretativa sencillamente porque es popular entre sectores que nos pueden resultar poco serios. No en vano, este modo de interpretar el asunto fue el que pareció más razonable a Marie Durand Lefebvre tras sus estudios de doctorado, los cuales le llevaron a publicar en el año 1938, en París, la primera

monografía sobre el tema que nos ocupa, bajo el título *Étude sur l'origine des vierges noires*.

El trabajo pionero de Lefebvre es interesante por varias razones. Ante todo, porque fue la primera figura académica que publicó un trabajo sobre esta cuestión, defendiendo, además, la explicación simbólica del color negro en las efigies de María. La misma Lefebvre acepta que, en el ámbito académico, los que niegan la existencia de las vírgenes negras son los más numerosos, pues para ellos éstas de hecho no existen, pues no son más que un resultado de causas accidentales. Sin embargo, a la pregunta ¿fue la Virgen representada voluntariamente negra? la autora responde que, si la respuesta fuera negativa, “nuestro trabajo no tendría tema”.

Más allá de este claro posicionamiento, otro valor importante de esta primera monografía radica en que es en ella donde encontramos el primer listado de vírgenes negras localizadas en Europa, ordenadas geográficamente. Bajo el criterio de la autora, contaríamos un total de 272 casos y Francia sería el país en donde se encuentra el mayor número de tallas de este tipo, llegando a contar hasta 180 piezas, siendo la Auvernia la región que mayor número de ellas alberga.

En lo que atañe al ámbito historiográfico, su contribución es también muy valiosa, pues Lefebvre reúne en su tesis un gran número de artículos del siglo XIX y principios del XX que tratan la cuestión de las vírgenes negras o que aluden al fenómeno y que hasta la publicación de su trabajo permanecían desordenados y dispersos. De estos artículos tomó la autora las principales hipótesis sobre el origen de las vírgenes negras: ennegrecimiento ocasional o fortuito, representación étnica, imitación de los modelos orientales que llegarían desde Bizancio a través de los iconos, etc. Todas estas hipótesis fueron tratadas y desarrolladas por autores posteriores, como veremos más abajo. Es importante señalar que la mayoría de los artículos recogidos en la tesis de Lefebvre, y los que ésta tiene en mayor valor, son trabajos que relacionan el color negro de la Virgen con algún tipo de simbolismo religioso y/o místico, ya sea de origen pagano o cristiano.

Valiéndose de ellos, la autora expone en el capítulo “Le sens symbolique attribué aux Vierges Noires” toda una serie de interpretaciones que justificarían el color negro de las tallas de Nuestra Señora desde la óptica simbólica. Vale decir que, después de lo que recoge Lefebvre en el citado capítulo, las publicaciones posteriores no aportaron demasiadas cosas nuevas en lo esencial, sino que, más bien, procuraron demostrar mejor una u otra posibilidad explicativa del fenómeno. Sobre las escasas contribuciones recientes relacionadas con el simbolismo de las vírgenes negras

hablaremos más adelante. Por ahora, detengámonos en esbozar las dos teorías clásicas y fundamentales para quienes sostienen que la virgen negra es negra queridamente.

La primera interpretación es la de corte eclesiástico y parte de la asociación de la Madre de Dios con la amada del Cantar de los cantares, la cual es “negra y hermosa” (Cnt 1,5). La Iglesia, que tiene en María su prefiguración, es la Esposa de Cristo y, en virtud de esta correspondencia, la *Ecclesia* es también negra y hermosa; “*fusca per culpam; decora per gratiam*”, como escribió san Ambrosio (*Commentarius in Psalmo CXVIII*). Las Vírgenes negras serían entonces una imagen de esta realidad teológica.

Para Lefebvre, como es natural, el principal glosador de la Escritura que mejor ayudó a afianzar esta interpretación fue san Bernardo de Claraval, quien, en su sermón XXV, ofrece una brillante exégesis sobre la negrura de la amada del Cantar. Es interesante que nos detengamos un momento en este punto, puesto que es una de las interpretaciones clásicas.

La amada del Cantar, como forzada a contestar a los reproches de las envidiosas, les dice “Hijas de Jerusalén, sabed que, aunque morena, soy hermosa” (1,5-8). Bernardo observa que, por estas palabras que murmuraban de ella, le reprochaban su negrura, más ella no les devuelve la injuria, sino que las bendice y las llama hijas de Jerusalén. Algo más adelante, Bernardo expone su interpretación de esta condición de la amada: “morena pero hermosa”.

¿No habrá contradicción en estos términos? Ninguna (...). Las piedras preciosas que son negras sirven de ornato. Los cabellos negros, junto a la blancura grande del rostro, aumentan su esplendor y belleza (...); y vosotros hallaréis muchas [cosas] que no dejan de ser muy bellas en su forma, bien que su color no sea tan agradable. Quizá por eso la Esposa, bien que muy hermosa de líneas y proporciones de cara, adolezca del defecto de tener su tez un tanto morena. Más tal imperfección solo afecta al tiempo de su peregrinación; porque cuando el Esposo inmortal la corone de gloria en la patria celeste, ya no tendrá ni mancha ni arruga. Mientras la presente vida, si dijera no tener negrura, a sí misma se seduciría, y no diría verdad. (...) ¿Cómo no podría ser hermosa aquella a quien se le dice: “ven, hermosa mía”? Al decirle que vaya, se entiende no haber llegado todavía, para que alguno no se imagine que estas palabras se dirigen a la que es ya bienaventurada y reina sin negrura en la patria y no a la que trabaja todavía por llegar allí, andando con pena por el camino⁴.

⁴ BERNARDO 1955, p. 166.

Más adelante, san Bernardo compara esa negrura, propia de este mundo dominado por el Príncipe de las tinieblas, con la negrura exterior de los santos, la que conviene no menospreciar, pues no sería más que la consecuencia de una vida dura y esforzada en medio de este mundo de dolor. Pero en el interior del alma de los santos, nace una blancura oculta que prepara el trono de la Divina Sabiduría. Aludiendo particularmente al apóstol Pablo, Bernardo escribe:

Y si el alma del justo es el Trono de la Sabiduría, no tengo reparo en decir que el alma del justo es blanca. (...) aquella aparente negrura, causada por la flaca complexión de su cuerpo, por sus grades trabajos, por sus ayunos y vigiliass sin cuento, era lo que merecía o producía en él esa blancura de sabiduría y de justicia⁵.

Bernardo compara también a la amada del Cantar con el alma humana que está destinada a encontrarse con el amado, que es Cristo. La Virgen negra sería también por esta razón la imagen del alma de fiel tocada por la luz de la divinidad: “soy negra porque el Sol me ha tocado” (1,6).

Para Lefebvre, las hipótesis “arqueologistas” que explican que las vírgenes negras son de ese color por estar realizadas con maderas oscuras (o pintadas en negro imitando a aquellas que, como modelos de prestigio, estaban efectuadas en maderas de ese tono) encontrarían su justificación simbólica precisamente en esta interpretación bíblica que acabamos de exponer⁶.

La segunda interpretación simbólica clásica es la que ve en las vírgenes negras, como ya apuntamos, la pervivencia a determinados cultos a divinidades femeninas de carácter ctónico. Ésta es la hipótesis que parece convencer más a la autora. Así, Lefebvre concluye con la idea de que la imagen esculpida de la Virgen en color negro es un resultado del sincretismo de las divinidades orientales, griegas, romanas y galas. Suceden a las divinidades de la fecundidad, imagen venerada bajo el aspecto de una estatua mayestática y maternal, particularmente en aquellas regiones donde impera el rito cristiano latino, en el cual la amada del Cantar de los cantares es una prefiguración de la Virgen, que es negra pero hermosa⁷. De este modo, el poso pagano del cual está impregnado el enclave en el que la Virgen recibe su culto, se perpetúa y diluye dentro de la nueva religión gracias a que ésta posee un precedente en el Antiguo Testamento que justificaría el color negro de Nuestra Señora.

⁵ BERNARDO 1955, p. 167.

⁶ LEFEVBRE 1938, p. 166.

⁷ LEFEVBRE 1938, p. 182.

1.1.2. LAS CONTRIBUCIONES DE EMILLE SAILLENS

La siguiente monografía, también francesa, apareció en el año 1945 bajo el título de *Nos vierges noires: leurs origens*. Su autor, el profesor de literatura inglesa y traductor Emile Saillens, es continuador de la obra de Lefebvre⁸, por lo que su posición es también favorable al valor simbólico del color negro, en tanto que éste es un rasgo que conecta a la Virgen con los cultos precristianos. Para Saillens, y esto es muy evidente, la Contrarreforma no logró depurar del todo ciertas creencias de tinte pagano arraigadas profundamente en el pueblo. En ese sentido, el autor entiende que las vírgenes negras serían una prueba de ello, pues conectarían con todo el pasado precristiano de los enclaves en donde éstas reciben culto. Como ya hemos apuntado, este tipo de interpretación fue criticada por la mayoría de académicos del pasado siglo y también en el XIX, más aún cuando estos académicos eran también sacerdotes, como es el caso del arqueólogo Wolfgang Menzel, quien en su *Christliche Symbolik* (Ratisbona, 1834), negaba categóricamente la posibilidad que esgrimirán después Lefebvre o Saillens. Éste último, también muy taxativo, expresó que Menzel se equivoca doblemente: “se equivoca como sacerdote y como arqueólogo”⁹.

A estas conclusiones llegó el autor tras exponer y analizar las diferentes teorías que explicarían el color negro de las efigies de María. Para Saillens, éstas son fundamentalmente ocho, de las cuales cinco tienen valor realista-material y tres aluden al símbolo¹⁰. Repasemos, sucintamente, esas teorías e hipótesis a la vez que realizamos algunas observaciones.

La primera es la conocida como “hipótesis racial”: María habría tenido la piel morena, tal y como lo afirmaría el jesuita Van den Steen (1556 – 1637) en sus *Comentarios de la Biblia*. Del mismo modo que las egipcias o las palestinas, que son morenas por la acción del Sol sobre su piel, María tendría igualmente la tez oscura y la manera de perpetuar esta idea habría dado lugar a las imágenes que nosotros conocemos como vírgenes negras. Para Van den Steen, lo que probaría esta hipótesis sería el retrato que san Lucas realizara a la Virgen y que se conserva en la iglesia romana de Santa María la Mayor¹¹. En 1897 el Canónigo Brugière cita al jesuita

⁸ De hecho, Saillens, en el prólogo de su libro, hace notar que su trabajo de redacción comenzó en 1933, pero que finalmente Lefebvre publicó antes su tesis. El autor se muestra satisfecho al comprobar que una especialista en historia del arte llegara a las mismas conclusiones que él.

⁹ SAILLENS 1945, p. 15.

¹⁰ SAILLENS 1945, pp. 205 y ss.

¹¹ Sobre los retratos de la Virgen efectuados por san Lucas, ver p. 338 y ss. de este trabajo.

para justificar lo mismo, añadiendo que María permaneció mucho tiempo en Egipto¹². Otros autores observaron que Egipto estaba al lado de Etiopía y que los etíopes sí que eran negros, de modo que, por proximidad, quizá María pudo haber sido muy morena, casi negra. Saillens, como la mayoría de autores contemporáneos, desestima esta hipótesis, pues equivale a decir que las estatuas de las vírgenes negras son así porque la Virgen era negra ¿Y cómo sabemos esto? Porque hay retratos de ella donde aparece negra. Es evidente que esta hipótesis es muy difícil de sostener, particularmente porque los iconógrafos ya sabían cómo eran los habitantes de Próximo Oriente y, un sirio, por poner un ejemplo, no es negro¹³. Ya san Agustín advertía sobre la veracidad de los supuestos retratos de la Virgen y aceptaba que nadie puede saber cómo era físicamente su rostro (*De Trinitate*, VIII, 7).

Por nuestra parte, añadiremos que, sobre el color de la piel de la Virgen, existen infinidad de reflexiones en todas las épocas y que, en algunas de ellas, el color negro posee un cierto protagonismo. Tanto es así que, leídos aisladamente, algunos de esos argumentos podrían llevar a creer en que la Virgen fue claramente concebida con tez negra por algunos teólogos medievales, pero conviene no precipitarse. Así, a la cuestión XVIII del *Mariale* atribuido a san Alberto Magno, donde la pregunta es “si la santísima Virgen tuvo el debido color en el cutis”, su autor responde en primer lugar que

El color es el objeto propio de la vista y, por ende, el que más se adapta a ella, más se compagina con la bondad y perfección de la complexión; es así que el negro es el que más se adapta, porque concentra la vista; luego es más perfecto para la visión y, por lo tanto, el que correspondía al cuerpo más perfecto¹⁴.

En cambio, más adelante, el autor acomete un ejercicio similar, donde el color blanco resulta más adecuado para un cuerpo perfecto:

Lo simple es más noble que lo compuesto. Luego el blanco y el negro, colores simples, son más nobles que los compuestos (...) Luego el cuerpo más perfecto tendrá uno de los dos [colores]. Empero, al decir de Aristóteles, en los cuerpos hay luz y tinieblas, esto es, blancura y negrura, siendo más perfecta la luz que las tinieblas; en consecuencia, el cuerpo

¹² SAILLENS 1945, p. 205.

¹³ Además, al pueblo, mayormente le gustaba imaginar a María con los cabellos rubios y con la piel muy blanca, tal y como la describirá, por ejemplo, la pastorcilla de Lourdes.

¹⁴ ALBERTO MAGNO 1948, p. 223.

más acabado quedará mejor con la luz que con las tinieblas; luego el blanco será el color que corresponderá al cuerpo más perfecto¹⁵.

Tras esto, el autor del *Mariale* analiza el color rojo, la mezcla de rojo y blanco y, por último, el verde. En su análisis, cada color parece realmente el más adecuado para el cuerpo más perfecto y puro, esto es, para el cuerpo de la Santa Virgen. Finalmente, y habiendo pasado ya a la cuestión XX, donde se inquiera sobre el color de los ojos de la Virgen, el autor del *Mariale* expresa claramente (siguiendo los postulados de Galeno y Juanicio) que la combinación de rojo y blanco, es decir, el rosado, fue el color que tuvo el cuerpo de la Virgen, por ser esta mezcla la más propia de los cuerpos equilibrados¹⁶.

La segunda hipótesis que recoge Sallens es la que propone que los prototipos de las vírgenes negras del occidente medieval habrían sido realizados por artesanos morenos, es decir, habitantes de tierras lejanas que ya trabajan la imaginería de tradición precristiana. Las imágenes de la Virgen provenientes de las Cruzadas, de los contactos con Oriente y con otras tierras lejanas habrían dado lugar a la creación de las estatuas negras medievales que hoy conocemos. En el mercado de imágenes del Oriente mediterráneo, antes de la iconoclastia bizantina, se venderían además las antiguas piezas de tradiciones previas al cristianismo realizadas en Egipto o en otros lugares y que servirían como modelos para los imagineros cristianos. A este respecto, Sallens alude a la obra de Albert Gayet *L'art copte*, de 1902, en la cual se expone cómo los artesanos coptos habrían candorosamente cristianizado a Isis, efectuando pequeños retoques en las piezas de origen egipcio, convirtiéndolas en una *Virgo lactans*, una orante o una imagen de una santa. A este respecto, por nuestra parte, no podemos dejar de citar la profusamente ilustrada obra de G.J. Witkowsky *L'art profane à l'Eglise*, de 1908, donde se documentan multitud de casos en Francia donde estatuas de Isis con Horus recibieron culto cristiano en diferentes iglesias, pues fueron tomadas por los fieles como auténticas representaciones de María con el Niño¹⁷.

La tercera hipótesis es la que propone que, por azar, los prototipos habrían sido tallados en alguna materia negra, como por ejemplo el basalto o la madera de ébano.

¹⁵ ALBERTO MAGNO, pp. 223 y 224.

¹⁶ ALBERTO MAGNO, p. 132.

¹⁷ WITKOWSKY 1908.

Online en: <https://archive.org/details/lartprofanelglis01witk/page/280>

Sobre el uso de las imágenes de Isis como modelos para la iconografía de la *Theotokos*, cf. DELATTRE 1907.

Esto es posible, pero tal y como señala Saillens, el basalto es extremadamente difícil de trabajar y no sería una opción muy viable para generar modelos iconográficos para otras imágenes que imitarían su color. El ébano, por su parte, es más sencillo de tallar, pero no entró en Europa como material artístico hasta mediados del siglo XIII, y la mayoría de tallas consideradas como vírgenes negras son piezas del románico, esto es, piezas que ya existen en el siglo XII, fueran negras o no en ese momento.

Otra posibilidad esgrimida en una línea empirista similar, es la que dice que los prototipos de las vírgenes negras fueran piezas realizadas en bronce, eventualidad que ya Lefebvre descartó¹⁸, así como el mismo Saillens, que hace suya la explicación de la autora de la primera monografía: la pátina del bronce no es uniformemente negra en toda la superficie ni en todos los casos; por esta lógica, se podría esperar encontrar vírgenes rojas o verdes, dados los cambios que padece el bronce, pero parece bastante claro que no existe ninguna tradición sobre estos supuestos casos.

Por otro lado, dentro de la misma hipótesis, Saillens cita a Menzel¹⁹, quien propuso que las primeras vírgenes negras habrían sido un xoanon. Como estas estatuas de madera votivas acostumbraban a ser de color negro, podrían ser el origen de las tallas que nos ocupan. Saillens tiene en alta estima esta hipótesis, que desarrolla hacia el final de su libro, pues entronca con aspectos míticos y simbólicos que engarzan con el culto a las vírgenes negras tal y como él lo concibe. Para este autor, el culto precristiano a los betilos, menhires, piedras negras y, sobre todo, a los árboles, es una de las bases del culto a la fertilidad de la diosa que se traduce en lenguaje cristiano gracias a los rasgos que María tomó, especialmente, de la Artemisa de Éfeso y sus multiformes derivaciones. Esos objetos naturales, poco a poco, fueron tomando rasgos humanos, pero seguían recordando las propiedades dadoras de vida de la diosa, siendo el árbol uno de sus símbolos más privilegiados. Sobre esta conexión con el antiguo paganismo, Saillens cita las palabras de un sacerdote que, pronunciándose sobre las vírgenes negras dijo que “nous avons gardé le corps, mais nous avons changé l’âme”²⁰. Y esta afirmación es, para el autor francés, la más pura verdad, pues concibe a las vírgenes negras como el más bello trofeo de la Iglesia. A la sombra de la cruz, escribe Saillens, ellas recuerdan, por su color insólito, una floración pagana que nuestro sol ha cubierto muchas veces. Ese

¹⁸ LEFEVRE 1938 p. 108.

¹⁹ SAILLENS 1945, p. 207.

²⁰ SAILLENS 1945, p. 231.

recuerdo sería, para el autor, una de las concepciones generales más importantes de las religiones llamadas naturales²¹.

La cuarta hipótesis de tendencia empirista que recogió Saillens es una de las que aún en la actualidad poseen mayor repercusión: Las estatuas o figuras originales se habrían ennegrecido espontáneamente. Así, agentes ennegrecedores como el humo, el óxido, las sales minerales del suelo, el fuego directo, el agua o ciertas tierras húmedas estarían detrás del tono oscuro de las imágenes que tratamos. Para Saillens, ésta es una explicación poco satisfactoria, puesto que, para él, el color negro es obra humana, es pintura negra. Tendremos ocasión de tratar más adelante esta cuestión, cuando exponamos la literatura de tipo científico-empirista.

La quinta hipótesis que presenta Saillens es la que propone que las imágenes negras de María estarían reproduciendo pinturas ennegrecidas, esto es, los antiguos y venerables iconos de la Iglesia Oriental. Así, los prestigiosos modelos bizantinos que se exportaron por todas partes justificarían el rostro oscuro de las estatuas occidentales de Nuestra Señora, del mismo modo que determinaron el repertorio iconográfico del culto a la Virgen. Esta fue, de hecho, la conclusión a la que llegó algunos años antes el académico Louis Bréhier, especialista en estudios bizantinos.²²

Saillens admite que ésta es una hipótesis atractiva, si bien no sería completamente válida, pues los prototipos bizantinos no son negros exactamente, sino que están cubiertos por un barniz que debe ser limpiado periódicamente. Las capas negruzcas acumuladas de barniz al que se le va adhiriendo el polvo o el humo de los cirios da lugar a la llamada “tristeza” de los iconos rusos, tal y como explica la leyenda. Sin embargo, cuando se limpia el icono hay un gran gozo en los creyentes, que ven en el hecho un signo favorable²³. En ese sentido, no se le rinde un culto especial al color negro, sino que, más bien, se celebra el retorno del color original.

Hasta aquí las cinco hipótesis de tipo material que recoge Saillens, las cuales no explicarían completamente, según nuestro autor, el culto a la virgen negra pues, tal y como hace notar, es imposible creer que la cristiandad creó el tipo negro de la Virgen por una razón fortuita y material. Vale decir que estamos completamente de acuerdo con esta aseveración, puesto que las hipótesis empiristas explican cómo se han vuelto negras las imágenes, pero no resuelven el por qué se han vuelto negras. Deben buscarse, entonces, otras hipótesis. Las que presentamos a continuación son

²¹ SAILLENS 1945, p. 231.

²² BRÉHIER 1935.

²³ SAILLENS 1945, p. 208. Cf. REAU 1927.

las que recoge Saillens tras exponer las hipótesis centradas en los aspectos materiales.

La primera de estas hipótesis de tipo simbólico (si bien esta denominación no es del todo ajustada) es la que dice que el color negro aplicado a las carnaciones de la Virgen simbolizaría la melancolía del final de un tiempo, de una Edad Media que toca a su fin. Esta es la hipótesis que propuso Edouard Rochette, para quien “a mesure que le christianisme s’engage dans les tenèbres du moyen âge, la figure céleste de Marie se couvre par degrés des mêmes ombres qui obscurcissent la société”²⁴. El historiador inglés Lecky retomó la tesis de Rochette, pero, al igual que aquel, no logró que ésta tuviera demasiada aceptación, como por otro lado es comprensible. Saillens tampoco la comparte, como tampoco aquella otra versión de la misma hipótesis que considera que el rostro negro de María sería una metáfora del dolor y el sufrimiento que expresaría la Divina Madre por el desarrollo y avance de las herejías durante la Baja Edad Media.

La siguiente hipótesis es la que propone que la Virgen, siendo humana, adquirió exteriormente el color negro a causa del pecado original, más en realidad ella era blanca y bella en su interior, en virtud de ser, justamente, la Madre de Aquel que limpió el pecado. Esta hipótesis es, para Saillens, solidaria con la siguiente, que expone a la par: La Virgen es la Madre de los Dolores. El gran defensor de esta tesis fue el canónigo Brugière, quien explica que la Virgen es hija de Adán, esto es, de aquel que cometió la transgresión original, sin embargo, en virtud de su concepción inmaculada, ella no está sujeta al pecado, por lo que Nuestra Señora es negra, pero solo en apariencia²⁵. Así lo expondría el monje benedictino Rupert de Deutz en el siglo XII, cuando escribió que la Bienaventurada Virgen parece negra cuando José descubre que ella está encinta. En realidad, explica el benedictino, ella era bella, porque había conocido la sombra de las alas del Espíritu Santo. Es evidente que esta lectura que realizó Rupert de Deutz viene de la interpretación patristica de los ya citados versos del Cantar de los cantares, donde la sulamita es negra y hermosa, como lo es el alma del género humano y también la Iglesia, rasgos que ya estarían

²⁴ Citado en CAUSETTE 1874, pp. 33 y 34.

²⁵ El asunto es complejo, puesto que, si bien la Inmaculada Concepción de María siempre fue algo más o menos aceptado en el pensamiento religioso medieval, algunos importantes e influyentes teólogos, como Bernardo de Claraval o Tomás de Aquino, no fueron inmaculistas. De hecho, la Inmaculada Concepción de la Virgen no fue promulgada como dogma de fe hasta 1854.

prefigurados también en la reina de Saba, personaje bíblico tradicionalmente interpretado como de raza negra.

Para Saillens, sin embargo, esta hipótesis que acabamos de presentar no es plenamente válida, puesto que sería una lectura a posteriori, es decir, las imágenes negras de la Virgen son previas a la interpretación que se les atribuiría desde esta óptica eclesiástica, la cual no sería más que un ingenioso y poético amoldamiento al fenómeno de las vírgenes negras, que ya se habría abierto camino de un modo más o menos clandestino entre la piedad popular pero que, imparable, pudo ser justificado teológicamente gracias a los versos del Cantar de Salomón. Tal y como defendió Perigueux en 1897, a quien cita Saillens, las imágenes negras de María fueron mejor acogidas por el clero cuando un texto sagrado parecía poder ampararlas²⁶.

Así, de los diversos orígenes cristianos aquí esgrimidos, para Saillens unos son inadmisibles y otros poco verosímiles. Para el autor, como ya hemos señalado, la respuesta está en una pervivencia del arraigado culto precristiano, en un recuerdo obstinado en la mente del pueblo de aquellas imágenes muy antiguas y oscuras que representaban a las Madres que, en clave cristiana, perviven en el culto a Nuestra Señora.

La convicción de Saillens en esta hipótesis es la que confiere a su libro *Nos Virges Noires* uno de sus valores más importantes, que es el sistemático estudio de las fuentes locales para cada caso de virgen negra en Francia, donde entronca el pasado galo-romano con el culto cristiano a través de la arqueología, la antropología y la historia de las religiones.

1.1.3. JACQUES HUYNEN Y LA POPULARIZACIÓN DEL FENÓMENO

No fue hasta 1972 cuando la cuestión de las vírgenes negras adquirió el valor de fenómeno cultural *stricto sensu*. Esto sucedió gracias a la obra *L'énigme des virges noires* del también francés Jacques Huynen. Con todas sus virtudes y defectos, ésta es la obra que durante décadas se ha mantenido como la primera referencia para acercarnos al siempre polémico asunto de las vírgenes negras.

²⁶ Esta parece ser la tónica general para la especulación clásica sobre el origen de las vírgenes negras o sobre su significado: el fenómeno acontece sin que nadie aparentemente repare en él para, después, ver proliferar una serie de interpretaciones a posteriori que intentan acomodarse a la creencia social o religiosa del momento. Como se verá, esta es una de las claves de la cuestión.

Huynen comienza su trabajo compilando mucho de lo que ya han expuesto años atrás Lefebvre y Saillens. En este sentido, la contribución de Huynen es valiosa porque la obra de Lefebvre nunca ha sido reeditada y la de Saillens sólo muy recientemente. Por lo demás, ninguna de las dos obras citadas ha sido jamás traducida del francés²⁷, mientras que la de Huynen disfruta de una traducción al castellano desde 1974 que ha sido editada varias veces; es esta otra razón más para entender su gran predicamento entre los interesados en el fenómeno de las vírgenes negras.

Con todo, y a pesar de su popularidad, la obra de Huynen adolece de algunas afirmaciones precipitadas y complejas de defender. En efecto, el simbolismo bajo el cual el autor interpreta el color negro de las carnaciones de la Virgen, adquiere en su libro tintes claramente esotéricos. Si bien tal cosa no es ningún problema para nosotros, sí lo es la rapidez con la que el autor solventa ciertas cuestiones demasiado complejas. Trataremos después sobre la cuestión del esoterismo y su lugar en el ámbito académico, pues acostumbra a ser un elemento incómodo. Por ahora nos bastará con hacer notar que, enmarcado en este tipo de “discurso esotérico”, el autor fuerza sus argumentos para justificar la filiación de las efigies negras de la Virgen con el arte y los misterios del Antiguo Egipto. Para acometer esta empresa, Huynen propone trece semejanzas que compartirían todas las vírgenes negras auténticas y que sirven como guía para saber distinguirlas de las falsas. Para el autor, además, el único criterio admisible y que serviría como punto de partida es el siguiente: “es negra toda virgen cuyos rasgos fueron pintados en negro en su origen”²⁸.

Seguidamente pasaremos a sintetizar las trece semejanzas²⁹ propuestas por el autor, las cuales son, según nos indica, fácilmente comprobables para el investigador escéptico. Siendo así, nos detendremos en cada una de ellas y efectuaremos algunas apreciaciones y expresaremos nuestra reserva o aceptación a la luz de los criterios

²⁷ La obra de E. Saillens es relativamente fácil de adquirir en Francia y puede también consultarse en varias bibliotecas del país galo y en España. En cambio, la obra de Lefebvre no se ha reeditado nunca y, por rara y antigua, posee un precio muy elevado en el mercado de libros de segunda mano y su consulta en bibliotecas no es sencilla. De hecho, en toda la geografía española, ésta solo puede consultarse en la Biblioteca de la Abadía de Montserrat.

²⁸ HUYNEN 1986, p. 27. Como se verá, esta premisa no es la nuestra, pues hemos convenido en aceptar que la virgen negra es una construcción simbólico-cultural y no un modelo iconográfico original.

²⁹ HUYNEN 1986, pp 27 y ss. Estas trece semejanzas han tenido mucho predicamento en la historiografía posterior. Incluso Noguera i Massa, aunque sin citar a Huynen, expone prácticamente todas las semejanzas que propone el autor francés, cf. NOGUERA I MASSA 1977, pp. 107-108.

que hemos adoptado para confeccionar nuestro catálogo³⁰. He aquí, escritas en cursiva, las trece semejanzas propuestas por Huynen:

- *Las vírgenes negras fueron realizadas en madera y todas son obras de los siglos XI, XII y más raramente del XIII. Siendo esto mayormente cierto, la verdad es que, durante nuestra investigación en el ámbito hispánico, hemos encontrado casos de tallas obradas en los siglos XIV y XV que son reconocidas u observadas como vírgenes negras. Pensamos, por ejemplo, en la Mare de Déu de l'Ajuda (Barcelona), que es una pieza de la segunda mitad del siglo XV, o en Nuestra Señora de la Capilla (Patrona de Jaén), que data seguramente de finales del XIV.*
- *Éstas son siempre imágenes mayestáticas donde la Virgen está sentada en un pequeño trono sin respaldo o de respaldo corto. El niño está sentado en el regazo de su Madre, cuyas rodillas se encuentran ligeramente separadas. Los dos miran al frente.* Esto no es siempre así. Una de las vírgenes negras más célebres, y que el autor debió conocer bien puesto que se encuentra en París, es Notre Dame de Bonne Délivrance, la cual es una pieza gótica donde la Madre aparece de pie sosteniendo al Niño con su brazo izquierdo en el lateral de su pecho³¹.
- *El rostro de la Virgen no refleja ni ternura, ni compasión. Es noble, soberano, hierático, de un aspecto oriental acusado algo inquietante. Produce la impresión de un "ídolo bárbaro" según algunos observadores. Esta expresión típica de las vírgenes negras contrasta con la de las otras vírgenes románicas de la misma época a las que el artesano dio los rasgos característicos de una mujer de su país. Las nuestras escapan, en lo esencial, a las características de su terruño, para adoptar una expresión oriental, egipcia, faraónica.* El rostro que describe Huynen es el clásico rostro que presentan muchas tallas románicas de la Virgen, independientemente del color de sus carnaciones. Por otro lado, la comparación con un ídolo bárbaro es pretenciosa y, a la vez, contradictoria con la idea, también interesada, de asimilar las vírgenes negras con lo oriental, particularmente con Egipto. Sobre esto último, sin embargo,

³⁰ Entre los criterios que hemos adoptado, cabe destacar aquel que entiende que la virgen negra, como tipo iconográfico antiguo-medieval, no existe, sino que se trata, más bien, de un reconocimiento que, con el tiempo, se le da a una serie de estatuas concretas que reciben un culto importante.

³¹ Sobre la historia de esta talla y su santuario, cf. BASCHER 1979.

podemos hacer una apreciación interesante a partir del trabajo del Dr. Paul Olivier quien, en 1921, publicó un trabajo titulado *L'Ancienne Statue romane de Notre-Dame du Puy*, en el cual se recogen los clamores del pueblo cuando condujo al fuego, en 1794, a la estatua original del santuario: “À mort l'égyptienne”³². Esta expresión aludía, ciertamente, al color negro de la Virgen y quizá a sus rasgos hieráticos que en aquel entonces podían asimilarse a los de la imaginería del antiguo Egipto. Pero esta relación (que aquí es claramente un modo de insultar a la imagen) no explica el origen de las vírgenes negras, sencillamente expone las asimilaciones que establecían aquellas gentes con la imagen, igual que las podríamos efectuar hoy.

- *Los rasgos de la Virgen fueron tallados con esmero mientras que el rostro del Hijo fue realizado de una forma más rápida y con menos atención.* Esto, cuando eventualmente ocurre, lo encontramos en las tallas con carnaduras negras o blancas.
- *En la policromía primitiva de la imagen los vestidos son blancos, rojos, azules y con adornos dorados. Así, no habría que conceder importancia a los vestidos de siglos posteriores.* De nuevo, esto es aplicable a la mayoría de tallas románicas, indistintamente del color con el que nos hallan llegado sus carnaciones.
- *Todas las vírgenes negras tienen las mismas dimensiones, que son 70 cm de altura, 30 cm de ancho y 30 de profundidad.* Esto sencillamente no es cierto, ni siquiera en los casos que Huynen recoge en su libro. Aceptaremos, eso sí, que las medidas que ofrece el autor se corresponderían con la media de las dimensiones de la imaginería mariana románica, pero en ningún modo son éstas las medidas de las vírgenes negras.
- *Todas las vírgenes negras fueron situadas en lugares donde existió un culto previo a una divinidad pagana, de la que la Virgen toma el relevo. El enclave para el culto de la imagen es siempre cercano a una fuente, pozo, árbol o piedra considerada sagrada desde antiguo.* De nuevo, Huynen confiere a las vírgenes negras unas características que éstas comparten con la mayoría de tallas románicas y góticas que disponen de una *inventio* o que se sitúan en enclaves sagrados ya desde la más remota antigüedad.

³² Citado en THIERRY 2009, p. 25

- *Además de la expresión de los rasgos, hay otro elemento oriental asociado con cada virgen negra, pues en cada caso encontramos siempre una leyenda según la cual un caballero cruzado la habría traído de Tierra Santa o la había recibido de un soberano árabe.* Si bien el elemento oriental es importante, en las leyendas que rodean a estas imágenes aparecen otros elementos clave, como la factura no humana de la talla o su ocultación para protegerla de los enemigos de la Iglesia. Por lo demás, para hallar todo esto, no es menester que la talla de Nuestra Señora sea negra, sencillamente es necesario que sea una imagen que posea una *inventio* tradicional.
- *Durante la Edad Media, todas las vírgenes negras fueron objeto de peregrinaciones o se encontraban dentro de las grandes vías de peregrinación de la cristiandad, resultando algo así como paradas “obligatorias” dentro del camino a Compostela.* Algunas imágenes medievales de la Virgen repartidas por el Camino de Santiago son negras, mientras que otras, la mayoría de hecho, no lo son. Basta con pensar en la Virgen de la Victoria, en Carrión de los Condes; Santa María de Arbas, en León; o la Virgen de O Cebreiro, en Lugo.
- *Todas las vírgenes negras aparecen bajo el impulso de la orden benedictina. Los santuarios que acogen a estas imágenes se encuentran siempre relacionados con abadías benedictinas, cistercienses y con casas de la orden del Temple.* Una vez más, el autor circunscribe a sus vírgenes negras características que se pueden aplicar a otros casos. Ciertamente, son muchas las órdenes religiosas que conservan aún hoy imágenes negras de la Virgen.
- *A pesar de los daños que padecieron las construcciones que albergaban a dichas imágenes, en ellos aún se conservan signos e indicios de carácter esotérico e iniciático, los cuales se muestran más evidentes aún en las leyendas relacionadas con la advocación del lugar.* El aspecto iniciático de la Virgen, en tanto que Madre de Dios, Madre de las Aguas vivas, escalera y puerta del cielo, etc., es evidente, más aún dentro de un contexto tradicional, en el cual el carácter místico del cristianismo era vivido, presumiblemente, con mayor consciencia. En cualquier caso, debemos insistir en que tales prerrogativas no son exclusivas de las vírgenes negras. Otro asunto sería querer ver en éstas un énfasis mayor de determinados aspectos iniciáticos, cuestión que, según nuestro parecer, se presta a una discusión más abierta.
- *Existiría una concordancia entre el tipo de milagros que obran las imágenes negras de María, donde los beneficiarios son siempre cruzados, niños,*

comerciantes o navegantes que, encarcelados en un calabozo o privados de algún modo de la luz, son liberados de la oscuridad por la Virgen. Tras el acontecimiento, sus vidas cambian a mejor fortuna. Los milagros obrados por las vírgenes negras estarían vinculados también de modo especial con la fecundidad y, más aún, con la resurrección de niños muertos. Todo esto lo hemos encontrado también en nuestro catálogo de vírgenes negras en Cataluña pero, de nuevo, no es privativo de éstas. Sobre la liberación de prisioneros es célebre, por ejemplo, el caso de Nuestra Señora del Buen Remedio, patrona de la Orden de los Trinitarios y representada siempre con la piel blanca.

- *En torno a estas imágenes, se preservan rituales que no concuerdan con el catolicismo tradicional, como por ejemplo las ofrendas de ruedas de cera, el uso de vino, procesiones en las que los fieles caminan descalzos, enfermos desnudos sobre piedras, etc.* Lo que muchas veces nos cuesta identificar con el catolicismo tradicional no son más que vestigios de costumbres y ritos cristianos antiguos y medievales que la Contrarreforma borró mejor o peor, por lo que todas esas prácticas eran, hasta ese momento, perfectamente normales, esto es, tradicionales³³. Como es sabido, ni el Concilio de Trento en su momento ni el Concilio Vaticano II lograron eliminar o depurar todas las prácticas que se han tenido por erróneas o extrañas dentro de la Iglesia. De hecho, antes que violentar nada, siempre fue mejor adaptar y controlar aquello que ya estaba enraizado en el pueblo. Por esto mismo, y hoy día también por razones patrimoniales (léase también turístico-económicas) muchas festividades impensables para la Contrarreforma continúan en práctica. Otras, lamentablemente, han desaparecido para siempre. En cualquier caso, tales “ritos extraños” no son privativos de las vírgenes negras; es más, ni siquiera lo son del culto a la Virgen en general, pues aún hoy la antropología religiosa recoge multitud de ritos y costumbres que tienen poco que ver con la sobriedad tridentina³⁴.

³³ Vale decir que en muchos casos esas costumbres y festividades, a menudo asociadas al calendario agrícola, poseían también una raigambre pagana, pero ésta había sido ya asimilada por el cristianismo antiguo. El caso más importante fue, evidentemente, la fiesta de la Navidad.

³⁴ Pensamos, por ejemplo, en el *Locsolkodásen*, una costumbre propia de Hungría en la que el día de Pascua los chicos jóvenes se dedican a mojar con agua a las chicas; si éstas quieren librarse de acabar empapadas, deben ofrecer al joven un huevo pascual pintado a mano.

Por todo que acabamos de exponer, parecería que la obra de Huynen es sencillamente el trabajo de un diletante amigo de la literatura sobre enigmas históricos. Sin embargo, seríamos injustos si nos quedáramos con una lectura tan vaga de su obra, pues el texto está lleno de intuiciones brillantes que, aunque no siempre se articulan bien, suscitan muchas preguntas valiosas. De querer arborarlas, esas cuestiones que plantea Huynen conducirían hacia investigaciones que tocarían con el esoterismo, concepto incómodo a la historiografía más académica pero que, afortunadamente, se abre paso en la Universidad desde hace algunos años, arrojando luz especialmente a los estudios de historia del arte³⁵. Además, el libro de Huynen compila mucha información dispersa, especialmente en el ámbito legendario y antropológico local, razón por la cual su consulta es siempre obligada. Sus investigaciones en lo relativo al pasado precristiano de los santuarios dedicados a las vírgenes negras es también una información valiosa, a condición de tomarla sencillamente como un punto de partida, no como un asunto zanjado.

1.2. LA PROLIFERACIÓN DE ESTUDIOS SOBRE EL SIMBOLISMO DE LAS VÍRGENES NEGRAS

Las tres primeras monografías sobre el tema que nos ocupa son obras que defienden la existencia real de las vírgenes negras, es decir, son partidarias de la existencia de tallas voluntariamente negras desde su factura, así como del origen de este color en la perpetuación de los cultos precristianos a las diosas-madre del ámbito mediterráneo. La explicación para que esto haya podido ocurrir se encontraría en la justificación a *posteriori* que el clero cristiano ofreció amparándose en el *nigra sum* del Cantar de los cantares. Esta interpretación, que se presenta en dos partes, acaba configurándose en dos líneas. La primera y original es la que ya hemos esbozado y que podríamos denominar “hipótesis filo-pagana”. La segunda es la que niega el primer punto, esto es, la herencia pagana, y que solo contempla el influjo del *nigra sum* para justificar el color negro en las imágenes de María. Esta es, obviamente, la hipótesis que se acostumbra a esgrimir en el ámbito eclesiástico y que hemos denominado “hipótesis bíblica”, categoría lo suficientemente amplia como para

³⁵ Es particularmente interesante a este respecto la obra colectiva *Relaciones ocultas. Símbolos, alquimia y esoterismo en el arte*, coordinada por la dra. Marta Piñol. En la bibliografía: PIÑOL 2018.

incluir en ella otros episodios y personajes de las Escrituras que, de un modo u otro, guardan relación con la sulamita y con el color negro en general y que se habrían interpretado como prefiguraciones de María y/o de la *Ecclesia*. Una tercera hipótesis, la más interesante, es la que hemos denominado “universalista”, pues es la que no solo se hace eco de la herencia pagana, sino que también logra armonizar con el judeocristianismo toda la tradición universal a partir del estudio del simbolismo tradicional, que sería concordante con todas las vías espirituales. Seguidamente presentamos algunos trabajos notables enmarcados en cada una de las hipótesis, haciendo notar que la diferencia entre unos modelos hipotéticos y otros no resulta siempre nítida.

1.2.1. HIPÓTESIS FILOPAGANA

Entre los trabajos que defienden esta hipótesis, destaca un libro publicado en 1983 salido de la pluma de Pierre Gordon, titulado *Les Vierges Noires. Mélusine, l'orige et les sens des contes de fées*. En él, su autor se declara continuador de las obras de Lefebvre y sobre todo de Saillens, a quien cita profusamente. De su estudio, nos interesa especialmente el primer capítulo, en el cual Gordon extrae ocho conclusiones fundamentales³⁶:

- Las vírgenes más veneradas del cristianismo son las negras, por la misma razón que lo fueron, antes que ellas, las Madres más poderosas del paganismo.
- Estas mismas Madres negras del paganismo eran negras por la misma razón que lo fueron los dioses del submundo, como por ejemplo Hades o Plutón. Así, el culto a estas divinidades oscuras estaría relacionado con la caverna en su aspecto sagrado e iniciático, siendo estos lugares subterráneos los enclaves habituales para muchas de las vírgenes negras francesas.
- Este fenómeno se encuentra en otros muchos países, en los cuales habría estado bien arraigado el matriarcado neolítico, dentro del cual se atribuiría a la Madre iniciadora este color negro.
- El color negro de esas imágenes puede resultar de la pintura o bien del trabajo de tallar materiales naturalmente negros, como maderas o piedras.

³⁶ GORDON 1987, pp. 1-3.

- Las vírgenes negras toman el rol y el lugar de estas antiguas divinidades. Así, la cripta cristiana donde están instaladas muchas de estas imágenes, no sería más que la expresión arquitectónica de una gruta. Del mismo modo, las antiguas aguas sagradas, ya sean fuentes o lagos, quedan supeditadas al culto cristiano a María, que substituye a las antiguas diosas.
- Gordon considera que una causa lejana y secundaria del origen de las vírgenes negras se encuentra en algunas estatuas o estatuillas negras que fueron importadas del Oriente, contribuyendo así a consolidar la imagen de la Madre Negra en Occidente.
- Más allá de la lucha de la iconoclastia contra las imágenes, el clero se habría posicionado especialmente contra el culto a los iconos negros de la Virgen, precisamente por ser depositarios de una religiosidad no cristiana.
- Cuando la Iglesia eliminó de los lugares de culto las viejas imágenes negras, el pueblo las substituyó por otras, esta vez bajo una forma claramente cristiana, pero con el color negro de las carnaciones bien marcado.

El libro de Gordon es una clara continuación de aquellos primeros trabajos dispersos que recopiló Lefebvre y recuerda mucho a los escritos del director de *l'École Française d'Athènes* Charles Picard, quien defendió en sus intervenciones dentro del Círculo Eranos la hipótesis filopagana ya en los años treinta ³⁷. Para Picard, uno de los orígenes más claros para la difusión del “tipo iconográfico virgen negra” se encontraría en el xoanon de Éfeso. Esta idea ha sido una de las más extendidas y tiene aún en nuestros días seguidores que, con menor o mayor acierto, la han defendido³⁸.

Entre la bibliografía más cercana a nuestro contexto cultural, algunos autores eclesiásticos se han mostrado también abiertamente partidarios de esta hipótesis, tomando a la Efesia como principal referente para las vírgenes negras. Entre ellos, cabe destacar al recientemente fallecido sacerdote y teólogo catalán Josep Dalmau³⁹.

³⁷ En la Bibliografía: PICARD 1938.

³⁸ En algunos casos consideramos que las hipótesis sobre esta posibilidad han ido demasiado lejos, por decir lo mínimo. Pensamos, por ejemplo, en Rafael Alarcón, quien ha propuesto en su popular obra que la Orden de los Templarios habría sido, precisamente, la que protegió y perpetuó el culto a la Diosa Madre pagana a través de las vírgenes negras. En la bibliografía: ALARCÓN 1990.

³⁹ Vale decir que su obra como escritor no siempre ha pasado la censura eclesiástica. Su teología, que ha sido denominada como “popular”, tiene la virtud de entroncar, por esto mismo, con los modos de culto más esenciales y directos de los fieles, razón por la cual su

En su ensayo para la obra *Diàleg de les verges negres de Polònia i Catalunya* (1982), en donde prologa al poema homónimo escrito por Carles Pi i Sunyer, alude al pasaje de los hechos de los Apóstoles en donde la comunidad pagana de Éfeso, alentada por los fabricantes de imágenes que veían peligrar su negocio, se enfrenta a los seguidores de san Pablo, por temor a que éstos pongan en duda el valor de la gran diosa Ártemis (Hech 19, 24-28). Tras citar el pasaje, Dalmau escribe:

¿Fora gens estrany que aquella deessa oriental amb qui va topar l'apòstol Pau restés amagada i transformada dins els plecs del mantell de la Verge Maria, Mare de Déu, semblant a com la deessa anomenada Bendis de Tràcia representa la transició entre l'Àrtemis grega i l'asiàtica? ¿No transformà l'Església catòlica la festa del Sol, del món romà, amb el Nadal cristià? ¿La mateixa litúrgia romana, no segueix el cicle agrícola pagà? (...) Substituir, ¿no es sempre molt millor que no pas destruir a seques, quan es tracta de donar satisfacció a necessitats d'ordre físic o moral? ¿No vindria a ser en aquest cas Maria, Verge i Mare, una versió millorada i posada al dia del mite d'Àrtemis?⁴⁰

En efecto, la ciudad turca de Éfeso, antiguo puerto griego en tiempos de la Iglesia primitiva, es el lugar donde san Juan llevó a la Virgen tras la crucifixión de Cristo y es allí también donde, en el año 431, María es proclamada *Theotokos*, esto es, “la que dio a luz a Dios”. Los vínculos con la gran diosa de tez negra de origen oriental que allí recibía culto bajo el nombre griego de Artemis y la mujer judía que alumbró a Dios, son fáciles de establecer.

Como ya hemos dicho, para la hipótesis filopagana, los valores de la gran diosa antigua solo se pudieron perpetuar por dos razones, dependientes la una de la otra: la voluntad del pueblo sencillo en cuya memoria aún arraigaban los viejos cultos y la admisión de todo ello por parte del clero previo filtro bíblico. El más adecuado filtro, también lo hemos señalado, habría sido el Cantar de los cantares. Es muy importante recordar que en este poema bíblico algunos autores han visto también una importante herencia pagana, de modo que esta primera hipótesis que estamos exponiendo cobraría más fuerza todavía. A este respecto, es paradigmática la obra, ya clásica, de Marvin H. Pope *Song of songs. The Anchor Yale Bible Commentaries*, de 1977⁴¹. El autor de este trabajo sugiere que el poema no debe abordarse desde una

abierta comparación entre la Efesia y María conecta perfectamente con toda su obra como sacerdote comprometido con la reforma de la Iglesia y con la ecología.

⁴⁰ DALMAU 1982, pp. 35 y 36.

⁴¹ POPE 1977.

perspectiva absolutamente mística, sino que puede y debe leerse como lo que parece: un canto que celebra el amor de la unión sexual, el cual es, ciertamente, divino y humano a la vez. Para demostrar esto, Pope acude a las religiones del Próximo Oriente antiguo, en donde los rituales de la unión matrimonial están revestidos de una profunda sacralidad, la cual quedaría reflejada también en el Cantar atribuido a Salomón.

En cuanto a las monografías sobre las vírgenes negras interpretadas desde la hipótesis filo-pagana, es particularmente valiosa la del doctor Thierry Wirth titulada *Les virges noires. Symboles et réalités*, de 2009. Se trata de una obra que continúa directamente el trabajo de R.W. Lemieux⁴² y que recoge mucho de lo ya publicado, poniendo el acento en los referentes que justificarían la transición del culto a la diosa madre pagana hacia la imagen de la Virgen María. Entre sus aportaciones, el libro de Thierry cuenta con una curiosa distinción simbólica, siempre de origen pagano, entre la virgen negra y la virgen (dama) blanca⁴³. La primera, más presente en el macizo central francés, encarnaría la potencia y fuerza del mundo animal, a la manera de Ártemis o Diana. Su ubicación en tierras de fuerte actividad volcánica conectaría a estas imágenes con la actividad telúrica y, por lo tanto, con todo el simbolismo ctónico. La segunda, más propia de la zona pirenaica, encarnaría la fecundidad vegetal, al modo de Deméter o Ceres, así como el poder de las aguas claras de las fuentes⁴⁴. Éstas últimas, además, entroncarían con las leyendas pirenaicas de las apariciones de las damas blancas y con las figuras mitológicas de las hadas, asociadas también a grutas y fuentes⁴⁵. Las apariciones marianas en Lourdes, Miramont, Montsaunès y Sauveterre, en su descripción original y sin los filtros eclesiásticos, serían muy semejantes a los encuentros con los seres feéricos, como hadas o “mujeres blancas”, que recogen el folclore y las tradiciones locales.

⁴² En la bibliografía: LEMIEUX 1989. Para este autor es muy claro que el origen de las vírgenes negras se encontraría en el sincretismo con la egipcia Isis, cuya influencia habría llegado al mundo medieval a través de Grecia y Roma.

⁴³ THIERRY 2009, pp. 264.

⁴⁴ Esta división nos parece un tanto extraña y arbitraria. Es cierto que la Catedral de Clermont, dedicada a la Asunción de la Virgen, fue construida en piedra negra de origen volcánico y que, no muy lejos de allí, en la cripta de la basílica de Notre Dame du Port, se acoge a una de las vírgenes negras más famosas del macizo central francés. Sin embargo, la misma diosa Deméter, precisamente por reinar sobre la vegetación y la agricultura, posee un carácter oscuro y no conectaría necesariamente con las Damas blancas, seres feéricos que aún hoy recoge el folclore pirenaico. Por lo demás, conocemos que un xoanon que representaba a esta diosa disfrutó de un importante culto en una gruta del monte Elaïos, en donde ésta era llamada *Melania*: “la negra”.

⁴⁵ Sobre esta cuestión, consultar en la bibliografía: GRATACOS 1987.

Finalmente, Thierry apunta que las vírgenes negras pertenecerían a nuestro inconsciente colectivo, en tanto que arquetipo de la divinidad femenina, la cual se habría perdido dentro de las religiones monoteístas y por la acción de los iconoclastas⁴⁶. Sobre esto último tendremos ocasión de manifestarnos más adelante, pues es parte constitutiva del fenómeno de las vírgenes negras en el ámbito contemporáneo.

Toda esta concepción es la que hoy día posee más vigencia entre las publicaciones que tratan sobre las mitologías de lo femenino. Es ejemplar a este respecto la voluminosa obra *The myth of the Goddess. Evolution of an image* (1991), que ha sido traducida a varios idiomas, entre ellos el castellano. Sus autoras, Anne Baring y Jules Cashford, seguidoras de la psicología y la filosofía de C.G. Jung, han divulgado una historia de lo femenino a través de las diferentes religiones, en donde los valores de la antigua diosa paleolítica, la Ishtar mesopotámica, la Isis egipcia o las diosas del panteón clásico, quedaron ocultados bajo el tupido velo de la religión veterotestamentaria. Según las autoras, el retorno de la Diosa Madre a la historia de las religiones acaece bajo la forma del culto mariano del cristianismo o de la *Sophia* dentro del gnosticismo. Así, enmarcada en este discurso, la virgen negra es interpretada por las autoras como un aspecto particular de la antigua diosa:

Más tarde, cuando los romanos ocuparon las Galias, los cultos a Isis, Cibele y las diosas romanas viajaron con ellos por todo el Imperio Romano. Luego, con el advenimiento del cristianismo, los santuarios de la diosa se volvieron a dedicar, paulatinamente, a la Virgen María. Algunos cruzados trajeron consigo, a su vuelta de Tierra Santa, estatuas de la diosa, de madera ennegrecida por el tiempo, que se colocaron en los santuarios donde ahora se veneraba a María. Un buey o toro “reveló” misteriosamente otras efigies a ciertas comunidades, desenterrándolas mientras araban la tierra; naturalmente, estas estatuas “se convirtieron” en figuras de María. La asociación del toro con la estatua de la diosa oscura revela de forma inconfundible la imagen de la gran madre precristiana⁴⁷.

Más adelante, Baring y Cashford dejan claro que “el pueblo adoraba a María como siempre habían adorado a la diosa”, si bien algunas imágenes negras de María representaban también a *Sophia-Sapientia*⁴⁸, aspecto que las colocaba cerca del

⁴⁶ THIERRY 2009, p. 266.

⁴⁷ BARING-CASHFORD 2014, p. 730

⁴⁸ BARING-CASHFORD 2014, p. 730

siempre llevado y traído gnosticismo, el cual parece estar siempre presente (y perseguido) dentro del cristianismo oficial.

Las autoras de este libro, como seguidoras de la hipótesis filopagana, ponen sobre la mesa el Cantar de los cantares, pero sólo como un retorno de Deméter, Cibele o Isis; también como la Shekiná exiliada, de manto negro, de la que habla el gnosticismo⁴⁹.

En suma, para las autoras, la virgen negra representaría al cielo nocturno y el misterio del espacio, como si ella fuera una madre que diese a luz cada noche a los astros. “Sobre todo, la virgen negra con el Cristo, su hijo, en las rodillas, nos ofrece la imagen de la luz que brilla en las tinieblas y – añaden – de las doctrinas esotéricas y ocultas del gnosticismo y la alquimia”⁵⁰. En efecto, las autoras no albergan duda de que la virgen negra sería la clave de la literatura mística y alquímica de los siglos XII y XIII, así como de la proliferación de catedrales dedicadas a Nuestra Señora en aquel tiempo. En virtud de su color, concluyen las autoras, la virgen negra queda asociada a la Sabiduría que debe nacer, igual que la luz que guarda y gesta el útero. La virgen negra “encarna la sabiduría sin edad de una dimensión oculta en la forma exterior de la naturaleza, que provoca su existencia, la informa, la guía; como una madre a su hijo, la contiene. El niño que lleva en los brazos es la vida misma, a la que da a luz eternamente; es *zoé* sosteniendo a *bíos*”⁵¹.

Como vemos, las autoras dan por seguros muchos de los argumentos esgrimidos por los estudios precedentes que, por nuestra parte, ponemos en duda, como la especial presencia de vírgenes negras en la ruta Jacobea o la explosión del culto a la virgen negra en el siglo X, cuando en realidad no tenemos ninguna constancia de imágenes negras de María en aquel entonces.

En cualquier caso, esta manera de abordar la cuestión de las vírgenes negras es la que ha cristalizado entre el público no confesional pero con algún tipo de sensibilidad hacia lo sagrado. Precisamente, este anhelo espiritual explicaría el nuevo y creciente interés que hoy suscitan las vírgenes negras, las cuales son susceptibles de ser enmarcadas en un tipo de espiritualidad que restaría al margen de las formas religiosas más oficiales. Sobre esta cuestión reflexionaremos en el capítulo III de esta primera parte, pues es una de las claves de la interpretación contemporánea del fenómeno que estudiamos.

⁴⁹ BARING-CASHFORD 2014, p. 731.

⁵⁰ BARING-CASHFORD 2014, p. 731.

⁵¹ BARING-CASHFORD 2014, p. 732.

Mientras redactábamos nuestro trabajo (2018-2019) ha aparecido en las librerías una nueva monografía sobre las vírgenes negras, también partidaria de la herencia pagana y de su perpetuación dentro de la tradición judeocristiana. En este caso, se trata de una obra en castellano, escrita por Antonio Hernández Lázaro y titulada *Virgenes negras del sur. Cultos, fiestas y romerías en torno al lago Ligustino*. Su autor, que no es un académico en materia de arte o historia, hace acopio de muchos buenos materiales previos que, expuestos ahora en castellano, están al alcance del lector interesado en este tema. A pesar de algunos excesos interpretativos, en líneas generales la posición de este autor es muy similar a la de J. Hani. Escribe Antonio Hernández que

La Virgen Negra es genuinamente la manifestación de lo no manifestado (...), las Vírgenes negras, en algún momento, han podido representar un culto a lo oculto.

Por supuesto, las Vírgenes Negras son figuras de culto a la Santísima Virgen María, madre de Jesús. Pero ¿siempre ha sido única y exclusivamente así? ¿No han sido las Vírgenes Negras, quizá incluso fundamentalmente en algún momento, un culto esotérico al principio del eterno femenino? ¿Y no forman parte de ese principio universal la virginidad perpetua, la maternidad sagrada, la fertilidad, la potencialidad de la primera materia y de las aguas primordiales? ⁵²

La principal aportación de Fernández Lázaro se centra en el pasado tartésico, donde el autor ve el sustrato para el modo de culto que recibe la Virgen en Andalucía y para las fiestas que le están consagradas.

1.2.2. HIPÓTESIS BÍBLICA

Los partidarios de esta hipótesis toman únicamente la segunda parte de la primera, esto es, la que alude al Cantar de Salomón como el origen para las imágenes negras de María. Obvian, en cambio, cualquier vínculo real entre Nuestra Señora y las antiguas divinidades del paganismo⁵³. Veremos en el siguiente apartado que esta

⁵² HERNÁNDEZ 2018, pp. 118 y 119.

⁵³ En el caso de los estudiosos de confesión cristiana, aunque es comprensible e intelectualmente legítimo la negación del origen pagano de estas efigies, vale recordar que algunos autores religiosos, como el jesuita Pierre Bourguet, no ven inconveniente en establecer nexos iconográficos y simbólicos entre la Virgen y las antiguas diosas paganas:

concepción es muy importante para seguir confiriendo un valor simbólico al color oscuro del rostro de María cuando éste pasa a ser resultado de un ennegrecimiento progresivo y no de la voluntad original del artífice o del comitente.

Seguir la pista de esta interpretación nos llevaría muy lejos y rebasaría los límites de este estudio. Conviene, sin embargo, no pasar por alto que tal interpretación ha sido esgrimida desde hace siglos por teólogos, predicadores y poetas cristianos. Así, en el caso de Montserrat, los versos del Cantar de los cantares han sido invocados al menos desde el siglo XV para aludir al color moreno – hoy negro – de la imagen. Esto queda demostrado, como afirma Altés i Aguiló, en el trasfondo literario del poema del ermitaño montserratino fra Joan Enguídanos o en el tema escogido para ser un sermón en honor a la Virgen de Montserrat predicado en Perpiñán en 1512⁵⁴. En la propagación de esta idea, que resaltaba la “morenez” y la belleza de la imagen montserratina siguiendo los versos del Cantar, fue notable también el influjo del abad Pedro de Burgos, con su obra *Libro de historia y milagros* (1536), que dio lugar a mucha de la poesía religiosa posterior que se haría eco de esa interpretación netamente bíblica del color oscuro de las carnaduras de la imagen.

Más cercano a nuestro tiempo, entre la historiografía hispánica que ha defendido el valor simbólico del color negro en las imágenes de María desde una visión estrictamente cristiana, destaca la obra clásica e imprescindible del padre Manuel Trens “María: Iconografía de la Virgen en el arte español”, de 1946, en donde uno de sus capítulos está dedicado a la cuestión de las vírgenes negras. Esto último es interesante porque, al incluir a este tipo de imágenes en su obra, demuestra que, para Trens, la virgen negra es un tipo iconográfico que el autor añade dentro del grupo de vírgenes entronizadas.

Sobre estas imágenes Trens afirma que, “lejos de atemorizar la devoción de los fieles, estas raras imágenes han sido y continúan siendo objeto de extraordinario y casi preferente culto”⁵⁵. Esto aún hoy es cierto, pues la contemplación de una virgen negra es algo que, incluso para el no creyente, parece entrañar algo especial y más profundo, algo que las vírgenes blancas no logran transmitir del mismo modo. Tal cuestión, que roza con lo subjetivo, será tratada con más precisión en el capítulo III. Por ahora, sigamos leyendo a Trens y citemos su animadversión hacia las teorías filo-paganas:

“the ever-popular devotion to Isis (...) transformed itself easily enough into a devotion to Mary”. BOURGUET 1971, pp. 92-103.

⁵⁴ ALTÉS 2003, p. 147.

⁵⁵ TRENS 1946, p. 525.

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 Dijon (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 paganas⁵⁶.

Tras enumerar algún caso más, criticando de paso el estudio de las religiones comparadas, Trens escribe que

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 atrás⁵⁷.

Si bien Trens fue un gran estudioso del arte, su confesionalidad le llevó a ignorar, cuando no a atacar, las más que evidentes relaciones y compatibilidades de su religión – que posee su propio carácter y originalidad – con las que la han precedido. Tal cosa no resta nada a la religión cristiana, al contrario, pues la convierte en un lago al que van a parar muchos ríos diversos, entre los cuales la imaginería pagana y la filosofía helenística fueron algunos de los grandes caudales para el naciente cristianismo, al margen de la herencia directa judía⁵⁸. En cualquier caso, de lo que tratamos aquí no es sobre el nexo simbólico-iconográfico general entre paganismo y

⁵⁶ TRENDS 1946, p. 525.

⁵⁷ TRENDS 1946, p. 525.

⁵⁸ Las contribuciones de la historia de las religiones, particularmente a partir de la obra de Mircea Eliade, dan buena muestra de todo ello, al punto de tener un espacio dentro de la formación de los actuales seminaristas. Ciertamente, el contexto político-social de Manuel Trens es otro bien distinto al nuestro.

cristianismo, sino sobre la continuidad del sentido del color negro de las antiguas diosas hasta María; continuidad que, para Trens, es inexistente.

Entonces, ¿cómo justifica el autor ese color en las efigies de Nuestra Señora? Si bien admite que, en algunos casos, el negro de las carnaciones de la Virgen puede responder a hechos casuales⁵⁹, cuando el color es querido por el artífice, ello se debería a la voluntad de “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»”⁶⁰.

Tras esta explicación, Trens expone el caso de la Virgen de Montserrat, en aquel entonces desprovista recientemente de las ricas vestiduras postizas a la que los fieles estaban acostumbrados. Cita también los casos de la Virgen de Guadalupe, patrona de Extremadura y de la Virgen de la Almudena, en Madrid.

Si seguimos dentro del ámbito hispánico, debemos fijarnos en la continuidad que tienen las ideas de Trens en la voluminosa obra en dos tomos de Miquel Ballbé i Boada, *Las vírgenes negras y morenas en España* (1991), la cual es un importante referente para el estudio que nos ocupa. Vale decir que este autor se declara incompetente a la hora de juzgar y valorar cuestiones artísticas y, siendo honestos, debemos aceptar que su trabajo es la obra de un diletante. Sin embargo, es admirable la ingente cantidad de materiales fotográficos y de archivo que Ballbé i Boada sacó a la luz y ordenó en su trabajo y que tanta ayuda nos ha prestado. Con todo, consideramos que su análisis de las fuentes no fue siempre el más idóneo, como tampoco lo fueron los criterios para seleccionar las vírgenes negras que reúne en su obra.

En cualquier caso, si citamos aquí a este autor es por su repercusión en el ámbito eclesiástico y por ser transmisor, a la vez, de las interpretaciones y opiniones que estudiosos confesionales han efectuado sobre la cuestión de las vírgenes negras, entre ellos el ya citado Manuel Trens. Como él, Ballbé i Boada fue un católico estricto y todos sus acercamientos al fenómeno son acordes a su fe. Así, tras enumerar toda una serie de diosas paganas como Artemis, Deméter o Gea, el autor aclara que “cualquier parecido con nuestras vírgenes es pura coincidencia”⁶¹. Con todo, Ballbé i Boada realiza un acercamiento que quiere ser neutral y objetivo a las diferentes

⁵⁹ TRENS 1946, p. 527. Se refiere, por un lado, a materiales pictóricos que con el tiempo se ennegrecen, como el cinabrio, el minio e incluso la plata. Por otra parte, considera también el efecto del humo de los cirios que rodean a la imagen.

⁶⁰ TRENS 1946, p. 527.

⁶¹ BALLBÉ 1991 a, p. 22.

diosas de la mitología greco-romana. Tras ello, y tras advertir que, en este caso, las comparaciones no solo son odiosas, sino que rayarían el insulto, concluye diciendo que

Las semejanzas que puedan ofrecer los rituales religiosos, sus procesiones y sus peregrinaciones, aunque ofrezcan, según algunos historiadores, ciertos parecidos, en nada nos ayudarían al esclarecimiento de las motivaciones sobre el color de las imágenes de las vírgenes negras⁶².

Así, el autor busca informaciones en diferentes fuentes para explicar el color negro en las carnaciones de las efigies de la Virgen y, como es natural, acaba encontrando las dos posibilidades clásicas: el color negro casual (por antigüedad de la imagen, humedades, suciedad, etc.) y el color negro empleado voluntariamente. Para el autor, el primer caso daría lugar a una falsa virgen negra, como lo sería, según su criterio, la Virgen de Núria o la de Olot⁶³. Sobre la segunda posibilidad, habiendo descartado la filiación pagana, Ballbé i Boada ofrece cinco posibilidades:

- Las imágenes negras de María reproducirían el color oscuro de los antiguos iconos bizantinos.
- Las tallas fueron realizadas sobre materiales negros.
- La Virgen María tendría el cutis tostado.
- Algunas pocas imágenes negras originales y más antiguas habrían actuado como modelos de prestigio, motivado su copia o imitación en otros santuarios por ser imágenes más atractivas para los fieles.
- La interpretación fundamentada en el Cantar de los cantares.

Tras considerar como posibles las cuatro primeras opciones, aunque considerándolas improbables en mayor o menor grado, el autor se muestra más favorable por la quinta posibilidad, aunque con alguna reserva:

⁶² BALLBÉ 1991 a, p. 34.

⁶³ BALLBÉ 1991 a, pp 49 y 75-79. Este no es, como se verá en nuestro catálogo, el criterio que hemos seguido, razón por la cual la Mare de Déu de Núria i la del Tura forman parte de los casos que hemos recogido. Con todo, Ballbé i Boada admite que algunas de las imágenes de la Virgen que ha historiado en su obra como negras, seguramente no lo son: "algunas de estas imágenes no soportarían el lavado de sus caras". BALLBÉ 1991 a, p. 100.

La hipótesis del Cantar de los cantares es de las más valiosas para explicar las motivaciones del color negro en las carnaduras de estas vírgenes misteriosas, si bien también dudamos que esta explicación resulte válida para todas y cada una de las imágenes de las vírgenes negras (...). Fueron, pues, a mi modesto entender, las órdenes religiosas, de acuerdo con sus artistas, las que trataron de que sus imágenes cumplieran la frase bíblica, atribuida a la Virgen, de *Nigra sum, sed formosa*⁶⁴.

A partir de aquí, el autor enumera toda una serie de piadosas interpretaciones – hoy ya clásicas – que diferentes exégetas han realizado sobre la conexión del color negro de la sulamita con María, entre ellos san Bernardo de Claraval, Fray Luis de León o Guillermo el Menor y Hailgrino⁶⁵.

En suma, la obra de Ballbé i Boada es un interesante documento que cumple su papel como herramienta de divulgación y que concentra un gran número de información valiosa que, convenientemente revisada, aún puede dar lugar a nuevas investigaciones.

1.2.3. HIPÓTESIS UNIVERSALISTA

Algunos autores, sin negar la herencia pagana y su perpetuación en el cristianismo, ponen especial énfasis en recalcar que las vírgenes negras no son paganismo encubierto, sino una continuidad real de los valores universales que guardaron aquellos cultos a las antiguas diosas madres de la cuenca mediterránea. Siendo así, la virgen negra quedaría integrada en una cadena de iconos de divinidades que pertenecen a culturas y tradiciones muy lejanas pero que, en virtud de lo que podemos denominar “unidad trascendente de las religiones”, forma parte de una única verdad que la historia, la geografía y el carácter de cada pueblo, ha expresado en modos diferentes en su forma, pero iguales en su esencia.

1.2.3.1. EL MISTERIO MARIAL EN LA OBRA DE JEAN HANI.

Sin ninguna duda debemos al Dr. Jean Hani, quien fuera profesor de civilización y literatura griega de la Universidad de Amiens, la más importante monografía sobre

⁶⁴ BALLBÉ 1991 a, pp. 105-106.

⁶⁵ BALLBÉ 1991 a, pp. 106-109.

las vírgenes negras interpretadas en su concepción universalista. Bajo el título *La Vierge Noire et le mystère de marial*, aparecido en Francia en 1995⁶⁶, el trabajo de Hani supone un reordenamiento de todas las hipótesis anteriores bajo una luz más amplia. Así, por ejemplo, la propuesta de Huynen queda superada por el profesor de Amiens pues, según éste, no existiría un enigma de las vírgenes negras, como afirmó aquel, sino un misterio mariano⁶⁷ en el cual la virgen negra es un acento particular, esto es, una parte del misterio total que encarna la Virgen María, quien, a su vez, sería un modo de expresión cristiano de un misterio universal que tiene que ver con lo que se ha denominado el Eterno Femenino. Esta última afirmación es fundamental para lo que hemos denominado hipótesis universalista, pues solo así se entiende la alusión constante que efectúa Hani durante su trabajo a divinidades femeninas de todos los tiempos y lugares, las cuales no serían más que formas culturales concretas de la Gran Madre o Principio Femenino Universal.

Si bien el trabajo de Hani no es el primero en esta línea, sí lo es en su exposición metódica, rigurosa y, sobre todo, absolutamente respetuosa con el cristianismo, que es la vía religiosa del autor. Ciertamente, es contradictorio ver la universalidad del fenómeno de las divinidades femeninas negras de todas las culturas si ello va a la vez en detrimento de la cultura cristiana, la cual es en Occidente la depositaria de esa *religio perennis* tan reclamada por los autores que ven en la virgen negra los ecos de la antigua diosa. En virtud de esta visión respetuosa y universalista, Hani puede ahondar en el misterio marial ayudándose de modos de expresión más sofisticados que los de la teología cristiana, de la que depende la mariología, y exponer así mejor lo que él interpreta sobre la virgen negra. En este caso, el autor acude a la metafísica hindú para expresarse mejor ¿Cómo es esto posible y permisible? Veámoslo.

Sin afirmar explícitamente que María es una diosa, Hani dice, en cambio, que María posee carácter divino, y esto por dos razones fundamentales: el descenso del Espíritu Santo sobre ella y su glorificación y coronación en el Cielo. El carácter divino de María quedaría expresado en los textos bíblicos escogidos para acompañar las liturgias del año. Así, por ejemplo, en las vísperas del común de la Virgen, se lee: “Desde el principio y antes de todos los siglos fui creada, y con el paso de las edades no dejaré de existir, y en la santa morada he ejercido (ante el Señor) mi ministerio”.

⁶⁶ Existe una traducción al inglés y otra al castellano, que es la hemos empleado; en la bibliografía: HANI 1997.

⁶⁷ HANI 1997, p. 92.

(Ecl 24, 9-10). En el texto bíblico es la Sabiduría personificada la que habla; en cambio, en el contexto de la liturgia, estas palabras son puestas en boca de María.

En la misa de la fiesta del 8 de septiembre, fiesta de la Natividad de María, la liturgia pone de nuevo en boca de la Virgen unas palabras pronunciadas por la Sabiduría:

El Señor me dio la vida como primicia de sus obras, mucho antes de sus obras de antaño. Fui establecida desde la Eternidad, desde antes de que existiera el mundo. No existían los grandes mares cuando yo nací; no había entonces manantiales de abundantes aguas. Nací antes que fueran formadas las colinas, antes que se cimentaran las montañas, antes que él creara la tierra y sus paisajes y el polvo primordial con que hizo el mundo. Cuando Dios cimentó la bóveda celeste y trazó el horizonte sobre las aguas allí estaba yo presente (...) Allí estaba yo, afirmando su obra. Día tras día me llenaba yo de gozo, disfrutaba siempre de estar en su presencia; me regocijaba en el mundo que él creó. ¡En el género humano me deleitaba! (Prov 8, 22-32).

Para Hani, en estos dos ejemplos encontraríamos un testimonio velado y a la vez luminoso sobre el nacimiento eterno de la Virgen en el seno de la Divinidad, es decir, el nacimiento celestial de María. Y ese ser celestial, esa Sabiduría de Dios, habría descendido entonces al mundo, al polo inferior de la Creación, se manifestaría dentro del tiempo y el espacio. Este descenso, esta querida autolimitación de un principio celestial en una de sus criaturas, es lo que lleva al autor a referirse a María con el término sánscrito *avatar*, empleando así, como ya hemos anunciado, los medios de expresión de la metafísica hindú.

En efecto, la presencia de lo femenino en Dios puede resultar algo extraño para el creyente medio e incluso para muchos sacerdotes, pero en cambio está respaldada por la misma *Torah*. En Génesis 1,27 leemos “Dios creó al hombre a su imagen, a imagen divina los creó, lo hizo hombre y mujer”. Para Hani, la conclusión necesaria de este versículo es muy clara: si la polaridad masculino-femenino constituye la imagen de Dios en el ser humano, es que esa polaridad, de algún modo, existe en Dios. Así pues, las polaridades de tipo masculino-femenino que podamos encontrar en el Universo serían cualidades que manifiestan, cada una a su manera, la polaridad universal que gobierna toda la vida cósmica. Es esto lo que la tradición china denomina Yang y Ying, es decir, el aspecto activo y el pasivo de la Energía universal, que tiene sus raíces en Dios mismo, tal y como lo expresaríamos bajo un

prisma occidental. En otras palabras: lo masculino y lo femenino son prolongaciones de la Divinidad suprema, del Uno.

En el fondo, de lo que trata Hani es sobre el misterio de la Vida Divina, que es lo absoluto, y de su relación con la Creación, que es lo relativo respecto a la primera. Para el autor, plantear bajo los términos del Vedanta esta cuestión es un medio que ayuda a simplificar las cosas. Nos llevaría demasiado lejos desarrollar aquí las explicaciones y símiles que Hani acomete en su libro. Nos bastará con decir que, para el autor, es necesario ver la identidad fundamental de la Virgen con la *Shakti* suprema que, por la acción de la Esencia Divina, desencadena el proceso de la manifestación universal (lo que conocemos como *Maya*) y que tiene como primer efecto la aparición del Dios-personal, esto es, la primera autodeterminación de la Divinidad, de modo que lo Eterno-Divino se revela a sí mismo a través de la *Mahashakti*. En otras palabras: el Eterno femenino es el modo que emplea el Dios Supremo para producir su epifanía como Dios-personal⁶⁸. Si esto no hubiera sido así, la Gloria y la Sabiduría del Dios Supremo habrían permanecido ignotas e incognoscibles. De igual modo, sin María, Dios no habría podido tomar forma humana. Sin embargo, y siguiendo el esquema del Vedanta antes expuesto, esto es solo una consecuencia de algo más importante, pues si María es Madre de Dios en la generación humana o inferior (este sería su rol como *Maya*) se debe a que también lo es en la región celestial o superior en su modo de Eterno Femenino o *Mahashakti* o Maya Suprema. La Virgen, así, es Madre de Dios también en su generación eterna⁶⁹. En palabras de maestro Eckhart: “Nuestra Señora, antes de convertirse en Madre de Dios en su humanidad, era Madre de Dios en su divinidad, y el nacimiento que ella le dio en su Divinidad, está representado por el nacimiento que Dios tomó en ella como hombre”⁷⁰.

Aquí se encuentra el corazón del misterio mariano: María es Madre de Dios en el mundo creado porque lo es también en el mundo superior, porque su inmaculada concepción hunde sus raíces en la Divinidad Suprema

Y esto es – afirma Hani – lo que simboliza a fin de cuentas el icono negro de la Virgen negra. El color negro (...) es una imagen de lo que no se ha manifestado, de lo que permanece oculto (...) la Subtancia Universal con la que se identifica también María. Y este color negro se aplica también a fortiori al grado supremo, que es el más oculto. El

⁶⁸ HANI 1997, p. 91.

⁶⁹ HANI 1997, p. 90-91.

⁷⁰ Citado en HANI 1997, p. 91.

negro de la *materia prima*, que es la indistinción potencial, es el reflejo, en este plano inferior, de la no *distinción principal* de lo infinito, de la *Mahashakti*, el Eterno Femenino divino, “el negro de esa tiniebla más que luminosa”, para emplear una expresión de Dionisio Areopagita. El icono negro es el icono de la *Magna Mater*, la *Maha-Devi* de la India⁷¹.

Así, para el autor, si se consideran los dos iconos de la Virgen, el negro y el blanco, puede decirse que el negro simboliza lo infinito y el blanco la pureza. “El simbolismo del color negro en la estatuaria mariana abarca todo el espacio que va de la tierra al cielo, desde las tinieblas del seno de la tierra hasta la tiniebla supra-esencial de la Divinidad Suprema”⁷².

En suma, la tesis de la obra de Jean Hani es que la aparición de las vírgenes negras

fue obra conjunta de la intuición secular de un pueblo, alimentada por los recuerdos de las antiguas diosas, y la teología superior de aquellos monjes más esclarecidos, que sostuvieron y esparcieron este tipo de imágenes que decían, a quien supiese comprenderlo o al menos presentirlo, lo que la teología corriente y la liturgia tan solo dejaban oír con medias palabras cuando celebraban la Asunción de la Virgen al cielo, donde está coronada como reina de los ángeles, es decir, puesta por encima de toda la creación, en cuanto mujer terrena convertida en mujer celestial y reuniéndose en su origen eterno que se encuentra así manifestado⁷³.

1.2.3.2. LA DIVINA TINIEBLA Y EL VELO DE MAYA.

El pensamiento de Hani, articulado mediante la combinación o, mejor dicho, el encuentro, de la mística del teólogo bizantino Pseudo Dionisio Areopagita con el Vendanta, así como con el hermetismo cristiano, es deudor de las propuestas del filósofo musulmán Frithjof Schuon⁷⁴, quien no ha escrito con profusión sobre las vírgenes negras pero que ha sido capaz de conciliar tradiciones diversas para ofrecer una interpretación de ellas en clave universalista⁷⁵ y dejar así el terreno preparado para la obra de Hani.

⁷¹ HANI 1997, p. 91.

⁷² HANI 1997, p. 92.

⁷³ HANI 1997, p. 92.

⁷⁴ Cf. SCHUON 1998, pp. 33-41.

⁷⁵ Sobre la virgen negra Schuon ha escrito que “El color sombrío de la Virgen negra (como el de ciertas *pratikas* hindúes, la de *Kālī* particularmente, o incluso como la negrura de la piedra

En su reflexión, Schuon parte de la teología apofática del Pseudo Dionisio Areopagita, según la cual no podemos tener ningún conocimiento positivo de la naturaleza de Dios, esto es, no se podría conocer a Dios por lo que es y, cuanto más nos acercáramos al fin de la búsqueda, más inalcanzable nos parecería. Dios queda entonces como al otro lado de un abismo insondable que separa sin remedio a la criatura de la fuente de la que todo mana. El Pseudo Dionisio propone entonces un camino para llegar a lo que él llama la Tiniebla, esto es, la única percepción posible que el hombre puede llegar a tener de Dios. Es, en realidad, la agnosia más absoluta, el no-conocimiento. La vía apofática es un camino a través del cual se debe dejar atrás todo lo que es y lo que no es, tanto a nivel sensible como a nivel intelectual, pues solo así se puede alcanzar la divina Tiniebla, que es donde mora la Divinidad, tal y como cantan los salmos: “El Señor, aquel que puso su reposo en las tinieblas” (Sal 18, 12).

Esa tiniebla, ese “lugar” donde mora Dios, es lo único que puede ser alcanzado por el ser humano, más allá no se puede avanzar, pues el desbordamiento de las irradiaciones de la Divinidad lo impide. Sin embargo, lo que propone el Pseudo Dionisio es mirar a esa luz a través de la tiniebla, como al sol mediante su reflejo en la luna o a través de una espesa nube. En esa tiniebla, el observador y lo observado se confunden en una unión donde la tiniebla lo cubre todo. Y aunque el ser humano no podría captar la esencia de esa tiniebla ni adentrarse en ella, sin embargo, permanecer ahí delante sería suficiente para conseguir un acercamiento real a la Verdad Última⁷⁶.

Esta tiniebla, tal y como apunta Frithjof Schuon, tiene mucho que ver con el concepto empleado en el hinduismo y en el buddhismo y que conocemos por *Maya*. En términos más o menos populares, hablar del velo de *Maya* acostumbra a tener un sentido negativo, pues el término resta asociado simplemente a la ilusión o al engaño; ver a través de *Maya* equivaldría a ver bajo filtros engañosos que no permiten observar toda la verdad. Sin embargo, tal y como se pregunta Schuon, ¿cómo podría el ser humano mirar directamente a la Verdad absoluta? Se requiere siempre del velo de *Maya*. De hecho, una de las acepciones de *Maya* es, justamente, “Arte Sagrado”, en tanto que sus formas, colores y proporciones conducen a la

encerrada en la *Kaabah*) significa así el silencio o la ausencia de manifestaciones en el alma del contemplativo, mientras que en el Niño Jesús de la misma imagen, ese color significa la Indeterminación divina”, SHUON 2008.

⁷⁶ Sobre la cuestión de la tiniebla en la obra de Pseudo Dionisio Areopagita, cf. TOSCANO-ANCOCHEA 2009.

contemplación del arquetipo divino al cual están representando. Así pues, *Maya*, el velo la Divina Tiniebla, o lo que los musulmanes llaman *Al-Hijab*, es aquello que separa, pero a la vez manifiesta, la Verdad última; es aquello que nos permite entrever la Luz Divina, máxima expresión de la Verdad.

Así pues, el vínculo con la Virgen María es muy evidente: no se puede mirar directamente a Dios, sin embargo, gracias a María, Aquel que está más allá de toda forma, Aquel que lo trasciende todo, toma forma humana y se revela al mundo. María da su carne al Verbo para que este pueda manifestarse en el mundo, por eso ella misma y su divina maternidad son el velo por el cual podemos mirar a Dios, es decir, María es la tiniebla que hace posible la contemplación de la luz. Por eso ella es negra, no solo porque el Sol la ha tocado (Ct, 1, 14), sino porque, para el ser humano, en su oscuridad se oculta y a la vez se muestra a Dios.

1.2.3.3. EL VALOR INICIÁTICO DE LA VIRGEN NEGRA.

Apenas un año después de la publicación de la obra de Jean Hani, apareció otra de las grandes monografías que trataron el fenómeno desde la perspectiva del simbolismo universal: *La Vierge noire, Vierge initiatique*, revisada y reeditada en 2000 bajo el título *Réalités et mystères des Vierges Noires*⁷⁷. Su autor, Roland Bermann, realiza un recorrido por todas las propuestas de corte místico y, sobre todo, esotérico, entendiendo que el papel de la virgen negra es, ante todo, el de servir como un soporte para el camino iniciático⁷⁸. Así concebida, la virgen negra resultaría un verdadero sistema simbólico completo y perfectamente construido que se dirige, no a la conciencia, sino a la intuición intelectual-espiritual. Como toda obra de Arte sagrado, la virgen negra busca ser entonces un puente entre el corazón del fiel y la Divina Presencia⁷⁹.

Como partidario de la que hemos llamado hipótesis universalista, Bermann encuentra en las diferentes tradiciones espirituales la misma realidad esencial que conferiría el valor simbólico-esotérico a la virgen negra. Ya sea en la alquimia del hermetismo, en la cábala de judaísmo o en el sufismo del Islam, el simbolismo del

⁷⁷ Ésta última es la versión que hemos empleado para nuestro trabajo.

⁷⁸ Este enfoque ha sido retomado, en época reciente, por Vladislava Spasova Ilieva, quien centra la cuestión iniciática en el caso del icono de la virgen de CzŹstochowa, considerada uno de los referentes orientales para la aparición de las tallas negras occidentales de María. En la bibliografía: SPASOVA 2007.

⁷⁹ BERMANN 2000, p. 33.

color negro remitiría a la misma verdad que guardan las vírgenes negras. Así, por ejemplo, el negro brillante es, dentro del misticismo islámico, el color de la luz divina por excelencia: la luz negra⁸⁰. Del mismo modo, “el fuego negro sobre el fuego blanco” del que habla el Zohar⁸¹ es también otro concepto muy cercano al de la divina Tiniebla que ya hemos expuesto anteriormente y que, para Hani y Schuon, guarda relación con el rol de la Virgen y con su rostro oscuro. Así lo cree igualmente Bermann, para quien el negro remite, también, a las oscuras y profundas aguas primordiales de las que habla el Génesis y que representarían la indiferenciación original⁸². Esas aguas, en la Virgen, se expresan en su color negro, que representa la no-manifestación y la virginidad primordial. De igual modo, la virginidad dentro del mundo manifestado quedaría representado por el blanco, esto es, por la Virgen blanca⁸³.

La meditación sobre estos símbolos formaría parte de lo que Bermann entiende por iniciación, es decir, el proceso según el cual el fiel empieza un camino nuevo en su vida tras haber muerto iniciáticamente al mundo profano, el mundo manifestado en donde el negro simbolizaría, en este caso, la vanidad de todo aquello que nos rodea. Este negro no es el negro de la Virgen, pues es un negro opaco, que no brilla hermosamente como el rostro de Nuestra Señora. Exclama nuestro autor: “O Vierge Noire éclairant du feu rayonnant de Ton visage la pénombre de la crypte!”⁸⁴.

Este tipo de acercamiento al fenómeno en clave simbólica-universal lo podemos encontrar también en los estudios de algunos religiosos cristianos del siglo XX. Es el caso del abad Édouard Bertaud, quien, en su obra de 1948 *Études de symbolisme dans le culte a la Vierge*, propuso sin ningún tipo de complejo una interpretación sobre las vírgenes negras que es solidaria con la hipótesis filo-pagana y, por supuesto, con

⁸⁰ En la mística musulmana, tal y como precisa el islamólogo Halil Bárcena, director del Insitut d'Estudis Sufis, el negro simboliza la esencia misma de la Divinidad, a la que los sufis se refieren con la palabra árabe *Hû*, pronombre de la tercera persona que significa 'Él'. La luz negra que emana de *Hû* no puede ser vista porque es, justamente, lo que hace ver. En palabras de Golshan-e rász, a quien Bárcena cita: “El color negro, si comprendes, es luz de la pura Ipseidad. En el interior de esta tiniebla, está el Agua de la Vida”. Cf. <http://instituto-sufi.blogspot.com/2011/08/simbolos-la-luz-negra.html>. Para profundizar en esta cuestión, cf. CORBIN 2000, pp. 113 y ss.

⁸¹ A este respecto, el filólogo e historiador G. Scholem explica que esa luz sombría, que es llamada también tiniebla, es la plenitud de la luz que deslumbra al ojo. Si esta luz es llamada tiniebla no es porque ella misma sea realmente sombría, sino porque no puede ser asida ni soportada por ninguna criatura, ángel o profeta. Cf. SCHOLEM 2009, pp. 49-60.

⁸² Cf. en nuestro diccionario “Agua”, p.287 y ss. Igualmente, cf. en la Bibliografía: PASTRÉ 1985, también disponible online: <https://books.openedition.org/pup/2951>

⁸³ BERMANN 2000, p. 103.

⁸⁴ BERMANN 2000, p. 108.

la universalista que estamos tratando. Refiriéndose al simbolismo de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro y su vínculo con la estrella de ocho puntas, escribe:

Retenons simplement qu'elle est d'abord l'image hiératique de la rose des vents, symbole de l'Esprit qui voguait sur les "Eux Primordiales", les "Eux Tenebroses" que symbolisent en premier lieu les Vierges noires, depuis l'Isis égyptienne jusqu'à la vierge druidique de Chartres⁸⁵.

En efecto, para estos autores que acabamos de exponer, el simbolismo, en tanto que lenguaje supra-religioso, es un elemento común a todas las vías espirituales. Cuando esto se asume con naturalidad, la interpretación simbólica deja de ser un ejercicio encorsetado al dogma y éste pasa entonces a ser un modo particular de interpretación del simbolismo universal.

1.2.3.4. INTERPRETACIONES ALQUÍMICAS: LA VIRGEN NEGRA COMO IMAGEN DE LA *MATERIA PRIMA*

Dentro de la literatura afín a la hipótesis universalista, la conexión de las vírgenes negras con la alquimia ha sido una constante desde principios del siglo XX. Antes de exponer las lecturas alquímicas sobre estas imágenes de origen medieval, es menester exponer, muy brevemente, qué entendemos por alquimia y cuál es su nexos con el cristianismo y, en última instancia, con la Virgen. A partir de aquí, podremos ilustrar como la virgen negra ha encontrado un lugar dentro de la literatura hermética, la cual aún hoy genera interés filosófico, científico y artístico.

Históricamente, el nacimiento de la alquimia se encuentra en el Egipto greco-romano, en el prelude de la religión cristiana, por lo que su naturaleza y desarrollo estuvieron marcados por una época que poseyó uno de los substratos multiculturales más ricos de la historia, tanto a nivel filosófico, religioso como científico⁸⁶. En ese contexto debemos situar a esta ciencia tradicional, emparentada estrechamente con la filosofía neoplatónica de los textos de Hermes Trismegisto, personaje identificado con el dios egipcio Thot.

⁸⁵ THIERRY 2009, p. 259.

⁸⁶ PÉREZ 2018, pp.154-155. Para ampliar la información sobre los orígenes históricos de la alquimia, cf. LINDSAY 1970.

Los primeros textos alquímicos ya emplearon lo que hoy resulta más atractivo para nosotros: su lenguaje alegórico y simbólico que, como vehículos de un profundo conocimiento, lo protegían a su vez de las miradas de aquellos que no estaban preparados para entenderlo. Pero, ¿cuál era el objeto de este conocimiento? El filósofo y poeta francés Claude d'Ygé (1912-1964) precisó muy bien cual no es el cometido de la alquimia:

Que los que piensen que la Alquimia es estrictamente de naturaleza terrestre, mineral y metálica, se abstengan.

Que los que piensen que la Alquimia es únicamente espiritual, se abstengan.

Que los que piensen que la Alquimia es únicamente un simbolismo utilizado para desvelar analógicamente el proceso de la “Realización espiritual”, en una palabra, que el hombre es la materia y el atañedor de la Obra, que abandonen⁸⁷.

Así pues, ¿de qué estamos hablando? Si la alquimia no es una pre-química ni tampoco una proto-psicología, entonces ¿qué es? Titus Burckhardt la define como “el arte de las transformaciones del alma”, puesto que lo que constituye el fundamento de la obra, su verdadera materia, es la propia naturaleza del hombre⁸⁸. Así, todas las alegorías y simbolismos basados en la naturaleza de los metales y sus relaciones, no serían más que una guía que permitiría entender los cambios operados en el alma del alquimista, quien encontraría en lo que ocurre en el laboratorio una imagen exterior de los procesos espirituales internos. Así, podríamos decir que uno de los fines fundamentales de la Obra alquímica es convertir la materia vil en oro, esto es, aurificar el alma de aquel que practica este arte. De este modo, cuando el alquimista manipula la materia no lo hace como lo haría un químico, pues en realidad aquel lo hace con la intención de trascenderla gracias a su indagación de los principios de las cosas, de lo que hay más allá de esa materia.

Es importante apuntar que, si bien la alquimia no tiene un marco religioso *a priori*, ésta no puede considerarse independiente de la religión, de igual modo que la religión no se puede reducir a las verdades de la alquimia. Así es como lo entiende R. Arola, quien señala que, a partir de Paracelso, se reveló definitivamente “el sentido interior de la alquimia y su relación con la religión o, más concretamente,

⁸⁷ Claude d'Ygé, *Nouvelle assemblée des philosophes chymiques*, citado en PÉREZ 2018, p. 153.

⁸⁸ BURCKHARDT 1976, p. 25.

con cierta voluntad reformadora de la religión cristiana”⁸⁹. Esto finalmente no ocurrió en el plano histórico, pero la alquimia demostró que podía ser el lugar de confluencia en el que los sabios de las distintas ramas del cristianismo podían encontrar el tesoro del conocimiento, sin importar la confesión particular de cada uno. Más aún, la alquimia, el arte de las transformaciones del alma hasta su aurificación-perfección, es algo común en todas las religiones presentes y antiguas, tanto de oriente como de occidente, tal y como han demostrado Mircea Eliade⁹⁰, Joseph Needham⁹¹ y Nathan Sivin⁹². Es por esto que circunscribimos esta propuesta de interpretación sobre las vírgenes negras dentro de la hipótesis universalista, ya que lo que ésta encarnaría sería la misma idea de la *materia prima*, esto es, el objeto sobre el que se trabaja desde el principio de la Obra hasta su culminación.

En efecto, “el misterio de Dios, del Hombre y de la Creación, no podía separarse del misterio de la *materia prima* o, mejor dicho, el lugar puro para acoger ese algo que la alquimia preconizaba”⁹³. Es por esto que la tradición alquímica se “apropió” del misterio mariano. Ese oro resultante de la operación alquímica siempre se describe como un oro puro y oculto, que nada tiene que ver con el oro vulgar que podemos ver, por ejemplo, en un lingote. Esa pureza oculta guarda relación con la Virgen. En relación a esto, tal y como nos recuerda Arola, para los seguidores de Paracelso, “la experiencia de lo santo se basaba en el conocimiento experimental del lugar interior y secreto donde se manifestaba ese *algo* o Primera Materia”⁹⁴. Escribió el profeta Isaías: “El mismo Señor os dará la señal: he aquí que la virgen concebirá y dará a luz un hijo y llamará su nombre Emmanuel” (7, 14). Sobre este texto de Isaías, Arola señala que la palabra hebrea que se traduce por ‘virgen’, *almah*, proviene de una raíz verbal que significa “estar oculto”, “estar velado”⁹⁵.

Sin la *materia prima* no puede existir el arte, del tipo que sea. Y en el caso del arte alquímico esto es más claro aún, pues el misterio de la alquimia es precisamente

⁸⁹ AROLA 2008, p. 16.

⁹⁰ ELIADE 2001 a y ELIADE 1992. De igual modo, C.G. Jung se interesó también por la alquimia en un modo semejante al de Eliade, si bien de un modo más clínico. Para Jung, la alquimia suponía un puente entre la gnosis antigua y la contemporánea psicología de las profundidades. Cf. JUNG 1989.

⁹¹ NEEDHAM 1986.

⁹² SIRVIN 1968.

⁹³ AROLA 2008, p. 18.

⁹⁴ AROLA 2008, p. 19.

⁹⁵ Así lo confirmaría el mismo san Jerónimo: “la palabra hebrea *almah* es ambigua: en efecto, significa adolescente, pero también oculta, es decir, secreta”. Citado en AROLA 2008, p. 19.

el misterio de la substancia, lo que Eirenaeus Philalethes⁹⁶ llama “el receptáculo católico de los espíritus”⁹⁷. Ese receptáculo, ese lugar para el descenso del influjo divino que debe moldear la materia y producir las formas, tiene en la Virgen uno de sus símiles más importantes. ¿No es acaso el Cristo la imagen del Cielo que ha nacido en el mundo tras tomar forma en la materia pura y virginal de María, donde había estado oculto hasta su nacimiento? Desde esta visión se comprenden las tradiciones que vinculan la Piedra Filosofal con el Hijo de Dios⁹⁸. Por la misma lógica, se comprende también que, para los alquimistas cristianos, como indica Arola, “la Virgen María es el lugar santo donde se engendra el oro filosófico. Se trata de un lugar esencialmente distinto y separado del mundo profano”⁹⁹.

¿Cuál es entonces el simbolismo concreto de la virgen negra dentro de toda esta concepción? Para contestar a esta pregunta, conviene recordar que el proceso de la Gran Obra de los alquimistas atraviesa varias fases, donde cada una se conoce por el color bajo el cual se encuentra la Materia, a saber: *Nigredo* u obra al negro, asociada a la putrefacción o aniquilación de la *materia prima* y a su disolución; *Albedo* u obra al blanco, que es una primera purificación de la Materia introducida en el horno; *Rubedo* u obra al rojo, culminación de la Obra¹⁰⁰. En cada uno de estos pasos, el fuego juega un papel fundamental, pues él se encarga de obrar una purificación mayor en cada uno de los “peldaños” de esta operación en el alma del alquimista.

Es evidente que, para los partidarios de la interpretación alquímica, la virgen negra representaría el estadio inicial de la Obra. Quien más claramente expuso esta lectura fue Fulcanelli¹⁰¹ en su célebre obra *Le Mystère des cathédrales*, publicada en 1926, en donde podemos leer que las vírgenes negras

representan, en el simbolismo hermético, la tierra primitiva, la que el artista debe elegir como sujeto de su gran obra. Es la materia prima en estado mineral, tal como sale de las

⁹⁶ Alquimista del siglo XVII, cuya identidad permanece aún desconocida. Fue autor de algunas de las obras fundamentales sobre este arte. Algunos estudios han sugerido que su verdadera identidad fue la del médico George Starkey (1628–1665).

⁹⁷ AROLA 2008, p. 57.

⁹⁸ C.G. Jung ha expuesto brillantemente el paralelismo entre Cristo y la Piedra Filosofal y la teología que esta similitud implica, cf. JUNG 1989, pp. 371 y ss.

⁹⁹ AROLA 2008, p. 77.

¹⁰⁰ PRIESNER ·FIGALA 2001, p. 157. Entre el *Albedo* y el *Rubedo*, aparecería otro color, el amarillo, que representa el oro, si bien éste no es el fin del *Opus Magnum*, sino la fase previa a ese fin, que es el *Lapis Philosophorum*.

¹⁰¹ Aún hoy no está clara la identidad de este escritor o grupo de escritores que se esconde tras el pseudónimo. A este respecto, cf. LOEVENBRUCK 2013.

capas metalíferas, profundamente enterrada bajo la masa rocosa. Es, nos dicen los textos, «una sustancia negra, pesada, quebradiza, friable, que tiene el aspecto de una piedra y se puede desmenuzar a la manera de una piedra». Parece, pues, natural que el jeroglífico humanizado de este mineral posea su color específico y se le destine, como morada, los lugares subterráneos de los templos¹⁰².

Para Fulcanelli es lógico pensar que estas imágenes negras son el modo cristiano de una misma verdad universal, la cual habrían encarnado antes las imágenes de Isis:

Con su virgen subterránea, Chartres tiene fama de ser el más antiguo lugar de peregrinación. Al principio, no era más que una antigua estatuilla de Isis, «esculpida antes de Jesucristo», según dicen viejas crónicas locales. En todo caso, la imagen actual data solamente de finales del siglo XVIII, pues la de la diosa Isis fue destruida en una época ignorada y sustituida por una imagen de madera, con el Niño sentado sobre las rodillas, que fue quemada en 1793 ¹⁰³.

Jean Hani, de quien ya hemos expuesto su pensamiento sobre la cuestión de las vírgenes negras, toma con cautela la obra de Fulcanelli, si bien le confiere validez en lo más esencial: el fiel, encontrándose ante una virgen negra, puede contemplarla como el prototipo al que debe conformarse su alma, que debe tornarse “virgen negra”, esto es, aniquilarse en la perfecta humildad que simbolizaría ese color; así podrá alcanzar el estado de *materia prima*, materia virgen apta para recibir la Luz divina. En realidad, esto no deja de ser una interpretación en clave hermética de lo que muchos teólogos cristianos de todos los tiempos han evocado. Escribió Ángelus Silesius en su *Peregrino Querubínico* (1657) que “si tu alma es sierva, y pura como María, debe quedar al instante preñada de Dios” (II, 104) ¹⁰⁴.

Lo expresado por Angelus Silesius es, ni más ni menos, el nacimiento de Dios en uno mismo, nacimiento que viene precedido de una muerte o un *regressus ad uterum*, el cual muchas veces se ha equiparado a la noche cósmica, esto es, la naturaleza en su estado primitivo, esa Madre a la que hemos denominado también Primera Materia¹⁰⁵. Mircea Eliade, refiriéndose a la operación alquímica del Baño María, explicó que ésta representa la matriz de la que ha nacido Jesús y que “la encarnación

¹⁰² FULCANELLI 1994, p. 74.

¹⁰³ FULCANELLI 1994, p. 75.

¹⁰⁴ SILESIUS 2003, p. 72.

¹⁰⁵ ELIADE 2001 b, pp. 140-141.

del Señor en el adepto puede comenzar desde el momento en que los ingredientes alquímicos del Baño María entran en fusión y vuelven al estado primitivo de la materia”¹⁰⁶. Ese estado primitivo, esa oscuridad, esa noche, esa posibilidad universal, es lo que simbolizarían las vírgenes negras.

La interpretación iniciática del rol de la Virgen efectuada en el mundo contemporáneo – tal y como hemos expuesto antes – se sostiene y perpetúa gracias al universo de imágenes visionarias de la mística medieval, la cual entronca perfectamente con el simbolismo alquímico que estamos tratando en este apartado. En este sentido y en relación a lo que hemos mencionado más arriba sobre el *regressus ad uterum*, es muy paradigmático el caso de santa Hildegard von Bingen. Parte de la obra de esta abadesa benedictina, en especial aquella basada en sus visiones, estaría cuajada de conocimientos de tipo alquímico. Así lo ha expuesto Francisco Villarroel (2010), pedagogo de la Historia, quien resume así esta cuestión:

Dentro del misticismo medieval, Hildegard von Bingen representa la convergencia de distintos saberes que circulan por la Alemania del S.XII. Uno de estos elementos que sigue sin ser trabajado es la alquimia, la que forma parte esencial dentro de la construcción simbólica y significativa en *Scivias* y en el *Liber Divinorum Operum*, obras que tienen una configuración basada en procesos alquímicos (*Nigredo*, *Albedo* y *Rubedo*), referencias metalúrgicas y también alusiones iconográficas a la mujer como matriz y gestadora de vida, a modo de “simbolismo obstétrico”, en palabras de Mircea Eliade. Las alusiones alquímicas presentes en su obra suponen un reflejo del estudio y/o conocimiento de algunas referencias a esta antigua disciplina, que fue introducida por los árabes y la posterior divulgación — de forma muy discreta — por Europa, hasta su auge definitivo en el siglo XVII¹⁰⁷.

Dentro de la obra de Hildegard nos interesan especialmente dos de las visiones expuestas en su *Scivias*: “La peregrinación del alma” y “La maternidad que procede del Espíritu y del Agua” (II, 3. Códice de Wiesbaden). La primera visión a la que nos referimos es la cuarta del primer libro y se encuentra ilustrada por una miniatura que resulta un claro ejemplo del simbolismo obstétrico. Tal y como describe Villarroel, “se observa al niño formado saliendo de color blanco del útero/horno de una mujer blanca; a la vez, un hombre negro (o un material en *Nigredo*) se apronta para entrar al horno purificador de la mujer virgen, y recrear el mismo proceso

¹⁰⁶ ELIADE 2001 b, p. 140.

¹⁰⁷ VILLARROEL 2010, p. 1.

anterior”¹⁰⁸. Vemos como estas almas, limpiadas del pecado y desprovistas de la negritud, han pasado ya por la purificación y son entonces conducidas por seres angelicales al lugar que les corresponde.

En la tercera visión de la segunda parte del *Scivias*, recogida y analizada también por Villarroel, se repite la misma operación, en la cual una enorme figura dorada que representa a la *Virgo-Ecclesia*, realiza la función de madre purificadora de los pecados. Escribe Hildegard que esta figura femenina, “arrancando a cada uno de ellos la piel negra, la arrojó fuera del camino; Atavió a cada cual con una túnica muy blanca y les abrió la luz esplendorosa”¹⁰⁹. Está claro que, en este caso, la virgen no aparece como *materia prima*, como la entendió Fulcanelli, sino como Madre dorada, transformada y purificadora, la que propicia la superación del estadio del *Nigredo* y el paso al *Albedo*. O lo que es lo mismo: el alma del fiel, convertida ya en virgen negra, hace posible el desprendimiento de su envoltura oscura tras el paso (o retorno) al útero de la Madre, donde aguarda el fuego purificador del Espíritu.



Fig. 1.1. La peregrinación del alma. Miniatura de la cuarta visión del primer libro del *Scivias* de Hildegard von Bingen. Fuente: www.abtei-st-hildegard.de



Fig. 1.2. “La maternidad que procede del Espíritu y del Agua”. Tercera visión de la segunda parte del *Scivias* de Hildegard von Bingen, II, 3. Códice de Wiesbaden). Fuente: www.abtei-st-hildegard.de

¹⁰⁸ VILLARROEL 2010, p. 11

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Convenimos con Villarroel en que la conjugación y asimilación de la alquimia por la doctrina cristiana es un modo que facilita la expresión y la explicación intelectual de los misterios del cristianismo, los cuales son el verdadero objetivo de la sibila del Rin, más allá de su experiencia personal. Siendo esto así, podemos comprender la voluntad, en época contemporánea, de ver en la virgen negra una figura o imagen que entroncaría con la alquimia, pues tal cosa ya había ocurrido, al menos, en el siglo XII, momento en el que las formas del antiguo hermetismo se emplearon como un lenguaje adecuado para ayudar a exponer las transformaciones del alma a través de la Madre, esto es, a través de la *Virgo-Ecclesia*.

Sobre el influjo de estas concepciones herméticas dentro del arte del mundo contemporáneo tendremos ocasión de reflexionar más adelante. Por ahora, debemos finalizar aquí la exposición sobre la Primera Materia de los alquimistas y la Gran Obra para abordar ya esa otra materia, más prosaica, que también forma parte de la historiografía sobre las vírgenes negras.

1.3. EXPLICACIONES EMPÍRICAS

Pese a la proliferación del tipo de obras como las que acabamos de presentar en el apartado anterior, hemos expresado también que, aunque las conclusiones a las que llegaron las tres primeras grandes monografías son partidarias del simbolismo religioso-esotérico del color negro, éstas también se hicieron eco de las hipótesis empíricas que, al final, acabaron desestimando tras examinarlas brevemente. De hecho, hasta finales del siglo XX, no aparecieron monografías o artículos indexados basados completamente en la visión empírica de la cuestión, la cual, es cierto, se podía encontrar un poco en todas partes, pero nunca como tema central de una monografía sobre las vírgenes negras y menos aún en una obra de divulgación seria.

No fue hasta 1990, con la publicación de la obra de la historiadora del arte Sophie Cassagnes Brouquet, *Vierges noires: regard et fascination*, que se efectuará un acopio sistemático en clave histórica y empírica de la cuestión de las vírgenes negras¹¹⁰. Y decimos acopio porque el libro de Brouquet no aporta nada a lo ya dicho previamente por Lefebvre y Saillens sobre los orígenes simplemente materiales de las vírgenes negras. Sin embargo, su trabajo tiene la virtud de ser una publicación actualizada y con nuevos detalles contrastados sobre todo lo expuesto por los autores

¹¹⁰ CASSAGNES 1990.

de las dos primeras monografías. Vale señalar que la autora no concede demasiado espacio a las explicaciones religioso-místicas o esotéricas, lo cual resulta un grato ejercicio de equilibrio dentro de la historiografía general sobre esta materia, pues atempera el entusiasmo de los diletantes que, a partir de la obra de Huynen, comenzaron a sobre-interpretar gratuitamente algunos aspectos simbólicos relacionados con la Virgen y su iconología.

Así, la obra de Brouquet es un prudente y mesurado ejercicio de alta divulgación que se aparta de las explicaciones categóricas que pretenden resolver la cuestión de las vírgenes negras formulando una teoría general. En suma, su publicación sirve como una buena vía para seguir todo lo que se había publicado, hasta 1990, sobre las vírgenes negras, particularmente en su vertiente histórico-material. Sobre el origen y las pruebas para la teoría histórico-empírica que divulgó Brouquet y sobre su validez y proyección en nuestro tiempo, trataremos en el presente apartado.

1.3.1. PRIMEROS TESTIMONIOS SOBRE EL ENNEGRECIMIENTO ACCIDENTAL

Vale la pena mencionar algunos de los primeros casos en los que la historiografía muestra, claramente, interpretaciones puramente materiales, pues, como ya hemos anunciado, esta era la tendencia más importante entre los académicos contemporáneos a la pionera tesis de Lefebvre.

Tanto en este apartado como en los siguientes, centraremos nuestra atención en los casos del ámbito hispánico, que es el que mejor hemos podido investigar durante este tiempo y sobre el que la historiografía general no se ha detenido demasiado. Así, uno de los más antiguos testimonios lo encontramos en la obra “Viage de España”, del historiador ilustrado Antonio Ponz, publicada en Madrid en 1788. En ella, su autor describe la Virgen de Montserrat, a la vez que ofrece una explicación – con clara voluntad universal – del aspecto de la talla:

La imagen de Nuestra Señora es de madera, y de color casi negro su rostro, como la del Sagrario de Toledo, y otras muchas, efecto sin duda en todas del polvo, incienso, humo de luces¹¹¹.

¹¹¹ PONZ 1783, p. 121.

He aquí el motor que puso en movimiento la teoría, aún hoy tan predicada, del ennegrecimiento de las imágenes de María por la acción del humo. No habría entonces vírgenes negras, sino vírgenes ahumadas. Después tendremos ocasión de valorar esta teoría, la cual, ya lo advertimos, no es completamente satisfactoria.

Más de medio siglo después, encontramos otra hipótesis física para explicar el accidental color negro de la misma imagen que describió Ponz. Se trata de la observación que efectuó el padre Joan Martí i Cantó en 1856. Sobre las carnaciones de la Virgen de Montserrat, escribió:

El color es moreno, descubriendo en muchos puntos un brillo dorado; presúmese que éste había sido antiguamente el color de ambas imágenes [se refiere a la del Niño y a la de María], y que tal vez por causa de las humedades o por otras desconocidas, pasó al que tiene aún en el día y que tanto ha contribuido a distinguir la celebridad de nuestra Protectora sobre las demás imágenes que se veneran en diferentes santuarios¹¹².

Sobre la misma imagen, el abad Muntadas, quien fuera el líder de la comunidad benedictina de Montserrat desde 1858 e impulsor de la reforma del Monasterio, ofrece una explicación al color oscuro dentro de su guía anónima titulada *El amigo del viajero en Montserrat*. En la obra, el abad actúa como guía al servicio del santuario y, poniendo en boca de un peregrino visitante la pregunta “¿esta imagen es la verdadera?” Muntadas desarrolla una explicación que acaba explicando el color negro de la imagen como el resultado de un proceso de ensuciamiento:

En la composición del albayalde, que se usa para encarnar las imágenes, entra plomo, y éste se descompone entre las capas de aceite con las afecciones atmosféricas; así es que todas las imágenes decaen de su color con el tiempo, aún cuando estén bien resguardadas. ¿Cuánto más, por consiguiente, las expuestas a la influencia de la atmósfera? Habiendo pues permanecido ésta que se venera en Montserrat 162 años en aquella gruta en que vemos que filtran las aguas y la asedian las nieves, nieblas, escarchas, etc., y contando a más la respetable antigüedad, por ser del primer siglo de la Iglesia, debió por necesidad mudar su color, y convertirse en “negra”¹¹³.

Tal y como apunta Aguiló, parece que el interés del abad por explicar el ennegrecimiento de la imagen no tenga tanto como objetivo confirmar la antigüedad

¹¹² Citado en ALTÉS 2003, p. 156

¹¹³ ALTÉS 2003, p. 158.

de la obra, (a la que considera del siglo I) sino más bien justificar, sospechosamente, la antigüedad de la “morenez” original¹¹⁴.

Este tipo de explicación positivista, tan propia del siglo XIX, es la que vamos a encontrar en otros autores inmediatamente posteriores al abad Muntadas. Los más citados por los estudiosos de las vírgenes negras son Antoni Bofarull (1876), Rohault de Fleury (1878) y el marqués de Fayole (1897). De los tres, detengámonos en el primero, pues toca más de cerca nuestro campo de estudio, que es el ámbito hispánico. Para Antoni Bofarull, historiador y poeta romántico historicista, las causas que llevaron al ennegrecimiento del rostro de la Virgen de Montserrat fueron químicas: el carbonato de plomo de la pintura, al combinarse con el ácido sulfhídrico del aire daría lugar al sulfuro de plomo, que es negro¹¹⁵. De nuevo, la interpretación parece interesada, pues para Bofarull, en su romanticismo, era importante justificar la antigüedad de la imagen y hacerla así contemporánea de los primeros condes de Barcelona.

A pesar de todo, es curioso constatar que, a nivel popular, esta teoría última que hemos presentado a través de Bofarull o del abad Muntadas no es la más influyente. Sigue siendo, en cambio, la idea del ennegrecimiento por la acción del humo de las velas la que se esgrime siempre en primer lugar. Así, la teoría física más antigua que hemos conocido por la descripción de Antonio Ponz durante su viaje por España, es la que se ha quedado fijada en la memoria popular. Como Aguiló, consideramos que una de las razones para que esto ocurra, debe buscarse en la afamada y difundida obra del padre Anselm Maria Albareda, *Història de Montserrat* (1931), en donde al referirse al color negro de la imagen de Nuestra Señora dice:

Aquest color no prové pas de la fusta, que no és negra, ni de la pintura primitiva; testimonis històrics diuen que a poc a poc s'ha anat enfosquant. La causa d'aquesta morenor cal cercar-la principalment en el fum dels ciris¹¹⁶.

Si bien esta hipótesis se encontraba ya en los años treinta algo obsoleta, pues la posibilidad de la oxidación del blanco de plomo de las carnaciones resultaba más convincente, comprobamos cómo aún hoy, incluso desde el mismo monasterio, se difunde popularmente la idea de una imagen ennegrecida por el humo. Respecto a

¹¹⁴ ALTÉS 2003, p. 158.

¹¹⁵ BOFARULL 1876, p. 218.

¹¹⁶ ALBAREDA 1972, p. 141.

esto ¿qué dicen los análisis científicos sobre la imagen? Esta es, justamente, la pregunta que da origen al siguiente apartado de este trabajo.

1.3.2. EVIDENCIAS CIENTÍFICAS DEL ENNEGRECIMIENTO

La imagen de Santa María de Montserrat, sobre la que hemos centrado nuestra atención en el apartado precedente, fue objeto de una importante restauración en 2001, durante la cual se sometió a la talla a toda una serie de análisis y estudios técnicos en el *Servei de Restauració de Bens Mobles de la Generalitat de Catalunya*. El análisis radiológico determinó, fuera de toda duda, que el color de la pintura original del rostro de la Virgen de Montserrat era blanco. ¿Cómo pudo ennegrecerse? A esta pregunta, los autores del informe deducen que las capas originales de pintura estarían en mal estado, dado que se detectaron zonas carentes de policromía y que, por esto, en algún momento se repintó el rostro de la talla. El plomo reaccionó entonces con el ion sulfuro que, presente en muchos ambientes, hizo que aquel se oscureciera confiriendo un aspecto de color gris, si bien no homogéneo. Esta transformación progresiva, junto con la acumulación de polvo, suciedad y la acción del humo de los cirios, podría explicar el ennegrecimiento del rostro de la imagen hasta la época del Renacimiento¹¹⁷. Las capas de pintura oscuras con las que se repintó la imagen con tal de conferirle un color más homogéneo, se sucedieron en dos momentos. La más antigua, que cubría la cara y el cuello, era de un color moreno verdoso; la siguiente, que es la actual, ya era una capa completamente negra y dataría del primer cuarto del siglo XIX. Esta última capa, por cierto, parece haber sido pintada de forma descuidada, pues deja ver la capa de pintura previa en la parte del cuello¹¹⁸. La última zona en ser pintada de negro fueron los ojos de la Madre y del Niño (que es una pieza moderna). Esto debió ocurrir después de 1830 y es aún la pintura que cubre actualmente la mirada de la Virgen y de su Hijo. Como es sabido, y por lo venerable de la imagen, la restauración no modificó el aspecto de la virgen negra más famosa de Cataluña.

¹¹⁷ XARRIÈ –PORTA 2003, pp. 182-183.

¹¹⁸ XARRIÈ –PORTA 2003, p. 189.



Fig. 1.3. Virgen del Pilar, Zaragoza.
Detalle de los rostros de la Madre y el Hijo.
Fotografía: www.benditayalabada.com

Poco antes de la intervención a la que fue sometida la Virgen de Montserrat, otra célebre virgen negra fue examinada con el fin de acometer una restauración: la Virgen del Pilar (Fig. 1.3). Los análisis efectuados en 1990 sobre esta pieza gótica fueron casi idénticos a los obtenidos en 2001 tras el análisis de la talla montserratina, es decir, el rostro de la patrona de Aragón estaba originalmente pintado de blanco¹¹⁹. Tal y como cabía esperar, cuando se procedió a su restauración, el Instituto del Patrimonio Histórico Español junto con el Cabildo decidieron no modificar el aspecto del rostro de la Madre, consolidando los restos de pintura ennegrecida que aún quedaban y manteniendo la pieza en el color con el que ha llegado hasta nuestros días.

Menos reparos tuvo el *Servei de Restauració* cuando procedió, en 1988, a la restauración de otra emblemática talla catalana que popularmente era conocida también como una virgen negra: la Mare de Déu del Tura, patrona de Olot¹²⁰. De nuevo, en aquel caso también se pudo comprobar que la pintura original del rostro de la Madre era de color blanco. En un primer momento, se consideró la posibilidad de devolver el color blanco original a los rostros de la Madre y del Hijo. Sin embargo, en nuestra conversación con Josep Maria Xarrié, el restaurador responsable de la intervención, éste nos dijo que finalmente les pareció más prudente atenuar el color de las carnaciones, pero sin llegar a dejarlas blancas, pues el impacto en la mirada de los fieles podría haber sido muy duro y provocar disgustos y malas reacciones. Por

¹¹⁹ XARRIÉ –PORTA 2003, p. 181.

¹²⁰ Consultar la ficha de esta talla en nuestro catálogo, p. 193 y ss.

ello, la imagen presenta hoy un tono más o menos ocre, esto es, un color a medio camino entre el blanco original y el negro con el que la talla llegó hasta el siglo XX¹²¹.

Más lejos llegaron los restauradores de otra popular virgen negra catalana: la Mare de Déu de Núria, imagen que hoy presenta el más blanco rostro. En 1942, una vez finalizada la Guerra Civil, la Junta del Santuario de Núria acordó efectuar una restauración de la talla, la cual había pasado no pocas vicisitudes durante la contienda a fin de protegerla de la posible destrucción o profanación. Rafael Forcada Rovira, el profesional encargado de tal de la restauración, comprobó enseguida que, tras el lavado de la talla con una sencilla solución de agua con bicarbonato sódico, apareció muy pronto la primitiva policromía de la imagen y, para la sorpresa de todos, las carnaciones resultaron ser blancas. De hecho, la talla no presentaba ninguna otra capa pictórica anterior, sencillamente una gran acumulación de polvo y otras partículas sobre la pintura original. Antes de saber que el nuevo e impactante aspecto de la Virgen de Núria era fruto de una sencilla limpieza, el semanario barcelonés Destino efectuó una dura crítica a la Junta y al restaurador¹²².

Es natural que restauraciones de este tipo resulten descorcorantes e incluso ofensivas para los fieles que emplean tal o cual imagen sagrada para el culto. No debemos olvidar la función que cumple el arte sagrado, en donde absolutamente todo forma parte de su acción como puente entre el mundo terrenal y el celestial. Así, incluso el ennegrecimiento forma parte de ese vínculo entre los mundos. Sin embargo, salvo presiones sociales importantes, un restaurador que participa de una visión sencillamente empírica sobre su objeto de trabajo, hará muy bien y será muy profesional al devolver el aspecto original de una pieza.

Cuando una de estas imágenes, aunque fuera concebida como una obra de arte sagrado, ha dejado de cumplir ya su función como puente entre lo humano y lo divino – por ejemplo, una talla conservada en un museo – entonces el impacto de una restauración, como las que hemos visto en los casos de Núria y del Tura, resulta prácticamente inexistente; más bien ocurre lo contrario: se agradece poder contemplar la pieza según la concepción de sus creadores medievales.

Este es el caso, por ejemplo, de la Mare de Déu del Roser, una talla gótica del siglo XIV conservada actualmente en el Museu Diocesà i Comarcal de Solsona. Las carnaciones de la imagen, en muy mal estado de conservación, fueron sometidas a

¹²¹ Para conocer los detalles de la restauración, cf. XARRIÈ 1988, pp. 106 i ss y XARRIÈ 1989, pp. 73 y ss. Ver también, en este trabajo, la ficha de “La Mare de Déu del Tura”, p. 193 y ss.

¹²² Consultar, para más detalles y referencias, la ficha dedicada a esta talla en nuestro Catalogo, p.185 y ss

una limpieza y el rostro de la Madre recuperó su aspecto original, el cual en nada recuerda ya al de una virgen negra¹²³.

Si bien nuestra exposición de casos es breve, en realidad resulta suficiente como para inducirnos a pensar que, si el color negro de las efigies de María proviene de causas materiales, cualquier explicación simbólica quedaría entonces desacreditada. Pero no debemos precipitarnos, puesto que, como ya hemos apuntado, el ennegrecimiento puede poseer un valor simbólico y, por otro lado, quizá no todas las llamadas vírgenes negras son vírgenes blancas ennegrecidas. Sobre esta última posibilidad trataremos en el siguiente apartado.

1.3.3. CASOS QUE INVIERTEN LA HIPÓTESIS DEL ENNEGRECIMIENTO

Durante nuestra investigación hemos tenido ocasión de toparnos con algunos casos, por lo general bastante excepcionales, en donde los análisis efectuados sobre una virgen negra en vistas a una restauración, habrían demostrado que la imagen ya era negra desde su origen. En otros casos, y esto es lo más llamativo, algunas vírgenes blancas habrían resultado ser en realidad estatuas negras en su primera concepción.

Dentro del primer tipo de casos encontramos a Nuestra Señora de la villa de Guadalupe (Extremadura), una talla medieval fechada a finales del siglo XII y que aún hoy recibe un importante culto en dicha localidad (Fig. 1.4). El franciscano Joaquín Montes Bardo, quien dedica una obra a la iconografía de la imagen¹²⁴, dice de ésta que posee una faz ennegrecida voluntariamente en el momento de su ejecución, por lo que su coloración no responde a la acción del humo de velas o de lámparas ni a su enterramiento prolongado. Montes Bardo admite que la imagen ha padecido varios retoques, tal y como demostrarían los exámenes con rayos X, pero éstos no habrían condicionado el aspecto general oscuro de la imagen de la Virgen. “Todavía se percibe la línea que separa el óvalo de su negro rostro, del inicio del cuello ya encarno (...). Estamos, pues, ante una auténtica virgen negra”¹²⁵. Vale decir que la interpretación que de este color original efectúa el autor es la que proviene del *nigra sum* del Cantar de los cantares.

¹²³ Cf. XARRIÈ 1988-1989, pp. 15 y 16.

¹²⁴ MONTES 1978.

¹²⁵ Citado en BALLBÉ 1991 a, p. 48

Otro caso interesante es el que presenta la talla de Nuestra Señora del Henar¹²⁶ (Fig. 1.5), patrona de la población de Cuéllar, Segovia. Se trata de una talla románica del siglo XII, de carnaciones ligeramente morenas que, con motivo de su coronación en 1969, fue restaurada por el artista segoviano Ángel García Ayuso. Ballbé i Boada recoge el testimonio de Miguel María Arribas, quien en aquel entonces era el padre superior del santuario del Henar y, por lo tanto, el supervisor de la restauración:

Cuando llevaba a cabo sus trabajos de restauración, D. Ángel García Ayuso me comunicó que, al restaurar el rostro de la imagen, descubrió una capa de pintura de color negro que lo cubría totalmente y que creía que esta era la coloración original de la santa imagen. Me preguntó qué debía hacer: si dejar el color moreno que tenía la imagen al comenzar la restauración o retirar éste para descubrir el color primitivo: el negro¹²⁷.

Tal y como hoy podemos comprobar si visitamos el santuario del Henar, se decidió conservar el color moreno de la imagen al que estaban acostumbrados sus fieles, en lugar de devolverle el que, aparentemente, fue su color original. En efecto, tras retirar en las mismas fechas los vestidos postizos que la talla portaba desde el siglo XVII, encontrar además a la Virgen con el rostro negro habría supuesto un nuevo e inesperado impacto entre sus devotos.

¿Cuántas tallas de rostro blanco o ligeramente moreno esconden en sus capas más profundas y antiguas el negro original? ¿En qué momento y bajo qué pretexto se deciden pintar de blanco a estas supuestas vírgenes negras? Parece que durante el barroco es cuando se obraría el cambio. Así lo demostraría el caso de la Virgen de Buenafuente del Sistol, Guadalajara, pieza que nos introduce en el segundo tipo de restauraciones: vírgenes actualmente blancas que en su origen habrían sido negras.

La talla románica que recibe culto en el santuario del Sistol fue restaurada en el siglo XVII, época en la que se le confirió a la imagen su aspecto actual. No deja de ser interesante, en cambio, que, a pesar de la transformación, en los siglos siguientes y hasta hoy, a esta advocación de Nuestra Señora se la siga llamando “la Morenita”¹²⁸

Para algunos autores, expertos en la química de los materiales artísticos, la razón del color negro mate detectada en estas primeras capas originales redescubiertas en las restauraciones de nuestro tiempo, respondería al tratamiento superficial que

¹²⁶ Sobre esta talla: ARRIBAS 1973; CARRERES 1988 a; CORTÓN 1993; VELASCO 2012.

¹²⁷ BALLBÉ 1991 b, p. 12.

¹²⁸ Información extraída en conversación telefónica con la Madre Superiora del santuario de Buenafuente del Sistol (2015). La imagen también es conocida como “La Francesita”.

recibe la madera, con solo una imprimación de aceite-sebo¹²⁹, y no tanto a una clara voluntad de ennegrecer el aspecto de la imagen. De cualquier manera, el ennegrecimiento resultaría en este caso muy temprano.

En suma, hemos visto que existen vírgenes blancas ennegrecidas con la clara voluntad de que ese color negro quede bien fijado, mientras que, a la par, encontramos casos de vírgenes negras originales posteriormente repintadas en color blanco. Así las cosas, cualquiera puede deducir que la cuestión de las vírgenes negras está muy lejos de ser resuelta, al menos desde cualquier posición reduccionista y con pretensiones de universalidad.



Fig. 1.4. Imagen de Santa María de Guadalupe (Extremadura) revestida con sus ropajes. Fotografía: Javier Campos.



Fig. 1.5. Imagen actual de Nuestra Señora del Henar (Cuéllar, Segovia) Fotografía: www.religionenlibertad.com

¹²⁹ MADROÑERO 2017, p. 76

2. ASPECTOS SIMBÓLICOS DE LOS PROCESOS MATERIALES

2.1. EL VALOR SIMBÓLICO DEL ENNEGRECIMIENTO

Hemos tenido ocasión de exponer anteriormente algunas razones físicas o químicas por las cuales el material de una imagen de la Virgen ha podido devenir negro. Sin embargo, los procesos que llevan a ese tono oscuro de las tallas de María se habían planteado sencillamente en términos accidentales o como meras consecuencias necesarias: láminas de plata que habrían cubierto la madera de la imagen, humo de cirios, oxidación del blanco de plomo, etc. Sin embargo, consideramos que todos esos procesos son susceptibles de ser interpretados en clave simbólica.

Ciertamente, las obras de arte sagrado no están sujetas a los mismos parámetros que las obras de arte profano moderno y contemporáneo, puesto que su concepción es bien distinta y el fin para el que están destinadas es de otro orden. Esto implica que, cualquier alteración o cambio que padezca una imagen sagrada por el uso ritual o por cualquiera otra razón, es algo susceptible de ser interpretado desde la misma visión que concibió al objeto sagrado. Por lo tanto, si aceptamos la hipótesis del ennegrecimiento de estas imágenes, afirmar que éste es accidental quizá responda a una visión sesgada del fenómeno, una visión muy propia de nuestro tiempo, en el que vemos en las obras de arte antiguo algo así como una pieza de arqueología que debe ser conservada tal cual lo fue en su origen. Pero una estatua sagrada así entendida sería, en realidad, una pieza sin vida, carente del influjo espiritual que la convierte en lo que es: un icono con función teofánica. Aún hoy, en India y en otras partes del mundo, las estatuas de las divinidades pasan por toda una serie de operaciones rituales que modifican su aspecto. Esas modificaciones no siempre son deconstruidas para dejar la estatua tal cual estaba cuando el imaginero la concibió, sino que los cambios son una señal del uso de la imagen, esto es, de la cercanía y el contacto de la divinidad con sus fieles mediante los actos rituales.

Centrados ya en los casos que recoge esta tesis, debemos recordar que todas las vírgenes negras que hemos catalogado son imágenes que todavía funcionan como objetos de culto o que así lo hicieron, al menos, hasta su abrupta desaparición por causas bélicas, revolucionarias o vandálicas. Y si éstas eran o son negras, ello se puede deber a la voluntad o la permisividad de aquellos que las emplean para el culto. Consciente o inconscientemente, ¿puede responder esta voluntad a una razón

teológica o simbólica? ¿O se se trata, más bien, de un ennegrecimiento que, por lento, pasa inadvertido a los fieles, los cuales ya están acostumbrados a ver a su imagen de la Virgen, sin importar demasiado el tono o coloración de la misma?

2.1.1. IMÁGENES OSCURECIDAS POR LA ACCIÓN RITUAL

Dentro del culto a las imágenes, en muchas religiones existen rituales bajo los cuales una estatua sagrada es bañada por sus fieles. En Roma, por ejemplo, la imagen de la diosa Cibele (que al principio era un betilo negro) pasaba anualmente por un rito, conocido como *lavatio*, en el cual ésta era sumergida en un río o lago. En una línea muy similar, Mircea Eliade nos recuerda lo que Tácito escribió sobre la diosa Nerthus, a quien el romano define como “la tierra madre”:

La diosa circulaba entre las tribus sobre un carro tirado por una vaca; su culto se celebraba en un bosque sagrado que había en una isla «del Océano» (...) Luego eran bañados el carro y la imagen de la diosa; los esclavos que ejecutaban el rito eran ahogados a continuación en el mismo lago. El relato de Tácito – aclara Eliade – está probablemente influido por lo que el autor sabía acerca del rito de Cibele en Roma¹³⁰.

Otras imágenes del paganismo, en cambio, eran bañadas o lavadas con sangre, acción ritual que, seguramente, es un recuerdo de los antiguos sacrificios animales en los altares y/o ante estatuas sagradas. La ofrenda de sangre animal, pero también de la propia sangre humana, ha sido detectada como parte del proceso de creación de imágenes en algunos contextos, como por ejemplo en el arte precolombino¹³¹, donde el artífice, junto con su ayuno y abstinencia sexual, obraba bajo un estado de pureza especial, a semejanza de los monjes pintores de iconos. Así, encontramos también acciones rituales en las que la estatua sagrada puede ser bañada o rociada con sangre, como ocurre aún hoy en ciertos cultos africanos, como por ejemplo el que se acomete ante el dios *M'Botumbo* (Costa de Marfil) sobre cuyas imágenes se detecta una pátina o costra fruto de las acciones rituales con diversos elementos orgánicos, entre ellos la sangre.

¹³⁰ ELIADE 1999 b, p. 202.

¹³¹ Cf. WESTHEIM 1990, p. 20.

El cristianismo, de algún modo, heredó este tipo de ritualidad arcaica. Así, el Viernes Santo, algunas imágenes sagradas de la Virgen eran bañadas en vino¹³². El padre Odo de Gissey, tras su visita a Le Puy en torno a 1589, escribió que en Semana Santa era costumbre lavar la estatua de la Virgen “*avec une éponge baignée dans le vin*”¹³³. Sobra decir que el vino juega aquí un papel equivalente al de la sangre sacrificial de Cristo¹³⁴, la cual llegó al mundo a través de la materia de María, gracias a la cual esa sangre pudo derramarse para expiar el pecado y renovar la vida.

Esta costumbre, para algunos autores, sería un posible origen del ennegrecimiento de las imágenes sagradas de la Virgen, tal y como en el ámbito catalán ha recogido Noguera i Massa en su clásica obra *Les marededéus romàniques de les terres gironines* (1977)¹³⁵. Así, el color negro que estas estatuas irían adquiriendo con el tiempo estaría revestido de la sacralidad que le habría conferido el rito.

2.1.2. LA VIRGEN ENNEGRECIDA COMO MEDIO PARA LA CONVERSIÓN DE LOS INFIELES

La historiadora del arte Silvie Vilatte (Université Blaise-Pascal), es una de las figuras académicas más citadas a la hora de defender el origen accidental del color negro de las imágenes marianas, las cuales en todos los caos habrían sido previamente vírgenes con carnaciones blancas.

Enfin, il arrive que les statues noircies perdent per fois spontanément leur badigeon noir par écaillage ou qu’elles en soient allégées par un nettoyage. Dans les deux cas, les statues révèlent toutes la couleur claire sousjacente des carnations. Par conséquent, il est logique de considérer que le phénomène de noircissement est additionnel¹³⁶.

Ante esto, Vilatte se propone una búsqueda histórica para explicar los motivos de este ennegrecimiento que, a posteriori, han padecido tantas imágenes medievales de la Virgen.

¹³² GRAVELINE 1999, p. 26

¹³³ PASTORET 1854, p. 669. Online en: <https://bit.ly/2H8AWCH>

¹³⁴ Cf “Vid/Viña” en nuestro Diccionario, p. 379 y ss.

¹³⁵ El vino rancio con el que eran lavadas las imágenes, al diluirse con el polvo de la superficie de la estatua, produciría el ennegrecimiento. Cf. NOGUERA I MASSA 1977, p. 106.

¹³⁶ VILATTE 1998, p. 15.

El término “virgen negra” es una convención moderna, acuñada en el siglo XIX, en el caso francés a principios de la III República¹³⁷ y que, tal y como hace notar Vilatte, el dicho término habría sido adoptado ya por el mundo académico a principios del siglo XX, tal y como ya demostró Louis Brehier, profesor que, un poco antes que Lefebvre, se interesó desde el ámbito universitario por esta cuestión¹³⁸.

Vilatte ha descrito los diferentes orígenes de las vírgenes negras propuestos por la historiografía: la pervivencia pagana, las referencias bíblicas, el oriente medieval, y todas las reinterpretaciones que de estos mundos antiguos se tuvo en los siglos XVIII, XIX e incluso en el XX, periodo éste último en el que se ha conferido mucho espacio a las hipótesis que plantean un origen pagano para las estatuas negras de la Virgen. Para Vilatte esta última posibilidad es algo muy inconsistente y debe abandonarse para entrar, en su lugar, en una búsqueda de tipo estrictamente histórico centrada en el cristianismo y sus necesidades religiosas y socio-políticas¹³⁹.

El culto a las imágenes dentro del cristianismo occidental supone una gran desconfianza por su conexión con los ídolos del paganismo. Sin embargo, este sentimiento negativo queda superado por la creación de las estatuas-relicario, las cuales no son el objeto de veneración, sino las reliquias que contiene la estatua, que resta como un simple soporte para la educación de los iletrados. En muchas ocasiones, estos contenedores de reliquias, verdaderas estatuas a la manera antigua, dícense creados por los ángeles o por algún otro medio sobrenatural, pero siempre sin la intervención humana. Tal afirmación buscaría, en realidad, distinguir la imagen cristiana de la pagana, pues aquella sería fiel a su prototipo divino¹⁴⁰. Algunos de estos objetos representaban, precisamente, a la Virgen en majestad; este era el caso de la estatua-relicario de Virgen de Clermont, hecha por las manos de los ángeles, tal y como explica la tradición.

Ya en el siglo XIII, ante el éxito de las estatuas-relicario de la Virgen y con una mayor confianza a estos objetos, eclosiona el arte gótico y con él aparece una multitud de nuevas estatuas de la Virgen, de un gusto más propio de su época, y que van a competir con los antiguos relicarios. He aquí, para Vilatte, lo que nos lleva a la primera imagen ennegrecida: la estatua original de Puy-en-Velay, un relicario

¹³⁷ VILATTE 1998, p. 19.

¹³⁸ BRÉHIER 1935, pp. 379-386

¹³⁹ BRÉHIER 1935, p. 28.

¹⁴⁰ Vale decir que la idea de imagen aquerópita es ya conocida por el paganismo antiguo, si bien esto no era entendido así por los cristianos, quienes consideraban falsos o inexistentes esos prototipos divinos paganos. Cf. pp. 280-281 de este trabajo.

producido en torno al año 1000. Sobre esta pieza, algunos autores efectuaron descripciones que confirmarían su ennegrecimiento bien definido, al menos, en el siglo XVI¹⁴¹.

Con ocasión de la primera cruzada, de la que uno de sus promotores fue Adhémar de Monteil, la iglesia episcopal de Le Puy devino uno de los símbolos emblemáticos de las expediciones a Tierra Santa; para Vilatte, el mayor, pues su catedral acogió gran número de importantes reliquias “salvadas” de los santos lugares. Esta y otras razones convirtieron a Le Puy y a su estatua-relicario en importantes focos de peregrinación, tanto de reyes como de todo tipo de fieles, más aún teniendo en cuenta que este lugar es una de las vías de acceso hacia Santiago de Compostela.

Para Vilatte, el apogeo de las imágenes ennegrecidas de la Virgen, que sitúa entre el siglo XIV y el XV¹⁴², debe inscribirse en un clima político-religioso en el que se espera la conversión al cristianismo de los moros, quienes en virtud de ello podrían acceder también a la santidad. En efecto, en el norte de Europa, el color negro no solo se asociaba al pecado, sino que representaba también algo racial, de modo que las representaciones de personas con la piel oscura poseerían un valor “ideológico” o de propaganda, como diríamos hoy. Así, las iglesias se llenaron de representaciones de personajes de piel oscura, como san Mauricio o uno de los reyes magos, que adopta muchas veces el aspecto de un hombre norteafricano. Del mismo modo, representaciones de cabezas de hombres negros vienen a ornar las armas de los nobles o a estar presentes en los sellos de los aristócratas¹⁴³.

Así pues, Vilatte considera indispensable considerar todo este ambiente político-religioso, el cual daría pie a entender las leyendas que rodean a muchas de estas imágenes y, sobre todo, el ennegrecimiento de las estatuas-relicario de la Virgen, particularmente en aquellas que, por su situación privilegiada, son foco de atracción de fieles. El prestigio de tales estatuas habría llevado a la imitación del modelo, por lo que un poco en todas partes irían apareciendo imágenes negras. ¿Y por qué negras? Para Vilatte está claro: ante el desconocimiento del aspecto de los cuerpos de María y Jesús de la estatua de Le Puy, escondidos bajo el manto, el ennegrecimiento se

¹⁴¹ É. Médicis, en el siglo XVI, la describe como “massiarada”; Teodosio de Bérghamo, en el siglo XVII, la describe directamente como “negra”. Cf. VILATTE 1998, p. 30.

¹⁴² Barral i Altet sitúa igualmente durante el tardo-gótico el inicio de la generalización del ennegrecimiento de estas estatuas, puesto que no existen evidencias directas en ese periodo. Para este autor, el concepto “virgen negra” es, en realidad, algo que aparece en el siglo XVIII, con la creación de cuerpos de inspectores de monumentos y del patrimonio. Cf. BARRAL I ALTET 2009 y BARRAL I ALTET 2012, p. 108.

¹⁴³ VILATTE 1998, p. 32.

extendió a todas las partes corporales de las estatuas que buscaban emular a su modelo. El objetivo de este color oscuro era, entonces, presentar una tez morisca, agradable para aquellos que debían ser convertidos¹⁴⁴.

Vemos como esta vieja teoría, ya esbozada décadas atrás, toma fuerza gracias a la interpretación que se puede – y que se debe – hacer sobre la vida o historia de las obras de arte sagrado y sus materiales¹⁴⁵.

2.1.3. UN ENNEGRECIMIENTO SACRALIZADO

Tomando como ejemplo el caso de la Virgen de Montserrat, la doctora Concepció Peig ha efectuado un iluminador estudio¹⁴⁶ en el que quedarían expuestas las razones por las cuales el ennegrecimiento de una talla de la Virgen ha podido devenir objeto de celebración y culto.

Ampliando el ámbito documental típico de la imagen, esto es, acudiendo a letrillas de canciones, sermones o narraciones milagrosas, C. Peig llega a localizar en el siglo XIV la época en la cual la “morenez” de la imagen es aceptada y, poco después, afianzada¹⁴⁷.

Una de las fuentes más importantes que emplea Peig para su argumentación, es uno de los primeros relatos del *Liber Miraculorum* de Montserrat. En él, se explica como a un pintor le fue devuelta la vista después de haberla perdido tras comenzar a repintar la imagen de Montserrat. La versión original de esta leyenda, recogida en

¹⁴⁴ VILATTE 1998, pp. 34-35.

¹⁴⁵ La misma Vilatte ha escrito otro artículo al que nos referimos aquí para complementar la interpretación expuesta. Ver en la Bibliografía: VILATTE 1996.

¹⁴⁶ PEIG, Concepció, «La Madonna di Montserrat e la sua "nerezza" in epoca medievale. Analisi della definizione plastica e del contesto devozionale», *Nigra Sum : culti, santuari e immagini dell'Madonne nere d'Europa : atti del convegno internazionale, Santuario e Sacro Monte di Oropa*, Santuario e Sacro Monte di Crea, 2012, pp.123-156. En nuestro caso, nos hemos valido del artículo en español que nos facilitó la misma autora y que se encuentra disponible online en <https://bit.ly/2LGuvLx>. En la webgrafía: PEIG 2012.

¹⁴⁷. Tal y como apunta C. Peig, las primeras informaciones directas sobre la “morenez” de la imagen datan de principios del siglo XVI, cuando este fenómeno ya está totalmente instalado en el ámbito plástico y devocional. Consideramos que existe un grupo de investigadores que han preferido fijar su atención únicamente en esta documentación directa, lo cual es un déficit importante. Esta actitud, en el fondo, es la que explicaría la tendenciosa muestra de obras que recogió la exposición y el catálogo de *Nigra Sum*, donde se apostaba claramente por un ennegrecimiento muy tardío de la talla montserratina. Como muestra de esto, la pieza más antigua de la exposición en donde la Virgen de Montserrat aparecía razonablemente morena, era del siglo XVI.

el *Llibre Vermell* (siglo XIV), se perdió, aunque ha llegado hasta nuestros días gracias a dos copias castellanas del siglo XVI¹⁴⁸:

Está en la iglesia del monasterio de Montserrat, en el altar mayor, una imagen de Nuestra Señora, que es de bulto, la qual no se halla haver sido fecha por mano de hombres. E acaescio que en un tiempo el prior del dicho monasterio la quiso hazer pintar, e hizo venir un pintor, que se llamava Andres, que morava en la villa de Cervera, a ocho leguas de Montserrat; y encomençando de pintar dicha imagen de Nuestra Señora, supitamente el pintor perdió la vista, por lo qual ni el dicho prior ni monjes, no osaron de allí en adelante fazerla pintar, y los que después han venido lo han osado fazer; mas el pintor, aunque se tenía por culpado de haver intentado semejante cosa, no por esso dexo de invocar a Nuestra Señora de Montserrat, y en continua oración y con mucha reverencion dende en adelante venerar la dicha imagen, velando muchas noches en su devota capilla y perseverando con certísima esperanza que Nuestra Señora le tornaria la vista, encomendándose en las oraciones de los peregrinos ... Finalmente, después de tres meses, continuando siempre el dicho pintor en sus devociones, un dia, en tanto que se cantavan por él el hymno de Ave Maris Stella delante de la imagen de Nuestra Señora, al tiempo que se dezia el verso “ solve vincla reis profer lumen cecis” a desora cobro la vista¹⁴⁹.

Pueden extraerse muchos datos de valor de este relato, pero para nuestro estudio, estas serían las dos deducciones más importantes: La primera es que la Virgen expresa su voluntad de permanecer negra en su imagen aquerópita de Montserrat. La segunda es que, por esa misma razón, el color negro de la talla debe ser celebrado como algo sacro, reafirmado de forma sobrenatural y que, por lo tanto, puede servir como elemento de reflexión y predicación. De todo esto, según C. Peig, se deduce lo siguiente: El color negro aparecido en la imagen es susceptible de ser entendido como manifestación de la voluntad divina y, por lo tanto, como no es de origen humano, no se puede modificar, pues resultaría una profanación¹⁵⁰. Es interesante que el castigo temporal que sufre el pintor de Cervera sea precisamente la pérdida de la vista. Tal cosa puede ser interpretada como que el pintor y los que le encargaron la obra de restauración de la talla, no supieron contemplar debidamente la sacralidad del color negro adquirido por la escultura y que la Virgen asume como propio en su imagen de

¹⁴⁸ *El Liber Miraculorum* es una de las partes que componen el total del *Llibre vermell*. Los milagros que en él se exponen provienen de un texto anterior, el *Miracologi Montserratí*, pero no están datados en las copias conservadas. Sin embargo, su redacción en el *Llibre Vermell* podemos datarla entre 1312 y 1336.

¹⁴⁹ ALTÉS 1985, p. 33.

¹⁵⁰ PEIG 2012, p. 24.

Montserrat. Si aceptamos esto, podemos entonces interpretar el color negro en las imágenes de María como un verdadero símbolo y no como un accidente.

Pero ¿de qué símbolo exactamente se trata? ¿Qué quiere decir la Virgen a sus devotos cuando asume el color negro en una santa imagen que la representa? La aceptación y sacralización de la progresiva “morenez” de la imagen, hasta llegar al negro absoluto, es planteada por C. Peig como una evolución cultural, paulatina y paralela a la de los fieles devotos y a las nuevas corrientes teológicas de la Iglesia. La autora toma como marco de referencia los versos del Cantar de los cantares que tantas veces hemos citado:

Negra soy, pero hermosa, hijas de Jerusalén, como las tiendas de Quedar, como los pabellones de Salmá. No os fijéis en que soy morena: es que el sol me ha quemado. Los hijos de mi madre se airaron contra mí, me pusieron a guardar las viñas, ¡Mi propia viña no la había guardado! (Ct, 1,5-7).

Ciertamente, ya hemos visto que toda la celebración y exaltación litúrgica o devocional dentro de la Iglesia a muchas de las vírgenes negras, se justifica por este pasaje del libro de Salomón. Conjugar sin contradicción el aspecto virginal, de pureza perpetua y de imagen de la Iglesia en la Virgen con los aspectos de sencillez y humildad ha sido y es todavía un valioso recurso para que los fieles puedan entender en toda su dimensión la complejidad de la figura de María. De este modo, el negro deviene una imagen de la sencillez, de la humildad, características propias del pueblo, con el que la Virgen queda así identificada al aparecer con sus carnaduras negras, como la sulamita del cantar, que es negra pero no por ello deja de ser hermosa, ya que si es negra es porque el Sol la ha tocado. Así, Concepció Peig concluye explicando que

la percepción y la iconografía específica desarrollada sobre la santa imagen de Montserrat pasó con natural fluidez del simbolismo conceptual o metafísico del románico a adaptarse a las metáforas visuales y naturales del gótico y del Renacimiento incipiente, sin perder la identidad de significado con que había sido concebida a finales del s. XII-XIII: la Virgen como símbolo de la Iglesia. De esta manera, las ennegrecidas tallas medievales de María podrían colocarse, como un tipo más, dentro del grupo genérico que en iconografía conocemos como vírgenes de la humildad¹⁵¹.

¹⁵¹ PEIG 2012 p. 41.

Durante el encuentro que mantuvimos con la doctora Peig, ésta nos hizo saber que, para conferir más validez a su propuesta, sería importante encontrar otros casos en donde se hubiera conservado un relato legendario similar al que recoge su estudio. En este sentido, nos congratula confirmar que, solo en Cataluña, existen al menos dos imágenes de la Virgen en las que la tradición se hace eco de un milagro prácticamente igual al de pintor de Cervera. Estas son la Mare de Déu del Claustre de Solsona y Nostra Senyora del Claustre de Vallbona de les Monges. Cada una de estas piezas poseen su propia ficha dentro de nuestro catálogo de vírgenes negras de Cataluña¹⁵².

2.2. USO Y SIMBOLISMO DE LOS PROCESOS MATERIALES EN EL ORIGEN DE LAS VÍRGENES NEGRAS

En 2017 vio la luz un interesante estudio de Antonio Madroñero, doctor en ciencias físicas y especialista en ciencia de los materiales, quien trata de explicar el origen de las vírgenes negras desde las técnicas que hicieron posibles las primeras imágenes para el culto a la Madre de Dios.

Si bien el trabajo de Madroñero a veces incurre en aseveraciones de tipo artístico-religioso que podrían discutirse a la par que recorre eventualmente caminos demasiado largos y enrevesados en lo que atañe a la historia de la devoción, iconografía, política, etc., lo cierto es que su propuesta resulta igualmente muy esclarecedora y abre nuevas vías de investigación que deberán ser recorridas por profesionales de otros ámbitos, no solo de la ciencia de los materiales. Así pues, consideramos su contribución como una pieza imprescindible dentro de la historiografía sobre la cuestión que tratamos.

Según Madroñero, la mayoría de vírgenes negras originales en España fueron desapareciendo, quemadas o convertidas en otra imagen de aspecto muy diferente. Según el autor, el proceso de aparición, evolución y extinción de las vírgenes negras puede contemplarse en su contexto histórico, porque “lo que acontecía con aquellas imágenes no era sino una consecuencia de cómo cambian la sociedad, el poder institucional y los valores religiosos”¹⁵³.

¹⁵² Para la ficha de la Mare de Déu del Claustre de Solsona, ver p. 205 y ss. Para la ficha de Nostra Senyora del Claustre de Vallbona de les Monges, ver p. 211 y ss.

¹⁵³ MADROÑERO 2017, p. 19.

Después de desechar las explicaciones que nosotros hemos denominado filopaganas y tras apartar cualquier lectura esotérica del fenómeno, Madroñero afirma que las primeras imágenes de la Virgen fueron, justamente, obras de color negro realizadas en fayalita¹⁵⁴ y que de éstas nacieron después dos generaciones de vírgenes negras. Existirían, entonces, tres grupos de vírgenes negras según este autor: las originarias o precursoras, las de la primera generación y las de la segunda generación.

Las vírgenes negras originarias habrían sido aquellas figurillas tardorromanas que representaban a la Virgen y que sirvieron para ocupar las hornacinas de los pequeños eremitorios, donde eran veneradas y que, en algunas ocasiones, resultaron ser también portadoras de reliquias. Su técnica de factura se remonta a la industria siderúrgica de la Edad del Hierro, cuando aparecen las primeras imágenes devocionales. Durante el proceso para elaborar vajillas de lujo o teselas para mosaicos – bajo la técnica denominada *terra sigilata* – se producían importantes cantidades de silicato de hierro, al que conocemos como fayalita, que es de un color negro uniforme cuando es pura. Esta fayalita era mezclada posteriormente con almagre y arena de sílice para ser después puesta al horno. De este proceso aparecía una torta de fayalita, la cual, una vez enfriada, podía tallarse mediante cortes sencillos de ejecutar. Si la fayalita se mantenía caliente, podía modelarse e incluso, al ser pastosa, podía introducirse en un molde y realizar figuras de una sola pieza. Sin embargo, lo normal era realizar la figura en dos etapas: primero la parte delantera (rostro, manos y pecho) modelando la escoria pastosa semi-fundida en un molde hueco; luego, se añadía la espalda de la imagen agregando material con una espátula. Así, bajo esta tecnología que permitía realizar figurillas de aspecto de vidrio mate, aparecieron pequeñas imágenes de la Virgen que están, según Madroñero, en el origen de las vírgenes negras¹⁵⁵.

Un ejemplo hispánico que habríamos conservado de estas figurillas sería la imagen de Santa María de Tricio (La Rioja) del siglo IV (Fig.1.6). La misma técnica del moldeo de fayalita fue empleada, muchos siglos después, para efectuar la imagen de Nuestra Señora de los Ángeles, Virgen Nacional de Costa Rica (Fig. 1.7), la cual es llamada por sus devotos como “la negrita”.¹⁵⁶

¹⁵⁴ MADROÑERO 2017, p. 20.

¹⁵⁵ MADROÑERO 2017, pp. 59-66.

¹⁵⁶ MADROÑERO 2017, pp.64-65.

Sin embargo, es evidente que no hemos conservado demasiados ejemplos de estas piezas. Ello es debido, según el autor, a tres razones. La primera es muy obvia, y es que casi no nos quedan restos de los utensilios de los eremitorios de aquel entonces; la segunda razón es que muchas de estas piezas acabaron dentro de las tallas de madera que las substituyeron en los diferentes santuarios; la tercera es que la modesta fayalita fue substituida por el negro acharolado del azabache¹⁵⁷. Esto último es muy interesante, puesto que nos introduce en el valor mágico-simbólico de los materiales y, además, nos conduce directamente al Camino de Santiago.



Fig. 1.6. Detalle de la estatuilla de fayalita proveniente de Santa María de Tricio (La Rioja), siglo IV. Fotografía: Antonio Madroñero.



Fig. 1.7. Nuestra Señora de los Ángeles (Costa Rica), siglo XVII. Fotografía: www.teologiaactual.wordpress.com

En efecto, tal y como recuerda Madroñero, el azabache es un material que tradicionalmente se asociaba a la sanación y a la protección, por lo que era empleado asiduamente para confeccionar amuletos, muchas veces en forma de higa, para proteger del mal de ojo. Según estas creencias, la negrura del azabache absorbería la radiación maligna; casi como si fuera un agujero negro, el material lograba resistir la absorción del mal influjo sin quebrarse, pues lo convertía en luz blanca¹⁵⁸. Muchos

¹⁵⁷ MADROÑERO 2017, p. 66.

¹⁵⁸ MADROÑERO 2017, p. 70.

de los peregrinos que volvían de Compostela portaban con ellos amuletos que mostraban que habían estado en el lugar santo. Muchas veces estos objetos eran reliquias de negro azabache, las cuales serían luego depositadas en las tumbas de esos mismos peregrinos. Estos objetos no eran un mero recuerdo, sino más bien una reliquia, pues al haber estado en contacto con lo sagrado, el objeto habría quedado impregnado del carisma de la misericordia divina.¹⁵⁹ Estos pequeños y económicos objetos dieron lugar a un esplendoroso repertorio de imágenes compostelanas que hoy se conservan en museos de todo el mundo. Lo interesante es que todas estas piezas dan pie a la normalización e incluso al prestigio del color negro, razón por la cual la siguiente generación de imágenes de la Virgen serán continuadoras del color de estos modelos.

Una de las novedades de la obra de Madroñero es que, aún siendo un estudio en clave material, aparta las clásicas hipótesis del ennegrecimiento accidental, como estamos comprobando. Así, por ejemplo, la hipótesis del ennegrecimiento por la acción del humo de las velas, el autor la considera absurda, en tanto que parece afectar solo a unas imágenes concretas mientras que otras, que reciben igualmente un gran culto, no han padecido ese oscurecimiento por la acción del humo. LA misma consideración le merece a Madroñero la explicación por la oxidación del albayalde que contiene la pintura blanca de las carnaciones. Según el autor, esto es algo realmente difícil, puesto que “para que esto ocurra se necesita que en la atmósfera haya mucho más gas sulfhídrico del que existe en la realidad”¹⁶⁰.

Así pues, para Madroñero, está claro que las primeras vírgenes negras son las continuadoras de estas imágenes de fayalita o de azabache de las que acabamos de hablar, muchas de las cuales, según el autor, se conservarían todavía en el interior de algunas de estas vírgenes negras de primera generación. En efecto, las figuras de fayalita estaban huecas y permitían acoger en su interior alguna reliquia, de modo que es razonable que la estatua medieval actuara de igual modo, pero conteniendo en su interior a la pequeña imagen tardorromana que, a su vez, portaría una reliquia dentro de sí.

Para Madroñero, el color negro mate de esta primera generación de vírgenes negras, entre las que se encontrarían tallas como las de Rocamadour o la Mare de Déu de la Cisa, responde al tratamiento superficial que recibe la madera, con solo una imprimación de aceite-sebo, tal y como ya hemos aludido más arriba.

¹⁵⁹ MADROÑERO 2017, p. 71.

¹⁶⁰ MADROÑERO 2017, p. 73.

La segunda generación, en cambio, son piezas de finales del románico o de principios del gótico, que han recibido un trato diferente que da lugar a un negro más brillante o acharolado. En este caso, la oscuridad brillante vendría del uso de la pez, mezclada con bálsamo de trementina y aceite de linaza cocido o crudo¹⁶¹. Estas imágenes de la segunda generación, según el autor, son tallas más simples, por lo que el alquitranado superficial y el posterior pulido del recubrimiento es más sencillo.

Éstas últimas tallas, que son las de mayor número, no han llegado a nosotros bajo su aspecto original pues, según Madroñero, fueron consideradas feas o toscas. Así, siempre hubo el afán de arreglarlas o retocarlas para mejorar su apariencia y hacerla más acorde al gusto de la época. Para el autor, dos casos que ejemplifican esto serían las imágenes de la Virgen del Rosell (Cartagena) y la Virgen de las Vacas (Ávila)¹⁶².

En cuanto a las interpretaciones del simbolismo del color negro que efectúa Madroñero, vale la pena exponer su propuesta basada en la existencia, dentro del subconsciente colectivo, de una asociación del firmamento con el color negro y con la divinidad. Según remarca el autor, en medio de todas las estrellas y demás astros, la humanidad ha aceptado que existe allí un conocimiento especial, que no es otro que la astrología. Sorprende que un estudioso tan poco dado al esoterismo defienda el valor de esta ciencia tradicional. Sin embargo, es coherente en tanto que, históricamente, la astrología ha sido apreciada por reyes y sacerdotes desde el mundo antiguo hasta el mundo moderno y que científicos como Kepler o Galileo fueron astrólogos oficiales de la Corte.

De este modo, la asociación de la Virgen con la Luna, sus ciclos de nacimiento, muerte y resurrección etc. son nexos valiosos para acercarse al color de la noche y al firmamento desde la perspectiva mariana. Así, cuando Madroñero busca el significado del “negro lustroso de las vírgenes negras”, vuelve a negar los vínculos de éstas con las antiguas diosas que actuarían como modelos originales, para centrarse exclusivamente en el ámbito cristiano, dentro del cual utiliza dos arquetipos. El primero, a nuestro entender, es el de la luz que brilla en las tinieblas. Al comienzo de este esquema, se encontraría la estrella, que marca la dirección que deben seguir los magos hasta la manifestación de Dios en la tierra; esto sería una representación de la fe, que conduce, que guía, pero que no es aún la contemplación de la luz de Dios. Esta contemplación sería, en cambio, la luz de la transfiguración del Señor en el

¹⁶¹ MADROÑERO 2017, p. 76.

¹⁶² MADROÑERO 2017, p. 76.

Tabor ante los tres apóstoles. Madroñero dice entonces que “el firmamento estrellado es la imagen del inmenso universo. El Señor es la emanación y representación del universo, y como Señor que es, desde las más antiguas manifestaciones del arte sacro se le representa como la realidad viva del universo”¹⁶³.

El siguiente arquetipo que empela Madroñero es el de la subida a los cielos, en este caso, obviamente, se refiere a la ascunción de María, quien tras su coronación participa junto con la Trinidad en la ocupación del universo. Pero con un acento, señala el autor, pues “al ser ella la que encarnó a Cristo, vida y luz por excelencia, fue como el tiempo previo al amanecer, que parece desvanecerse para dar paso al día con el sol, que es fuente y motor de la vida (...). El símbolo de las estrellas rodeándola, sugiere que la Señora es la gran estrella del firmamento, que emite luz blanca sin apagarse”¹⁶⁴. Todo esto es posteriormente reflexionado por Madroñero en base a las teorías de la moderna cosmogonía física, sobre la cual no tenemos ninguna competencia para manifestarnos pero que, reconocemos, es un acercamiento sugestivo, en el que el símil de la creación del universo a partir de “una masa negra llena de energía y capacidad de orden” con el binomio Dios-Negro nos parece, como poco, digno de varias relecturas¹⁶⁵.

Si bien es mucho más lo que expone Madroñero en su estudio, consideramos que hemos tomado lo más novedoso e interesante para nuestro trabajo y nos remitimos a la consulta de la obra “Cultura y tradición de las vírgenes negras” para profundizar en los casos concretos que expone el autor, siendo el de la Virgen de Atocha (Madrid) el más paradigmático y del que más documentación aporta.

2.3. EL ENNEGRECIEMITNO DE LAS TALLAS COMO IMPRONTA DE LA ORACIÓN. REFLEXIÓN SOBRE LA VIRGEN NEGRA COMO UNA CONSTRUCCIÓN CULTURAL

Todo cuanto hemos expuesto hasta aquí son una serie de interpretaciones y propuestas que, desde el ámbito académico, confieren valor al simbolismo de los propios procesos físicos y químicos que van modificando el aspecto de estos objetos de culto. Estemos de acuerdo o no con sus postulados, lo cierto es que sus relatos

¹⁶³ MADROÑERO 2017, p.147.

¹⁶⁴ MADROÑERO 2017, p. 148.

¹⁶⁵ MADROÑERO 2017, pp. 159 – 166.

funcionan y son coherentes dentro de su ámbito, que es el académico. ¿Qué ocurriría, en cambio, si dentro de otro ámbito, como el confesional-devocional, se propusieran otras hipótesis, también articuladas correctamente y fundamentadas en la patrística? Después de formularnos esta pregunta, hemos llegado a desarrollar una hipótesis, esto es, un relato coherente, para dotar de nuevos significados a estas imágenes ennegrecidas de Nuestra Señora.

Para ello, hemos recuperado la propuesta del ennegrecimiento por medio de la acción ritual y nos hemos preguntado hasta qué punto se podría “forzar” una interpretación en esa línea. Si aceptamos la hipótesis del vino como un agente ennegrecedor que, a posteriori, puede interpretarse como un elemento que toca con la sacralidad, quizá podamos tomar también la acción del humo de velas e inciensos, tantas veces esgrimida, y efectuar una lectura simbólica de este proceso material. He aquí un modo de interpretación y justificación de la sacralidad del color negro que, en realidad, vendría a demostrar cómo desde diferentes ámbitos se puede “construir” un simbolismo en torno a un fenómeno como el de las vírgenes negras. El valor que confirmamos a dicho simbolismo dependerá, en última instancia y como siempre, de los valores intelectuales i/o espirituales que cada cual profese. Dicho esto, veamos ya cual sería el proceso de construcción de un nuevo simbolismo para estas tallas, al que podemos denominar “la hipótesis del ennegrecimiento como una impronta de la oración”.

Cuando desde el mismo monasterio o santuario que guarda una imagen negra de Nuestra Señora, se difunde la idea de que el color de ésta viene dado por el humo de los cirios e inciensos que han ardido durante siglos ante ella, podríamos entender tal aseveración como una forma velada – y tal vez inconsciente – de exponer un simbolismo teológico. En realidad, tomar la explicación de otro modo resultaría difícil, pues el humo habría ennegrecido igual a las imágenes de otros personajes santos y habrían ensuciado al mismo tiempo las ropas postizas de las tallas, cosa que no ocurre. Conviene, entonces, entender la explicación del humo como una leyenda, esto es, como algo que se debe saber leer. Analicemos pues los símbolos que intervienen en esta visión del fenómeno.

El más importante de todos ellos, obviamente, es el propio humo: éste nace de la tierra y asciende al cielo, por lo que esta dinámica ascensorial le hace participar del sentido simbólico general propio de la vertical. El humo actúa entonces como un nexo de unión entre los dos planos de existencia, la tierra y el cielo, por lo que cumple con

la función de *Axis Mundi*¹⁶⁶. De hecho, la columna de humo de los sacrificios no es otra cosa que la garantía virtual de que la ofrenda ha llegado al cielo y que ha sido aceptada por la divinidad. En este sentido, el humo de las velas e inciensos que acompañan a la oración cumple una función similar. De hecho, el humo que nace de la combustión del incienso no es otra cosa que la imagen visible de la oración, que brota desde el corazón del orante hasta la divinidad, dejando en el camino un rastro oloroso, perfumado, tal y como lo describe el salmista: “suba mi oración delante de ti como el incienso” (Sal 141,2). Por esta razón, el incienso es también uno de los atributos sacerdotales por excelencia, pues los sacerdotes son quienes actúan como intercesores de los hombres ante la divinidad. Teniendo en cuenta todo esto, no sería difícil establecer paralelismos entre la función simbólica del humo con algunos roles de la Virgen. Veámoslos.

El papel de María dentro de la historia sagrada consiste, precisamente, en permitir que el cielo descienda sobre la tierra y, en consecuencia, brindar la posibilidad de que los hombres puedan alcanzar el cielo desde este mundo, una vez que Cristo ha muerto y resucitado. Y aquella que trajo a Dios al mundo, adquiere por esta misma razón otra serie de funciones, a saber: María es la intercesora por excelencia de la humanidad, ella es la *advocata* de los hombres y la mediadora de las gracias¹⁶⁷. Además, aunque en menor grado, ella es también corredentora y se la ha llamado, al igual que a Cristo, Escalera de Jacob, por la que bajan los ángeles del cielo y, ahora sí, por la que pueden ya subir los seres humanos. Por extensión a esta función, comparte también con Cristo el título de *Ianua Coeli*. Recordemos también que, tras su dormición, María fue asunta a los cielos, donde fue coronada como *Regina Coeli*, título que encontramos al de Reina de los Hombres.

Ante esa exposición de títulos que recibe la Virgen, no podemos dudar de que ésta asume o integra en su figura todas las funciones del *Axis Mundi*, hasta el punto que podríamos decir que ella misma es el eje del mundo que, como Reina de los Cielos y Gran Madre, comunica todos los planos de la Creación¹⁶⁸.

Así pues, uno de los aspectos de la complejísima persona de María es compartido por el simbolismo esencial del humo. Es decir, la columna de humo y el aspecto vertical-intercesor de María son imagen de la misma idea esencial. Cabe ahora preguntarse si existe una relación directa, fundamentada en las Escrituras o en la

¹⁶⁶ CIRLOT 2006, p.253.

¹⁶⁷ Cf. en nuestro Diccionario la entrada “Agua”, p. 287 y ss.

¹⁶⁸ HANI 2005, p. 470.

patrística, entre estos dos elementos. ¿Se ha puesto en relación a María con la columna de humo? Efectivamente, así ha ocurrido. Conozcamos algunos ejemplos.

El más importante, sin duda, es el que encontramos en las Sagradas Escrituras, dentro del ya citado Cantar de los cantares, en donde se nos dice de la amada: “¿Quién es esta que sube del desierto cual columna de humo sahumado de mirra y de incienso, de todo polvo de aromas exóticos?” (Ct 3,16). Ya hemos señalado más atrás que la Amada del poema bíblico puede interpretarse como una imagen de la Virgen, en tanto que ella es en quien tiene la Iglesia su hipóstasis y quien prefigura en su persona todo lo que le ha de acontecer a la comunidad de fieles. Sin embargo, esta pequeña cita no querría decir demasiado si toda una serie de textos exegéticos, místicos, devocionales y litúrgicos no insistieran en este punto donde se conjuga la columna de humo del pasaje veterotestamentario con la ascensión de la Virgen.

Un primer ejemplo, extraído de la cotidianidad de un creyente fervoroso, lo podemos encontrar en el rezo del rosario. Cuando el fiel medita sobre el cuarto misterio glorioso, que es precisamente la ascensión de la Virgen, acude al fragmento del Cantar de los cantares que antes hemos citado. Sin embargo, la asociación directa entre María y la columna de humo del poema bíblico es muy antigua. Proviene, como poco, del siglo XII, cuando san Bernardo de Claraval, parafraseando al Cantar de Salomón, dice de María que “es como la Aurora, bella como la luna y se eleva al Paraíso como columna del humo sahumada de mirra y de incienso”¹⁶⁹. Esta comparación será empleada durante siglos. La encontramos, por ejemplo, en “Las Glorias de María” de San Alfonso María de Ligorio (1750), en donde podemos leer:

[María] era objeto de las complacencias de Dios ver ascender cada vez más a esta doncellita hacia la más elevada perfección, a modo de una columna de humo y rica en aromas de todas las virtudes, como precisamente la describe el Espíritu Santo en el sagrado cántico “¿qué es eso que sube del desierto como columna de humo, como nube de incienso y de mirra y de perfumes de mercaderes?” (Ct 3,6-19)¹⁷⁰.

Como apuntábamos, en la liturgia también puede encontrarse esta relación. Así, el día de la festividad de María Reina, que en la actualidad se celebra precisamente en la octava de la Asunción para manifestar la conexión entre la realeza de María y su ascensión y coronación en los cielos, se lee una epístola cuyo contenido proviene

¹⁶⁹ Homilia 7, “La muerte de la Virgen y su ascensión”, citado en WARNER 1991, p. 45.

¹⁷⁰ LIGORIO 2006, pp. 256 y 257.

del siguiente texto de Eclesiastés: “Yo salí de la boca del Altísimo y cubrí como niebla la tierra. Yo levanté mi tienda en las alturas y mi trono en una columna de nube” (Ec. 24,3-4)¹⁷¹.

Habiendo comprobado la conexión entre la Virgen y la columna de humo y de incienso que a ella se le asocia en virtud de su vínculo con el Cantar de los cantares, podríamos valorar entonces la posibilidad de que la propia imagen, como en una virtualización de una realidad soteriológica, tuviera la “necesidad” de dejarse ennegrecer. Ciertamente, si el color negro de la estatua de la Virgen es el que proviene del humo de candiles, inciensos y cirios, eso quiere decir que, simbólicamente, son las oraciones y plegarias de los fieles, sus pecados y anhelos, su agradecimiento y su humildad, lo que ennegrece el rostro de la divina madre. María acoge entonces las oraciones de los fieles, simbolizadas por el negro humo negro que nace de los objetos empleados para su veneración, y las lleva hasta el trono del Altísimo. María se ennegrece por y con sus fieles. Este acto de amor, perfectamente natural en Ella por su condición de madre, mediadora y corredentora, encuentra un paralelismo en la exégesis que realiza san Bernardo en uno de sus sermones sobre el siguiente pasaje del Cantar de Salomón, tantas veces citado:

Negra soy, pero hermosa, hijas de Jerusalén, como las tiendas de Quedar, como los pabellones de Salmá. No os fijéis en que soy morena: es que el sol me ha quemado. Los hijos de mi madre se airaron contra mí, me pusieron a guardar las viñas, ¡Mi propia viña no la había guardado! (Ct, 1,5-7).

El abad cisterciense nos recuerda, en el inicio de su sermón, que la amada del Cantar es negra como las pieles de cabra que cubrían las tiendas de Salomón. Pielas que eran negras, según nos dice Bernardo, por estar expuestas al azote del sol y de la lluvia. Eran negras, pero no en vano, pues así preservaban los bellos tesoros del interior de las tiendas. Del mismo modo, explica Bernardo, la amada tiene la tez negra, cosa por la que se excusa, pero por la que no siente vergüenza, “pues nada que exija el amor es una deshonra”. La amada se ennegrece por un acto de amor. ¿Quién enferma sin que ella no enferme? se pregunta nuestro autor. Y continúa:

¹⁷¹ La palabra ‘nube’, del latín *nubes*, parece provenir de la raíz indoeuropea *sneudh*, que está ligada a la idea de cubrir, por eso en latín *nubes* significa también ‘velo’ o ‘lo que cubre’, ya sea el rostro o el cielo. Para el poeta latino Estacio, *nubes* es también el humo del incienso.

En efecto, se ennegrece uno y blanquea a muchos, no porque le mancha la culpa, sino porque le debilita su solicitud. Antes que perezca la nación entera, conviene que uno muera por el pueblo. Conviene que a uno se le vuelva la tez morena en beneficio de todos por su semejanza con la carne de pecado, para que no se condene toda la nación por la fealdad del pecado; que se vuelva tiniebla el esplendor y la figura de la sustancia de Dios bajo la forma de siervo, para que vivan los siervos; que la blancura de la vida eterna se ensucie en la carne para purgar la carne; que el más bello de los hombres se sumerja en la oscuridad de su pasión para iluminar a la humanidad entera, se desfigure en la cruz — macilento por la muerte— como raíz en tierra árida, sin figura y sin belleza, a fin de rescatar a su esposa la Iglesia sin mancha ni arruga. Reconozco ahora la tienda de Salomón, incluso abrazo al mismo Salomón en su tienda ennegrecida. Él también tiene la tez morena, pero solo la tez: negro por fuera, en su piel, no por dentro. Toda la gloria de la hija del Rey está en su interior. Interior es la blancura de su divinidad, la belleza de sus virtudes, el esplendor de su gracia, la pureza de su inocencia; pero cubierto bajo el color más despreciable de sus debilidades, como escondido su rostro menospreciado, probado en todo igual que nosotros, excluido el pecado. (...) Porque se ennegreció a sí mismo y tomo la condición de siervo, haciéndose uno de tantos y presentándose como un simple hombre¹⁷².

Parece, y así es, que Bernardo habla en este Sermón 28 sobre todo del ennegrecimiento de Cristo y no tanto del de María; es lógico, pues el sermón está dedicado a la negrura y la hermosura del Esposo. Sin embargo, ese color negro con el que se “viste” el Mesías sólo puede tener lugar por su nacimiento humano, el cual pudo acontecer después que María pronunciara el *fiat* ante el arcángel Gabriel. “No le vistió así Rebeca, sino María; y recibirá más dignamente la bendición cuanto más santa es la que le engendró”, nos dice un poco más adelante Bernardo en su sermón. En efecto, al contemplar al Hijo de María, golpeado y humillado, “los sentidos delatan que su tez es morena, pero la fe demuestra que es blanca y hermosa – escribe Bernardo-. Es morena, para los ojos de los insensatos; mas para los espíritus fieles es hermosa. Es moreno, pero hermoso; es negro en opinión de Herodes; es hermoso, según la confesión del ladrón y la fe del centurión”. Así pues, como su madre o como la sulamita que la prefigura, Cristo es negro, pero hermoso. Llegar a adquirir este color es una condición que le viene de la humanidad de María, de la que toma la carne para ser como los hombres. Pero debemos recordar que esa negritud adquirida es solo superficial, del mismo modo que las tiendas de salomón solo eran negras en

¹⁷² BERNARDO 1955, p. 194.

la superficie exterior, pues el interior era bello y rico. Por el contrario, la suciedad profunda, la verdadera mancha del pecado, es interior, habita en el corazón del hombre y lo ennegrece. No es este el caso de Cristo ni el de su divina madre, por supuesto, sino el de los seres humanos, quienes en sus oraciones piden perdón a Dios por los pecados cometidos. Escribe Bernardo que “también ennegrece la aflicción de la penitencia, cuando llega al llanto por los pecados”. Las ofensas que cometemos nos visten de negro, continúa explicando el monje cisterciense y de igual modo la desgracia del hermano nos roba el color. En este sermón, Bernardo hace entender a sus oyentes y lectores que Cristo asumió todos los pecados de la humanidad, todas las ofensas que ésta cometió contra Dios. Todo ello lo soportó el Hijo en su cuerpo sobre la cruz.

Después de este recorrido que acabamos de realizar, visualicemos ahora una imagen de María, una talla de madera policromada medieval ante la que reza una multitud de fieles día tras día, durante siglos. Cada uno de estos fieles deja ante la imagen un cirio y, cada cirio, siglo a siglo, contribuye al ennegrecimiento de la imagen. Un ennegreciendo sacralizado, porque se sabe que la Madre de Dios acepta llevar el negro de los hombres, al igual que su Hijo, que murió por esa razón en el Gólgota. Y así, como reactualizando aquel momento de la cruz, con Cristo clavado en ella y con su madre a los pies, la talla de la *Theotokos* se ennegrece por el humo de los fieles. Una vez más, la Virgen recibe, en forma de humo, la oración de los pecadores y la asume y la lleva ante su Hijo, que también la toma sobre sí y se ennegrece, igual que su madre, intercesora del género humano. Estas imágenes recordarían al fiel que las contempla que sus oraciones han llegado a Dios mediante su madre y que sus pecados han sido asumidos por el divino Redentor. El fiel recordaría que la Virgen, en cuyas manos resta la posibilidad de interceder ante Cristo por los hombres, es la que propició que esa salvación pudiera hacerse efectiva. Con todo derecho, ella, que fue concebida sin pecado, asume el color negro de la corrupción humana. Lo asume sin avergonzarse, pues es un acto de amor maternal. Los monjes del santuario, que se encargan de cuidar y vigilar el culto a la imagen, permitirían entonces que ésta se ennegreciera año tras año, sabiendo que ese color negro es la garantía virtual del contacto con la divinidad. Saben que María, como la columna de humo del Cantar, une el Cielo con la tierra.

Así pues, esa oración, portadora de toda la humana condición pecadora ¿es lo que explica, en última instancia, la razón de ser de las tallas ennegrecidas de María?

¿Son las negras improntas de la oración, físicas y espirituales a la vez, el origen sagrado de las vírgenes que estudiamos en este trabajo?

Ante tales preguntas, debemos recordar en primer lugar que toda esta elaboración, todo este edificio simbólico-teológico que hemos levantado, es un ejercicio que busca examinar la legitimidad de las hipótesis que la historiografía recoge. Así pues, las explicaciones que hemos expuesto ¿son legítimas? Sin duda, poéticamente lo son e, incluso, por lo que hemos podido comprobar en nuestras conversaciones con algunos sacerdotes católicos, teológicamente también pueden resultar válidas para la devoción mariana de un fiel. Sin embargo, debemos advertir sobre la validez y el uso de estas interpretaciones en ámbitos diferentes al mundo confesional. En efecto, todo lo que acabamos de exponer es posible, pero bastante improbable o inverosímil a ojos de los estudios académicos. En efecto, debemos cuidarnos de aplicar nuestras hipótesis construidas a posteriori a obras que, en realidad, no las requieren, al menos en su vertiente histórica. Otro asunto es la lectura poética o simbólica que podamos efectuar nosotros hoy día, lo cual es perfectamente válido e incluso necesario, pero a condición de no imponer ese criterio a la hora de analizar desde lo histórico-material una obra de arte, menos aún con voluntad de universalizar la explicación para todos los casos. El último apartado de este capítulo tratará sobre estos problemas que, tan a menudo, encontramos en la historia del arte antiguo y medieval. Sin embargo, bien enfocados, quizá esos mismos problemas se conviertan en la llave para abrir puertas nuevas en toda esta cuestión de las vírgenes negras.

3. REFLEXIONES EN TORNO A LA VIRGEN NEGRA EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA

3.1. DIFICULTADES PARA UNA CONCLUSIÓN AL USO Y NECESIDAD DE NUEVAS PERSPECTIVAS

Después de nuestra investigación sobre la historiografía sobre las vírgenes negras, podría parecer que hemos oscurecido aún más el tema sobre el que pretendíamos arrojar algo de luz. Sin embargo, la realidad es que los multiformes e incluso contradictorios modos de tratar de explicar el origen de estas imágenes de la Virgen, no hacen más que afirmar la vigencia y actualidad del tema en los diferentes ámbitos del saber y en los diversos estratos culturales. Es por esto que nuestro recorrido se ha movido dentro de un espectro muy amplio, pues ha mostrado tanto la fría y positivista visión de algunos restauradores como el religioso fervor popular, pasando por el arte y la teología medieval e incluso el esoterismo.

Ante esta pluralidad de acercamientos, vale la pena ordenar algunas de las ideas más importantes que hemos encontrado en nuestro estudio y tratar de extraer posteriormente algunas reflexiones que nos ayuden a esbozar una conclusión.

Los estudios sobre los materiales de las tallas negras de María han determinado que la mayoría de las imágenes no fueron concebidas con carnaciones de color negro o moreno, sino que éstas se oscurecieron accidentalmente. Sobre las razones de este ennegrecimiento hemos podido leer varias propuestas: humo de cirios e inciensos, oxidación del blanco de plomo, humedades, etc. Sin embargo, algunos estudios efectuados sobre otros casos – más minoritarios hasta donde hemos podido saber – han determinado que la pieza original analizada sí que era una talla con carnaciones negras originales, las cuales, en algunos casos, fueron repintadas en blanco.

Por otro lado, Antonio Madroño ha propuesto recientemente que las primitivas y pequeñas imágenes que habrían dado lugar a las vírgenes negras, fueron realizadas a partir de fayalita, que es de color negro y que, por esta razón, en ellas encontramos el precedente inmediato a las obras que estudiamos en este trabajo. Dentro del ámbito que investiga las obras desde la óptica más científica, la aportación de este estudioso es muy interesante, puesto que el color negro no es accidental, sino que acontece de modo natural por la misma técnica que facilita la

elaboración de la pieza¹⁷³. Además, el autor le confiere a ese color negro una serie de valores y usos simbólico-culturales que lo normalizan.

Las académicas Silvia Villatte y Concepció Peig, como ya hemos visto, también han propuesto lecturas simbólicas a los procesos materiales, los cuales serían, en este caso, el resultado de un ennegrecimiento accidental que, una vez asumido, pudo devenir entonces objeto de predicación religiosa o política.

Encontramos que este tipo de explicación, que parte de los aspectos materiales y que después se remonta hasta lo simbólico, es la más interesante para abordar la cuestión de las vírgenes negras, pues en ella se asume el valor que poseen las obras de arte sagrado, que son siempre transmisoras de mensajes fundamentales para cada época que pasa por delante de ellas, tal cual lo hace la nuestra. Y aquí está, según nuestro modo de entender, la clave de todo.

En efecto, las imágenes sagradas que poseen todavía un culto fuerte y vivo son también un espejo para la sociedad que en tal o cual momento es contemporánea a su uso cultural-religioso. Nuestra época posmoderna, a pesar de su complejidad y del relativismo imperante, también ha encontrado en estas obras de arte sagrado un motivo de reflexión, pero no sobre la imagen en sí, sino más bien sobre la sociedad misma, sobre sus valores, necesidades y anhelos que encuentran en las imágenes icónicas un espejo en el que reflejarse.

Aceptando esta manera de ver las cosas, podemos convenir en que todas las hipótesis que hemos expuesto no hablan tanto de las vírgenes negras como del tiempo y la cultura que las examina. Hablan del hombre con su relación con *algo* que se le escapa y que es el verdadero *interrogador* que, dirigiéndose a la capacidad cognitiva del hombre, le inquiere y conmueve. Así, podemos convenir en que los relatos que se han propuesto sobre las vírgenes negras y su razón de ser, son en realidad relatos que ejemplifican e ilustran la mentalidad de los diferentes estudiosos que las abordan. Cada uno de ellos sería una muestra de la plural y heterogénea sociedad que, ante el negro rostro de una talla medieval, aún se deja interrogar por las formas y los colores que el arte sagrado, siempre esencialista, arquetípico y polisémico,

¹⁷³ En la misma línea se encontraría Pierre Balme. Según este autor, existió una antigua técnica para oscurecer y endurecer la madera de roble y hacerla parecida al basalto. La madera debía dejarse algunos años bajo el agua de un estanque y, al ser retirada, habría tomado una consistencia semejante al cristal negro. Sería entonces fácil de cortar, incluso con un cancel de bronce. Al secarse, el material deviene duro como el ébano. Balme opina que los antiguos maestros pudieron hacer así sus ídolos negros y que la técnica no se habría perdido en la Edad Media. Tomado de POURRAT 2013, p. 173.

ofrece todavía al hombre moderno y posmoderno. Ciertamente, el auténtico arte sagrado siempre permanece abierto, a la espera de dotar de significados al tiempo y lugar que aún lo preserva.

Si aceptamos este modo de ver las cosas, se entenderá la razón por la cual hemos acogido también en este trabajo algunas hipótesis que, normalmente, el mundo académico ha desprestigiado cuando se han puesto en relación con el asunto de las vírgenes negras. Entre estas hipótesis, el rol todavía actual del paganismo y la cuestión de la alquimia son, a nuestro juicio, las materias más interesantes para reflexionar, por lo que les dedicaremos los apartados correspondientes en este trabajo. Por ahora, debemos incidir en que, bajo esta luz, las teorías más histórico-artísticas y empiristas aparecen también como interpretaciones a posteriori sobre un fenómeno del que, en realidad, sabemos muy poco. ¿Quién puede decir que el origen de las vírgenes negras es éste o aquel? Consideramos, honestamente, que debemos ser humildes y aceptar que nadie puede poner la mano en el fuego para defender su hipótesis particular sin quemarse. Como hemos podido comprobar, la explicación bien argumentada y justificada para ciertos casos de vírgenes negras no sirve para otros. De este modo, podemos afirmar que las hipótesis empiristas (que tanto acostumbran a gustar a ciertas corrientes académicas que prefieren zanjar a discutir) son también relatos, esto es, son narraciones que responden a una ideología o a una corriente cultural-intelectual. Así pues, fuera de su marco, estos relatos se encuentran con que muchas preguntas siguen sin respuesta. A saber: si una talla posee carnaciones blancas en su origen y posteriormente se ennegrece ¿por qué al repintarla se afianza el color negro en lugar de devolver el color original? Más aún: ¿por qué se permite el ennegrecimiento de una imagen sagrada de Nuestra Señora? ¿No será acaso porque, de algún modo, hay algo en el arquetipo que encarna la Virgen que llevaría a ver natural y/o necesario sus carnaciones convertidas en color negro? ¿Y por qué el fenómeno atañe exclusivamente a las imágenes de la Virgen y no a las de Cristo? ¿Qué tiene el culto a la Virgen de especial y diferente en relación con el color negro?

Como ya hemos expresado, consideramos que los aspectos materiales, cuando son tocantes a una imagen sagrada, necesitan de la lectura simbólica para ofrecer una explicación satisfactoria. Nos negamos a aceptar que las vírgenes negras son meramente imágenes embrutecidas. Y es que hay algo en ellas que interesa, quizá porque la figura de María y todos sus valores junto con el color negro, son elementos que tocan con algo muy profundo que, aún hoy, tiene ecos de corte más o menos

espiritual en la cultura del mundo contemporáneo. Sólo así se puede entender la proliferación de estudios, comentarios, reflexiones y ocurrencias que, desde al menos el siglo XIX, han aparecido a la sombra de las vírgenes negras.

La metodología que nos ha ayudado a reflexionar sobre esta cuestión es la que ha expuesto Mircea Eliade en su libro *Ocultismo, brujería y modas culturales*. En este compendio de conferencias y artículos, el historiador de las religiones invita a examinar, precisamente desde esa disciplina, la renovación del universo creativo imaginario de la cultura y el arte de una época cuando ésta se encuentra con los universos religiosos tradicionales o exóticos¹⁷⁴.

A pesar de lo que pueda parecer, si miramos con atención, resulta evidente que nuestro tiempo maneja todavía una serie de mitologías, esto es, una serie de relatos sobre los que se funda nuestra visión de la realidad, tal y como ha ocurrido siempre. Quizá hoy no todo el mundo está dispuesto a hablar de mitologías contemporáneas y se prefiera en su lugar el término “constructo cultural”. No pondremos objeciones a esto, pues en definitiva de lo que se trata es de notar que, en la actualidad, junto al tan consolidado método científico, conviven una serie de modos de pensamiento que lo superan o que lo trascienden a la hora de dotar de sentido a la realidad de las vidas de los diferentes individuos y colectivos.

En relación a nuestro tema, consideramos que son dos los sistemas míticos que configuran las visiones más interesantes. Por un lado, el neopaganismo y el esoterismo cristiano, cada uno por su parte o bien sincretizados, conectan con una voluntad de renovación de la espiritualidad contemporánea en clave femenina; este sistema mítico, en permanente construcción, halla en la virgen negra uno de sus elementos icónicos. Por otro lado, encontramos la alquimia. Si bien ésta puede relacionarse eventualmente con los sistemas que hemos mencionado más arriba, nos interesa de modo especial porque está vinculada a la creación artística contemporánea¹⁷⁵.

Debemos recordar que no se trata aquí de demostrar la veracidad de nada, sino de reconocer la necesidad y la utilidad, dentro de nuestro mundo actual, de esos relatos que hoy poseen tanto predicamento en ciertos círculos culturales que, en

¹⁷⁴ ELIADE 1997, p. 14.

¹⁷⁵ Existirían otros temas interesantes y de actualidad que tocarían con el estudio del fenómeno de las vírgenes negras, como por ejemplo la cuestión de las identidades, los procesos de colonización y descolonización o el turismo religioso. Sin embargo, para ajustarnos al ámbito de nuestro estudio, que es el de la simbología y el arte sagrado, hemos apartado estos temas, que quizá son más propios de trabajos más centrados en la sociología.

ocasiones, han demostrado ser muy populares e incluso socialmente influyentes. Sobre esta cuestión, resultan muy esclarecedoras estas palabras de M. Eliade:

El que una determinada teoría o filosofía se vuelva popular (...) no implica que se trate de una creación notable ni que carezca de todo valor. Uno de los aspectos fascinantes de la moda cultural es que no importa que los hechos en cuestión y su interpretación son verdaderos o no. Ningún tipo de cantidad o de crítica puede destruir una moda. Hay algo de religioso en su impermeabilidad a la crítica, aun cuando sólo sea de manera sectaria y estrecha (...). Algunas modas culturales son muy importantes para el historiador de las religiones. Su popularidad, especialmente entre la *intelligentsia*, revela algo de las insatisfacciones, pulsiones y nostalgias del hombre occidental¹⁷⁶.

Nuestro estudio a través de la historiografía de las vírgenes negras nos ha llevado a preguntarnos, precisamente, sobre estas insatisfacciones, pulsiones y nostalgias a las que se refiere Eliade. Tal y como hemos apuntado, el neopaganismo, junto al esoterismo cristiano, resultan vías que han dotado de un aparato mítico a ciertas corrientes feministas. Sobre esta cuestión trataremos en el siguiente apartado para después pasar al arte contemporáneo y a sus conexiones con la alquimia.

3.2. LA VIRGEN NEGRA: IMAGEN PARA LA VINDICACIÓN DE LOS VALORES FEMENINOS DE LA DIVINIDAD

Es fácil observar que la teología cristiana y la cultura que de ésta se deriva, adolece de un patriarcalismo que ha llevado a mermar la presencia y el valor de lo femenino, a pesar del rol fundamental de las mujeres en el nacimiento espiritual y social de la Iglesia primitiva y de su papel dentro del Evangelio¹⁷⁷. Es cierto que la Iglesia posee un carácter femenino, en tanto que es la Esposa de Cristo. Y es igualmente cierto que la criatura más importante de la religión cristiana es una mujer, la Virgen, pues sin ella no habría venido al mundo el redentor de la humanidad, aquel que es Hijo de Dios e Hijo del Hombre.

¹⁷⁶ ELIADE 1997, pp. 15-16.

¹⁷⁷ A este respecto, viene enseguida a la memoria la imagen de las Marías ante el sepulcro vacío, que son las primeras en conocer la resurrección del maestro. María Magdalena, por su lado, es la primera en ver a Cristo en su cuerpo glorioso. Esto convierte a las mujeres en las primeras creyentes y en apóstolas de los apóstoles, quienes no las creyeron inmediatamente.

Sin embargo, la figura de Dios se encuentra revestida todavía de valores masculinos, a pesar de la intensa actividad místico-espiritual que desarrollaron diferentes figuras, especialmente durante el siglo XII, en las que una sensibilidad más femenina se abrió paso. Entre ellas, destacan Hildegard von Bingen, de la que ya hemos hablado, Mechthild von Magdeburg, Clara de Asís o la malograda Marguerite Porete. Estas son algunas de las figuras más importantes a las que se acude desde la nueva teología feminista, la cual busca tratar críticamente la herencia recibida, llena de contradicciones en relación al rol de lo femenino dentro del cristianismo, y que, además, debe ofrecer interpretaciones alternativas teológicamente consistentes y capaces de superar esas contradicciones. A este respecto, el actual trabajo de la benedictina Teresa Forcades resulta ejemplar¹⁷⁸.

Sin embargo, otras corrientes, menos cercanas a la Iglesia y más tocantes con la psicología profunda¹⁷⁹, desean abrir perspectivas más universales y van a ser, justamente, las que van a centrar nuestra atención. Como una muestra significativa de este modo de ver las cosas, encontramos valioso el trabajo de la filósofa y psicóloga Susanne Schaup, para quien la recuperación de los aspectos femeninos de Dios pasa por repensar el rol y la naturaleza de la *chokmah* dentro de los libros sapienciales, esto es, de la Divina Sabiduría que aparece en el Antiguo Testamento. Esta Sabiduría, según Schaup, no sería sencillamente un atributo de Dios, sino una persona divina en sí misma, de origen desconocido¹⁸⁰. Aunque no tendría el mismo rol cosmogónico que la Isis egipcia, esta entidad sería un recuerdo de los cultos matriarcales previos al judaísmo y que éste eliminó. Con la desaparición de las antiguas diosas, el rol de la mujer fue menguando en dignidad e importancia dentro del monoteísmo. “La impureza ritual de la mujer, – escribe Schaup – convertida en ley por el pueblo de Israel, no era compartida por los pueblos vecinos, en los que, como sacerdotisas, alcanzaban el papel más alto”¹⁸¹.

Más tarde, cuando el cristianismo asoció la Sabiduría divina con la Virgen María, se obró un cierto equilibrio. Sin embargo, como observa la autora, María resulta demasiado inaccesible, luminosa y perfecta; pero, por otro lado, ella no es una diosa. Ciertamente, la mujer María-Sabiduría es portadora del Logos, que es Dios y que

¹⁷⁸ Consultar en la bibliografía: FORCADES 2007.

¹⁷⁹ El autor más paradigmático que podemos situar bajo esta nomenclatura es C.G. Jung, para quien la vida religiosa, del tipo que sea, es una parte imprescindible del equilibrio psicológico.

¹⁸⁰ SCHAUP 1998, p. 51.

¹⁸¹ SCHAUP 1998, p. 49.

posee una naturaleza masculina, pero ella no participa plenamente de esa naturaleza divina. Por ello, de entrada, cuesta ver en María la figura que la espiritualidad femenina contemporánea pueda reclamar.

En cambio, según Schuap, la figura mitológica que ha concentrado en los últimos años el anhelo del alma por la reprimida feminidad dentro de lo espiritual es la de Lilith¹⁸². Esta antigua diosa revivió en los años ochenta del pasado siglo a ambos lados del Atlántico y se convirtió en un punto de referencia para que muchas mujeres – quizá creyentes pero no religiosas a la manera confesional – pudieran identificarse. Los nuevos estudios que se efectuaron sobre esta figura dejaron atrás el aspecto malévolo y destructivo de Lilith, más propio de la época de los pintores y poetas simbolistas del XIX, y dejó paso a una entidad que personificaba la rebelión contra las exigencias masculinas¹⁸³. Se entendió que el aspecto oscuro de esta divinidad debía ser superado, para convertirse en la potencia numinoso-femenina que fue en sus orígenes, cuando su nombre se escribía en lengua sumeria: “Ki-sikil-li-la-ke”, esto es, “muchacha, amada, compañera de Li-la”.

La obra que preparó el terreno para el acogimiento de esta figura mítica fue la gran epopeya poética *Los hijos de Lilith* (1908) de la escritora alemana Isolde Kurz, en la cual Lilith es la compañera que completa, guía e inspira a Adán, el primer ser humano. Según el sistema mítico inventado por esta poetisa, el ser humano, una vez completado y realizado, volverá a su origen gracias a Lilith y recuperará el estado primordial dentro de Dios. En esta epopeya, Eva resta como una detestable creación del demonio Samael. Sacada de una costilla del primer ser humano, Eva es la adúladora e idólatra de Adán, la que lo aleja del retorno al Creador, cosa que finalmente consigue. Así, el verdadero pecado de Adán no fue comer el fruto prohibido, sino alejarse de su guía Lilith, sin la cual queda a merced de la adúladora Eva, consorte mediocre que hace que Adán cometa grandes males, entre ellos la destrucción del Paraíso. Finalmente, cuando Adán y Eva son expulsados, Lilith se retira al cielo, aunque deja un hijo a Adán. Los descendientes de este hijo del primer hombre con Lilith serán siempre la luz que alumbre el mundo, aunque serán también siempre perseguidos por los hombres, esto es, por los hijos de Adán con Eva¹⁸⁴.

¹⁸² SCHAUP 1998, p. 57.

¹⁸³ SCHAUP 1998, pp. 58-59. Según el *Sepher ben Sira*, Lilith fue la primera mujer de Adán, que se negó a someterse a él, pues Dios los había creado iguales. Con el tiempo, en la mitología judía, esta figura devino la reina de los demonios.

¹⁸⁴ Otra obra importante a este respecto fue “Vuelta a Matusalén” (1922), de George Bernard Shaw, en donde Lilith posee un poder ilimitado, a la manera del Yahvé bíblico. El texto de Shaw es, como cabe esperar, irreverente, satírico y muy ingenioso. Sin embargo, esa diosa-

Pero ¿qué tiene que ver esta Lilith con la virgen negra? La epopeya de Kurz, base para las demás obras que restaurarán el papel de Lilith, es una narración sobre el papel de la *Sophia*, pero de una *Sophia* que acaba retirándose al cielo, esto es, a la región divina-luminosa, pero cuyo fruto está en este mundo, pues Adán lo lleva consigo. Lilith es entonces “el aspecto oscuro de lo femenino numinoso, mientras que *Sophia* es el luminoso. Ambas son dos caras de la misma realidad”¹⁸⁵ y para recuperar los valores femeninos de la divinidad e incorporarlos a la vida espiritual, deben contarse ambos aspectos, el luminoso y el oscuro.

Ingrid Riedel, especialista en psicología analítica y psicología de la religión, hace notar que, en los sueños de muchas mujeres, es muy significativa la aparición de una figura a la que denomina “mujer negra”. Schaup, a quien seguimos para la interpretación de la obra de Riedel, hace notar que tal fenómeno psicológico-onírico es una señal de que, en el profundo subconsciente, se realizaría la integración de la totalidad perdida; una pérdida que las mujeres han vivido de forma intensa y dolorosa. “Lo oscuro – continúa Schaup – lo anclado en la tierra, lo secreto, la muerte como parte de la naturaleza, el eros, la magia y la sanación, todo ello, reprimido en nuestra cultura, pertenece al ser femenino y legitimó una vez su poder”¹⁸⁶.

Esta mujer negra a la que se refiere Riedel, es comparada por Schaup con la virgen negra, la cual se aparecería también en los sueños de muchas mujeres, ya sea en la forma concreta de la Virgen de Montserrat, la de Czestochowa o la de Guadalupe¹⁸⁷. He aquí el punto más importante para nosotros. La psicología profunda considera que la virgen negra se ajusta a cierto arquetipo femenino que aparece en sueños para alcanzar el anhelado desarrollo espiritual.

Así lo considera también la escritora y artista contemporánea China Galland¹⁸⁸, para quien la virgen negra es un eslabón más en la cadena de diosas que viene desde Isis e Ishtar y que pasa por un gran número de figuras mitológicas que poseen como valor simbólico el color negro, el cual las conectaría con los secretos del mundo

creadora no presenta demasiado misterio o trascendencia y no resulta muy atractiva desde el punto de vista espiritual, más aún si la comparamos con la Lilith de Kurz.

¹⁸⁵ SCHAUP 1998, p. 79.

¹⁸⁶ SCHAUP 1998, p. 80.

¹⁸⁷ SCHAUP 1998, p. 80

¹⁸⁸ Galland es fundadora y directora de la organización sin fines de lucro, *Images of Divinity* (IOD). Ha ejercido como profesora residente en el *Center for Arts, Religion and Education* (CARE) y en el *Graduate Theological Union* en Berkeley. Ha impartido conferencias en diversas universidades de Estados Unidos, desde Harvard, Columbia y Cornell hasta Prescott College en Arizona, así como en universidades locales en el Área de la Bahía. Sobre la cuestión de las vírgenes negras, consultar en la bibliografía: GALLAND 1990.

ctónico, imagen de las propias profundidades del ser humano en clave femenina¹⁸⁹. Así pues, según esta autora, cuando la virgen negra aparece en sueños,

Podemos suponer que la psique comienza a desarrollarse en una dirección espiritual (...) Asistimos ahora a una toma de conciencia de lo femenino. Las mujeres comienzan a comprender que no conduce a nada tomar el mismo rumbo que el hombre. Debemos desarrollar nuestras propias facultades, no imitar al varón. La Virgen Negra comienza a imponerse¹⁹⁰.

En términos semejantes se pronuncia la psicóloga jungiana Dora Kalff, para quien la aparición en sueños de la virgen negra representa el “primer impulso de lo femenino positivo”¹⁹¹.

Para Susanne Schaup, seguidora del trabajo de todas estas autoras que hemos mencionado, la virgen negra “ha conservado algo de lo que se perdió en la Virgen María: la plenitud de lo divino-femenino, postergado en el recuerdo y rechazado por la doctrina cristiana”¹⁹², una doctrina que habría obviado justamente ese polo oscuro-ctónico de lo espiritual femenino y que habría atendido solo a lo luminoso-celestial. Sin embargo, como señala Schaup, ambos aspectos son vertientes de una misma realidad y se fortalecen mutuamente. Por eso es tan necesario la reconciliación de estos dualismos. En palabras de la propia Schaup:

Durante muchos siglos el mito negativo de Lilith impregnó la imagen de la mujer como la otra cara de la idealizada Virgen inmaculada, la santa. En ambos extremos se ha perdido la sabiduría, ya que en ambos extremos se ha destruido la relación viva con la diosa (...) Enfrentarse al lado oscuro de Señora Sabiduría constituye el requisito para que también pueda arraigar en el mundo su lado luminoso, porque ambos son dos aspectos de una totalidad cósmica¹⁹³.

Bajo esta concepción que acabamos de exponer, se revela algo de sumo interés: la virgen negra, fruto de la iconografía cristiana y, de entrada, patrimonio de la Iglesia

¹⁸⁹ Notamos como en la teoría de esta escritora aún está presente la hipótesis por la que se decantó la autora de la primera monografía del tema que nos ocupa, Marie Durand Lefebvre.

¹⁹⁰ Citado en SCHAUP 1998, pp. 80-81.

¹⁹¹ Citado en SCHAUP 1998, p. 80.

¹⁹² SCHAUP 1998, p. 80. Es interesante constatar como, para Schaup, la virgen negra devine ya algo distinto a la misma María, en tanto que es una figura nueva que le aporta algo que ésta habría perdido.

¹⁹³ SCHAUP 1998, pp. 84-85.

católica, es reclamada por la moderna psicología de corte jungiano para, precisamente, reparar el olvido de ciertos valores femeninos de la espiritualidad nacida de la propia Iglesia. El propio Jung creyó que algunos arquetipos podían llegar a dominar a una persona o a una sociedad, llegando así a deteriorarse y perder su poder. Como contrapartida a esto, tenderían a surgir en lo inconsciente de cierto número de individuos nuevos arquetipos dominantes¹⁹⁴. En este caso, podríamos contemplar a la virgen negra como uno de esos arquetipos que vienen a revigorar la espiritualidad de nuestra época.

Tal cosa es algo muy similar a lo que han expuesto Anne Baring y Jules Cashford, también psicólogas jungianas, en su obra “The myth of the Goddess. Evolution of an image”, la cual ya hemos tenido ocasión de comentar dentro del capítulo 1 y que forma parte de una corriente en la que el neopaganismo va de la mano del psicoanálisis, muy posiblemente para llegar a visiones más esenciales o universales que incluyan, también, al propio cristianismo¹⁹⁵.

De algún modo, pareciera que el neopaganismo contemporáneo – que tan bien analizó (y criticó) Joseph Ratzinger¹⁹⁶ cuando fue prefecto de la Congregación para la Doctrina de la Fe – es el mismo que ha revalorizado a finales del siglo XX una de las creaciones más curiosas del arte cristiano occidental, como lo es la virgen negra, la cual es contemplada por estas nuevas corrientes como una manifestación del aspecto oscuro del numen femenino, tan reclamado hoy por la espiritualidad feminista, de la cual la mencionada China Galland es una de sus exponentes más célebres en Estados Unidos.

Esta “apropiación” de la virgen negra por parte del neopaganismo ¿hasta qué punto está justificada? Ya hemos dicho, con Eliade, que una moda cultural no necesita pasar el examen de ninguna crítica, sencillamente responde a la necesidad de cierto colectivo. El surgimiento del neopaganismo de corte feminista responde al anhelo de colocar en el centro de la religión y de la humanidad el arquetipo de lo femenino, el cual está siempre relacionado con una renovada sensibilidad hacia la naturaleza y sus formas de vida. Si el culto a María es interpretada como una pervivencia de la Diosa-Madre dentro del cristianismo, la virgen negra es entonces uno de los modos más interesantes, por su peculiaridad y por el “misterio” que la rodea, de justificar las reclamaciones del neopaganismo, el cual nace de la honda

¹⁹⁴ CHEETHAM 2019, p. 233.

¹⁹⁵ Similar concepción la encontramos también en SOUZENELLE 1997, pp. 55-56.

¹⁹⁶ RATZINGER 2006.

insatisfacción que cierta generación padeció, a partir de los años sesenta, con las iglesias occidentales, no importando si estas son romanas o protestantes¹⁹⁷.

En el caso hispánico, y en conexión con la virgen negra y su posible nexa con la Gran Diosa, el antiguo paganismo vasco resulta un modelo interesante de abordar, pues en él se articula muy claramente una mitología en donde el numen femenino es el protagonista y sus roles parecen traspasarse a la figura de María durante el proceso de evangelización de la Vasconia romana.

3.2.1. EL SÍMIL CON LA MITOLOGÍA VASCA

A fin de buscar los caminos que podría emplear el neopaganismo contemporáneo para su vindicación de la virgen negra, vale la pena detenernos un momento en el ámbito hispánico, particularmente en la antigua mitología vasca, previa al proceso de cristianización. El interés y el estudio de esta materia y el consecuente recuerdo de sus valores matriarcales, es uno de los síntomas de la reemergencia del arquetipo femenino en nuestro tiempo y puede servir, además, como fundamento para dotar de estructuras míticas consistentes a un eventual neopaganismo que busque reintegrar las dos polaridades del numen femenino.

Para elaborar este apartado, nos hemos centrado en la obra del teólogo y filósofo Andrés Ortiz Osés, quien, desde la hermenéutica simbólica, ha estudiado esta mitología a la que ahora nos referimos¹⁹⁸.

Dentro de la antigua mitología vasca, juega un papel fundamental el numen Mari, que es la personificación de la Diosa Madre-Tierra, entendida aquí como Naturaleza o *physis* hipostasiada. Tal y como la describe Osés, Mari es principio y generatriz de todo, es la madre arcaica del mundo. Se trata de una diosa panmatriarcal y autoengendradora, Madre-Materia divinizada, la materia embarazada de formas (*mater formarum*). De ella proceden los reinos mineral, vegetal y animal y de ella nacen las dos categorías que rigen el dinamismo del mundo y la complementariedad de sus opuestos. Estos dos principios, en la mitología vasca, reciben el nombre de *Andure Indar*. El primero es de tipo femenino y lunar y está relacionado con el origen

¹⁹⁷ «Muchos de los que trataron de participar activamente en la vida de la Iglesia buscaban experiencias sacramentales, y en especial ser instruidos en lo que llaman vagamente “gnosis” y “misticismo”. Por cierto que sufrieron una decepción. En los últimos cincuenta años todas las tendencias del cristianismo decidieron que la tarea más urgente de la Iglesia era adquirir una influencia mucho mayor en el plano social» (ELIADE 1997, p. 91).

¹⁹⁸ ORTIZ-OSÉS 1996.

de la magia, así como con la brujería, la religión y el destino. Es la potencia sagrada, la mater-materia impasiva, capaz de encantar y ligar las realidades a su urdimbre implicadora. Es la Naturaleza naturante. *Indar*, por su parte, es la energía o fuerza solar saliente y supone el efecto de la fuerza mágica. Se refiere a las metamorfosis terminales de *Andur*. Simboliza, en palabras de Osés, “el desembarazo, esto es, el acto heroico de la salida de la Madre. *Andur* es la Naturaleza naturada”¹⁹⁹.

Así, el principio adúrico está simbolizado por la propia Mari, mientras que la realidad indárica está simbolizada por sus metamorfosis, que acostumbran a ser de tipo masculino: dioses, héroes, etc. La realidad de la magia que obra Mari es matriarcal, mientras que su realización es patriarcal. Por esta misma lógica simbólica, la interioridad cóncava y femenina de Mari es innombrable, pero su aspecto exterior masculino y convexo es omninombrable, precisamente por su extroversión de innumerables seres. Si Mari sale de sí (*Andur*), se convierte en lo otro de sí (*Indar*); mientras que si lo saliente entra en sí, recupera entonces su contacto o sentido telúrico.



Fig. 1.8. fachada del Santuario de la Virgen de Aránzazu, Oñati, Gipuzkoa
Obra de Jorge Oteiza. Fotografía: Wikimedia Commons

¹⁹⁹ ORTIZ-OSÉS 1996, p. 44

Según Ortiz Osés, podemos llamar diosa blanca al numen que sale de sí: diosa ascensorial y celeste, lunar. Por otro lado, podemos llamar diosa negra a lo saliente del numen que entra en sí: negritud terrácea, pregnante, fecundidad y fertilidad, *nigredo* ctónica. En este punto, resulta evidente la conexión de Mari con la Virgen María, en tanto que ésta es la traducción menguada de la antigua diosa vasca, que ve aquí mermados sus poderes dentro de los márgenes de la ortodoxia católica. Sin embargo, la asociación de Mari con Nuestra Señora es inevitable, así como su polaridad blanca y negra, es decir: la Inmaculada y la Virgen Madre respectivamente. De igual modo, esto conectaría también con la necesidad de conciliar los dos aspectos antes mencionados de la *Sophia*, el terrible y el luminoso.

Consideramos que, para ciertos feminismos, estudiar la mitología vasca como una muestra de un culto al numen supremo femenino y su concomitancia con las funciones de la Virgen María, es una buena manera de poner en valor el rol de la Virgen – tanto blanca como negra – dentro de una sociedad posmoderna que, si bien ya no es estrictamente religiosa, sí que permanece abierta a los valores espirituales que canaliza, por ejemplo, el neopaganismo.

Esta asociación del numen Mari con la Virgen llega también hasta el arte contemporáneo vasco. Tal y como observa Ortiz Osés, lo innombrable y ominombrable de Mari se traducen, respectivamente, en la oquedad central y en las púas de la fachada del Santuario de la Virgen de Aránzazu, obra de Jorge Oteiza (Fig. 1.8). Esta intuición del artista vasco sirve como puente con el siguiente apartado de este capítulo, en el que estudiaremos los vínculos de la creatividad artística y la alquimia en lo que toca con la representación de la virgen negra. La obra del pintor francés Louis Cattiaux será el caso en el que centraremos nuestra atención.

3.3. ALQUIMIA Y ARTE CONTEMPORÁNEO: LA VIRGEN NEGRA EN LA PINTURA DE LOUIS CATTIAUX.

3.3.1. LA ESPIRITUALIDAD Y LO FEMENINO EN LOS ORÍGENES DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Antes de abordar la figura de Louis Cattiaux y de exponer el valor de su obra en tanto que vínculo entre arte, alquimia y espiritualidad, conviene esbozar un pequeño paisaje del mundo de la cultura previo a su producción artística, la cual es uno de los testimonios más valiosos para la reflexión sobre la virgen negra dentro de una espiritualidad renovada, cuyo valor en el mundo contemporáneo aún está por ver.

A pesar de su gran fuerza para modificar el curso de la historia de Occidente, la Ilustración no iluminó los terrenos que tocaban con lo espiritual. Un amplio número de intelectuales ilustrados se esforzaron en degradar la espiritualidad tradicional, calificándola como algo que estorbaba para el progreso de la humanidad, del mismo modo que había estorbado también la mujer para llevar a cabo la Revolución, tal y como enseñaban las pinturas de Jacques Luis David en los años inmediatamente anteriores a 1789. Así, es muy consecuente que fuera precisamente el aspecto femenino de la espiritualidad el que saliera peor parado dentro de esta circunstancia histórica. Tal y como hemos mencionado al exponer la obra de Schaup, si en Occidente la Santa *Sophia* había quedado siempre por debajo del *Logos* y de los aspectos masculinos de Dios, tras la derrota de la religión tradicional y la espiritualidad a manos del racionalismo ilustrado, el rostro femenino de la Divinidad quedaba entonces más oculto que nunca²⁰⁰.

Ante este panorama desolador para los mundos de la imaginación, la poesía y la trascendencia, algunas fuerzas contra-revolucionarias trabajaron entre las bambalinas de la Ilustración para preparar un camino de vuelta hasta las dimensiones de lo espiritual, aquello que los jacobinos habían denostado y calificado como irreal, fantástico o infantil. Y aunque la realidad convencional había abandonado a la espiritual, el alma humana necesitaba todavía, como hoy, de lo trascendente, bajo una forma u otra. Fue entonces cuando, poco a poco, el arte devino una nueva religión, la cual se abría paso en medio de los escombros de una Iglesia

²⁰⁰ RODRÍGUEZ-ARIZA 2016, pp. 118 y 119.

secularizada, deteriorada y rendida ante los progresos de la razón. Una Iglesia que ya había perdido el monopolio de lo espiritual y que dejó de ser la única vía para ascender a las cumbres de la realización espiritual. En efecto, otro camino, más práctico y experiencial, comenzaba a tomar partido en esta historia: la praxis del arte. Así, poetas, músicos o pintores devinieron también los depositarios de aquello que una vez perteneció sólo a la religión tradicional y que de alguna manera se le estaba escapando de las manos: la *gnosís*. Un conocimiento vivo de la realidad, una capacidad de interpretar el universo en sus distintos niveles. En medio del naciente mundo industrial, amaneció como respuesta al racionalismo y al materialismo un arte nuevo cuyo afán estaba en rasgar la gris y casi mecánica realidad convencional para que lo trascendente, lo sobrenatural, apareciera de nuevo ante los ojos del corazón²⁰¹.

En medio de este ferviente panorama, se entiende perfectamente lo que Goethe ya había afirmado en sus “Máximas y reflexiones”, cuando escribió que “el verdadero arte es aquel que hace visibles los grandes misterios de una naturaleza que sin él permanecerían eternamente ocultos; la belleza del arte es la manifestación de esos misterios”²⁰².

Nació entonces el movimiento simbolista, donde reaparece la fascinación por lo espiritual, la imaginación, los mundos intermedios, el gusto por lo exótico, lo mágico y lo esotérico. Aquel final del siglo XIX fue la época álgida del espiritismo, la teosofía, la antroposofía, así como uno de los periodos más importantes para el surgimiento o reaparición de algunas sociedades secretas y de grupos ocultitas. El arte, como siempre, fue un reflejo fiel de aquellas tendencias y así lo demostraron artistas de primer nivel como Gustave Moreau u Odilon Redon²⁰³.

Dentro de las obras del movimiento simbolista, el rol de las figuras femeninas fue central. Sin embargo, la mujer representada por aquellos artistas aparecía, la mayoría de veces, como un ser admirado y misterioso, pero también amenazador y oscuro cuando se apartaba la mirada de los ideales de feminidad celestial. Parecía no haber un equilibrado e integrador punto intermedio, así que, junto a las virginales y angélicas doncellas, proliferaron a su vez las figuras de las esfinges, harpías, sirenas y lamias (Fig.1.9 y Fig. 1.10). Lo femenino entusiasmaba a los simbolistas, pero a la vez aturdía el corazón de poetas y pintores, de modo que, en sus

²⁰¹ RODRÍGUEZ-ARIZA 2016p. 119.

²⁰² MAS, 2004, p. 337.

²⁰³ A este respecto, cf, LUQUE 2002.

representaciones, lo femenino restó casi siempre como una grotesca parodia de sus valores naturales (y sobrenaturales). La *Sophía* luminosa no conseguía unirse realmente a la *Sophía* oscura. El puente entre ambos polos seguía roto y el arte, a pesar de su fascinación por lo espiritual-femenino, no consiguió reunir en sus visiones las dos partes del numen femenino, tal cual se había encontrado en la religión tradicional, a la cual ya no podían ni querían regresar²⁰⁴.

Algo parecido, si no peor, ocurrió con los herederos del simbolismo: los surrealistas. Sus componentes estaban profundamente interesados en la representación de lo invisible, la contemplación de los mundos interiores e incluso demostraron ser partícipes de una cierta espiritualidad. En sus andanzas y experimentos artísticos, los surrealistas encontraron en la mujer una figura de inspiración. Sin embargo, por más que la mujer fuera exaltada como musa, predominó su aspecto devorador y castrador. Para los surrealistas, tal y como describe María Ruido, «ellas son las poderosas Esfinges, las paralizantes Medusas, las peligrosas brujas, las vampirizadoras de su energía vital, decapitadoras de devoradora sexualidad, “lolitas” perversas...»²⁰⁵.



Fig. 1.9. "Ishtar" (1888)
F. Khnopff. Frontispicio
para la novela homónima
de J. Peladan.

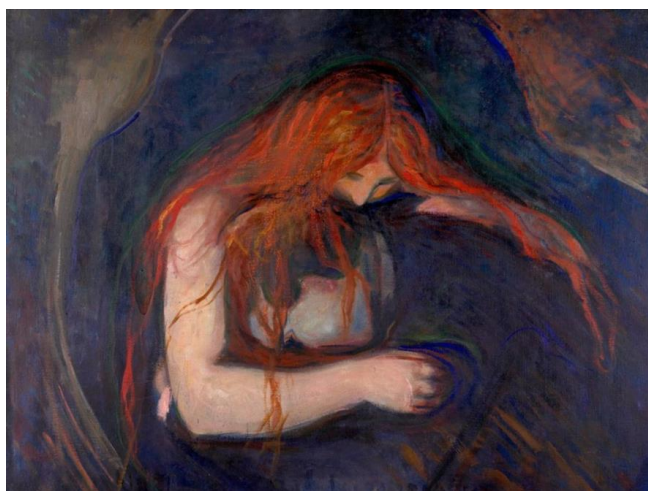


Fig. 1.10. "Amor y dolor", también conocida como "El Vampiro" (1895)
E. Munch. Gothenburg Museum of Art.

²⁰⁴ La Virgen, en efecto, es la *Mater*, la Materia que recibe al *Logos* y es, a su vez, la Reina de los cielos. Ella misma es, de algún modo, la escalera que conecta el Cielo con la Tierra. Esta equilibrada y conciliadora imagen no fue habitual en las representaciones de lo femenino dentro del movimiento simbolista, donde abundaban siempre las polarizaciones del carácter femenino, que aparecía siempre fraccionado e incompleto.

²⁰⁵ RUIDO 1998, p. 381.

Así pues, el surrealismo, a pesar de su fascinación por lo femenino, no fue tampoco capaz de desarrollar un arte más o menos preocupado por lo espiritual donde lo femenino tuviera un rol justo, pues el temor vencía a la admiración²⁰⁶.

Ahora bien, ¿podemos ser tan generalistas? No, desde luego, pues los marcos que establecieron el simbolismo y el surrealismo para el desarrollo del arte son altamente valiosos, pues clarificaron que la función del arte es hacer visible lo invisible, reivindicaron la función mediadora del arte, que actuaba como un puente entre los mundos. En esta praxis, en esta experiencia espiritual, lo femenino volvía a tener la oportunidad de recuperar su rol de mediación entre lo humano y lo divino y, afortunadamente, algunos autores llegaron a soluciones verdaderas en las que los valores femeninos sí aparecen religados o, por lo menos, cuando se trata de representar del polo inferior-oscuro del arquetipo femenino, éste no se aparece bajo formas amenazadoras, sino como imagen de la fecunda maternidad divina. A este respecto, un buen ejemplo es el bajorrelieve que lleva por título Isis, realizado por el simbolista Georges Lacombe (Fig. 1.11). La obra representa justamente a una divinidad femenina oscura, ctónica y de la cual brota la vegetación, la naturaleza. De la sangre que brota de sus pechos nacen flores y de sus cabellos arraigan y crecen los árboles. La diosa actúa aquí como el polo inferior y oscuro del que surge la vida; flores y frutos han habitado previamente en forma germinal en las tinieblas de la Divina Madre²⁰⁷.



Fig. 1.11. "Isis" (1895), G. Lacombe.
Fotografía: RMN-Grand Palais (musée d'Orsay) / Adrien Didierjean

²⁰⁶ Sobra decir que en el movimiento surrealista existió una implícita marginalidad de las mujeres artistas. De no haber sido así, quizá el movimiento hubiera gozado de mayores intuiciones para el desarrollo de los aspectos femeninos de sus producciones artísticas.

²⁰⁷ RODRÍGUEZ-ARIZA 2016, p. 16.

No es de extrañar que los artistas que se encuentran en la misma estela de Lacombe, fueran personajes sinceramente interesados en el hermetismo. Dedicaremos nuestro siguiente apartado a este nexo entre arte y alquimia, para después abordar directamente la obra de Cattiaux y sus representaciones de la virgen negra.

3.3.2. ALQUIMIA Y CREACIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA

Independientemente de la calidad de los trabajos sobre alquimia, desde el siglo XVII, el arte hermético fue oficialmente cuestionado e incluso atacado por los adalides del pensamiento racional, cuyas ideas triunfarán definitivamente en el siglo de las luces. Así, con el progreso de las ciencias químicas, la vieja quimera de los alquimistas (así era como la consideraban sus detractores) quedó oficialmente relegada a los mundos de la literatura y la fantasía, de modo que cualquier otro interés por esa materia restaba como sinónimo del ridículo.

Sin embargo, tal y como ha escrito F. Bonardel, “esta expulsión oficial del campo del pensamiento positivo fue y sigue siendo para la alquimia una ocasión para reformular – teórica y prácticamente – el espacio de su posible supervivencia y las condiciones de su fecundidad espiritual y creadora perpetuamente viva”²⁰⁸. Así, parece que los tiempos modernos no enterraron para siempre a la alquimia, sino que, al contrario, la resucitaron, si bien sus caminos se tornaron más oscuros y secretos que hasta entonces. Desterrada ya de las instituciones académicas, la alquimia se tornó una materia aún más compleja de seguir, incluso históricamente. Mientras proliferaban las publicaciones científicas centradas en la estricta química, enseñada de manera clara y sin velos simbólicos, aumentaban también, en paralelo, centenares de manuscritos sobre alquimia. “Se cuentan por centenares – explica Pérez Pariente – los manuscritos alquímicos de los siglos XVIII y XIX que atesoran diversas bibliotecas occidentales, a menudo procedentes de coleccionistas privados, sobre todo en el caso de Norte América”²⁰⁹. Según Pérez Pariente, “el examen de esos documentos a menudo revela la existencia de una cadena de transmisión de saberes alquímicos, de círculos de alquimistas que se comunicaban entre sí de manera

²⁰⁸ BONARDEL 1992, p. 118.

²⁰⁹ PÉREZ 2018, p. 177

privada para compartir enseñanzas, experiencias y documentos, ajenos a toda organización formalmente constituida”²¹⁰.

Si bien aquella vieja “mística metalúrgica”, mediadora entre el reino de la materia y el del Espíritu, fue una actividad que se desarrolló “subterráneamente” y en los márgenes de la sociedad, lo cierto es que a finales del siglo XIX y a principios del XX encontró un nuevo lugar y unos nuevos “alquimistas” que iban a tratar de emplear aquellos conocimientos esotéricos dentro de un ámbito completamente distinto. Nos referimos, en efecto, a la creación artística, la cual había asumido entonces la tarea propia de cualquier religión, como ya hemos señalado: unir, re-ligar el cielo con la tierra, es decir, propiciar un encuentro de lo humano con lo divino. En este contexto, se entiende perfectamente la expresión del poeta Aloysius Bertrand, quien refiriéndose a la obra de arte la calificó como “la Piedra filosofal del siglo XIX”²¹¹.

En efecto, la alquimia, alejada ya de la química, podía entonces ofrecer esa *gnosis*, ese conocimiento imprescindible para obrar la reunión de los mundos terrenal y celestial que buscaban aquellos artistas abiertos a la espiritualidad. Por esto mismo, muchos de ellos se interesaron por los textos herméticos, convirtiendo así sus creaciones en obras portadoras de un conocimiento alquímico fruto de la experiencia. Ya no fue más el laboratorio el lugar exclusivo del alquimista, sino el taller del pintor y el estudio del poeta. La Gran Obra alquímica podía efectuarse mediante la creación de un poema, una pintura o en una composición musical.

Advirtamos que no se trataba sencillamente de enumerar símbolos herméticos o citar figuras alquímicas ya conocidas desde siempre, como “Hermes”, “uroboros” o “andrógino”. El arte debía ser capaz de establecer relaciones reales, de facto, entre simbolización y transmutación. Quien desee ir más allá de esa mera enumeración, tal y como ha escrito F. Bonardel, «debería tratar de interrogar conjuntamente el arte y la alquimia sobre tres cuestiones esenciales: a) la voluntad manifiesta del arte de ser reconocido como *Ars Magna*; b) el acto poético como trabajo espiritual de naturaleza “filosofal”; c) la vocación transmutadora de la creación en la cultura, y en la cultura occidental en particular”²¹². Bonardel cita tres ejemplos claros y paradigmáticos que, según su criterio, cumplieron con las tres condiciones enumeradas fueron Wagner, Mallarmé y Proust²¹³. Ellos, en efecto, crearon personajes y tramas que se dirigían hacia una búsqueda de algo que se parece mucho

²¹⁰ PÉREZ 2018.

²¹¹ Citado en BONARDEL 2012, p. 145

²¹² BONARDEL 2012, p. 146.

²¹³ BONARDEL 2012, P. 146.

a la Piedra filosofal, bien a través del sacrificio, la redención del amor o mediante la superación de pruebas caballerescas.

En el ámbito de las artes plásticas, la alquimia está presente en la obra de ciertos artistas contemporáneos, no solo como tema representado, sino como vía para la búsqueda y la realización espiritual a través de la fe y el conocimiento. William Blake, František Kupka, Jean Delville o Remedios Varo son solo algunos nombres célebres. Sin embargo, el caso de Louis Cattiaux, menos célebre dentro de la Historia del arte, es seguramente el más paradigmático y el que mejor encaja con el objeto de nuestra investigación, que es la virgen negra.

3.3.3. LA VIRGEN NEGRA EN LA PINTURA ALQUÍMICA DE LOUIS CATTIAUX

Cercano por su plástica al surrealismo, del que fue contemporáneo, e igualmente buscador de lo oculto en las profundidades del alma como los simbolistas, la figura del pintor, poeta y visionario francés Louis Cattiaux (1904-1953) pertenece, sin embargo, a otro orden. Tal afirmación no es exagerada, pues podemos considerar a este autor como un verdadero continuador de aquellos sabios del mundo antiguo que conocían y practicaban la alquimia, el arte hermético que enseña cómo se une el espíritu con la materia, lo divino con lo humano.

En su obra, Cattiaux dio una nueva vida a lo más esencial de las antiguas tradiciones espirituales. Supo ver, más allá de las formas exteriores, aquella verdad fundamental, aquella *philosophia perennis* que late en el interior de las diferentes religiones y filosofías tradicionales. Quizá por esto mismo, Cattiaux no goza de un lugar destacado dentro de nuestra selectiva y sesgada historia del arte, en donde se acostumbra a incidir más en la novedad, la transgresión y la ruptura que en aquello que es continuador de cualquier tradición que toque con lo espiritual.

A la búsqueda de esa *gnosis*, Cattiaux pasó largas horas en la Biblioteca del Arsenal, en París, que por aquel tiempo reunía una portentosa colección de volúmenes sobre alquimia y hermetismo y que actualmente se encuentran en la Biblioteca Nacional de Francia. Aquellas lecturas, más espirituales y meditativas que eruditas, le conectaron con los antiguos maestros:

Durante la ocupación me alimentaba con una manzana por ágape. Pasaba todo mi tiempo en la Biblioteca de París en donde se hallaban los secretos del esoterismo y del arte

medieval. Me nutría literalmente del espíritu de los antecesores creyentes y escrupulosamente artistas²¹⁴.

De entre esos antecesores, seguramente los máspreciados para el pintor fueron Nicolas Flamel i Nicolas Valois, en cuya obra encontró y reconoció un saber que el occidente moderno había perdido u olvidado. Era necesario volver a encontrar esa *gnosis* y esa *praxis*.

Quizá de este anhelo, de esta necesidad, brota el primer impulso que llevó a Cattiaux a ser el autor de un libro singular y extraordinario, aunque él mismo reconociera que el contenido de la obra le sobrepasaba: *Le Message retrouvé*. El profesor Raimon Arola, que ha dedicado numerosos estudios al arte de Cattiaux, explica que este libro es una obra que “invita a meditar libremente sobre qué o quién es Dios”. En ella, Cattiaux “no razona sobre Dios, no especula, sino que testifica, mediante símbolos que se refieren a una única cosa, sobre qué es Dios, una cuestión que siempre va acompañada de otra: qué es el hombre”²¹⁵.

Redactado a lo largo de quince años y construido a base de aforismos y sentencias dispuestas en forma de dos columnas, *Le Message retrouvé* presenta todos los rasgos de un libro inspirado. La primera autoridad en esoterismo y metafísica que supo ver el valor del libro fue René Guénon, quien publicó una reseña muy favorable sobre lo escrito por Cattiaux. Esto es muy interesante, pues no fueron los coetáneos artistas de vanguardia buscadores de lo oculto aquellos que reconocieron el valor de *Le Message retrouvé*, sino el más estricto y duro detractor de este tipo de arte. En efecto, para Guénon, el surrealismo y todos los *ismos* no eran más que degeneraciones del verdadero arte, que debe estar sujeto siempre a una tradición espiritual. Esto coloca a Cattiaux en un lugar especial, pues su técnica y estilo como pintor pueden recordar efectivamente al de los surrealistas, pero el fondo y la esencia de su obra se encuentra en otro lugar, más cercano al esoterismo tradicional que a las vanguardias. Parece que, ciertamente, Cattiaux encontró el hilo espiritual que occidente había perdido y lo supo formular con un lenguaje nuevo y más adecuado a los tiempos. Su pintura y sus textos así lo demostrarían.

Charles d’Hooghvorst, quien fuera amigo personal de Cattiaux y discípulo durante los cinco últimos años de la vida del artista, escribió sobre *Le Message retrouvé* que “se dirige a la intuición y a la memoria profunda y no a la razón especulativa. Son

²¹⁴ Citado en AROLA 2013, p. 107.

²¹⁵ AROLA 2013, p. 29.

pocos los que han tenido la inteligencia y la paciencia de leerlo y meditarlo, a fin de penetrar en él y descubrir la vía que lleva al secreto vivo del hombre, sepultado en lo más profundo de la naturaleza del mundo”²¹⁶.

El pintor francés escribió otro valioso libro, titulado *Physique et Métaphysique de la Peinture*²¹⁷, en donde trata de la práctica y la teoría del arte desde una óptica muy poco convencional para su tiempo y contexto. Para Cattiaux, el arte es un acto mágico, en el sentido que se le daba a esta palabra en el Renacimiento: la ciencia de casar los mundos, de unir el cielo con la tierra. Desde esta perspectiva, «en las operaciones artísticas – explica Arola – se hace visible lo invisible de la naturaleza, aquella fuerza que impele las transformaciones constantes a partir de las cuales es posible alcanzar el único centro»²¹⁸.

Afirmaciones semejantes vienen recogidas en *Le Message retrouvé*: «El arte consiste en hacer aparecer lo sobrenatural oculto en lo natural»²¹⁹. Así, tal y como apunta Arola, la metafísica de la que hablaba Cattiaux no aparece como algo alejado del ser humano, tal y como se ha concebido mayormente en el arte y la literatura que hemos conocido anteriormente²²⁰. Este tipo de metafísica permite evitar los excesos tanto de espiritualización como de materialidad, de manera que asistimos a un perfecto equilibrio fruto del encuentro entre lo bajo y lo alto. A este respecto, Arola cita a d’Hooghvorst cuando afirma, siguiendo a Cattiaux, que “dar cuerpo y medida a la inmensidad es el misterio del Arte puro”²²¹. Aquí reside verdaderamente la naturaleza alquímica del arte. No es menester que el artista dibuje atones u otras figuras de los imaginarios alquímicos propios del romanticismo o de la novela gótica. El arte hermético acontece en la concepción que Cattiaux tiene de su propio oficio como pintor. Creación artística y alquimia aparecen, por fin, plenamente integradas en la obra de un artista contemporáneo.

Como ya hemos observado más arriba, la alquimia (como cualquier esoterismo) necesita de la religión y, por lo tanto, sus modos de expresión toman muchas veces las figuras y personajes de su religión contextual. Así, tal y como apunta Arola, en la obra de Cattiaux, abundan los grandes temas del cristianismo: la Anunciación, el

²¹⁶ AROLA 2013, p. 38

²¹⁷ La obra comenzó a ser escrita en 1946. En 1954, después de la muerte del artista, aparecieron publicados algunos fragmentos del ensayo, si bien éste no fue publicado íntegramente hasta 1991.

²¹⁸ AROLA 2013, p. 85.

²¹⁹ CATTIAUX 2011, p. 89.

²²⁰ AROLA 2013, p. 81.

²²¹ AROLA 2013, p. 81.

nacimiento de Jesús, la crucifixión, etc. “Cada una de estas pinturas – continúa Arola – es una reflexión profunda y una enseñanza sobre la iconografía cristiana tal como fue en su origen. Las enseñanzas evangélicas son tratadas desde el conocimiento del secreto que encierran”²²². Un conocimiento cuyo significado queda iluminado por la “santa ciencia de Hermes”, tal y como escribió el propio Cattiaux²²³.

Del mismo modo ocurre con las pinturas que representan los misterios marianos, tema al que Cattiaux prestó una especial atención hacia el final de su vida. “Pinto Vírgenes Eternas – decía el propio artista – de las que nadie conoce el verdadero nombre excepto el que las desposa”²²⁴. Para Cattiaux, tal y como señala Arola, el misterio mariano “es el lugar por el cual se debe pasar imprescindiblemente para llegar al sol filosófico, y sus creaciones artísticas sobre este tema, lejos de preocupaciones estéticas, son enseñanzas concretas sobre este misterio”²²⁵.

Bajo esta concepción mágico-alquímica del arte, la Virgen, esto es, el arquetipo femenino por excelencia para la tradición occidental, aflora en toda su plenitud; no se presenta separado o polarizado, sino completo y ejerciendo el rol concreto que en cada ocasión desea acentuar el pintor. Particularmente, la Virgen negra encuentra, al menos, dos claras representaciones en la obra de Cattiaux (Fig. 1.12 y Fig. 1.13).

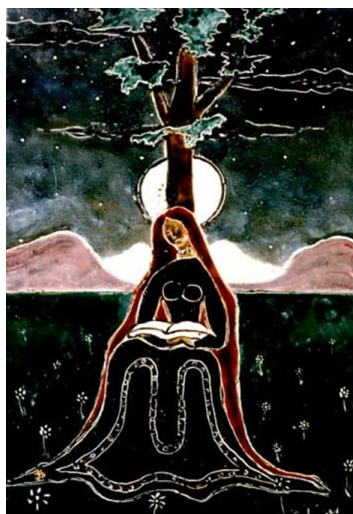


Fig. 1.12. “Virgen negra” (1951), L. Cattiaux.
Colección privada, España.



Fig. 1.13. “Virgen negra” (1952), L. Cattiaux.
Colección privada, Bélgica.

²²² CATTIAUX 1998, p.95

²²³ Citado en CATTIAUX 1998, p. 95

²²⁴ CATTIAUX 1998, p. 95.

²²⁵ CATTIAUX 1998, p. 95.

Pero, ¿qué pueden representar exactamente estas vírgenes negras? Para entender mejor estas pinturas, es conveniente acudir a *Le Message retrouvé*, en donde a la virgen negra le han sido dedicados algunos versículos, como por ejemplo el que sigue:

¿No es la virgen negra la primera y más misteriosa de las madres? ¿No es ella a quien Dios ha mirado amorosamente desde el comienzo? ¿No es ella quien ha alumbrado la luz que ilumina al mundo? ²²⁶

Según explica Raimon Arola, “Simbólicamente, la Virgen Negra representa el lugar y el resultado de la primera conjunción entre el cielo y la tierra. De ella crecerá el árbol luminoso que producirá el fruto dorado”²²⁷. Así, se entienden estas palabras que el propio Cattiaux dirigió en una carta a uno de sus amigos: “Tienes mucha razón en adorar a la virgen negra, ya que sin ella es imposible alcanzar a la virgen blanca, y sin ésta última es imposible llegar hasta el hijo rojo”²²⁸. Encontramos, de nuevo, las tres fases de la Gran Obra: *Nigredo*, *Albedo* y *Rubedo*.

Sobre esa primera fase oscura del *Opus Magnum*, hemos podido saber que el discípulo y amigo de Cattiaux, Emmanuel d’Hooghvorst, escribió que “lorsque l’homme a été envoyé dans l’exil, il s’est trouvé dans cet exil un lieu mystérieux, ténébreux, qu’on appelle la vierge noire, où se trouve la semence de la lumière. Nous devons le retrouver et nous devons faire jaillir cette lumière”.

Resulta evidente que Cattiaux es continuador de lo que nosotros hemos llamado hipótesis universalista, concretamente de la lectura alquímica que esta hipótesis permite sobre el fenómeno. De hecho, el propio pintor tenía ya una idea bien formada a este respecto en lo que atañe a las piezas medievales que tratamos en este trabajo. En una de sus cartas dirigidas a un amigo, escribió Cattiaux que: “No conozco Montserrat ni ningún otro lugar santo, tal vez algún día podré visitarlos cómodamente. Nuestra Señora de Montserrat es una de las escasas vírgenes negras imagen de la primera materia alquímica, de donde viene el oro vivo representado por el niño Jesús, al que se ha de multiplicar por la muerte y la resurrección”²²⁹.

Queda entonces claro que el aspecto principal de la virgen negra en la obra de Cattiaux es la de representar aquel lugar o estado del alma en el cual debe nacer la luz divina en el hombre, emergiendo de la oscuridad, esto es, partiendo de la *materia*

²²⁶ CATTIAUX 2011, p. 294.

²²⁷ En la webgrafía: AROLA-ARSGRAVIS.

²²⁸ ANSEMBOURG – LOHEST HOOGHVORST 2008, p. 102.

²²⁹ CATTIAUX 1999, p.278.

prima: imitando, pues, el acto cosmogónico recogido en la tradición bíblica, cuando se narra como Dios extrajo la luz de las tinieblas.

En este sentido es interesante que nos detengamos un momento en la pintura “Virgen negra” de 1952, (Fig.12), a fin de exponer con algo más de detalle y partiendo de una obra concreta, todo lo que hemos expuesto. En esta pintura la figura de la Virgen aparece de pie y sin el Niño, en medio de un espacio que, a juzgar por las arcuaciones, parece ser un templo, esto es, un espacio sagrado. Esto bien podría indicar que ella misma es el templo, es decir: el lugar donde acontecen las epifanías, donde Dios se manifiesta. Afirmación muy razonable para la teología, pues María es el templo de Dios, del Dios que nace en el mundo, en el polo inferior de la creación. Sin embargo, este lugar terrenal-inferior ahora se ha convertido en un cielo²³⁰. Tal cosa queda explicitada por el suelo ajedrezado, cuyas baldosas evocan, precisamente, lo celeste mediante las estrellas que aparecen representadas en su centro. Interpretamos que la dualidad del ajedrezado queda trascendida por la Virgen, pues ella integra los mundos, pues propició que el cielo bajara a la tierra; el mismo cielo que ella porta en sí y que demuestran las estrellas pintadas sobre sus ropajes. Y en ese punto central e intermedio que ella representa, justo entre el cielo y la tierra, entre lo celestial-invisible y lo físico-visible, en medio de esa “corporeidad celeste” que diría H. Corbin, aparece la reluciente hostia que la Virgen negra porta en su mano, imagen de la divinidad que se hace presente en medio de la oscuridad de la Virgen, que es la *materia prima*. De fondo, como emulando el pan de oro de los iconos ortodoxos, encontramos un cielo dorado, cuajado de estrellas, y que simboliza la presencia del Oro-Sol divino presente en el mundo inferior, como si la luz dorada hubiera tomado cuerpo y forma.

3.4. A MODO DE CONCLUSIÓN: LA VIRGEN NEGRA COMO UNA *INVENTIO* CONTEMPORÁNEA

Seguramente el mismo título de este apartado resume todo cuanto queremos expresar sobre nuestras conclusiones sobre el fenómeno de las vírgenes negras. Y, como el mismo título, queremos ser breves en la fase final de este bloque, en el que hemos dicho ya muchas cosas.

²³⁰ Para seguir reflexionando en esta línea, es muy esclarecedor acudir a CORBIN 1996.

Parece muy claro que, dentro del cristianismo medieval, la virgen negra seguramente no ha existido nunca como modelo iconográfico y, sin embargo, ésta apareció a finales del Medievo, bien mediante el proceso de oscurecimiento de varias tallas románicas y góticas, bien por el uso de materiales oscuros que resultaban sencillos de trabajar, como la fayalita. En cualquier caso, cuando apareció el color negro en el rostro de María, éste se aceptó mayormente, se asimiló poco a poco en la liturgia y se interpretó teológicamente a partir de las Escrituras, en donde la amada del Cantar de los cantares fue el referente principal.

Sin embargo, en nuestra época, los acercamientos e interpretaciones del rostro oscuro de Nuestra Señora participan también de otras sensibilidades, entre las cuales no solamente se encuentran la eclesiástica o la material-positivista, sino que, tal y como es nuestro propio mundo, las hay de varios tipos distintos, muchas veces contradictorios. Acercarnos a toda la bibliografía existente en varios idiomas nos da una buena idea de la dimensión del fenómeno. En cuanto a Internet, es abrumadora la cantidad de información que encontramos sobre esta cuestión. Ya dijimos en la introducción a este bloque que muchas veces tal información localizada en la red es de muy baja calidad y, por lo tanto, de poco interés desde el punto de vista académico. Sin embargo, desde un punto de vista antropológico, es de suma importancia, pues demuestra que, por un lado, el tema posee un gran atractivo y que, por otro lado, éste no se ha explicado satisfactoriamente, razón por la cual proliferan todavía las más fantásticas hipótesis sobre el origen de las vírgenes negras, donde se mezclan sin ningún criterio a templarios, cátaros y masones con diosas paganas y cultos ancestrales. Tales mezcolanzas, en efecto, son de un aciago gusto para los ambientes académicos. No obstante, si aún se fabrican tales combinaciones más menos literarias y novelescas, en parte se debe a la poca atención que la Universidad confiere a ciertos fenómenos culturales de moda, simplemente porque no son de su agrado o porque no se ajustan a los parámetros que se han decidido que son los propios de la Universidad. Nuestro parecer, sobra decirlo, es muy diferente: no debemos desechar ninguna fuente cuando se trata de abordar el sentido y el fondo de los mitos, ya sea su formulación antigua o contemporánea. Todo tiene valor y todo ayuda a abordar un fenómeno tan complejo como el de las vírgenes negras. Lo que podríamos llamar “la clandestinidad cultural”, esto es, todo lo que está fuera de los márgenes de la Academia y que se mueve en los ambientes populares es mucho más grande y determinante de lo que podemos imaginar en un principio. Hacemos nuestras las palabras del teólogo alemán Ekkehard Hieronimus, cuando escribió que

lo que está ocurriendo en las capas más bajas de la sociedad es seguramente mucho más potente y efectivo que lo que ocurre en los círculos intelectuales. Por supuesto, pensamos que son intelectuales – en el sentido más amplio del término, en el que incluyo a los científicos – quienes definen nuestra vida. Pero últimamente los intelectuales son más bien como una película de aceite en un gran charco de agua: brilla juguetonamente y se cree que lo es todo, pero solo tiene el grosor de una molécula

Después de estos años de investigación – la cual nunca puede ser completa en este tipo de cuestiones – estamos persuadidos de pensar que la virgen negra, tal y como nos ha llegado através de su historiografía, es en realidad una *inventio* de la cultura moderna occidental, dentro de la cual todavía existen algunos troveros que hacen, justamente, lo que de ellos se espera: trobar, encontrar, dar con aquello que estaba oculto y que era necesario sacar a la luz. Hemos constatado que dicha búsqueda, más que demostrar el origen físico de estas efigies negras de María, ha consistido, más bien, en dotar de sentido a estas imágenes de Nuestra Señora. Así, tal y como hicieran los antiguos y populares relatos que explican el modo en que fue encontrada tal o cual imagen de la virgen, los relatos de los últimos ciento cincuenta años sobre las vírgenes negras tienen la misma función, a pesar de la voluntad claramente científica y materialista de muchos enfoques contemporáneos. En efecto, tal y como exponemos en los apartados “*Inventio*” e “Imágenes escondidas y encontradas” del tercer capítulo de esta tesis, aquellos antiguos relatos estaban llenos de elementos simbólicos que conservaban y transmitían ciertos valores teológicos y espirituales a los fieles, quienes los conservaban gracias a la idoneidad de esas narraciones legendarias. Tales relatos aún perduran, aunque ya nadie los tome por ciertos en el sentido más corriente de esta palabra. Por esta misma razón, los mismos valores que las *inventiones* antiguas transmitían, son ahora retomados y adaptados a nuestra realidad, que en gran parte sigue adolecida por los mismos anhelos de antaño. Anhelos espirituales-emocionales que buscan ser resueltos en todo tipo de hipótesis. Interpretamos también como un cierto tipo de anhelo el deseo de explicar materialmente los fenómenos tocantes con el arte sagrado. Aquellos que zanján la cuestión de las vírgenes negras aludiendo únicamente al ennegrecimiento de las tallas, buscan en realidad satisfacer sus propios valores intelectuales y culturales, dentro de los cuales no cabe la trascendencia. Y esto, evidentemente, también es un relato, es decir, un modo de ver y explicar la realidad.

Dicho esto, podemos afirmar entonces que, para nosotros, la virgen negra es una construcción simbólico-cultural del mundo moderno. Una construcción que, imaginada como un árbol, hunde sus raíces en el antiguo paganismo y en la mística cristiana medieval y cuyas ramas se proyectan en un presente que, por un lado, reniega de todo lo espiritual y que pretende que una tal construcción carezca de valor por ser, precisamente, un “invento”. Por otro lado, existe un presente distinto, uno que anhela modos nuevos de espiritualidad y que, por eso mismo, acoge desde la óptica simbólico-poética el fenómeno de las vírgenes negras. Para esta última manera de ver las cosas, las flores que penden de las ramas de este árbol son los estudios, libros y obras de arte que tal vez preparan el camino para dicha espiritualidad renovada. Los frutos, que aún no han nacido, bien podrían contener las semillas de un tipo de sensibilidad espiritual que reencuentre el anhelado equilibrio entre los dos polos del arquetipo femenino, que es luminoso y oscuro a la vez. Superar esa dualidad o, mejor aún, integrarla en la Unidad, es algo que puede enseñar la reflexión – poética, simbólica, imaginal – sobre la virgen negra, especialmente si se la observa desde la tradición alquímica en conexión con la creación artística, quizá uno de los modos más interesantes para una nueva espiritualidad. Una espiritualidad que no debería romper efectivamente con nada, sino que sería continuadora de algo que ha existido siempre y que, tal vez, una mirada nueva y responsable al antiguo paganismo, pueda ayudar a reactualizar. Para que esto ocurra, es imprescindible atender a lo que nos ha enseñado la psicología de las profundidades, particularmente la de corte junguiano, pues ésta es capaz de tomar en cuenta el papel de la creatividad artística y de asimilar el lenguaje onírico con las imágenes alquímicas.

Así, la virgen negra, que es un invento al que vamos añadiendo diferentes capas y pátinas culturales, resulta una de las imágenes simbólicas más interesantes de nuestra tradición occidental, pues es capaz de aglutinar sobre ella tantas interpretaciones como inclinaciones intelectuales, emocionales y espirituales puedan aparecer. En efecto, el Arte, el verdadero Arte, interroga a pesar de los siglos a sus observadores. Y cuando la obra es, además, una obra viva, abierta, cambiante, entonces las preguntas se tornan más complejas y se pierden en niveles distintos de investigación. Es por ello que este último capítulo no puede concluir de un modo usual, pues no creemos que exista una conclusión que cierre el asunto de las vírgenes negras, sino que existen, más bien, modos diferentes de acercamiento al fenómeno, que lo dotan de sentido y que responden a los parámetros culturales e inclinaciones

de cada investigador o buscador. En nuestro caso, como ya hemos tenido oportunidad de exponer, nos parece que la vindicación de los valores femeninos de la Divinidad y su conexión con la alquimia y la creación artística, son vías que vale la pena explorar a partir de los apuntes y reflexiones que hemos podido plasmar en este trabajo.

II

CATÁLOGO DE LAS VÍRGENES NEGRAS
EN CATALUÑA

INTRODUCCIÓN AL CATÁLOGO

El presente catálogo recoge una serie de piezas que la historiografía o el culto religioso han considerado como imágenes negras o morenas de la Virgen María. Si bien es posible que este compendio, en el momento de su publicación, no esté completamente cerrado, en él hemos recogido todas las imágenes marianas de este tipo de las que hemos tenido noticia dentro del ámbito catalán. Cabe advertir que, estrictamente hablando, no existe un tipo iconográfico que podamos llamar “virgen negra” pues, más allá del color de sus carnaciones, no existe otro criterio formal o cronológico: en algunos casos María aparece como *Theotokos*, otras veces como *Eleusa* o *Galaktotrofusa*²³¹; por lo demás, las imágenes pueden ser tanto del siglo XII como del XV. Sin embargo, esto no es un impedimento para afirmar que existe un fenómeno que podemos denominar bajo el título de “virgen negra”, puesto que el color negro y su exaltación forman parte de algo que trasciende lo meramente iconográfico y que conecta, como poco, con lo teológico.

Para reunir estas imágenes, hemos considerado una serie de requisitos con tal de delimitar el número de casos, los cuales, bajo otras consideraciones, podrían haber resultado demasiado numerosos o, por el contrario, prácticamente inexistentes. He aquí los criterios que hemos seguido:

- Todas las imágenes son de origen medieval, si bien hemos aceptado algunas estatuas modernas que, a modo testimonial, substituyen a la talla original de la que conservan el recuerdo del color negro y otros atributos de interés, tanto materiales como inmateriales.
- Los casos reunidos son imágenes que actúan aún como objetos de culto y que, por lo tanto, se encuentran todavía en un contexto devocional que celebra en muchas ocasiones el color oscuro del rostro de la Madre de Dios.
- Sobre el grado de negritud no hemos sido extremadamente rígidos, pues hemos aceptado tallas con carnaciones actualmente negras, morenas, oscurecidas o ennegrecidas, así como imágenes actualmente blancas pero que

²³¹ Todos estos son tipos iconográficos distintos que provienen de una muy antigua tradición. La Virgen como *Theotokos* está entronizada y frontal; *Eleusa* es cariñosa con el niño, ya que hay un contacto visual entre ambos o bien se toman de las manos; *Galaktotrofousa* es aquella que comúnmente se conoce como “Virgen de la leche”, donde la madre aparece dando el pecho al niño Jesús.

conservan el recuerdo bien documentado de haber sido negras o morenas en algún momento de su historia.

Para facilitar y agilizar la tarea, las imágenes están ordenadas por provincias. Hemos encontrado esta forma más sencilla que, por ejemplo, la de ordenar por diócesis las imágenes, puesto que esta categoría puede ser muy variable a lo largo del tiempo.

Cada una de las piezas ha sido analizada de forma particular, dividiéndose su estudio en dos ámbitos o apartados. El primero, titulado “Aspectos histórico-artísticos”, ofrece información material de la pieza: datos técnicos como el nombre de la advocación, cronología, dimensiones, material de la factura, ubicación, estilo, descripción formal, iconografía, etc. A todo ello le sigue una historia de la imagen en la que, dependiendo del caso, se tratan cuestiones como las posibles restauraciones y modificaciones en su aspecto, donaciones, vicisitudes políticas relevantes, así como noticias antiguas que den testimonio de la negritud de la imagen. En algunas ocasiones se ha podido acceder a información de primera mano relacionada con los análisis físico-químicos de la policromía de la talla y a las opiniones de los expertos en esta materia. Por su lado, la segunda parte de la ficha se titula “Aspectos metahistóricos” y sirve para tratar aquellas cuestiones que van más allá de lo histórico-material pero que son también una información fundamental para entender la realidad de la imagen en cuestión y la importancia de su culto o recuerdo hasta nuestros días. Este apartado es el espacio reservado para narrar el hallazgo prodigioso de la imagen y otras leyendas, así como milagros y acontecimientos relacionados con el culto de la advocación mariana en particular.

Con tal de profundizar en el sentido de todos estos aspectos que hemos llamado “metahistóricos”, el texto hace referencia constantemente al diccionario de símbolos marianos que hemos confeccionado especialmente con vistas a la interpretación de las *inventio* de las imágenes y que constituye el tercer gran bloque de esta tesis.

Todas las fichas incluyen una selección bibliográfica relacionada con la pieza particular²³². Advertimos, para finalizar, que la función de este catálogo es sencillamente la de recoger de forma ordenada todas las informaciones valiosas que hemos podido encontrar de cada pieza, particularmente en lo que atañe al color negro de sus carnaciones. Este registro se ha realizado con miras a definir un *corpus* de

²³² Las notas bibliográficas del catálogo aluden tanto a la bibliografía concreta del final de cada ficha como al compendio bibliográfico general de todo el trabajo.

imágenes debidamente enmarcadas que sirva como punto de partida para estudios posteriores que podrán profundizar en la historia o la metahistoria de los diferentes casos.

RELACIÓ DE VIRGENES NEGRAS DE CATALUÑA ORDENADAS POR PROVINCIAS

Provincia de Barcelona

Mare de Déu de l'Ajuda (Barcelonès)
Mare de Déu de les Arenes (Vallés Occidental)
Mare de Déu de Foix (Alt Penedés)
Mare de Déu del Gresolet (Berguedà)
Mare de Déu de Montserrat (Bages)
Mare de Déu dels Munts (Lluçanès)
Nostra Senyora de la Salut (Baix Llobregat)
Mare de Déu de Santiga (Vallés Occidental)
Mare de Déu del Vinyet (Garraf)

Provincia de Girona

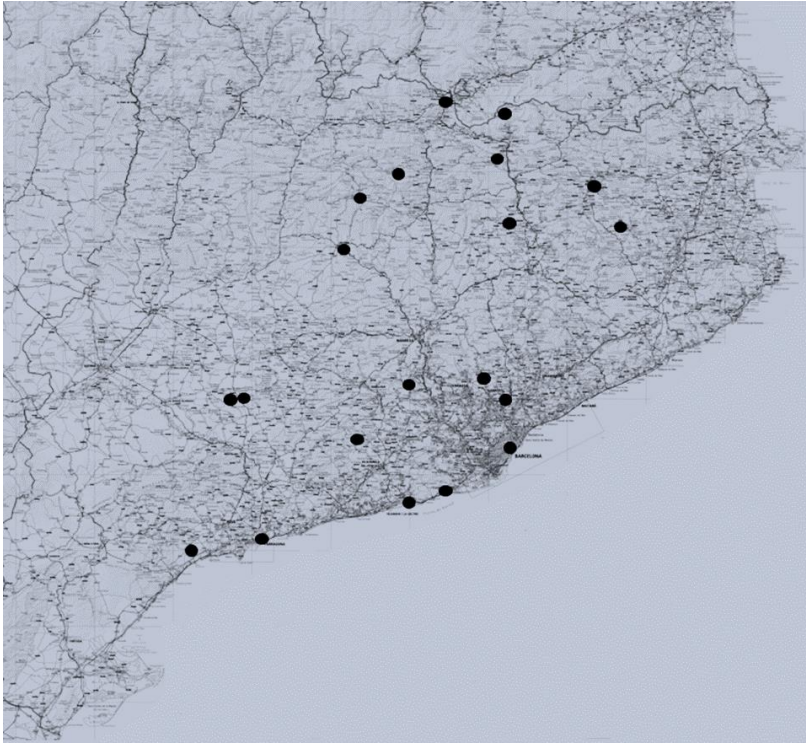
Mare de Déu de les Ànsies (La Garrotxa)
Nostra Senyora de la Cerdanya (Baixa Cerdanya)
Nostra Senyora de Mogrony (Ripollès)
Mare de Déu de Núria (Ripollès)
Mare de Déu del Tura (La Garrotxa)

Provincia de Lleida

Mare de Déu del Claustre de Solsona (Solsonès)
Mare de Déu del Claustre de Vallbona (Urgell)
Mare de Déu dels Colls (Solsonès)
Mare de Déu del Tallat (Urgell)

Provincia de Tarragona

Mare de Déu del Claustre de Tarragona (Tarragonès)
Mare de Déu de la Roca (Baix Camp)



Situación geográfica de las imágenes del catálogo.

PROVINCIA DE BARCELONA

LA MARE DE DÉU DE L'AJUDA

Iglesia de los Padres Capuchinos, Barcelona (Barcelonès)



Fig. 2.1. Fotografía del estado actual de la Mare de Déu de l'Ajuda, conservada en el convento Capuchino de La Mare de Déu del Rosser de Pompeia. Fotografía del autor.

Aspectos histórico-artísticos.

En el camarín de la iglesia del Santuario de la Ajuda – perteneciente a los Padres Capuchinos de Barcelona – se conservó hasta tiempos recientes la imagen original que dio a este santuario toda su importancia. Se trata de una pieza en relieve de 32 cm, modelada en barro cocido y que data seguramente de la segunda mitad del siglo XV. En la figura, estilísticamente, confluye la corriente realista flamenca con la gracia italiana y el influjo francés, tal y como acostumbra a ocurrir en la escultura catalana del siglo XV. María aparece coronada y con un nimbo en su cabeza, vestida con ropas de pliegues bellamente modelados. Está sentada y sostiene al niño sobre su rodilla derecha. Éste aparece prácticamente desnudo, sosteniendo un orbe sobre su mano izquierda y portando un nimbo tras su cabeza. Bajo los pies de la Virgen, cinco rosetas en relieve decoran la estrecha faja de la peana.

El relieve de la figura es bastante plano, (ver Fig. 2), característica que guarda relación con su lugar original de culto: una pequeña hornacina excavada en un muro, debajo de un arco de la calle medieval que existía muy cerca de la actual iglesia de los capuchinos. Tenemos constancia de esta sencilla y pequeña capilla ya en el año 1516.²³³ Aún hoy se recuerda el lugar del culto original con una placa cerámica que indica su antiguo emplazamiento, hoy un pequeño callejón llamado “volta de la Verge”.

Si bien hoy día la imagen ha perdido toda su policromía, en el siglo XVII el Padre Camós la describe del siguiente modo: “Ella es de barro y antiquísima (...). Y su color es muy antiguo, el cual retira a azul en la baldaquina y otro oscuro en el manto, aunque delante del pecho blanquea un tanto. Es muy morena de cara”. Añade después sobre la figura del Niño que “es también moreno como la Madre”²³⁴. De igual modo, en las antiguas fotografías observamos que las carnaciones de ambas figuras son efectivamente muy morenas o negras. Sabemos que su aspecto se mantuvo así hasta 1909, cuando fue reconstruida por el artista Antonio Oliva tras la destrucción del santuario durante la semana trágica. En dicha reconstrucción se conservó el color negro del rostro de ambas figuras, atributo celebrado en los *goigs* de esta imagen. Son particularmente interesantes y bellos los versos que, en torno a 1920, le dedica el padre Llorenç Riber a la sagrada imagen, relacionándola con la Amada del Cantar de los cantares:

Gentil com la sulamita / colrada de morenor / sembla us fêreu tan petita / per infondre més amor (...). No em digueu si só morena / O mos fills! Veniu a mi / Es que em cremà la serena / es que el sol m'enmorenì / quan en la selva perduda / no em cansava d'esperar. ²³⁵

Con este rostro moreno se mantuvo la figura, al menos, hasta 1945, fecha en la que el padre capuchino Joan de Ordal escribe la única monografía disponible sobre este santuario, y en la que la imagen también se describe en términos semejantes: “la cara de la Virgen y la del Niño son de color moreno”.²³⁶

²³³ ORDAL 1945, p. 13.

²³⁴ CAMÓS 1772, p. 46.

²³⁵ CAMÓS 1772, p. 88

²³⁶ ORDAL 1945, p. 12. Existe una edición de esta obra de 1967. Se trata, sencillamente, de una traducción al catalán y no ofrece nuevas informaciones de tipo histórico-artístico. En ella hay, sin embargo, una sutileza interesante a nivel antropológico y devocional: cuando se describe la imagen, no se dice simplemente que ésta es morena, sino que “la brunesa de la cara de la Verge i del seu fill encara la fan més bella”. En esta ficha, se citan las páginas de la primera edición (1945), la cual, por cierto, es más rica en imágenes.



Fig. 2.2. La imagen de la Mare de Déu de l'ajuda mostrada de perfil, apreciándose el escaso volumen de la pieza, que estaba concebida para ocupar una ornacina no muy profunda excavada en una pared.

La monografía del Padre Ordal es, por lo demás, un texto de obligada lectura para conocer los pormenores de la historia moderna de esta antigua imagen, la cual ha sobrevivido a graves y peligrosos episodios. Uno de ellos fue el de la Semana Trágica, antes referido, en el que la imagen apareció entre los escombros, habiéndose salvado de las llamas. El otro episodio fue, evidentemente, la Guerra Civil. Ante la creciente tensión del conflicto y temiendo la destrucción del santuario y de su sagrada imagen, ésta fue sacada de su camarín, dejando en su lugar una copia cedida por una devota. Según explica Ordal, esta misma mujer fue quien conservó la imagen original en su piso de Paseo de Gràcia a partir del mes de marzo de 1936. Allí la figura pasó una serie de vicisitudes, en medio de registros de la FAI, interrogatorios, etc. Más tarde, fue trasladada a la Calle Provença y luego a la Calle Buenos Aires, en donde permaneció intacta durante todo el conflicto hasta ser repuesta en su Santuario el día 2 de febrero de 1939, fecha en la que todavía se congregan los fieles cada año para celebrar el día de la Mare de Déu de l'ajuda.

En la actualidad, sin embargo, la imagen que preside el santuario es una fiel réplica, mientras que la pieza original se encuentra guardada bajo llave en el convento de los padres capuchinos de Santa María del Rosser de Pompeia (Barcelona). Conviene señalar que, si bien la imagen gótica aún conserva su aspecto ennegrecido, la pieza que pueden ver actualmente los fieles en el santuario presenta

únicamente el color del barro cocido sin policromar, rasgo que nos conduce a pensar que, hoy día, la negritud del rostro de esta advocación ha dejado de ser un motivo de reflexión teológico-pastoral.

Aspectos metahistóricos

La imagen de la Mare de Déu de l’Ajuda goza de una interesante *inventio* cuyo testimonio escrito más antiguo lo encontramos en la obra del Padre Camós (1657)²³⁷. La leyenda explica que una mujer volvía a Barcelona tras recoger leña en el bosque y que, agotada por la larga caminata, dejó el fardo de madera en el suelo y tomó asiento sobre una piedra cercana al lugar que hoy ocupa el santuario. Al hacer el ademán para cargar de nuevo la leña y seguir el camino, la mujer sintió que no podía mover su carga. Por allí pasaban en aquel momento unos obreros que volvían a sus casas tras el trabajo y, viendo que la mujer tenía dificultades para mover el fardo de leña, le ofrecieron gustosamente su ayuda. Sin embargo, ni los tres juntos fueron capaces de mover aquella madera que, aparentemente, no podía ser tan pesada. Nuevos caminantes se sumaron para ayudarles, pero todos los esfuerzos resultaron inútiles. Decidieron entonces abrir el fardo de leña y, maravillados, comprobaron que en su interior había una imagen de Nuestra Señora.²³⁸ Entendieron enseguida que la Virgen deseaba quedarse en aquel lugar exacto para recibir culto allí mismo. Para tal fin, excavaron una hornacina en el muro de la calle en la que se encontraban, resultando aquel grupo de personas los primeros devotos de esta santa imagen.

La tradición nos cuenta que, a pesar del maravilloso hallazgo, la Mare de Déu de l’Ajuda no gozó de una veneración pública especialmente importante hasta 1516, año en el que una de sus más fieles devotas fue bendecida con un gran milagro. Se explica que, cierto día, esta mujer recibió la terrible noticia de que su hijo había sido secuestrado por piratas argelinos. Desesperada, no sabiendo qué hacer ni a quien acudir, se dirigió a su tan estimada imagen de la Virgen. Pidió que protegiera y liberara a su hijo cautivo; lo pidió con gran devoción y humildad, mirando fijamente a los ojos de la Virgen, como extasiada. Al bajar la vista, explica la tradición, vio delante de sí a su hijo, que aún portaba los grilletes puestos en pies y manos. Al preguntarle la mujer cómo había logrado escapar, el joven le respondió que “esta Virgen, ésta a quien tu rezas, es la que me ha ayudado”. A estas palabras la madre

²³⁷ CAMÓS 1772, pp. 45 y 46.

²³⁸ Cf “Madera” en nuestro Diccionario, p. 345 y ss.

contestó: “Sí, esta Virgen nos ha dado su ayuda”. De aquí el nombre con el que se le conocerá en adelante a la imagen y de aquí también el tipo de ruegos que sus fieles realizan particularmente, siempre relacionados con familiares y amigos cautivos, ya sea en la cárcel o por secuestro. Esta misma tradición explica que a partir de entonces la imagen gozó gran devoción y, con tal de acoger a todos los fieles que hasta allí se acercaban, se construyó el primer edificio del santuario.

Otro de los acontecimientos que se incluyen dentro de la metahistoria de la imagen es aquel que se relaciona con el bombardeo de Espartero de 1842, cuando una bomba calló en la capilla, agujereando el tejado y llegando hasta los pies del altar de la Mare de Déu. La leyenda dice que, por respeto a la Virgen, la bomba no explotó, salvándose así el edificio en aquella ocasión.²³⁹

Bibliografía

- AMADES, Joan, *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*, Barcelona, 1989.
- BERGA, Federico de, *Novena de la Mare de Déu de l’Ajuda*, Barcelona, 1916.
- CAMÓS, Narcís, *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, Girona, 1772.
- FABRAGA, Angel, *Santuarios Marianos de Barcelona*, Barcelona, 1954.
- ORDAL, Juan de, *El Santuari de Nostra Dona de l’Ajuda. Su historia y su novena*, Barcelona, 1945.

²³⁹ AMADES 1989, p. 26.

MARE DE DÉU DE LES ARENES

También conocida como 'Mare de Déu de la Galledeta'.

Sant Feliu del Racó, Castellar del Vallès (Vallès Occidental)



Fig. 2.3. Imagen actual de la Mare de Déu de les Arenes, entronizada en 1941. Se trata de una réplica de la talla románica original destruida durante la Guerra Civil. Fotografía de Blas de Amo.

Aspectos histórico-artísticos

Por orden del monasterio benedictino de Sant Llorenç de Munt, entre las colinas de la Furriola i las Arenes, fue construida en 1126 esta antigua capilla dedicada a la Mare de Déu de les Arenes. En 1141 se documenta el edificio como obra de Guillem d'Horta. El lugar devino ermita por el descenso demográfico de la zona durante la Baja Edad Media, si bien el culto se mantuvo hasta finales del pasado siglo. La imagen medieval de la Virgen fue destruida el 23 de julio de 1936 junto con todo el mobiliario y los exvotos. En 1941 fue entronizada una nueva imagen, una reproducción bastante semejante a la original, la cual conocemos a través de unas fotografías realizadas en los años 30's por unos fieles de Sabadell y que pasaron a conservarse en el Instituto Nacional de Historia²⁴⁰.

La talla original, de factura románica, presentaba a María sentada en un trono bajo sin respaldo, sosteniendo en su regazo al Niño y protegiéndolo con la mano

²⁴⁰ BALLBÉ 1989. Cf. BALLBÉ 1991 a, pp. 161-162.

izquierda, mientras que con su derecha sostenía un fruto o un orbe. Vestía velo, el cual permitía ver algo de su cabello, manto abierto y túnica. El Niño Jesús, que iba descalzo, bendecía a los fieles con su mano derecha y sostenía un libro cerrado con la izquierda. Ambas figuras portaban corona esculpida en la misma talla. La altura de la pieza era de 70 cm aproximadamente.

En las antiguas fotografías puede apreciarse que tanto el rostro de la Madre como el del Niño eran bastante morenos, sin embargo, el argumento más favorable para esta apreciación es el aspecto de la talla de 1941, la cual reproduce en las carnaduras de ambas figuras el color muy moreno que recordaban sus fieles.



Fig. 2.4. Antigua fotografía de la primitiva imagen de la Mare de Déu de les Arenes, publicada por Ballbè i Boada en 1989.

Aspectos metahistóricos

Esta imagen es célebre por su función sanadora y reparadora, tal y como la cantan los goigs: *La Mare de Déu de les Arenes cura els mals de tota mena*.²⁴¹ Entre estos males, la escasez de lluvia es uno de los que la Virgen solucionó milagrosamente. De hecho, la primitiva imagen portaba colgando de su brazo un cubo de plata. Se trataba

²⁴¹ CANYAMERES 1959, p. 173.

de un exvoto ofrecido a la Virgen como agradecimiento por el beneficio de la lluvia; de ahí que la imagen fuera conocida como *Mare de Déu de la galledeta*.²⁴²

Otro suceso de tipo milagroso nos lleva al año 1645. Según recoge la tradición²⁴³, un pastor muy aficionado a escalar montañas, se vio en un grave aprieto llegó a la cima de la Castellassa de can Torres, elevación considerada de acceso imposible en aquel tiempo. Si bien el ascenso había sido sencillo, el pastor no sabía como descender y, lleno de temor, fracasó en todas sus tentativas. Se encomendó entonces a la Mare de Déu de les Arenes, prometiéndole que si le salvaba le regalaría una campana que se escucharía perfectamente desde la Castellassa. Inmediatamente después de la súplica, el diablo se presentó al pastor, diciéndole que “solo yo te puedo ayudar” y ofreciéndole diversas maneras sencillas de bajar la montaña hasta en dos ocasiones. El pastor, fiel devoto de la Virgen, lo rechazó en todos los casos. Tras este combate contra las tentaciones del demonio, se durmió el pastor y soñó que la Virgen le ayudaba a bajar la montaña sin dificultad alguna. Al despertar, comprobó feliz que estaba al pie de la montaña. Cumplió su promesa y ofreció a la Mare de Déu de les Arenes la campana, hoy desaparecida junto con los demás exvotos tras la Guerra Civil. Hoy día, en recuerdo de aquel milagro, la Castellassa es conocida también como la Roca del Pastor.

Bibliografía

ANTONELL, Albert, *Ermita de la Mare de Déu de Les Arenes. Fe, tradició, història, llegendes, paisatges*, Castellar del Vallès, 2004.

BALLBÉ I BOADA, Miquel, *La Mare de Déu de les Arenes*, Moià, 1989.

- *Las vírgenes negras y morenas en España. Vol I*, Terrassa, 1991.

CANYAMERES, Ferran, *El Vallès (vigor i bellesa)*, Barcelona, 1959

FÀBREGA, Àngel, *Santuarios Marianos de Barcelona*, Barcelona, 1954.

VVAA, «La Mare de Déu de les Arenes», *Inventari del Patrimoni Històric, Arquitectònic i Ambiental. Castellar del Vallès, 2/4*, 2010, pp. 49-52.

²⁴² CANYAMERES 1959, P. 173.

²⁴³ CANYAMERES 1959, p. 174. Cf. FÀBREGA 1954, p. 235.

MARE DE DÉU DE FOIX

Patrona y abogada del Penedès.

Iglesia de Santa María de Foix, Torrelles de Foix (Alt Penedès)



Fig. 2.5. Fotografía anterior a 1936 que muestra el aspecto de la talla original. Publicada por Ballbè i Boada, 1991.

Aspectos histórico-artísticos.

Allí donde originalmente se elevaba el castillo de Foix, se encuentra hoy la Iglesia de Santa María de Foix, la cual acogió una talla medieval de la Virgen hasta que ésta y aquella fueron destruidas en 1936.²⁴⁴ Pervivieron algunas partes del edificio y se conservan, afortunadamente, algunas imágenes de la talla desaparecida. En ellas se comprueba que María aparecía sentada en un trono bajo de madera con molduras. Portaba corona esculpida en la misma talla. Sobre su túnica, que le llegaba hasta los pies, la Virgen vestía un manto que nacía bajo la corona, con bordón de pedrería en forma de T. Este rasgo la asemeja a otras imágenes, como la Mare de Déu de Siurana (Alt Empordà, conservada al Museu d'Art de Girona) o la desaparecida Mare de Déu del Castell de Palafolls (también conocida como de les Dones).²⁴⁵ Con su mano derecha, muy separada del cuerpo, debió sostener originalmente algún objeto. Esta posición del brazo recuerda mucho a la también desaparecida Mare de Déu de

²⁴⁴ FÀBREGA, 1954, p. 256.

²⁴⁵ LLARÁS – CARABASA 1992, p.211-212

Quadres (Girona). Por todos estos rasgos, cronológicamente la talla puede situarse en la segunda mitad del siglo XIII. El Niño, sentado en la rodilla izquierda de la Madre, vestía túnica y no llevaba corona, atributo que, seguramente, debió ser postizo. En las antiguas fotografías, el Niño ya había perdido definitivamente sus dos manos. Si bien la iconografía tradicional ya indica cual fue la posición de esas manos, el Padre Camós la confirma cuando, en 1768, al describir la imagen dice que “Jesús da la bendición con la derecha que tiene hacia su pecho, delante del cual tienen un libro con la otra mano.”²⁴⁶



Fig. 2.6. (izquierda). La Mare de Déu de Foix en una postal de principios de siglo XX, portando los típicos vestidos postizos. Fig. 2.7. (derecha). Imagen actual de la Mare de Déu de Foix, bendecida en 1988. Fotografía de Àngela Llop.

En la actualidad, la iglesia de Santa María conserva una imagen que es una copia de la original. Ésta fue bendecida en 1988, cuando se consagró el nuevo altar tras las obras de restauración. La nueva talla reviste interés para este catálogo, puesto que ha mantenido el color negro de las carnaciones de ambas figuras, tal y como los fieles las recordaban. Ese color negro o muy moreno es, además, proclamado en los *goigs* de esta Mare de Déu: *Sou de color moreneta molt perfecta*, leemos en el texto de 1887 de Pere Alegrer i *Vilaró*. En otras versiones más modernas, como la de Antoni Sabat Aguilera, este verso cambia ligeramente, si bien lo hace para exaltar aún más la

²⁴⁶ CAMÓS 1772, p. 68.

virtud del color moreno: *Vostre color moreneta us fa més perfecta encara*. Y es natural que se conserve el recuerdo de este color en los fieles, puesto que, al menos, desde 1678, cuando el padre Camós publica su *Jardín de María*, ésta posee ya las carnaciones oscuras, tal y como lo señala este autor tras su visita al santuario: “Ella es de madera, está sentada y tiene la mano derecha larga, la basquiña de color azul y el manto dorado. Es morena y tiene de largo dos palmos y medio”²⁴⁷.

Aspectos metahistóricos

El Dominicó Narcís Camós, ya mencionado, recogió a mediados del siglo XVII la *inventio* de esta imagen. La leyenda cuenta que un pastor apacentaba su ganado en las inmediaciones de lo que hoy es el santuario de Santa María de Foix, cuando advirtió que de una cueva cercana emanaba un muy suave aroma, un bálsamo. Interpretando aquello como una señal que el Cielo le enviaba se acercó a la cueva, que era muy grande, y allí encontró la santa imagen, oculta donde hoy se encuentra el presbiterio de la Iglesia de Santa María. Siguiendo uno de los modelos más habituales de estas leyendas, el pastor guardó en su zurrón la imagen y, lleno de alegría, corrió hasta la casa de sus amos para mostrársela. Sin embargo, al abrir el zurrón comprobó que la talla había desaparecido. Volvió entonces el pastor hasta la cueva y encontró allí la imagen, que volvió a meter en su zurrón, ocurriéndole exactamente lo mismo que la primera vez hasta en tres ocasiones. Sus señores le hicieron ver el significado de aquello: la Virgen deseaba que su imagen morara en aquel lugar, convirtiéndolo así en un santuario, el cual, según apunta Camós, fue finalizado en 1263.²⁴⁸

Bibliografía

- BALLBÉ I BOADA, Miquel, *Las vírgenes negras y morenas en España*, I, Terrassa, 1991.
CAMÓS, Narcís, *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, Girona, 1772.
FÀBREGA, Àngel, *Santuarios marianos de Barcelona*, Barcelona, 1954.
LLARÁS I USÓN, Celina y CARABASA I VILLANUEVA, Lluïsa, «Santa Maria de Foix», *Catalunya Romànica*, XIX, Barcelona, 1992, p.211-212

²⁴⁷ CAMÓS 1772.

²⁴⁸ CAMÓS 1772, p.67.

MARE DE DÉU DEL GRESOLET

Actualmente instalada en la Iglesia de Sant Martí de Saldes (Berguedà)



Fig. 2.8. La Mare de Déu de Gresolet tras la restauración posterior a la Guerra Civil. Fotografía de Ramon Viladés.

Aspectos histórico-artísticos.

El Santuario de Gresolet, ubicado en el noreste del Pedraforca, conservó hasta 1959 esta imagen de Nuestra Señora, año en el que fue trasladada a la Iglesia de Sant Martí de Saldes, también en el Berguedà, donde todavía hoy se puede contemplar.

Se trata de una talla románica, seguramente no anterior a la segunda mitad del siglo XIII²⁴⁹, cuya policromía responde a una restauración excesiva que desvirtúa en parte la elegancia de la pieza. Así, de sus colores originales nada podemos decir, como tampoco lo hizo el Padre Camós, que visitó el Santuario de Gresolet en el siglo XVII, momento en el que la talla ya había sido repintada al menos una vez: “Su imagen es de madera, está sentada, ha sido pintada y casi no se conoce su color antiguo”.²⁵⁰ Con todo, Camós señala también que la imagen “es morenita”²⁵¹, aspecto que es cantado en los diferentes goigs que conservamos para esta imagen de María. Leemos, por ejemplo, uno de ellos, publicado en 1920:

²⁴⁹ VIGUÉ 1985, p.463.

²⁵⁰ CAMÓS 1657, p. 473.

²⁵¹ CAMÓS 1657, p. 473.

*Quin bosc teniu, Verge bruna (...)/ Mes Vos, Verge humil y Bruna / ens acolliu de grat. / Erau bruna com la lluna / i humil com la pietat.*²⁵²

Ciertamente, en la fotografía más antigua que hemos conservado de esta imagen, que data de algunos años anteriores a 1930, los rostros de María y del Niño son prácticamente negros. La fotografía muestra, además, el lamentable estado de conservación de la talla, que está carcomida incluso en varios lugares. Afortunadamente, en la restauración acometida en 1930, se acertó a reconstruir la mano derecha de María, su corona y la mano derecha del Niño, tal y como demuestra otra fotografía que adjuntamos a esta ficha.

La imagen, de 55 cm de altura, presenta a la Madre como una noble mujer, sentada en un trono sin respaldo, decorado en su parte superior por unas sencillas molduras. Viste una túnica verde ceñida por un cinturón. Sobre la túnica, porta un manto que va desde su cabeza hasta los pies que, puntiagudos, asoman entre los pliegues, los cuales han sido ejecutados con finura y elegancia. Porta asimismo una corona mural en la misma talla, muy restaurada, como ya indicamos. El rostro, de facciones gruesas y muy marcadas, aparece amable y sonriente y, enmarcándolo, encontramos algo de cabello que se deja entrever por debajo del manto. Sus ojos son grandes y almendrados. Con su mano izquierda sostiene al Niño, que está sentado en la rodilla izquierda de la Madre. Éste presenta un aspecto más riguroso y mayestático que el de María. Bendice con su mano derecha y sostiene un libro cerrado con la izquierda. Porta también corona realizada en la misma talla y viste de modo muy semejante al de la Madre: túnica hasta los pies, que aparecen descalzos, y manto colocado igual que el de María, cuyos pliegues han sido también bellamente ejecutados.

²⁵² Recogido en *Goigs marians del Bisbat de Solsona*: en la bibliografía: FORNER – RAFART 2001.



Fig. 2.9. (izquierda). La Mare de Déu del Gresolet en una fotografia anterior a 1930. Se trata de la imagen más antigua que conocemos de esta pieza. Fuente: Postal de la editorial Numbru, segunda década del siglo XX. Fig. 2.10. (derecha). Fotografía de 1931 tras la restauración, publicada por Ballabè i Boada, 1991.

Aspectos metahistóricos

La imagen posee una *inventio* cuyo testimonio escrito más antiguo es el que recogió, como tantas veces, el Padre Camós y que citamos a continuación:

Intitúlase esta su imagen con el título de Gresolet, que es el nombre del lugar que enriquece su capilla, llamado el término de Gresolet, el cual es tan hondo, que como abismo, no se ve hasta que casi se llega a él, quedando, además de esto, cerca de una hora de camino lejos de las casas, y así solamente se descubren de su capilla peñas y bosques, por lo cual dispuso el Cielo que tuviese esta capilla cerca de sí aquel tan alto monte llamado Pedraforca, el cual excede en altura a muchos otros de este cercado (...) que parece señalar a los fieles que en aquel lugar se venera esta imagen que descubrió el Cielo cerca de una grande peña (...) para cuya invención tomó como instrumento el Cielo un buey de Saldas, que por aquellos lugares apacentaba, moviéndole su instinto por algún secreto no sabido de los hombres por menudo, aunque se dilató mucho su efecto, descubriendo aquella

flor que a tantos corazones de fieles había de recrear, dejando consolados a los que de tan diferentes partes la visitan.²⁵³

Por otro lado, el Padre Camós recoge también algunos de los milagros realizados por la Mare de Déu de Gresolet. Aquellos necesitados que la invocan, particularmente encarcelados y presos de bandoleros y ladrones, obtienen su beneficio. Dice Camós que de éstos últimos ha librado a muchos

... como entre otros se vio con Juan de Serras, el cual, hallándose preso de ladrones el año 1515, escapó libre haciéndole voto; y también con Miguel Tor, labrador de Gisclareny, cuando, hallándose con esta misma aflicción, cerca del año 1590, invocó también a esta gran Señora; y con muchos otros que se han hallado en semejantes conflictos.²⁵⁴

Bibliografía.

- AMADES, Joan, *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*, Barcelona, 1989.
- BALLBÉ I BOADA, Miquel, *Las vírgenes negras y morenas en España*, I, Terrassa, 1991.
- CAMÓS, Narcís, *Jardín de María plantado en el principado de Cataluña*, Girona, 1772.
- FORNER, Climent y RAFART, Benigne (selecc.), *Goigs marians del Bisbat de Solsona*, Montserrat, 2001.
- VIGUÉ I VIÑAS, Jordi, «Santa Maria de Gresolet», *Catalunya románica. El Berguedà*, XII, Barcelona, 1985, pp. 463-464.

²⁵³ CAMÓS 1657, p. 473.

²⁵⁴ CAMÓS 1657, p. 473.

Mare de Déu de Montserrat

Patrona de Cataluña.

Monasterio benedictino de Montserrat (Bages)



Fig. 2.11. Fotografía actual de la Mare de Déu de Montserrat. Archivo ECSA.

Aspectos histórico-artísticos.²⁵⁵

La Mare de Déu de Montserrat es una talla en madera de álamo blanco, de 92'2 cm de altura, 39'4 cm de ancho y 29 cm de profundidad. Está datada entre el último cuarto del siglo XII y el primero del XIII. Si bien no puede inscribirse dentro de un taller particular, la pieza encuentra paralelismos de diversos tipos entre otras tallas conservadas provenientes del Bages, Barcelona y del Vallès, como la Mare de Déu de Matadars o la de Sant Cugat, conservada actualmente en el Museo de Terrassa. Sin embargo, en términos generales, parece que la Mare de Déu de Barcelona, observada en las fotografías anteriores a su restauración de 1969 y conservada en el Archivo Capitular de la Catedral, es uno de los casos más próximos a la presente talla. Otra

²⁵⁵ Para este apartado, véanse especialmente: LAPLANA 2003 y CAMPS 2003.

pieza cercana a la montserratina, particularmente interesante para el presente trabajo, es la desaparecida imagen de Santa María de Santiga (Santa Perpetua de la Moguda), también recogida en este catálogo.

La calidad de la imagen es muy notable, lo que podría hacer pensar que el encargo de su factura se realizó a un taller de prestigio mediante algún intermediario o patrono relevante. Tratándose del Monasterio de Montserrat, el intermediario podría haber sido el monasterio de Ripoll del que dependía. Otra posibilidad de patronazgo sería la corte real, ya que son conocidos los favores concedidos por Jaime I y otros miembros de su familia y de la nobleza al Monasterio de Montserrat.

La imagen de Montserrat sigue el modelo iconográfico de *Sedes Sapientiae*, portando al Niño Jesús sobre su regazo. La Virgen viste un *maphorion* que cubre su cabeza y espaldas; éste es de fondo blanco y se encuentra decorado con franjas horizontales, rombos y estrellas, las cuales fueron incluidas en época renacentista.²⁵⁶ Sobre este velo, la Madre porta una corona mural tallada en la propia figura, aunque el informe técnico de 2001²⁵⁷ demuestra que la actual corona está parcialmente añadida encima de la original, de dimensiones más reducidas. Viste una sobre-túnica dorada que es semejante a una *paenula* romana y, bajo esta, porta una túnica o alba del mismo color. Cabe señalar que este dorado no fue el color original de la imagen; a juzgar por los restos de policromía observados en la talla, la indumentaria de la Madre fue de color azul y rojo, que es la coloración tradicional y es la que puede observarse en las miniaturas del *Llibre Vermell*.²⁵⁸ Bajo el cuello, María parece llevar una especie de collar con un broche, sin embargo, éste podría ser el reborde o galón de una prenda interior. Toda la indumentaria de la Virgen está ribeteada por una línea negra con pequeñas perlas blancas sobre ella. María está sentada sobre un trono de respaldo bajo, de planta trapezoidal y reforzado en sus cantos por columnas acabadas en un pomo. Los intercolumnios del sitial llevan una decoración de arquitecturas superpuestas. Entre los elegantes pliegues de la parte inferior de la *paenula* aparece el puntiagudo calzado de la Virgen que reposa en un cojín también dorado. El ovalado rostro de la Madre está pintado de negro, aunque no de manera homogénea. Los ojos, plásticamente muy bien resueltos, son grandes y almendrados y su nariz alargada y fina. La boca y el mentón apuntan ya a los naturalistas rasgos que tendrán las imágenes góticas. Por las dos aperturas laterales de la *paenula*, la

²⁵⁶ Cf. XARRIÉ – PORTA 2003, p. 18

²⁵⁷ XARRIÉ – PORTA 2003, p. 18

²⁵⁸ CAMPS 2003, p. 48.

Madre saca los brazos, rodeando al Niño-Dios, mostrándolo, manifestándolo a los fieles. A su vez, María sostiene con su mano derecha un orbe. Tanto los antebrazos referidos y el orbe, así como la imagen del Niño son de factura posterior a la original.

La figura de Jesús, realizada en el siglo XIX, es con seguridad una copia de la original, imitada con cierta fidelidad, si bien sus rasgos se encuentran lejos del hieratismo propio de la imaginería románica. Éste va descalzo, viste una túnica también dorada, de amplio escote en forma de V y va tocado por una corona mural, más sencilla que la de la madre, tallada en la madera misma; bajo la corona se aprecia bien el cabello rizado del Niño. Éste sostiene en su mano izquierda una piña y con la derecha hace el signo de bendición. Porta en su cuello, al igual que la madre, un collar con broche, que bien podría ser el ribete de una prenda interior.

En 1181, Berenguer de Rocafort y su esposa ofrecieron una lámpara al altar de Santa María de Montserrat en agradecimiento por la sanación de su hija. A esta ofrenda le siguieron otras muchas de semejante naturaleza en los siguientes años. Tales noticias bien pueden ser las primeras referencias de la imagen de Montserrat, si bien el término *ymago* no se cita expresamente para referirse a la talla. Aún y así, no existe ningún inconveniente para suponer que dicho altar estaría presidido por una imagen de la Virgen, la cual sería obradora de los milagros que generan esas ofrendas y exvotos. Sin embargo, es en el *Llibre Vermell*, (pleno periodo gótico), cuando aparece la imagen mencionada explícitamente. La talla pasó de la antigua capilla románica a la nueva basílica en el año 1599, donde permaneció hasta 1691, cuando un incendio puso en grave riesgo su conservación; afortunadamente, la imagen fue salvada a tiempo. En 1810, durante la invasión napoleónica, la imagen fue ocultada para evitar su destrucción, volviendo a su altar dos años después para, posteriormente, ser puesta a salvo de nuevo en 1822, año en el que se trasladó a Martorell y luego a Barcelona, donde estuvo un año y medio, hasta que el culto fue restablecido. Sin embargo, en 1835, la imagen de la Virgen de Montserrat abandonó su altar una vez más hasta 1844, año en el que se firmó el Real Decreto por el cual quedaba concedida la reapertura del Santuario y la reposición de su imagen. Ésta fue de nuevo movida durante la semana trágica, en 1909. Desde entonces, la imagen ha ocupado el mismo lugar ininterrumpidamente.

Como ocurre en la práctica totalidad de los casos recogidos en el presente catálogo, el color oscuro de las carnaciones de la imagen no es el original, pues éste se debe a la oxidación del blanco de plomo.²⁵⁹ La primera descripción de la talla con una

²⁵⁹ XARRIÉ – PORTA 2003, p. 182.

referencia que alude al color moreno de la Virgen de Montserrat, viene de la pluma del abad Pedro de Burgos y data de 1536:

Es figura de una noble Señora, de más que mediana edad, pero la hermosura de su rostro es admirable, y llena de consuelo, su gravedad inclina a reverencia, el color es moreno, y los ojos muy vivos y hermosos, tiene una autoridad celestial, y mueve a veneración tan grande, que los monjes a cuyo cargo está el vestirla, apenas osan levantar los ojos a mirarla. (...) y la facción y cara de este bendito niño (se refiere a la figura del Niño Jesús) es de la color y la reverencia de su bendita madre.²⁶⁰

Sin embargo, es fundamental recordar que este color moreno era ya célebre en el siglo XVI, cuando escribió Pedro de Burgos. Una narración recogida en el *Miracologi de Montserrat* nos lleva a presuponer un ennegrecimiento temprano de la imagen, al menos durante la primera mitad del siglo XIV. Si bien el asunto posee tintes claramente legendarios, tiene también un valor documental que interesa en este punto:

...E acaescio que en un tiempo el prior del dicho monasterio la quiso hazer pintar, e hizo venir un pintor, que se llamava Andres, que morava en la villa de Cervera, a ocho leguas de Montserrate; y en començando de pintar dicha imagen de Nuestra Señora, supitamente el pintor perdió la vista, por lo qual ni el dicho prior ni monjes, no osaron de allí en adelante fazerla pintar, ny los que después han venido lo han osado fazer!...²⁶¹

C. Peig apunta que el texto citado “informa de un intento de pintar la imagen, intento que podría ser debido al estado deteriorado de su policromía. Si se atiende a la cronología del relato (...) muy bien podría convenir a una talla que presentaba la alteración avanzada de sus carnaciones, y podría deducirse que la intención era devolver a la imagen sus carnaciones claras originales”²⁶². Si bien el relato finaliza felizmente y la Virgen devuelve la vista al malogrado pintor, el mensaje ha quedado

²⁶⁰ Citado en PEIG 2012, p. 8. Para esta ficha hemos seguido la versión castellana del artículo que la misma autora nos hizo llegar: “La Virgen de Montserrat y su morenez. Análisis de su resolución plástica y contexto devocional en la Edad Media” y que puede encontrarse en <https://bit.ly/2UPH5Js>

²⁶¹ Relato de un milagro sobre el “ciego que perdió la vista por pintar la imagen de Nuestra Señora de Montserrat”. Aunque no se conserva el texto original del *Liber Miraculorum S. Mariae de Montserrat* (fol. 1-8v) que forma parte del *Llibre Vermell de Montserrat*, sí existe una copia en español del texto. Los milagros recogidos en esta serie del *Miracologi de Montserrat* se han datado en la primera mitad del siglo XIV (1312-1336).

²⁶² PEIG 2012, p. 13.

muy claro: la imagen no debe repintarse, esto es, *la Virgen quiere seguir siendo morena*.



Fig. 2.12. Detalle del rostro de la imagen montserratina, antes de la última restauración. Fotografía de Lluís Casals, 2003.

Si atendemos a todos los documentos que recoge la Dra. Peig en su trabajo, se deducen cuatro grandes estadios y/o intervenciones en el proceso de ennegrecimiento de la imagen montserratina. Los presentamos tal y como aparecen en su estudio:

- A mediados del s. XIV la imagen parece presentar una policromía deteriorada que urgió un intento de devolverle su carnación clara original, sin embargo, esta operación no se llevó a cabo.

- En fuentes del s. XV y XVI se la describe siempre con la “faz morena”, señalando sin embargo que su rostro (forma o plasticidad) era hermoso. Estos aspectos se mantienen en fuentes posteriores de los siglos XVII-XVIII. De esta información se podría deducir indirectamente que el “color moreno” que entonces presentaba podía haber sido “tratado o unificado” para que fuese homogéneo, si no sería quizás difícil resaltar su hermosura, dado que no se había realizado la conversión o vuelta al color blanco original deteriorado.

- Existió una intervención en su policromía en torno a 1812 manteniendo la “morenez” anterior. No hay seguridad de que ésta pueda corresponder a la capa más profunda de color “marrón-verdoso” que menciona el informe técnico de 2001.

- A su vez se puede constatar que hubo otra intervención que el informe no cita explícitamente como anterior a la que actualmente se observa y que tiñó todo el

rostro, incluidos los ojos, de un negro intenso haciendo desaparecer su mirada. En esta intervención se hizo un repinte blanco en el globo ocular de la imagen, lo que implica que se mantenía la mirada de los ojos. Hipotéticamente esta intervención se sitúa en el informe técnico entorno o posterior a 1830, por el material empleado en el repinte, este dato la sitúa como posterior a la documentada entre 1812-1819, y anterior a la que observamos actualmente. Las fotografías de 1914 ya nos muestran la imagen sin mirada.²⁶³

Aspectos metahistóricos

La tradición hace de la talla montserratina una obra de san Lucas, quien la habría entregado a san Pedro poco antes de que éste emprendiera su viaje a Barcelona para predicar la nueva fe, llevando consigo aquel retrato de María. Reunido en secreto con los primeros fieles de la ciudad, Pedro les regaló la imagen, en torno a la cual los cristianos de Barcelona se reunían y a la que acabaron levantando un altar, del primero dedicado a la Virgen en Cataluña.²⁶⁴

La misma tradición explica que en los tiempos de la invasión sarracena, por miedo a que la imagen fuera profanada, los fieles decidieron ocultarla en una cueva de la montaña de Montserrat, donde permanecerá mucho tiempo hasta su *inventio*, la cual sucedió de la siguiente manera: En el año 880, siete pastorcillos de Monistrol notaron como durante siete sábados seguidos, en medio de la noche, aparecía una luz semejante a la del sol justo por detrás de la montaña de Montserrat, cayendo luego muchas estrellas sobre un mismo lugar. Los pastores dieron noticia de ello al rector de Monistrol, quien acudió al pie de la montaña al siguiente sábado y comprobó que éstos decían la verdad. El rector comunicó el prodigio al obispo de Manresa y éste, seguido por miles de fieles, se personó en la montaña y contempló también aquellas señales del cielo. Confirmado el milagro, siete hombres se ofrecieron a subir la montaña y localizar el lugar que marcaban las estrellas. Cuando éstos se encontraban cerca de la cueva, notaron un suave aroma que los condujo hasta el lugar señalado por el cielo. Una vez dentro de la cueva, admiraron la santa imagen

²⁶³ PEIG 2012, pp. 16 y 17.

²⁶⁴ Este origen protológico viene de la pluma del padre Gregorio de Argaiz, quien en 1668 publica el falso cronicón del monje Haubert. Esta es justamente la versión que recoge Amades y es la más popular; sin embargo, como en todas las leyendas, existen variantes. En otra versión, san Pedro lleva a Roma la imagen y es san Pablo quien la transporta luego a Catalunya, pero no a Barcelona, sino a Tarragona. El primer texto que refiere la leyenda del hallazgo milagroso data de 1239.

de María, envuelta en luces y resplandores. El resto del pueblo, siguiendo las huellas de estos siete valientes, llegó también hasta la santa cueva. El obispo, que había encabezado a los fieles, decidió llevar en procesión a la imagen hasta la catedral de Manresa, pero cuando pasaron por la explanada sobre la que hoy se yergue el monasterio, la imagen comenzó a pesar tanto que tuvieron que dejarla en el suelo. Este prodigio se interpretó como el deseo que María tenía de ser venerada mediante su imagen en ese enclave y no en la catedral. Tiempo después, allí mismo se erigió el monasterio benedictino fundado por Guifré el Pelós.

A partir de esta leyenda que fundamenta el culto a la santa imagen, la tradición recoge muchos otros relatos que, en el contexto de esta ficha, no pueden exponerse. No obstante, al margen de la leyenda ya expuesta relacionada con el pintor Andrés de Cervera, pueden apuntarse otros relatos legendarios muy importantes, como el que narra la vida del ermitaño Fra Garí, quien tentado por el demonio acaba violando y matando a la princesa Riquilda, resucitada después por la Virgen de Montserrat o la leyenda del Senyor d'Ordal, en la que la Virgen de Montserrat libera a este noble de su pacto con el Demonio.

Existe, sin embargo, otra leyenda que puede colocarse en paralelo a la del pintor de Cervera, razón por la cual se explicará con mayor detalle, pues la misma talla montserratina es la protagonista: ocurrió la noche del 9 de noviembre de algún año del siglo XIV. Más de un centenar de peregrinos velaban a la Virgen, como era costumbre, cuando a media noche y sin previo aviso, bajó una luz muy clara que resplandecía sin quemar. Formando un solo rayo, se detuvo la luz sobre la corona de la imagen para dividirse inmediatamente en tres rayos diferentes que abrazaron completamente toda la imagen hasta el final del vestido. Temieron todos los peregrinos que la talla se hubiera quemado, por lo que tocaron la campana para llamar a los monjes. Sin embargo, antes de que llegaran los monjes, los tres rayos se unieron en uno solo que desapareció al momento, dejando a la imagen ilesa e incorrupta ²⁶⁵.

²⁶⁵ Citado por LAPLANA 2003, p. 68. El relato del milagro viene recogido por VILLANUEVA 1821, pp.186 y 187.

Bibliografia

- ALTÉS I AGUILÓ, Francesc Xavier, «La Santa Imatge de Montserrat i la seva morenor a través de la documentació i de la història», *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, 2003.
- AMADES, Joan, *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*, Barcelona, 1989.
- BARRAL I ALTET, Xavier, «Madonne brune che non lo erano in epoca romanica (con alcune riflessioni sulla diffusione del Volto Santo di Lucca non annerito)» dans GROPPPO, Lalla y GIRARDI, Oliviero (dir.), *Nigra sum. Culti, santuari e immagini delle Madonne nere d'Europa, Atti del convegno internazionale Santuario e Sacro Monte di Oropa- Santuario e Sacro Monte di Crea, 20-22 maggio 2010, Atlas-Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali Europei*, 2012, p. 95-110.
- CAMPS, Jordi, «La imatge de la Mare de Déu de Montserrat com a talla de fusta de l'època romànica», *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Montserrat, 2003
- LAPLANA, Josep, «Descripció de la imatge de la Mare de Déu de Montserrat», *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Montserrat, 2003
- «La imatge de la Mare de Déu de Montserrat al llarg dels segles», *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Montserrat, 2003.
- LLARÀS I USÓN, Celia, «Santa Maria de Montserrat», *Catalunya romànica*, XI, Barcelona, 1984.
- PEIG, Concepció, «La Madonna di Montserrat e la sua 'nerezza' in epoca medievale. Analisi della definizione plastica e del contesto devozionale», *Nigra sum. Culti, santuari e immagini delle Madonne nere d'Europa, Atti del convegno internazionale Santuario e Sacro Monte di Oropa- Santuario e Sacro Monte di Crea, 20-22 maggio 2010, Atlas-Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali Europei*, 2012, pp. 123-156.
- XARRIÈ, Josep Maria y Porta, Eduard, «Estudis tècnics, restauració i resultats referents a la imatge romànica de la Mare de Déu de Montserrat», *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Montserrat, 2003.

MARE DE DÉU DEL MUNTS

Patrona del Lluçanès

Sant Boi (Lluçanès)



Fig. 2.13. Imagen de la Mare de Déu dels Munts en la actualidad, presidiendo el altar mayor desde el centro del retablo neoclásico. Fotografía de Ricard Ballo, 2016.

Aspectos histórico-artísticos.

A mil metros de altitud, en el término municipal de Sant Agustí, se yergue el pequeño Santuario de Santa María, edificio del que existe noticia desde el siglo XII pero que, en su forma actual, se trata de una construcción barroca. En esta capilla es venerada la imagen de la Mare de Déu dels Munts. La talla, que es la original, data seguramente de la segunda mitad del siglo XIII y mide un metro de altura. María aparece sentada en un trono bajo, flanqueado por dos pequeñas columnas helicoidales rematadas por una voluta. Viste un manto abierto sobre una túnica con borla dorada en forma de T. Ésta le llega hasta los pies, que asoman entre los delicados pliegues de la parte inferior. El velo, sobre el que hay una corona postiza, deja ver parte del cabello de la Virgen, que es muy oscuro y algo ondulado. Entre el pelo asoman las orejas de las que cuelgan sendos pendientes, hecho bastante excepcional en este tipo de imaginiería. Con su mano derecha sostiene un orbe

rematado con una cruz mientras que la izquierda reposa sobre los hombros del Niño, el cual se encuentra sentado sobre el regazo de la Madre, ligeramente desplazado a su izquierda. Viste una túnica también borlada en forma de T y, a diferencia de la Madre, va descalzo y su corona está tallada en la misma escultura. Con su brazo derecho, colocado en ángulo recto, bendice a los fieles y con la mano izquierda sostiene un libro abierto que reposa sobre su rodilla izquierda. La delicada policromía de las vestimentas de ambas figuras no parece ser la original, si bien logra realzar la riqueza de sus adornos mediante el fino uso del dorado. Es posible que dicha policromía se deba a la restauración a la que fue sometida la imagen en 1926 ²⁶⁶, si bien ésta fue sometida a otra intervención después de la Guerra Civil, periodo en el que la imagen permaneció oculta en Sobremunt, con el fin de protegerla.²⁶⁷ Por su parte, en su estado actual de conservación, el color de las carnaciones, tanto de la Madre como del Niño, es muy moreno. No disponemos, sin embargo, de ninguna información sobre las primeras alusiones a este tono oscuro de su piel, si bien es uno de los rasgos que señalan los diferentes trabajos que, de un modo u otro, se relacionan con esta imagen o su santuario, particularmente aquellos de tipo devocional-poético. Por ejemplo, en nuestros días, Joan Benet canta a la Mare de Déu dels Munts y le dice que *La serena l'ha colrat / i el sol del segar i el batre*.²⁶⁸

Aspectos metahistóricos

La tradición explica que un pastor, después de haber apacentado a su ganado por la ladera de la montaña de Els Munts, comprobó admirado como en la cima aparecía una gran luz, cuyo resplandor iluminaba gran parte de la montaña. Decidió dejar pasar la noche de aquella jornada de verano y acudir a casa de su amor a referirle el maravilloso prodigio. Con la luz del nuevo día, el pastor emprendió otra vez la marcha hacia la montaña, acompañado por algunos vecinos a los que les había informado sobre lo sucedido durante el atardecer del día anterior. Siguiendo las indicaciones del pastor, ascendieron por la montaña a través de complicados y agrestes caminos. Cuando estaban ya próximos de la cima, advirtieron que, dentro de una pequeña cueva cercana, se encontraba una imagen de Nuestra Señora, que

²⁶⁶ Después de la restauración y como recuerdo del día que se presentó la imagen de nuevo ante los fieles (el 5 de abril de 1926) se editó una pequeña publicación como recuerdo: *Recort de la gran diada de Ntra. Sra. dels Munts*, Editorial Seráfica, Vic, 1926.

²⁶⁷ REIXACH 2009, p. 3.

²⁶⁸ BENET 2012, p. 243.

es la talla que actualmente se venera en el santuario de la Mare de Déu dels Munts, enclave al que fue trasladada la talla después de su *inventio*. Tenemos noticia que aún a principios del siglo XX, los peregrinos, como piadoso recuerdo, recogían tierra de la *Cova de la Verge*, donde la leyenda sitúa el hallazgo de la imagen ²⁶⁹



Fig. 2.14. Detalle de una antigua postal en la que se aprecia el tono oscuro de la imagen de la Virgen del Munts.
FOTO BRUCH-(18336)

Bibliografia

- ANÓNIMO, *Recort de la gran diada de Ntra. Sra. dels Munts*, Editorial Seràfica, Vic, 1926.
- BALLBÉ I BOADA, Miquel, *Las vírgenes negras y morenas en España*, II, Terrassa, 1991.
- MONTAÑA I BUCHACA, Daniel y PLANES I BALL, Josep Albert, «El Santuari dels Munts i la seva bibliografia», *Història de Sant Boi de Lluçanès*, Ajuntament de Sant Boi de Lluçanès, 2004.
- PLADEVALL, Antoni, *Cims, valls i Santuaris Catalans*, Barcelona, 1983.
- REIXACH, Roser, «El Santuari de la Mare de Déu dels Munts. Un referent de la identitat lluçanesa avui», *Caramella*, núm. 21, Prats de Lluçanès, 2009, pp. 32-35.
- SALÓ, Miquel, *El Santuario de Nuestra Señora dels Munts*, Barcelona, 1886. Obra reeditada en catalán como: *El Santuari de Nostra Senyora del Munts*, Barcelona, 1902
- SOLDEVILA I CUNÍ, Felip, *Els 8 retaules de Sant Boi de Lluçanès: altres capelles de la Parròquia i de Sant Agustí de Lluçanès*, Ajuntament de Sant Boi de Lluçanès, 2000.
- VINYETA, Ramon, *Els Munts Alt Lluçanès*, Torelló, 1977.

²⁶⁹ Cf. SALÓ 1902, p. 10 y ss.

Nostra Senyora de la Salut.

Patrona de Castelldefels.

Iglesia de Santa María de Castelldefels (Baix Llobregat)



Fig. 2.15. Imagen actual de la Mare de Déu de la Salut. Se trata de una réplica de la talla medieval original. Postal de la colección del autor.

Aspectos histórico-artísticos.

En la actualidad, la imagen que preside la parroquia de Castelldefels es una copia de la primitiva talla románica. Según recoge Ángel Fàbrega, la imagen medieval de la parroquia fue substituida temporalmente por otra de alabastro en 1588.²⁷⁰ No gustando esta nueva imagen a los fieles, que era una representación de la Virgen de pie, sosteniendo al Niño y de estilo gótico²⁷¹, acabó por retirarse dejando paso a la antigua, que fue repuesta en 1716 coincidiendo con la solemne inauguración del nuevo altar, bendecido por el Obispo de Barcelona Diego d'Astorga.²⁷² Es a partir de ese momento, y a raíz de un milagro que se explicará en el apartado de metahistoria, cuando comienza a venerarse la imagen como Santa María de la Salut.²⁷³ Cuando en

²⁷⁰ FÀBREGA 1954, p.270

²⁷¹ CLEMENTE 2013, p.115

²⁷² BALLBÉ 1991 b, p. 358.

²⁷³ CLEMENTE 2013, p.115.

1909 se construyó la nueva parroquia, se trasladó a ella la imagen original, pero no cabiendo en el altar propio que se le había preparado, decidió instalarse en el presbiterio. Como ya se ha adelantado, hoy día la talla ya no existe, pues fue quemada junto con su parroquia en 1936. Puede conocerse, sin embargo, alguna información concreta de la desaparecida imagen a través de diversos testimonios.



Fig. 2.16. (izquierda). Fotografía anterior a 1936 que muestra el aspecto de la talla medieval de la Mare de Déu de la Salut. Porta unas tablas que, seguramente, servían para vestirla con los mantos habituales de entonces (fuente: Bofarull). Fig. 2.17. (derecha). Copia de la imagen regalada por el matrimonio Viñas-Amat a la parroquia de Castelldefels, actualmente en el recibidor de la rectoría (foto del autor).

El primero de ellos es un testimonio material, una réplica realizada antes de la desaparición de la talla original. La pieza en cuestión pertenecía al matrimonio formado por Francisco Viñas Llonch – alcalde de la población en aquel entonces – y Eulàlia Amat Patuel, quienes la regalaron a la iglesia en 1949 (Fig. 2.17). La talla había sido realizada por el artista Joaquim Sabaté y medía un metro de altura. Ésta sirvió para realizar después de la Guerra Civil dos copias a escala reducida: una es la que sale en procesión en las fiestas de verano y que se conserva en el vestíbulo de la rectoría; la otra se encuentra en la cercana capilla románica de Sant Salvador. Por

su parte, la talla obrada por Sabaté es la que hoy día preside el templo desde su camarín del ábside.²⁷⁴

El siguiente testimonio, textual en este caso, corrobora las carnaciones oscuras de la primitiva imagen. Enrich Masriera, miembro de la *Associació Catalanista d'Excursions Científicas*, realiza en su memòria de la visita a Castelldefels en noviembre de 1883, la siguiente observación: “en lo camaril del creuer esquerra s’hi troba la moreneta imatge de la Mare de Deu de la Salut, de popular devoció y de antich origen”.²⁷⁵ Esta es la referencia textual más antigua de la que disponemos respecto al color oscuro de las carnaciones de esta imagen.

Aspectos metahistóricos.

El origen de la talla románica viene envuelto en una leyenda relacionada con Carlomagno, asunto que ha sido ampliamente estudiado por Javier Clemente Hernández, de cuyo trabajo se han tomado la mayor parte de las informaciones de este apartado y al cual se remite al lector para conocer en profundidad dicha cuestión.

Según recoge la tradición, el Papa Adriano II entregó a Carlomagno una imagen de Nuestra Señora para que éste la regalara a la población de Castelldefels, la cual lindaba con las tierras dominadas por los musulmanes que combatió el emperador germano. La referencia culta más antigua que se conserva por escrito aparece en el diccionario de Pascual Madoz, de 1847, donde puede leerse que

la iglesia parroquial (Santa María) (...) tiene casa contigua para el cura y la única cosa notable que posee es la imagen de Nuestra Señora de la Salud, regalada por el papa Adriano II al emperador Carlo Magno, que la cedió a este templo edificado por él.²⁷⁶

En un texto que publicó la parroquia en 1929 y que cita Jordi Fort i Gaudí en su espléndida monografía encontramos que

Esta prodigiosa Imagen fue traída a Castelldefels y nombrada su Patrona por el cristianísimo emperador Carlo Magno, cuando vino a Cataluña para echar a los moros que la tenían toda invadida. Esta tradición ya existía el año 986, como consta en un documento

²⁷⁴ CLEMENTE 2013, p.120

²⁷⁵ MASRIERA 1883, p. 224

²⁷⁶ Citado en CLEMENTE 2013, p. 113.

de aquella época, conservado en el Archivo de la Rectoría. La Imagen, pues, de la Virgen era venerada a Castelldefels en el año 800, y siguió su culto y veneración, sin interrupción de ninguna clase, hasta el año 1588, correspondiendo siempre la Virgen María con abundancia de mercedes divinas a la invocación de sus devotos.²⁷⁷

Si se recoge este tipo de material en este apartado metahistórico, se debe a que se considera que el tal documento, de haber existido, ciertamente es espúreo y, por lo tanto, un ingrediente más del entramado simbólico-legendario de esta imagen románica, esto es, de una construcción legendaria muy posterior a los tiempos de Carlomagno. Si se veneró una imagen de María en el año 800, no fue la que se quemó en 1936 junto con el archivo que guardaba el supuesto documento.

En cualquier caso, este aspecto legendario se ha conservado en los gozos antiguos a esta imagen, en los que puede leerse que

Foreu Vos per Titular
nou cents anys ha venerada,
en esta Iglesia sagrada
per tradició singular.

Si bien no pueden fecharse con claridad estos gozos, la idea de la tradición singular es una referencia obvia a Carlomagno y al Papa Adriano, quienes son ya nombrados claramente en gozos más actuales, como los de 1979:

Carlo-Magno, que la glòria
duya esclava ab son poder,
que portava la victòria
en la punta del hacer,
ve a nostre pàtria estimada
y en aquest poble os ha dut.
Lo Papa Adrià, vostre imatge
va donà al Emperador;
vos li inspiràreu coratge
contra'l serraquí invasor
vos com reyna, venerada
en aquest temple heu sigut.

²⁷⁷ FORT 1979, p. 23.

Como señala Javier Clemente, este Papa Adriano al que nombra la tradición, puede referirse en realidad a Adriano I y no al segundo, como se encuentra en la mayoría de las referencias a esta leyenda. Tiene sentido, puesto que ambos personajes fueron coetáneos, aunque no coincidieron nunca, pues fue el sucesor de Adriano I, León III, quien coronó a Carlomagno como rey de los francos. En cualquier caso, Adriano I fue el Papa que recuperó el culto a las imágenes, por lo que no deja de ser significativo que éste le entregue al Emperador una talla de La Virgen.

En cuanto a la advocación “de la salud”, solo se ha podido corroborar que se debe a un milagro que realizó la Virgen por mediación de su antigua imagen en 1710, fecha durante la cual ésta se encontraba substituida todavía por la imagen gótica. No consta con exactitud cuál fue el milagro que obró la Virgen - sin duda una sanación- pero sí se conoce la interpretación que éste recibió entonces: la Virgen deseaba ser nuevamente venerada en su antigua talla, aquella que, según la leyenda, había sido regalada por Carlomagno. Así fue como el Dr. Andrés Sellas, rector de la parroquia, le devolvió de nuevo el lugar de honor a la imagen ante la cual los fieles encontraron la ayuda y consuelo que buscaban, renovándose así su culto.²⁷⁸

Bibliografía

- BALLBÉ I BOADA, Miquel, *Las vírgenes negras y morenas en España*, II, Terrassa, 1991.
- CLEMENTE HERNÁNDEZ, Javier, «Carlemany a Castelldefels», *VI Trobada d'Estudiosos i Centres d'Estudis d'Eramprunyà*, Gavà, 2013, pp. 112-123.
- FABREGA GRAU, Àngel, *Santuarios marianos de Barcelona*, Barcelona, 1953.
- FORT GAUDÍ, Jorge, *Santa María de la Salud*, Archivo Mariano. Sant Climent de Llobregat, 1979
- MASRIERA, Enrich, «Excursió a Castelldefels 25 de novembre. 1883», *Memorias de la Associació Catalanista d'Excursions Científicas*, Vol.VII, Barcelona, 1883, pp. 218-230.

²⁷⁸ FORT 1979, p.33

MARE DE DÉU DE SANTIGA

También llamada 'Nostra Senyora l'Antiga'.

Iglesia de Santa Maria de Santiga, Santa Perpètua de Mogoda (Vallès Occidental)



Fig. 2.18. Fotografía anterior a 1936, donde aparece la imagen original románica que había sido venerada en la de la Iglesia de Santa Maria l'Antiga. Fuente: Arxiu Fermí Vinyals Rovira

Aspectos histórico-artísticos.

Hasta la destrucción de la imagen durante la Guerra Civil, el templo de Santa María de Santiga conservó una talla que conocemos gracias a una vieja fotografía. Apreciamos que se trata de una talla policromada donde María aparece sentada sobre un trono de respaldo bajo, sin molduras en los laterales. Porta una corona esculpida en la misma pieza. Bajo la corona cae un velo hasta la altura del pecho, dejando visibles orejas. Viste una larga túnica de cuello redondo, la cual le llega hasta los pies, que, calzados y puntiagudos, reposan en diagonal sobre un pequeño escalón. Sobre esta túnica María porta manto abierto. Su rostro es ovalado, con ojos grandes y almendrados y nariz recta.

Tiene al Niño sobre su rodilla derecha, que se encuentra algo inclinado hacia delante y enmarcado por los brazos abiertos de la madre. Éste no lleva corona, va descalzo y viste una túnica de cuello triangular sobre la que porta una toga a la manera romana. En general, parece que el trabajo sobre las ropas del Niño ha sido más cuidado y detallista que en el caso de la Madre, cuyos ropajes presentan pliegues

menos naturalistas, pues tienden a ser más simétricos. Jesús, con su mano izquierda, sostiene sobre la rodilla izquierda un libro o tablilla mientras mantiene la mano derecha en alto. En las fotografías más antiguas se aprecia sobre esta mano un orbe crucífero, seguramente de factura moderna.

Según Carme Clusellas, ambas figuras presentan bastantes diferencias estilísticas, al punto de no parecer debidamente conjuntadas, pues el hieratismo y la simetría de la madre contrastarían con el aspecto del Niño, mucho más naturalista.²⁷⁹ Cabría pensar en la posibilidad de que la talla del Niño fuera posterior, incluso de época moderna, pero tal extremo no nos es posible confirmar. Según la misma Clusellas, la talla, por su proximidad estilística a otras imágenes como la Mare de Déu de Cornellà de Conflent, la de Prats de Balaguer o la de Mollò, es una pieza de la segunda mitad del siglo XII y que puede clasificarse dentro de la categoría de “Pirineos orientales” propuesta por Ilene H. Fosyth²⁸⁰.

La imagen actual colocada en su emplazamiento el 8 de septiembre de 1940, parece ser una reproducción bastante fiel de la primitiva. En lo que concierne en particular a este trabajo, debemos señalar que la nueva talla ha preservado las carnaduras muy morenas de la primitiva imagen, hecho que demuestra que tal color, para los fieles, formaba parte de la naturaleza de la imagen que veneraban. Tanto es así, que los fieles de esta advocación de María, en un gesto de piadoso amor, la han comparado siempre con la de Montserrat, a la que consideran menor o más nueva, al punto de cantar “*Qui va a Montserrat i no passa per Santiga deixa la mare per veure la filla*”²⁸¹.



Fig. 2.19. Nueva imagen de Nostra Senyora de Santiga, fotografiada tras su entronización en 1940. Fotografía de Família Cuyàs.
Fuente: Fotografies antigues dels països catalans
<http://cartotecadigital.icc.cat>

²⁷⁹ CLUSELLAS 1991, p.220.

²⁸⁰ CLUSELLAS 1991, p. 220.

²⁸¹ AMADES 1989, p.44.



Fig. 2.19 y Fig. 2.20. Estas son las fotografías más antiguas que se conocen de la imagen de Santiga, datadas en 1931. Obsérvese como en ellas el Niño aún porta el orbe, ya desaparecido en la primera fotografía que hemos mostrado. Imágenes propiedad del *Arxiu Fermí Vinyals Rovira*

Aspectos metahistóricos.

La imagen no goza de ninguna *inventio*, si bien los fieles la consideran de una antigüedad venerable. Posee, sin embargo, una serie de peculiaridades relacionadas con su culto. La Mare de Déu de Santiga es frecuentada particularmente por las embarazadas vallesanas, al punto de recibir una vez al año una procesión proveniente de Polinyà que tiene como uno de sus objetivos principales que las mujeres encintas puedan pedir a la Virgen atenuar los dolores del parto. Así mismo, a la imagen se la reconoce como una beneficiosa protectora de los cultivos, pues los guarda de rayos y granizadas²⁸²

²⁸² FÀBREGA 1954, pp. 222 y 223.

Bibliografia

- AMADES, Joan, *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*, Barcelona, 1989.
- BALLBÉ I BOADA, Miquel, *Las vírgenes negras y morenas en España*, I, Terrassa, 1991.
- CLUSELLAS I PAGÈS, Carme, «Santa Maria Antiga», *Catalunya romànica*, XVIII, Barcelona, 1991, pp. 217-220.
- FÀBREGA, Angel, «Nuestra Señora de Santiga», *Santuarios Marianos de Barcelona*, Barcelona, 1954.
- VINYALS, fermí, *Notes de la Història de Santiga, petit poble del Vallès*, Santa Perpètua de Mogoda, 1984.

MARE DE DÉU DEL VINYET

Santuari de la Mare de Déu del Vinyet, Sitges (Garraf)



Fig. 2.21. Fotografía de la imagen venerada hoy día en el Santuario de la Mare de Déu del Vinyet. Fuente: devocions.info.

Aspectos histórico-artísticos.

La imagen actual es una copia de la anterior, que seguramente es una pieza de finales del siglo XIV y que, a su vez, substituyó a una talla más antigua. De la talla primitiva no disponemos de descripción alguna, si bien Manuel Trens dedujo que se trataba de una pieza de transición entre el románico y el gótico. De la escultura que sucedió a esta última, disponemos de la descripción que realizó en el siglo XVII el Padre Camós en su *Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*. Como se verá, el dominico ya señaló el color moreno de las carnaciones de la Virgen:

Es de madera antiquísima, está sentada y le baja el manto de las espaldas a la falda y es plateado muy antiguo y oscuro; lleva una toca en la cabeza y fáltale el brazo derecho que, según se dice, se le quitó en su hallazgo. Tiene los pies agudos, es morenita de cara y mira

lejos. De alto tiene un palmo y tres cuartos. Al Jesús tiene sentado en la rodilla izquierda, el cual da la bendición con la mano derecha y con la otra tiene un pomico contra el pecho.²⁸³

A mediados del siglo XIX, el padre Fèlix Clarà nos legó una nueva descripción de la talla:

la santa imagen de la Madre de Dios, dicha del Viñet o en catalán Vinyet, vista sin los vestidos que la cubren, es de una señora sentada sobre un sillón sin respaldo, encima de una peana de dos gradas. Sobre su rodilla izquierda tiene sentado el divino niño, vestido y calzado, que tiene un globo en su mano izquierda y alza su derecha en ademán de bendecir, teniéndole la Virgen su mano izquierda sobre su hombro izquierdo y adelantando la diestra, o sea su brazo diestro, sin mano, que, según tradición, se la cortó el moro de un golpe de azada al encontrarla mientras estaba en la viña, enclave en el que hoy se levanta su santuario. Los colores de que está pintada son barnizados y muy vivos, la túnica de color de púrpura con flores de oro y plata, de concha, manto azul con con forro de color de rábano. El vestido del niño, blanco, algo tocado de azul, con rosas trenzadas y los vivos de los son de oro sin bruñir. El sillón es de color de nogal y la peana figura estar cubierta de una alfombra de color purpúreo y amarilla, floreado de rositas delicadas. Las caras son de un color de castañas subido, que me parece ser artificial y no el que suele verse en las figuras que hayan estado enterradas, cuyo color de carne blanco se vuelve castaño. El total de la sagrada imagen es de tres palamos de alto, apareciendo mayor con sus vestidos.²⁸⁴

En 1733, con la construcción de la nueva capilla, la imagen se limpia, barniza y, lo que es más importante, se adapta para ajustarse a los vestidos postizos propios de aquella época. Esta es, precisamente, la talla que describe el padre Clarà quien, sin embargo, pasó por alto uno de los cambios más significativos: la desaparición de la corona esculpida en la misma talla para dejar paso a las coronas postizas modernas, elemento que describe el padre Camós (la *toca*) pero que el padre Clarà no señala.²⁸⁵

En 1892, el Padre Joan Llopis publica un trabajo sobre la imagen del Vinyet y su santuario.²⁸⁶ En su descripción de la imagen, se limita a reproducir la que hiciera Camós, pues la talla estaba completamente cubierta con telas en aquel momento, cosa que dificultó su observación directa.

²⁸³ CAMÓS 1647, p. 102.

²⁸⁴ Citado en GARCÍA MARQUÈS 2006, p. 41.

²⁸⁵ MUNTANER 2006, p.39.

²⁸⁶ LLOPIS 1892.

Cuarenta años después del texto del Joan Llopis, el padre Ferrando realiza otra descripción, la última antes de la Guerra Civil y, por consiguiente, de la desaparición de la imagen:

Es de talla. Está sentada sobre un trono humilde y mide cuarenta centímetros de altura, siendo su base de quine centímetros cuadrados. La cara, de expresión arcaico-popular, es de un moreno amarillento muy subido. La mano derecha y parte del antebrazo están mutilados y con el brazo izquierdo sostiene al niño. Viste túnica larga y ceñida, de color marrón rojizo. El manto es del mismo color, pende por las espaldas y viene a doblarse sobre las rodillas. Lleva corona y por el borde inferior de la túnica aparecen las puntas del calzado. El niño Jesús, colocado sobre la rodilla izquierda de la madre, está sentado sobre su misma pierna derecha. Tiene la mano diestra levantada en actitud de bendecir, a la manera oriental, mientras con la siniestra sostiene una pequeña esfera. El color de la cara, así como el color de la túnica, que es sencilla y talar, son idénticos a los de su madre.²⁸⁷

Esta descripción es el testimonio de la última intervención que sufrió la imagen, la cual resulta mucho más acorde con los actuales criterios de restauración. Los administradores del santuario de aquel entonces, Josep Carbonell i Gener y Joan Àrias i Vidal, consultaron en 1925 a Manuel Trens sobre la posibilidad de restaurar la imagen. La respuesta de este fue afirmativa, señalando que era imprescindible quitar la capa de barniz del siglo XVIII, reponer la corona de madera y hacer de nuevo la cabeza del niño Jesús, que estaba muy deteriorada.²⁸⁸ Así, en 1928, el artista francés August Rollin, que en aquel tiempo se encontraba en Cataluña realizando restauraciones de antiguas obras de arte, se encargó de llevar a cabo las instrucciones de Manuel Trens. Rollin encontró bajo los barnices ochocentistas restos de la antigua pintura, como carmín pálido bajo las mejillas morenas. Tras la intervención, y ya sin los vestidos de tela ni la corona postiza, la imagen recuperó el aspecto con el que seguramente fue venerada por los fieles de finales del siglo XIV. Por una fotografía conservada en la BNC, inédita hasta ahora, conocemos el aspecto de la talla en aquel entonces.

²⁸⁷ Citado en GARCÍA MARQUÈS 2006, p. 41.

²⁸⁸ MUNTANER 2006, p. 51



Fig. 2.22. Fotografía de la talla de la Mare de Déu del Vinyet tras la restauración de August Rollin. Fons de reserva de la BNC. Top. (II).7 BC

El 21 de julio de 1936 el santuario del Vinyet fue víctima de un fuerte y violento saqueo por parte de los anarquistas. La imagen, sin embargo, no se encontraba allí. A partir de este punto, la historia de la imagen del Vinyet es delicada y controvertida. Sin embargo, se tomará como referente el trabajo de Ignaci Montaner, quien ha realizado una rigurosa síntesis de los hechos a partir de diferentes fuentes, entre las cuales se incluyen testimonios presenciales, fundamentales en una cuestión donde la documentación oficial es muy escasa. Según explica el padre Ferrando, los ermitaños del Vinyet se apresuraron en sustituir la talla original por otra imagen. Luego, la Mare de Déu del Vinyet fue envuelta en papeles e introducida en una caja para salvaguardarla de la destrucción y fue enterrada bajo el porche del huerto de los custodios del santuario. Pasados unos meses, en 1937, los ermitaños creyeron conveniente cambiar la imagen de caja para conservarla mejor, así que la guardaron en una de zinc y la volvieron a enterrar. Ferrando dice que “la venerable imagen debió permanecer enterrada en tres sitios diferentes, pero la antigüedad y el mal

estado en que se encontraba la talla no pudo soportar el escondite poco confortable y, en consecuencia, le quedaron profundas e irreparables huellas”.²⁸⁹

El 22 de enero de 1939, ya finalizada la guerra, la imagen fue desenterrada delante de los administradores del santuario. Si bien en un principio parecía que la imagen se había salvado, enseguida se comprobó que estaba carcomida y podrida, al punto de deshacerse cuando se la tocaba con las manos. Aún y así, la cabeza del Niño Jesús – de factura reciente – y el rostro de la Madre permanecieron bastante enteros. Se recogieron entonces todos los restos de la imagen y fueron entregados al escultor Pere Jou, artista de reconocido prestigio en Sitges. A partir de los restos, el artista reconstruyó la imagen, que conocía bien, empleando alambres, esparto y yeso. Un ebanista local, Salvador Junyent, le añadió una peana de madera y, al menos aparentemente, la imagen había sido recuperada. El 5 de febrero la talla fue instalada de nuevo en su lugar legítimo y el 19 del mismo mes se ofició la primera misa ante la imagen reconstruida. A pesar de los esfuerzos, era evidente que la imagen no podría mantener su apariencia mucho tiempo, de modo que el 20 de enero de 1940 se decide colocar una plancha de plata en la parte posterior de la imagen para protegerla y mantenerla. Sin embargo, tal y como explica el padre Ferrando, “se evidenció la inconsistencia de la materia de la imagen, notándose el estado de absoluta descomposición de la madera, quedando únicamente una masa fangosa y algún fragmento de madera en consistencia de conjunto”. Siendo así, se abandonó la idea de reforzar la imagen, puesto que ya nada podía salvarla. Se encargó entonces una copia facsímil de la imagen, una obra que debía ser más digna de la Virgen a quien representa y del santuario que debe presidir, tal y como expresó el padre Ferrando, que concluye diciendo que “esta es la única solución decorosa en cuanto a la nobleza del arte sagrado y a la sana devoción”. Esa nueva imagen facsímil se realizó algunos años después, a partir de 1942, bajo la administración de Antoni Almirall i Carbonell, quien la encargó al mismo Pere Jou. Ésta es la imagen que en la actualidad puede contemplarse en el santuario, la cual contiene, a modo de reliquia, el núcleo de madera conservado de la primitiva imagen de finales del siglo XIV.

²⁸⁹ Citado en GARCÍA MARQUÈS 2006, p.53

Aspectos metahistóricos

La imagen de la Mare de Déu del Vinyet posee una *inventio* que recoge en el siglo XVII Narcís Camós:

Tenía el señor de la villa de Sitges un moro esclavo para su servicio, el cual entre otros ejercicios se ocupaba de cavar una viña que había en el sitio donde hoy está edificada la capilla. Haciendo pues este ejercicio, llegó a un cepo o sarmiento bajo del cual, después de haber dado con el azadón, descubrió la santa imagen, quedando con ello muy admirado y pasmado de una parte, aunque muy contento por otra. Púsola en fin dentro de una cesta con que traía la merienda y yéndose a casa la quiso enseñar a sus dueños y damas como a cosa muy particular, y queriéndola sacar, quedaron muy burlados todos, siéndoles forzoso mortificarse del deseo a que estaban movidos porque no se halló. Les contaría sin duda el caso con su modo y después volvió allí acompañándole muchos, donde con ellos halló la santa imagen, a la cual edificaron capilla en el mismo lugar, movidos de lo que había sucedido en su primer hallazgo.

Ayudaron mucho para la fábrica los marineros esperando con sus corazones aquellos que tanto experimentan ahora con el amparo de esta gran Señora en las ocasiones de tempestuosas borrascas.²⁹⁰

Con relación a este desentierro de la imagen, el Padre Llopis comenta que prueba de ello es “lo color obscur de las caras de la Verge y del Bon Jesús”²⁹¹, es decir, que María se habría ennegrecido por su contacto con las entrañas de la tierra. Más allá de lo que pueda resultar creíble desde lo físico-material, conviene interpretar simbólicamente este hecho, uno de los más fundamentales para el fenómeno de las vírgenes negras.

Por otro lado, la Virgen del Vinyet es invocada con frecuencia desde los orígenes de su culto por los marineros de la costa del Garraf, para que ésta los proteja de los peligros del mar cuando salen a faenar. A este respecto, una leyenda explica que, cierta noche, se levantó un temporal terrible ante la costa de Sitges y sus alrededores; las olas llegaban incluso hasta la puerta de la iglesia. En aquel momento, muchos de los hombres habían salido a pescar, no habiendo podido nadie prever un temporal como ése. Las familias de los pescadores, encerradas en sus casas, invocaban a la Mare de Déu del Vinyet, para que protegiera a los suyos de la violencia del temporal.

²⁹⁰ CAMÓS 1772, p.61. También cf. Fábrega, pp. 262 y 263.

²⁹¹ LLOPIS 1892, p. 7

Por la mañana, una vez cesó el fuerte viento, los vecinos de Sitges acudieron al Santuario para comprobar los posibles daños. Comprobaron que el agua no había entrado a la Iglesia, pero vieron también que el manto de la Virgen sí estaba mojado. Asombrados, no entendieron que significaba aquel prodigio hasta que vieron llegar sanos y salvos a todos los marineros, quienes explicaron que, durante todo el temporal, la Virgen había estado sobre ellos, protegiéndolos bajo su manto.²⁹²



Fig. 2.23. Estampa en la que aparece, a la izquierda de la Virgen, el personaje legendario del moro que, arando, encontró la imagen de la Mare de Déu del Vinyet.

Bibliografía

- AMADES, Joan, *Llegendes de Sitges*, Tarragona, 2004.
- BALLBÉ I BOADA, Miquel, *Las vírgenes negras y morenas en España*, II, Terrassa, 1991.
- CAMOS, Narcís, *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, (facsimil de la edición de 1772), Girona, 1949.
- FÀBREGA, Àngel, *Santuarios Marianos de Barcelona*, Barcelona, 1954.
- FERNANDO ROIG, Joan, *La Virgen del Vinyet*, Barcelona, 1941.
- GARCÍA MARQUÈS, Francesc Xavier (Coord.), *El Vinyet, el lloc i el Santuari*, Ajuntament de Sitges, 2006.
- LLOPIS I BOFILL, Joan, *Descripció del Santuari y consideracions crítiques sobre la Imatge de la Verge del Vinyet*, Barcelona, 1892.
- MUNTANER, Ignasi M. (coord.), «El santuari de la Mare de Déu del Vinyet», *El Vinyet, el lloc i el Santuari*, Ajuntament de Sitges, 2006.

²⁹² Cf. GARCÍA-MARQUÈS 2006, pp. 54 y 55.

PROVINCIA DE GIRONA

NOSTRA SENYORA DE LES ÀNSIES

Iglesia de Santa María de les Encies, Les Planes d'Hostoles d'en Bas (La Garrotxa)



Fig. 2.24. Estatua actual de Nostra Senyora de les Ànsies. Fotografia de Ballbé i Boada (1991).

Aspectos histórico-artísticos

La imagen actual, situada en el camarín del altar mayor, es una copia de la escultura original, destruida durante la Guerra Civil, en 1936. La primitiva imagen era una talla de madera policromada y, según recoge Noguera i Massa²⁹³, su altura habría sido de 70 cm, si bien otros autores proponen 90 cm de altura y una base de 42 cm.²⁹⁴ El Niño estaba sentado en su regazo y sostenía en su mano izquierda un pequeño cartel o libro con la frase “Lux Mundi” mientras que con la derecha mostraba el signo de bendición a los fieles.

La imagen actual, aunque de escaso interés artístico, conserva aún el valioso recuerdo de las morenas carnaciones de la talla original. Conviene señalar que, según el testimonio recogido por Ballbé i Boada, el color moreno de la figura actual no es tan acusado como el de la imagen destruida durante la guerra, pues los vecinos que la recuerdan la comparan con la talla de Nuestra Señora de Montserrat.²⁹⁵

²⁹³ NOGUERA I MASSA 1977, p. 289.

²⁹⁴ C.f. BALLBÉ 1991 a, p.143.

²⁹⁵ BALLBÉ 1991 a, p.143.

De hecho, este recuerdo de los fieles debe remontarse, como mínimo, hasta el siglo XVII, cuando por la pluma del Padre Camós aparece por escrito la primera descripción de esta talla: "se discurre que la santa Imagen es de madera, teniendo de alto poco más de tres palmos y medio; es de color moreno algo colorada a semejanza de la Virgen de Monserrate".²⁹⁶

Aspectos metahistóricos

Según recoge Joan Amades²⁹⁷, la imagen fue hallada en una pequeña cueva del término de Les Planes d'En Bas (Olot), cerca de la Font de la Tosca. La presencia de la imagen fue revelada a unos pastores por un resplandor que iluminaba toda la cercanía de la cueva. Éstos dieron cuenta del milagroso encuentro y rápidamente fue erigida una pequeña capilla en el lugar del hallazgo. Los mismos gozos cantan este milagro.

En la cova sou trobada
De tosca sota la font,
En que foreu conservada
Dels infidels pagans del món:
Estante en aquella balma
Ereu rosa entre espinas:
Amparaunos en tota hora,
Princesa de las Ancias ²⁹⁸.

Nótese que el texto del gozo, que data en este caso de 1883, se hace eco de la creencia según la cual la imagen habría sido ocultada por los fieles en una cueva para protegerla de los "paganos". Normalmente, el pueblo acostumbraba a creer que este enemigo fue el "invasor musulmán", si bien tal cosa resulta del todo improbable por mera cronología. Por esta misma razón, entendemos que el musulmán no es más que una figura simbólico-poética que oculta a otros posibles enemigos de las imágenes durante los siglos del románico, como por ejemplo los partidarios de la herejía cátara.

²⁹⁶ CAMÓS 1772, p. 423

²⁹⁷ AMDES 1989, pp 174-175.

²⁹⁸ BALLBÉ 1991 a, p. 143.

Por otro lado, la tradición local explica otra *inventio* que, en este caso, está relacionada directamente con el topónimo de “les Encies” que es, a su vez, una derivación de la voz local y más antigua, “ànsies”. Ambas palabras provendrían del latín *incis*, que significa corte, división o incisura. Esta referencia tendría relación directa con otra narración que cuenta el hallazgo de la imagen, según la cual ésta apareció al abrirse una grieta en el suelo de la antigua iglesia, la cual aparece mencionada por primera vez en un documento del año 1155, precisamente como “Sancte Marie de Incisis”²⁹⁹.

Los gozos que cantan sobre esta *inventio* recuerdan que de la brecha brotó una fuente de agua milagrosa empleada especialmente para la ayuda de las parturientas:

De portentos i miracles
Sou la arca i tresor
Assistent als parteratges
De las donas i el dolor;
Ellas von fan prometensas
Ab fianzas i pofias:
Amparaunos en tota hora
Princesa de las Ancias ³⁰⁰ .

Existe, además, una interesante leyenda relacionada con una piedra preciosa que habría portado en sus dedos esta imagen hasta 1955, cuando se le perdió la pista. Si bien la creencia popular habla de un diamante, posiblemente se trató de un cristal. En cualquier caso, lo interesante es el origen legendario de este objeto, el cual ha recogido también Amades³⁰¹ y que resumimos y analizamos a continuación:

Al lado de la iglesia de Santa María de les Ànsies, se encuentra un piletón (en catalán ‘gorg’) en cuyos alrededores vivía una serpiente de cabellera, la cual portaría, como todos los ejemplares de este género, un brillante de gran fulgor entre el pelo de su cabeza. Cierta vez, un mozo que bajaba del cercano castillo de Hòstoles llegó hasta el piletón para saciar su sed. Allí se encontró con el fantástico animal y comprobó que éste había dejado el brillante en el suelo con tal de que no se le cayera al agua al beber. Ésta es la única ocasión en la que la serpiente de cabellera se deshace

²⁹⁹ RAMOS 1990, p. 298.

³⁰⁰ BALLBÉ 1991 a, p.144

³⁰¹ AMADES 1989, pp 175-176

momentáneamente del brillante, pues de éste depende completamente su vida. El mozo decidió aprovechar la ocasión y arrebató la preciada piedra al reptil, pues se dice que quien la posee obtiene todo tipo de felicidad, riquezas y venturas. Cuando al acabar de beber la serpiente no vio su brillante, persiguió ferozmente al mozo, quien corría veloz hasta la ermita de Santa Maria de las Ànsies, para esconderse allí. Viendo que no llegaría a tiempo, pues la serpiente parecía moverse cada vez más veloz y furiosa, se encomendó a la Virgen y le prometió el brillante de la serpiente si le salvaba de aquella muerte segura. Y así fue. Al atravesar el umbral de la ermita el mozo cerró la puerta y la serpiente quedó atrapada allí, partida en dos. Desde entonces, el altar de la imagen de Nostra Senyora de les Ànsies tuvo como reliquia aquel brillante, el cual parece que fue a parar a los dedos de la estatua hasta que alguien lo sustrajo a mediados de los años 50's.

Esta leyenda tipo, que encontramos también relacionada con otras venerables imágenes, como por ejemplo la de Nuestra Señora de Alba, Quirós (León), se encuentra analizada dentro de nuestro diccionario de símbolos marianos³⁰².

Bibliografía.

- AMADES, Joan, *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*, Barcelona, 1989
- «Imágenes marianas de los Pirineos Orientales», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, 11, 1955, pp. 81-118.
- BALLBÉ I BOADA, Miquel, *Las vírgenes negras y morenas en España*, I, Terrassa, 1991.
- MURLÀ I GIRALT, Josep, *Guia del romànic de la Garrotxa*, Olot, 1983.
- NOGUERA I MASSA, Antoni, *Les marededéus romàniques de les terres gironines*, Barcelona, 1977.
- PLA CARGOL, Joaquín, *Tradiciones, Santuarios y Tipismo de las comarcas catalanas Gerundenses*, Madrid, 1947.

³⁰² Cf. "Serpiente" en nuestro diccionario, p. 365 y ss.

NOSTRA SENYORA DE LA CERDANYA

O también: Nostra Senyora de la Sagristía
Patrona de Puigcerdà (Baixa Cerdanya).



Fig. 2.25. Imagen actual de Nostra Senyora de la Sagristía. Pieza realizada tras la Guerra Civil Española. Fotografía de Marcos Veermans.

Aspectos histórico-artísticos.

Nostra Senyora de Puigcerdà se encuentra en el camarín de la capilla llamada “de la sagristía”, situada detrás de la cabecera de la iglesia parroquial de Sant Domènec. Se trata de una obra de 1940, realizada tras el final de la Guerra Civil para substituir a la imagen románica original, que fue destruida durante el incendio de la Iglesia de Santa María el 22 de julio de 1936, hasta entonces sede parroquial y lugar primitivo de la talla. La pieza actual no presenta mayor interés que su esfuerzo a la hora de imitar lo más esencial de la antigua imagen. Uno de los aspectos más destacados para nuestro trabajo es, evidentemente, el recuerdo y preservación del color oscuro de la tez de ambas figuras.

El Arxiu Mas conserva dos fotografías en las que la primitiva imagen aparece desprovista de sus ropajes postizos (Fig.2.26 y Fig. 2.27). Podemos apreciar en ellas que se trató de una talla románica, de unos 80 cm de altura. La Virgen, vestida con manto y túnica, está sentada sobre el cojín de un sitial sin respaldo y adornado con

dos esferas en ambos brazos. Va coronada por una diadema que, en la imagen actual, ha sido substituida por una corona de estilo carolingio. La talla parece no haber conservado los pies de la Virgen. El rostro de la Madre es ovalado y algo alargado, de frente y nariz algo planas. Cejas y pestañas aparecen bien definidas y los pómulos y mejillas sobresalen del rostro, el cual es muy oscuro. Las manos de la Virgen son bastante grandes. Con su izquierda sostiene al Niño, que está sentado de perfil en la rodilla izquierda, tomando el pecho de su Madre, la cual se lo ofrece tras haberlo descubierto con su mano derecha. El Niño viste una sencilla túnica doble y ceñida y va descalzo.³⁰³

En 1585, la imagen fue trasladada hasta la sacristía de la iglesia, recién restaurada en aquel tiempo. Así pues, su nomenclatura como “Nostra Senyora de la Sacristía” es bastante tardana, como muy pronto se la llamó así a partir del siglo XVI. Las posibles razones para este traslado las expone Martí i Sanjaume en *Historia de Santa Maria de Puigcerdà, hoy de la sacristía* (1925). La imagen ocupó este lugar hasta 1936.

Antes de desaparecer para siempre, la talla atravesó diversos peligros. En 1785 un incendio arrasó la iglesia de la Virgen, restando solamente ella intacta tras los estragos de las llamas. Algunos años después, durante la Guerra del Francés, la imagen fue milagrosamente salvada por una joven llamada Julia, que la sacó de la pira donde iba a ser quemada junto con muchas otras estatuas. Como ya hemos dicho, finalmente fue la Guerra Civil la que acabó con esta venerable imagen y con el edificio que la albergaba.

Aspectos metahistóricos

La metahistoria de esta imagen también está llena de vicisitudes. Según una leyenda forjada en el siglo XVIII³⁰⁴, la Patrona de Puigcerdá habría comenzado su existencia en Ix, actualmente una aldea situada a 7 km de la capital de la comarca, la cual, a principios del siglo XII, aún no se había fundado.³⁰⁵ Según esta leyenda, fue precisamente en Ix donde se le dio el título de “Nostra Senyora de la Cerdanya”,

³⁰³ DELCOR 1995, p. 221.

³⁰⁴ SARRÈTE 1925, pp. 299 y ss.

³⁰⁵ Este dato, sin embargo, no es aceptado por todos los historiadores, pues, aunque la documentación conservada así lo demostraría, los restos arqueológicos parecen indicar que Puigcerdá, la antigua Montcerdá, ya existía entonces en aquel enclave, si bien todavía no con este nombre ni con una población significativa. Así pues, parece que Montcerdá se refunda en el siglo XII, pero no se crea *ex novo*.

que era el nombre del condado. Jean Sàrrete explica que los cargos de Ix estarían en conflicto con Alfonso II, rey de Aragón y conde de Barcelona y la mayoría de ellos habrían sido asesinados en 1177. El pariente que había sobrevivido se vio obligado a mover su residencia a Puigcerdá, donde fundó esta nueva ciudad como la nueva capital de la Cerdaña. Poco a poco cada vez más gente se convenció a moverse allí, de manera que la ciudad se hizo más grande que Ix. La gente de Puigcerdá, muchos de ellos antiguos habitantes de Ix, querían que su patrona estuviera con ellos en su nuevo hogar. Sin embargo, desde el pueblo de Ix no iban a dejar que su imagen de la Virgen fuera arrebatada sin más, así que el obispo de Urgell, Arnald de Parexens, obtuvo del rey un decreto y soldados para forzar el traslado de la imagen a Puigcerdá. A pesar de las violentas objeciones de los habitantes de Ix, la leyenda explica que en torno al año 1184 la población perdió su imagen más preciada.

Ante el temor de que el pueblo de Ix pudiera entrar y robar la ya entonces oficial imagen de Puigcerdá, se construyó un altar para la Virgen en la sacristía de la iglesia de Santa María para tenerla mejor protegida. Con el tiempo, la imagen acabó recibiendo el nombre de “Nostra Senyora de la Sacristía”.

Con este relato, al que acompañan también una serie de *goigs* coetáneos para reforzarlo, se buscaba acreditar que esta talla de la Virgen habría sido patrona de la Cerdanya desde época condal, lo cual, sobra decirlo, es un despropósito y responde a una necesidad moderna de tipo político. Así, tal y como apunta Delcor, hubo quien quiso acercar a Puigcerdá la Cerdanya dividida por el Tratado de los Pirineos.³⁰⁶ La parte francesa hizo algo parecido en ese mismo momento pero con el Santuario de Font-Romeu. Así pues, esta narración del traslado que juega a ser histórica, es en verdad un enfrentamiento de tipo nacionalista y no una competición entre lugares de culto.

Sobre el traslado de la imagen, la memoria popular recuerda también otra razón relacionada, en este caso, con un cierto pudor religioso a la hora de tener tan a la vista una imagen de Nuestra Señora mostrando uno de sus senos.³⁰⁷

En cualquier caso, la metahistoria de la imagen de Puigcerdá no acaba aquí. Otros relatos, esta vez sanamente legendarios o de tipo milagroso, explican historias sobre esta talla: En 1652 la peste avanzaba hacia Puigcerdá. Los fieles imploraron a su patrona para evitar la enfermedad, que finalmente se detuvo en Bolvir, a 6 km de la ciudad. Ese mismo año la Virgen evitó que las tropas enemigas francesas entraran

³⁰⁶ DELCOR 1970, p.96

³⁰⁷ MARTÍ I SANJAUME 1926-1928, p.18.

en la ciudad. A partir de esta intervención de María, los *puigcerdanesos* prometieron celebrar cada 8 de septiembre una fiesta en honor de su santa patrona. Plagas de grillos, heladas, tormentas, etc aparecen también documentadas como problemas solventados gracias a la ayuda de la Virgen tras la oración de todo el pueblo ante su imagen.³⁰⁸

Al margen de estos relatos milagrosos, parece que la tradición no ha recogido ninguna narración de la *inventio* de la imagen. Es cierto que Joan Amades ha escrito que ésta fue hallada entre los escombros de la iglesia parroquial de Puigerdà durante las obras de restauración la sacristía³⁰⁹, sin embargo, desconocemos la fuente de este etnólogo y no hemos encontrado ninguna otra referencia que corrobore este posible episodio.



Fig. 2.26. Imagen original de la Mare de Déu de Puigerdà. Fotografía de los años treinta del siglo XX.
Arxiu Mas



Fig. 2.27. La imagen original cubierta con los ropajes habituales de la época. Arxiu Mas.

³⁰⁸ Sarrète, Jean, Op. Cit., p. 44.

³⁰⁹ AMAD, p 370



Fig. 2.28. Antigua postal (Fototipia Thomas) con la imagen nueva que substituyó a la talla medieval de Nostra Senyora de la Cerdanya.

Bibliografia.

- AMADES, Joan, *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*, Barcelona, 1989.
- DELCOR, Maties, *Les Verges romàniques de la Cerdanya i el Conflent en la historia de l'art*, Barcelona, 1970.
- DELCOR, Maties, «Mare de Déu de la Sagristia», *Catalunya Romànica*, VII. Barcelona, 1995, p. 221.
- MARTÍ I SANJAUME, Jaume, *Dietari de Puigerdà, amb sa vegueria de Cerdanya i sotsvegueria de Valls de Ribes*, I, Ripoll-Lleida, 1926-1228.
- Historia de Santa María de Puigcerdà, hoy de la Sacristía*, Lleida, 1925.
- Las Vírgenes de Cerdaña*, Lleida, 1927.
- SARRETÈ, Jean, *Notre Dame de la Cerdagne*, Perpiñán, 1903.

MARE DE DÉU DE MOGRONY³¹⁰

Capilla-santuario de Santa María de Mogrony, Gombrèn (Ripollès)



Fig. 2.29. Imagen actual de la Mare de Déu de Montgrony. Fotografía: elcami.cat

Aspectos histórico-artísticos.

El Santuario de Montgrony es, desde hace siglos, un importante centro de devoción mariana en el Ripollès. Situado a 1435 metros de altitud, preside el valle de Gombrén y, a media altura, adosado a una gran peña y dentro de una balma, se encuentra la capilla dedicada a la Virgen. Las primeras noticias del culto a la Mare de Déu de Mogrony aparecen a principios del siglo XV, momento en el cual ya existía un edificio en el lugar de la actual capilla, la cual fue construida en torno a 1650.³¹¹

La talla venerada en este santuario fue descrita por primera vez por el padre Camós a mediados del siglo XVII:

La imagen es de madera, está sentada, tiene la basquiña colorada y el manto azul, con algunas labores amarillas y anaranjadas. La derecha tiene llana y la otra en el lado del

³¹⁰ “Montgrony” en su forma moderna.

³¹¹ PLADEVALL 1993, p. 310.

Hijo. En la cabeza lleva toca vuelta tras de Ella, mucho. Es morenita de cara y mira al pueblo. De alto tiene dos palmos y medio. Al Jesús tiene sentado en medio de la falda, vestido con sayo azul con líneas coloradas y descalzo. Da la bendición con su derecha y la izquierda tiene sobre su rodilla izquierda. Es también morenito como la madre y colorado de carrillos.³¹²

Si bien la imagen actual se ajusta bastante a la descripción del clérigo, es evidente que ésta ha sufrido muchas modificaciones a juzgar por su aspecto. Sabemos que en 1892 un incendio accidental obligó a llevar la talla hasta un lavadero por tal de apagar el fuego que la comenzaba a consumir. El agua, además, afectó a la madera caliente. Hubo entonces que rehacer gran parte de la imagen, la cual, presumiblemente, dataría del siglo XIII. El trabajo se llevó a cabo en el pueblo de can Potelles, cerca de Vic. En 1936 la talla volvió a correr peligro, por lo que mossen Camil Lleonat la escondió en la cercana Masía de Maians, dentro de una brecha abierta en una roca próxima. Así, envuelta en una manta y eventualmente cambiada de sitio, permaneció segura hasta el final de la guerra. En la posguerra la imagen fue recuperada y se la llevó en procesión hasta el santuario.³¹³ Antes de ser expuesta ante los fieles, la imagen fue restaurada de nuevo por petición del nuevo rector, Mn. Marià Castells, quien también impulsó la reconstrucción del santuario. Sin embargo, es más razonable pensar que las grandes modificaciones en la imagen se realizaron tras la casi destrucción de la talla después del incendio de 1892 y no después de la Guerra Civil. En nuestra opinión, la figura del Niño es absolutamente moderna, así como la policromía de los atuendos. En cualquier caso, nos encontramos ante una imagen excesivamente modificada, al punto de hacernos dudar sobre si sería correcto clasificar esta pieza siquiera como medieval. A pesar de todo, el rostro de la Madre, así como el del Niño, aunque con menor intensidad, conserva aún el recuerdo de unas carnaciones muy morenas, aspecto que es de gran importancia para nuestro estudio.

Aspectos metahistóricos.

Explica la leyenda que dos bueyes de una boyada que pastaba cerca de la cima de Mogrony se arrodillaron de forma repentina. Al ver esto, los boyeros intentaron

³¹² CAMÓS 1949, p. 361.

³¹³ LÓPEZ CEBALLOS 2001, pp 9 y 10.

mover a los animales, pero no fue posible. Decidieron entonces escarbar bajo las patas de los bueyes y encontraron enseguida una imagen de Nuestra Señora. Seguidamente dieron aviso al conde Hug de Mataplana, quien, seguido de todos sus vasallos, acudió al lugar del hallazgo. El conde ordenó entonces que se trasladase la imagen a su castillo, pero ésta huyó hasta tres veces de allí para volver al lugar de su *inventio*. Enseguida entendió el conde que la Virgen quería que se construyera su santuario en lo alto de aquella cima.

Se explica que la reunión que mantuvo Hug de Mataplana con los Nou Barons de la Fama para pactar su alianza y *reconquistar* Cataluña de las manos de los sarracenos, tuvo lugar en este santuario, delante de la imagen de Mogrony. Así, tal y como expone Amades, la Mare de Déu de Montgrony fue la primera imagen que se veneró en Cataluña tras la *invasión mora* y desde aquella cima partió la iniciativa y el inicio de la reconquista.³¹⁴ De hecho, durante la Renaixença, fueron habituales los festejos de tipo patriótico-romántico en este lugar, exaltando Mogrony como la *Covadonga catalana*. Así cantaban los goigs de entonces:

*Quan a Espanya dominava la mitja lluna cruel, Catalunya, trista, alçava humils supliques al Cel; a son Deu sospira i plora puix no li en queda record: De Mogrony, Reina i Senyora dueu vostres fills a port.*³¹⁵

El Padre Camós, por su parte, recogió una leyenda sobre la fuente cercana al santuario, cuyas aguas, por la presencia y acción de la Virgen, los fieles han considerado siempre milagrosas (de hecho, la tradición popular explica que fue precisamente en el lugar que hoy ocupa la fuente donde los bueyes dieron con la santa imagen). Citamos directamente las palabras del clérigo:

Son muchos los portentos que obra el Cielo por esta santa imagen y en particular con el agua de su fuente, con la cual da leche a las mujeres que, teniendo falta de ella, se lavan los pechos con dicha agua; cuya maravilla está muy extendida por diferentes partes y la quiso autenticar el Cielo con aquello que sucedió cerca de los años 1614, cuando un hombre llamado Planes, natural de la villa de Ripoll, advirtiendo que las mujeres tenían leche por medio del agua de esta fuente, se lavó con ella los pechos y dijo: “veamos si tendré leche, bien me quiero lavar con esta agua como hacen las mujeres”. Cosa rara que en haberlo hecho se fue a Ripoll y, estando por el camino, se halló pechos llenos de leche como si fuera

³¹⁴ AMADES 1989, p. 271.

³¹⁵ Citado en CARRERES 1988 b, p. 273.

una mujer de cría. Arrepintióse mucho y quedó tan avergonzado de la acción hecha y del desdén cometido, como se debe imaginar; por lo cual prometió alguna dádiva a la Virgen y juntamente que la iría a visitar a pie descalzo, y con esto se halló libre de aquello que tanto le había perturbado; de lo cual dio muchas gracias a Nuestra Señora, visitándola muy presto y ofreciéndole lo que le había prometido.³¹⁶

Esta leyenda, como otras, justifica que la imagen reciba también el nombre de “Mare de Déu de la llet”, a pesar de que su aspecto no se corresponda con el modelo iconográfico de *Virgo lactans*. Esta asociación con la leche materna y, por lo tanto, con los senos, hace también que esta imagen se considere una ayuda especial a la hora de pedir una solución para enfermedades relacionadas con los pechos. Tanto es así que la etimología popular, haciendo uso de un parónimo, hace derivar del término “Mogrony” la palabra catalana “mugró” (pezón)³¹⁷. En cualquier caso, y para reforzar aún más si cabe este aspecto, la fuente de la que brota el agua milagrosa tiene aún hoy una imagen de la Virgen en relieve y el agua mana, precisamente, de uno de sus senos.

Existe otra leyenda muy interesante que también recoge Narcís Camós en su célebre obra. En ella se explica que en el año 1650 la imagen fue llevada temporalmente hasta la iglesia de Sant Pere, situada en la parte superior del santuario de Mongrony con tal de efectuar unas obras en la capilla de la Virgen. Mientras la imagen permaneció en la Iglesia del santuario, brotó agua de una brecha de la pared de la parte del evangelio. Según recoge Camós en su texto, este agua servía para curar a los fieles que padecían algún mal en sus ojos. Cuando la Virgen fue llevada de nuevo a su capilla, el agua dejó de brotar de la pared. Dos años después, por otras circunstancias, la imagen fue llevada de nuevo a la iglesia y el fenómeno se repitió.³¹⁸ Sobre esta cuestión, instamos al lector a consultar la entrada “Agua” de nuestro diccionario.

³¹⁶ CAMÓS 1949, pp 360-361.

³¹⁷ VENY 1996, p 38.

³¹⁸ CAMÓS 1949, p 363.

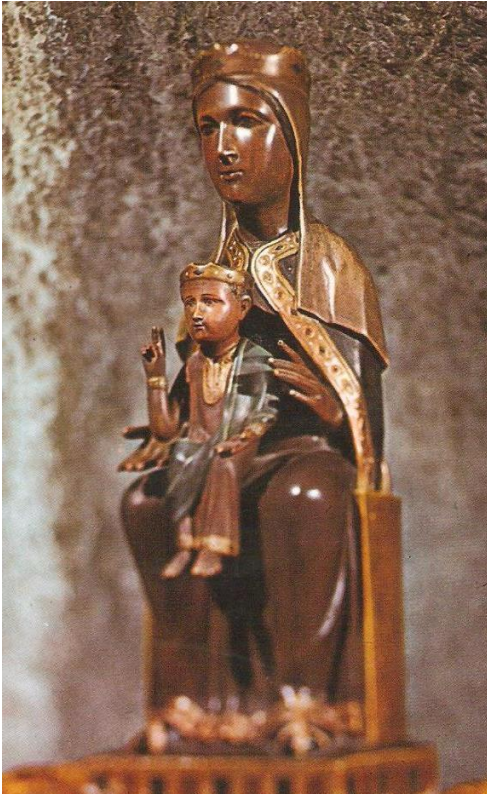


Fig. 2.30. Postal de la talla de Montgrony, 1970, sin editorial. Fuente: colección del autor.

Bibliografia

- AMADES, Joan, *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*, Barcelona, 1989.
- CAMÓS, Narcís, *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña. Edición Facsímil*, Barcelona, 1949.
- LOPEZ CEBALLOS, Manuel, «Els santuaris del Ripollès: Núria i Montgrony», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès*, 1999-2000, Ripoll, 2001.
- PLADEVALL, Antoni, «Gombren», *Gran Geografia comarcal de Catalunya. Osona i Ripollès*, VIII, Barcelona, 1993, pp. 310-313.
- VENY, Joan, *Onomàstica i dialectologia*, Abadia de Montserrat, 1996.
- VILALTA I CAMPRUBÍ, Joan, *Historia del santuari de Ntra. Sra. de Montgrony, en la parroquia de Gombreny*, Ripoll, 1905.

MARE DE DÉU DE NÚRIA

Patrona de Urgell.

Santa María de Núria, Queralbs (Urgell)

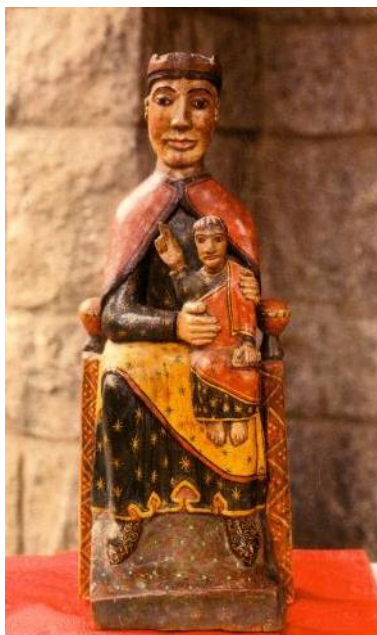


Fig. 2.31. Imagen actual de la Mare de Déu de Núria.
Fuente: Santuario de Núria.

Aspectos histórico-artísticos.

Martí i Sanjaume da noticia de la primera mención documental de esta talla, que se remonta a la segunda mitad del siglo XII. En el documento que alude Sanjaume, el Papa Alejandro III habría autorizado solemnizar la fecha del encuentro de la imagen (que luego trataremos) el día 8 de septiembre, además de fundar una cofradía y conceder indulgencias plenarias a los peregrinos que llegaran hasta el santuario.³¹⁹ Este documento, de ser cierto, coincidiría presumiblemente con la fecha de la consagración de la imagen³²⁰. Los documentos antiguos también revelan que la talla permaneció, como mínimo, desde el siglo XIII en el Santuario Mariano de la Vall de

³¹⁹ MARTÍ I SANJAUME 1927, p 103.

³²⁰ DELCOR 1970, p 77; c.f. NOGUERA I MASSA 1977, p 191.

Núria. Atendiendo a esta ubicación, comprendemos la mezclanza de influencias que impregnaron la creación de la talla, puesto que el santuario devino muy pronto un lugar de paso entre los Pirineos y fue, por lo tanto, un punto de encuentro de peregrinos, juglares, mercaderes, clérigos, artesanos, etc. los cuales traerían consigo toda una serie de ideas, algunas de las cuales relacionadas con el arte y la imaginería.³²¹

La imagen que aún hoy recibe culto en el Santuario de Núria es una talla románica cuyo estilo no encuentra paralelos sino, más bien, influencias de diversas corrientes. Así, la debemos considerar como una pieza aislada y que debe clasificarse de forma individual. La talla de la Mare de Déu de Núria, es una *Sedes Sapientiae* realizada en madera de pino, es de pequeñas dimensiones (58 x 15 x 18 cm.). La Virgen está sentada en un trono flanqueado por dos columnas, rematadas por sendos pomos. Viste túnica roja sobre la que se dibujan una serie de estrellas amarillas. Desde las rodillas, la túnica cae en pliegues del todo verticales. En su caída, los dos pliegues centrales forman una flor de lis. El mantel, de color azul oscuro, se cierra a la altura del pecho, sin ningún tipo de elemento que lo sujete. Éste, después de rodear el codo derecho, se despliega entre las rodillas. Sobre la rodilla izquierda reposa el Niño Jesús, que no porta corona y viste una túnica azul y una toga amarilla y que bendice con su mano derecha mientras que con la izquierda sostiene un libro cerrado. La Madre lo coge con las dos manos, por hombro y espalda.

Una de las rarezas (pero no exclusiva de esta talla) es que la Virgen no porta velo. Así, podemos apreciar su cabello, peinado hacia atrás y que cae sobre la nuca. Sobre el pelo, dividido en dos con la raya en medio, apreciamos una corona dentada. Las orejas están colocadas en una posición muy adelantada, efecto típicamente románico y frecuente en las tallas coetáneas. Cabe destacar también los pies, extremadamente salientes y que reposan sobre la base del trono³²².

Noguera i Massa califica a la imagen como curiosa, rústica y arcaica. Explica que el artífice que la efectuó recibió influencias de ambos lados del Pirineo: de la escuela ripollésa provendrían los sobresalientes pies y la voluminosa superficie en la que descansan (como por ejemplo en la Mare de Déu del Tura). Por otro lado, en la separación de las piernas y el tipo de trono (*silla curulis*) encontraríamos una influencia de la escuela cerdana. Por su parte, la escuela pirenaica tiene su eco en las orejas y la ausencia del velo. Para dicho autor, la poca flexibilidad y la sencillez

³²¹ NOGUERA I MASSA 1977, pp. 191-192.

³²² NOGUERA I MASSA 1977, p. 192.

que posee la talla permite decir que se trata de una de las piezas más arcaicas del nordeste del Principado de Cataluña. Otros autores tienden a pensar que si el trabajo de la talla es tosco y su hieratismo muy acusado, se debe a las limitaciones del artífice, y no a determinantes cronológicos ni estilísticos. Otra posibilidad sería que la talla fuera una imitación popular del siglo XIII de modelos románicos del XII.³²³

De nuevo, nos encontramos ante una talla que, tradicionalmente, fue considerada una Virgen negra desde su origen. El padre Narcís Camós ya atestigua la negritud de la talla en 1657. Leemos un fragmento del extenso capítulo que el autor dedica a la Mare de Déu de Núria:

Está sentada y toda ella es de un color como leonado muy oscuro (...). Es muy afable y tan morena de cara que parece negra, quedando, no obstante esto, muy hermosa, con los ojos muy modestos y mortificados ³²⁴.

Pocos años después, en 1666, leemos otro testimonio concordante con las impresiones del padre Camós. Se trata de la descripción que el doctor Francesc Marés ofrece en su obra *Història i miracles de la sagrada imatge de Ntra. Sra. De Núria*.

Lo color de toda ella es moreno, y fosch; no que sia negra, sinó a modo de un lleonat molt obscur, molt semblant al color de la sagrada imatge de Nostra Senyora de Montserrat ³²⁵.

En las *Glorias religiosas de España*, de Don Emilio Moreno Cebada, publicada en 1866, hallamos otro testimonio que la compara también con la talla montserratina:

Tiene los cabellos negros y echados hasta el cuello. Su color es moreno, casi negro muy semejante a la sagrada imagen de Nuestra Señora de Montserrat³²⁶.

Aunque se trata de un testimonio más reciente, posee el valor de ilustrar como ya en el siglo XIX el color negro de la imagen no es algo que, al menos de entrada, deba disculparse o que cause una cierta incomodidad tal y como se desprende de los testimonios de Camós y Marès.

³²³ SOLER 1997, p 379.

³²⁴ CAMÓS 1657, p. 221

³²⁵ MARÈS, 2000, p. 74.

³²⁶ MORENO 1866, p. 92.

Sin embargo, la coloración de las carnaciones de la imagen se debe una vez más a la acción del tiempo y la acumulación de partículas y suciedad. Así lo demuestran los trabajos de restauración efectuados en el año 1942.

Éstos tuvieron lugar tras lo que podríamos llamar el “exilio preventivo” de la talla. En efecto, durante la Guerra Civil Española, la imagen fue llevada secretamente hasta Suiza, a fin de que no fuera víctima de la profanación y destrucción de los grupos anarquistas. Permaneció así oculta en casa del Sr. Paixot, a la espera de que la contienda finalizara. Cuando esto ocurrió, la talla fue repuesta en su santuario de Núria. Tras el retorno de la talla, la junta del Santuario decidió restaurar la imagen tras todo el trasiego. Ésta no fue la última vez que la imagen abandonó su enclave original. Trataremos de ellas enseguida. Antes, conviene apuntar las informaciones que Miquel Ballbé i Boada recoge sobre dicha restauración y que presentamos de manera íntegra dado su interés.

Componían la junta, entre otros, los Sres. D. Alejandro Soler i Marc, arquitecto, D. Folch i Torres, ex Director de Museos de Catalunya y D. Mario Guérin, destacado coleccionista. Para tamaña obra fueron requeridos los servicios del notable restaurador barcelonés D. Rafael Forcada Rovira.

Después de un minucioso estudio, el Sr. Forcada empezó su trabajo limitándolo a un ligero lavado del cuerpo de la imagen. Las caras y manos de las figuras quedaron exentas de esta primera prueba de lavado. Los productos empleados para esta restauración fueron de los más simples, me indicó el buen amigo Rafael Forcada, pues se empleó una solución de agua con bicarbonato sódico.

La sorpresa fue mayúscula al observar que con este simple lavado quedaba demostrada la necesidad de este trabajo, pues aparecieron rápidamente los primitivos colores de su policromía original, intensos y brillantes y sin señales de alteración ni destrucción.

El trabajo resultó fácilón y el cuerpo de la imagen recuperó los tonos característicos de su creación. La imagen de la Virgen resultó estar en muy buenas condiciones de conservación pues no fue necesario aplicarle ni una solo pincelada de color ni restaurar parte alguna, pues también la madera se conservaba perfectamente.

Pero los problemas que no se presentaron al realizar esta primera operación de limpieza crearon fundadas dudas e interrogaciones al pensar qué ocurriría si el color de las carnaduras de ambas figuras, hasta aquel momento negras, con el lavado se comportarían de forma parecida a las del resto de la policromía.

El Sr. Forcada nos dice que fueron necesarias varias reuniones y consultas con los componentes de la mencionada Junta para decidir si se debía continuar el trabajo o limitarlo, solamente, a lo que se había hecho hasta aquel momento. Finalmente se acordó

continuarlo ya que este no transformaba las características de la imagen, sino que solamente se limitaba a una limpieza de la policromía de la antigua talla, que por sus muchos años de existencia había ido acumulando suciedad sobre ella.

(...)

Con la debida autorización, nuevamente el Sr. Forcada continuó su trabajo: la misma solución de agua y bicarbonato sódico sirvió para una limpieza de las caras y manos de ambas figuras y como era de esperar, no de temer, este trabajo eliminó la suciedad depositada y dejó al descubierto tonos rosados en las carnaduras de la Madre y de su Hijo, colores verdaderos de su primera y única policromía.

La prensa de Barcelona y especialmente el semanario Destino, al conocer los resultados de esta restauración, publicó una violenta crítica contra los componentes de la Junta del santuario y del restaurador Sr. Forcada.

Cuando se comprobó que la obra realizada había consistido en una simple limpieza de la talla y que ni una sola pincelada de color había sido aplicada en los trabajos de su restauración, las aguas volvieron a su cauce y no se habló ya más del tema³²⁷.

Como apuntábamos más arriba, la Mare de Déu de Nuria vivió episodios más polémicos y peligrosos que, lógicamente, afectaron de algún modo a su conservación. En el año 1966, en plena campaña “Volem bisbes catalans” y emulando la idea de Pere Figuera de secuestrar los restos del rey Jaume I, el activista Xavier Polo Ribas decidió orquestar el secuestro de la talla de Núria. Se trataba de un acto político-religioso que pretendía impedir la coronación de la Mare de Déu de Núria con tal de dar soporte a Marcelo González, obispo de Barcelona³²⁸.

Sea como fuere, el secuestro no pudo impedir la coronación, pues esta se efectuó sobre una réplica, custodiada esta vez a punta de metralleta. Mientras tanto, la imagen original, envuelta en un saco de dormir y dentro de una mochila, ya había recorrido Ripoll, Olot, Banyoles y Girona a bordo de un coche con documentación falsa. Finalmente, la talla fue guardada en la masía Can Pujadas de Vallgorguina. Para mayor seguridad, (seguridad de la misión, claro, no de la talla) la imagen fue trasladada a Barcelona, a la calle Guillerries, donde estuvo alojada bajo el falso techo de un piso durante los cuatro años y medio que duró el secuestro. Finalmente, el 28 de enero de 1972, día en el que el prelado de la diócesis de Girona Narcís Jubany tomó posesión de la sede de Barcelona, se procedió al

³²⁷ BALLBÉ 1991 a, pp. 75-76.

³²⁸ Para conocer en profundidad la organización y entresijos de esta operación, cf POLO 2011.

retorno de la talla, dejándola en el maletero del coche del historiador y abogado Josep Benet en el garaje de su propiedad. Éste la llevaría, previa cita, a Montserrat, dónde la recogería, también previa cita, un enviado del obispo de Urgell.³²⁹

Tras todas estas peripecias, la Mare de Déu de Núria debía ser restaurada de nuevo. Fue en marzo de 2000 cuando, por la mano de Ramón Millet, se efectuó una intervención que restituyó las partes malgradadas y devolvió a la talla la policromía original, demostrando así que la restauración del año 1942 sólo había recuperado la última capa de pintura que se le había aplicado a la talla.



Fig. 2.32. La Mare de Déu de Núria en una fotografia realizada entre 1922 y 1934. Fotógrafo: Josep Domènech i Sàbat. Archivo del Centre Excursionista de Catalunya.

Aspectos metahistóricos

La primera obra monográfica que trata la historia y milagros de la Mare de Déu de Núria es, justamente, la ya referida obra de Francesc Marés *Història i Miracles se la Sagrada Imatge de Nostra Senyora de Núria*, publicada por vez primera en 1666. Aunque Marés remite a sus lectores a la obra del también citado padre Narcís Camós para conocer los acontecimientos que rodearon el hallazgo milagroso de la

³²⁹ Para la comprensión de todo este asunto, en su vertiente política, religiosa e histórica cf. CLARÀ 2003.

santa imagen, también habla en su libro sobre una fuente original de la que extrae sus informaciones. Se refiere a

un llibret o quadern de pergamí, escrit de mà en llengua llemosina (...). Aquest llibre és de gran crèdit, perquè és molt antic, com bé ho significa lo ser escrit en llengua llemosina³³⁰.

Desafortunadamente, tal manuscrito parece no haberse conservado.³³¹ Nos conformaremos entonces con las exposiciones que hicieron Camós y Marès y que sintetizamos seguidamente.

San Gil, originario de Atenas y que fuera abad de un monasterio de Nymes, escapa hasta Núria y hace allí vida de ermitaño desde el año 700 hasta el 703. Alojado en una cueva, fabrica una campana, una olla, una cruz y la Imagen de María. Advertido del peligro de la destrucción de imágenes por parte de los musulmanes, decide ocultarla dentro de la cueva. Ya en 1072, por inspiración divina, llega a “Los Ports de Núria” Amadeu de Dalmàcia. Siguiendo las señales que había recibido de un ángel, encuentra a unos pastores a los que solicita ayuda para encontrar el tesoro (“reliquias de María”) que san Gil había ocultado. Los pastores, a los que no les era del todo desconocida la historia del santo ermitaño, accedieron a ayudarlo. Construyeron entre todos una pequeña y humilde capilla, en la que colocaron una pintura o una talla de La Virgen y una imagen de san Gil. Pasados cuatro años, Amadeu hubo de marchar, sin haber encontrado nada. Antes de partir, pidió a los pastores que continuaran con la búsqueda. Tres años después de este episodio y tras haber construido una capilla más grande y mejor después de una serie de sucesos prodigiosos, ocurrió el maravilloso hallazgo. Y una vez más el protagonista de la *inventio* fue un toro. Un toro “briós, de pèl vermell i color diferent del demés altres i de major grandària que ningú d'ells” sin marca alguna que lo identificara con un rebaño en particular. Un toro que acostumbraba a andar solitario, alejado de los demás. El animal, cuando se apartaba del rebaño, tenía por costumbre acudir a una cueva, dentro de la cual bramaba mientras rascaba con sus pezuñas el suelo. Advertidos de este hecho, los pastores intuyeron algo y cavaron en el aquel lugar. En efecto, hallaron la campana, la cruz, la olla y, por supuesto, la Imagen de María que allí escondió san Gil, todo ello bañado en una blanca luz y en un aroma suavísimo.

³³⁰ MARÈS 2000, p. 15

³³¹ MARÈS 2000, p. 27. Según Marès, el manuscrito habría sido redactado en torno al año 1338.

Al margen de los acontecimientos históricos que se entremezclan con esta *inventio*, asistimos de nuevo a un relato especialmente rico en simbolismo por el gran número de elementos que participan. Remitimos al lector a la consulta de las entradas “buey”, “cueva”, “luz” y “pastor” de nuestro diccionario.

Bibliografia

- BALLBÉ I BOADA, Miquel. *Las Vírgenes negras y morenas en España*, I, Terrassa, 1991.
- CAMÓS, Narcís. *El jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*. Girona, 1657.
- CLARÀ, Josep, *Desaparició i retorn de la imatge de la Mare de Déu de Núria, 1967-1972*, Barcelona, 2003.
- DELCOR, Maties, *Les Verges romàniques en la Cerdanya i el Conflent*, Barcelona, 1970.
- MARÈS, Francesc. *Història i Miracles de la Sagrada Imatge de Nostra Senyora de Núria. Reproducció parcial en fàcsimil*. Barcelona, 2000
- MARTÍ SANJAUME, Jaume, *Las Vírgenes de la Cerdaña*, Lleida, 1927
- MORENO CEBADA, Emilio. *Glorias religiosas de España*, Barcelona, 1866.
- NOGUERA I MASSA, Antoni, *Les marededéus romàniques de les terres gironines*. Barcelona, 1977.
- POLOS RIBAS, Xavier, *Todos los catalanes son una mierda: Les grans gestes contra el franquisme. Història d'una vida*, Barcelona, 2011
- ROCA, Joan. *Història i miracles de la Mare-de-Déu de Núria*, Barcelona, 1928.
- SOLER I ALBERTÍ, Sílvia, «Mare de Déu de Núria», *Catalunya Romànica*, XXVI, Barcelona, 1997, p. 379.

MARE DE DÉU DEL TURA

Originalmente conocida como Santa María de Olot.

Patrona de Olot (La Garrotxa)



Fig. 2.33. Imagen de la Mare de Déu del Tura antes de la restauración de 1988. Fotografía publicada en la revista *Vitrina*, núm. 4, 1989.

Aspectos histórico-artísticos.

La imagen actual es todavía la primitiva talla románica que recibió culto desde finales del siglo XII en el templo de Santa Maria de Olot, el cual es, por lo demás, el primer templo olotense dedicado a María y uno de los más antiguos de Cataluña³³².

La advocación de “Tura” tiene que ver con su leyenda e *inventio*, pues tal descubrimiento lo habría realizado un toro, animal cuya forma antigua en el catalán de la zona sería precisamente “tura”. Sobre este aspecto legendario se tratará posteriormente. Sin embargo, conviene aclarar y exponer las diferentes explicaciones, de tipo filológico, que se han dado para explicar esta advocación, la

³³² CONSTAN 1954, pp. 135-138.

cual recibió la imagen con seguridad ya en el siglo XV³³³. Algunos autores relacionan el término “tura” con la raíz pre-romana “tur”, con lo que se estaría entonces aludiendo a una “elevación del terreno”, precisamente sobre la que se yergue el santuario de esta imagen, el cual, en el mismo siglo XV, cuando la advocación ya está fijada, era todavía el extremo más alto de la población de Olot.³³⁴ Tal cosa tiene sentido, pues del posterior término latino “turario” derivó la palabra catalana “turó”, esto es, pequeña elevación del terreno. De hecho, es muy posible que la misma palabra “turó” provenga de la palabra catalana “tur”, que sería una forma antigua del término “turó”. Así, “tura” sería el femenino de “tur” y, por lo tanto, al margen de la referencia al montículo elevación, haría alusión también a una “piedra tosca”, que es una de las definiciones de la Enciclopedia Catalana para “turó”. Esta hipótesis tiene sentido si aceptamos que el femenino “tura” puede acabar significando “tosca”, precisamente para aludir a una imagen de María venerada en tierras olotinas, en las que abunda este tipo de piedra tosca y volcánica con la que, desde el siglo XI, se construirían diferentes edificios notables, entre ellos el propio templo dedicado a esta imagen.³³⁵

En cuanto a sus características de estilo, la talla puede incluirse dentro del grupo llamado ripollès, siendo además la réplica más cercana a la escultura principal que daría nombre a este grupo y que es La Mare de Déu de Ripoll, venerada antiguamente en el cenobio de Ripoll y que hoy se encuentra desaparecida³³⁶.

La datación de la talla, fabricada en madera de nogal y álamo blanco³³⁷, se ha fijado en las dos últimas décadas del siglo XII. Las dimensiones de la imagen, que está ligeramente desviada hacia la izquierda, son de 67 x 28 x 24 cm. Toda ella está cubierta por una tela arpillera encolada a la madera y enyesada, a excepción del respaldo del trono, en el que se colocaron láminas de plata.

En su estado actual, se trata de una imagen perfectamente frontal, sedente y coronada, colocada en un trono bajo con cuatro montantes cilíndricos, lisos y rematados por pomos dorados³³⁸. Porta un mantel abierto desde la cabeza hasta la cintura; de ahí cae hasta los tobillos, dejando al descubierto sus pies (de considerable

³³³ SALA 1982.

³³⁴ Ver el dibujo del esquema de la planta en: DANÉS 1982, pp. 1034 -1035.

³³⁵ SALA 1982, p.12

³³⁶ NOGUERA I MASSA 1990, p. 288.

³³⁷ Siempre se creyó que la madera era de pino, sin embargo, los análisis efectuados con motivo de la exposición *Catalunya restaura*, inaugurada en el año 1988, han corregido este dato.

³³⁸ En lo sucesivo, toda información relativa a la descripción de la talla proviene de NOGUERA I MASSA 1990.

tamaño y calzados con unas zapatillas que acaban acusadamente en punta en el dedo pulgar) que reposan sobre un gran cojín ornamentado a base de figuración vegetal muy estilizada y cruces, todo ello en dorado sobre fondo azul oscuro. El cojín se encuentra colocado sobre lo que sería la base del trono, lugar en el que aparecen unos conjuntos de barras verticales que alternan el color rojo y el amarillo, emulando así los colores del país. Por su parte, los pliegues del mantel son longitudinales, poco marcados y simétricos entre ellos. Una cenefa recorre los bordes interiores de la prenda.

Sobre dicho mantel la imagen figura portar la corona, que es parte integral de la pieza y que presenta un gran deterioro en sus remates dentados. Bajo el mantel aparece la túnica, de color púrpura. El cuello de ésta es redondo y presenta en el escote una cenefa pintada de negro, los restos de la cual parecen coincidir con la ornamentación de la parte inferior del mantel.

El rostro de esta talla, a pesar de ser desproporcionado en relación con el cuerpo (equivale a una quinta parte de la figura) posee unos ojos que, por su mirada al infinito, transmiten la serenidad propia de las mejores imágenes románicas de María.

La mano izquierda de la Virgen es bastante larga y también ligeramente morena. La derecha, también morena y con la que sostiene el orbe, es resultado de una restauración posterior a los años de la Guerra Civil Española (1936-1939), periodo durante el cual la imagen fue lanzada desde lo alto de su camarín.

Por su lado, la figura del Niño Jesús es también fruto de una restauración moderna pues la pieza original, al igual que la mano derecha de la Madre, se perdió durante la Guerra Civil. La actual figura del Niño es obra del escultor olotense Martí Casadevall. Dicha figura fue colocada sobre la falda de la Virgen, en la parte central, cuando la figura que se perdió en la Guerra estaba sentada sobre la rodilla izquierda de la Virgen, tal y como las fotografías antiguas nos permiten apreciar. Sin embargo, esta hipótesis, defendida por Antoni Noguera i Massa³³⁹, es discutida por otros autores. De entre ellos, Joan Ainaud i De Lasarte es uno de los que se expresan contrarios con mayor claridad. En un artículo para la revista de Olot *Vitrina*³⁴⁰, escrito tras la última restauración de la talla (asunto del que nos ocuparemos más adelante), Lasarte opina que, a juzgar por las fotografías antiguas del icono, la figura del Niño Jesús sí es de factura románica, si bien es cierto que presentaría muchas

³³⁹ NOGUERA I MASSA 1990, pp. 287 y 188; Cf. NOGUERA I MASSA 1977, pp 88 -89.

³⁴⁰ AINAUD 1989, pp. 70-71.

intervenciones posteriores. Por lo demás, a fin de poder reclamar el lugar original del Niño, Joan Ainaud acude a la descripción que el Padre Camós hace, en el siglo XVII, de esta escultura en su célebre libro *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*. En efecto, la figura del Niño se encontraba colocada en el centro, por lo que se deduce que ésta fue desplazada posteriormente a la rodilla izquierda de la Virgen para ajustar debidamente las ropas que cubrirían al grupo escultórico.

Para arrojar luz sobre todos estos debates y para avanzar en nuestro interés concreto sobre las vírgenes negras, conviene exponer los resultados de los trabajos de restauración que en 1988 realizó un equipo dirigido por Josep María Xarrié i Rovira.

Con motivo de la exposición *Catalunya restaura*, inaugurada en diciembre del año 1988 en el Centre d'Art de Santa Mónica (Barcelona) fueron presentadas al público toda una serie de notables bienes artísticos de Cataluña. Entre ellos figuraba la Mare de Déu del Tura, que fue restaurada para dicha exposición. El encargado de llevar a cabo la intervención fue Josep Maria Xarrié i Rovira, quien por aquel entonces era el director del *Centre de Restauració de Béns Culturals i Mobles de la Generalitat de Catalunya*.

La Mare de Déu del Tura, antes de su última restauración a manos del equipo de Xarrié, presentaba un estado de conservación deficiente, por lo que fue necesario un proceso de recuperación de la pieza³⁴¹. Nos interesan especialmente los análisis efectuados sobre la pintura de las carnaciones de la imagen, las cuales aparecen de color negro en todas las fotografías anteriores a la restauración, así como en la memoria colectiva de los fieles. Sin embargo, esto no fue siempre así. Los análisis desvelaron que tal oscuridad en el rostro y las manos de la imagen viene dada por el humo de los cirios que, durante siglos, han ardido muy cerca de la talla. ¿Cómo reintegrar pues la cara de la Mare de Déu del Tura, sabiendo que se trata de una figura destinada al culto, y no a un museo? Esta pregunta es importante porque si el destino de la pieza lo rigieran concepciones arqueológicas, lo más apropiado sería recuperar la policromía original del rostro, esto es, la de color ocre claro; color que encontraríamos bajo otras tres capas de policromía superpuesta, siendo la última capa la más ennegrecida por la acción del humo³⁴². El mismo Xarrié es claro y rotundo en su afirmación: “no aparece en ningún estrato ni la más pequeña sombra

³⁴¹ XARRIÉ 1988, p. 106.

³⁴² XARRIÉ 1989, p 73.

de negro como pigmento”³⁴³. Sin embargo, puesto que la talla se trata de un icono que aún actúa como tal, la solución final en cuanto al color que se habría de dejar en las carnaduras fue un equilibrado consenso entre lo arqueológico y lo antropológico-devocional. Leemos lo que Xarrié escribió al respecto en la ya citada revista olotense *Vitrina*:

En el rostro de la Mare de Déu, s’ha cregut convenient deixar visible una policromía, segurament del segle XVI, abans de topar amb una policromía original però en estat ruinos, tal i com ens indica la radiografia. Si la talla hagués anat a un museu, el plantejament hauria estat diferent, però tractant-se d’un objecte de culte calia prescindir del caràcter arqueològic de la presentació final. Així doncs, tenim la major part de la cara amb pintura antiga, però no romànica, i uns quatre centímetres quadrats aproximadament de reintegració realitzada amb un plomejat creuat perfectament discernible a quaranta centímetres de separació. Creiem que amb aquesta fórmula intermèdia se satisfan les necessitats del culte religiós, de l’art i de l’arqueologia³⁴⁴.

Viendo todo lo expuesto, es fácil afirmar que estamos ante un caso típico de imagen de la Virgen tradicionalmente e historiográficamente³⁴⁵ considerada negra o muy morena pero cuyas carnaduras originales nunca lo fueron. Hemos comprobado también que, pese a ser hoy conscientes de ello, no se ha modificado el color del rostro y manos de manera drástica, pues hoy día la restauración es sensible al culto religioso, el cual, en su memoria, recuerda siempre a esta imagen con el rostro oscuro.

Pero, ¿oscuro desde cuándo? Para nuestro trabajo es fundamental detectar el momento en el cual el color negro ya ha sido asumido por la imagen y, por lo tanto, en su culto. La literatura de los *goigs* resulta siempre interesante. Leemos, por ejemplo, un *goig* editado en Olot en 1846, que refiriéndose a la de imagen, canta: “moreno es vuestro semblante”.³⁴⁶

Resulta de un cierto interés la lectura los “Goigs en honor de Nostra Senyora del Tura”, que adjuntamos más abajo y que aportan una breve pero ilustrativa

³⁴³ XARRIÉ 1989, p. 74.

³⁴⁴ XARRIÉ 1989, p. 74.

³⁴⁵ Por ejemplo, en *Les marededéu romàniques de les terres gironines*, Noguera i Massa dedica un apartado al fenómeno de las vírgenes negras, otorgando gran importancia a la cuestión de las peregrinaciones y haciéndose eco de aquellas teorías que nacían entonces en Francia, que abogaban por un sentido esotérico-iniciático para las vírgenes negras. El autor concluye diciendo que estudios más profundos deberán aclarar esa teoría. NOGUERA I MASSA 1977, pp. 105-112.

³⁴⁶ SALA 1982, p. 25.

información. En ellos podemos leer, en referencia a la Mare de Déu del Tura: “Perquè el Sol diví us abrassa, teniu tanta morenor”. Este verso cobraría un gran interés si comprobáramos que data de fechas muy antiguas, pero lo cierto es que no es así. La letra del himno fue escrita por Jaume Boloix i Canela en 1899³⁴⁷. De todas formas, sirve como fiel testimonio de la percepción que los fieles tuvieron de esta Mare de Déu a finales del siglo XIX, de ahí su importancia. Hay, no obstante, un detalle del que volveremos a hablar, y es que pese a la referencia que hace el himno al tono moreno de la Virgen, en la ilustración que lo acompaña tal cosa no se hace explícita. Conviene entonces recordar que para demostrar que una imagen negra de María no lo fue hasta época muy reciente, se debe tomar precaución a la hora de utilizar como testimonios pinturas, dibujos o grabados antiguos, que no siempre tienen una intención “descriptiva” en un sentido actual.



Fig. 2.34. Imagen actual de la Mare de Déu del Tura en su santuario.
Fotografía: museus.olot.cat

Si buscamos referencias antiguas para el color negro o muy moreno de esta imagen del santuario del Tura, hay que acudir, como siempre en los casos catalanes, la obra del Padre Narcís Camós *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña* (1657):

³⁴⁷ MURLÀ 1989, pp.25 y 64 (nota 12). Cf. MURLÀ 1990.

La Imagen de esta gran Señora es de madera, está sentada, y dorada muy antigua. Es muy antigua. Es morenita de cara, y muy grave en el aspecto³⁴⁸.

Si continuamos leyendo, asistimos a la narración (documentada y testimoniada) de un milagro ocurrido el 30 de mayo de 1640 y que recoge el *Libro de la Villa*. Varias personas fueron testigos del hecho que Camós nos narra:

Reverendus Jacobus Roquer, en compañía de tres muchachos discípulos que tiene, haciendo oración á N. Señora del Tura un quarto antes del Ave María, no habiendo luz alguna delante del Altar, ni en el altar, ha visto que Nuestra Señora tenía una luz resplandeciente à cada ojo ò pestaña de cada ojo, y tenía la cara muy blanca, y alegre, siendo como es morena, y viendo semejante prodigio hizo recitar a los muchachos cinco Padres nuestros y cinco Ave Marías³⁴⁹.

Comprobamos que, al menos en dos ocasiones bien claras, pueden encontrarse referencias al tono moreno de la Mare de Déu del Tura adquirido, como pronto, durante el siglo XVII.³⁵⁰

Aspectos metahistóricos

El último testimonio que hemos citado sobre el color oscuro de las carnaciones de Nostra Senyora del Tura, nos introducía ya en el aspecto metahistórico de la imagen. Sobre este milagro presenciado por Jacobus Roquer y los tres muchachos, remitimos al lector a la voz “luz” de nuestro diccionario para abordar dicha leyenda bajo una lectura simbólica.

Sin embargo, la primera y más importante de todas las leyendas de esta imagen es la relacionada con su *inventio*, con su hallazgo milagroso. De nuevo, es el Padre Camós quien nos brinda el primer testimonio bien recogido y datado. Por su interés, citamos por entero el fragmento de su obra *El jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*:

Enriquece y adorna la Villa de Olot una capilla dedicada a la Arca del Testamento, María, cuya imagen se venera con singular concurso de gentes y devoción de todo el pueblo,

³⁴⁸ CAMÓS 1657, p. 105

³⁴⁹ CAMÓS 1657, p. 106.

³⁵⁰ Para conocer otros testimonios que hablan del color muy moreno de la talla, c.f. MURLÀ 1988, pp. 23-27.

dándole título el nombre de Tura por haber sido hallada por medio de un toro, que antiguamente se llamaban turas y aún, se llaman de esta manera en algunas partes.

La descubrió el cielo tomando por instrumento a dicho animal, que según la común opinión era de una casa que hay a un cuarto de camino de la villa llamada larguísimos tiempos de la Caridad, cuyo apellido pregona la que tuvo Dios con este pueblo, pues de ella sacó el instrumento para descubrir el tesoro con la que la enriqueció. Vamos ahora a su invención, que fue de esta manera: Era el lugar donde hoy está la capilla lleno de árboles (...) Sucedió pues que saliendo un toro de la dicha casa se fue a dicho lugar muchas veces, dando él muchas señas y haciendo extraordinario bramidos con que se manifestó aquel tan grande tesoro que en el estaba escondido volviéndose aquel lugar de espeso bosque en ameno jardín, pues luego se le edificó capilla allí mismo³⁵¹.

Estamos ante uno de los modelos clásicos de hallazgo milagroso de una imagen de María. De hecho, siete de cada diez “imágenes encontradas” son descubiertas por un bóvido. Instamos al lector a acudir a la entrada “toro” de nuestro diccionario para conocer las implicaciones simbólicas de esta figura animal dentro de estas leyendas.



Fig. 2.35. Fotografía anterior a 1936, cuando la imagen aún portaba los vestidos postizos.
A sus pies, dominado y en reposo, aparece el toro legendario.

³⁵¹ CAMÓS 1657, pp. 103 y 104.

Bibliografia

- AINAUD I DE LASSARTE, Joan, «La Mare de Déu del Tura», *Vitrina*, 4, 1989.
- CAMÓS, Narcís. *Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña (Girona, 1772)* Edició facsimil dels capitols del bisbat de Girona, Girona, 2008.
- CONSTAN I SERRAT, Luís Gonçaga, *Girona, Bisbat Marià: història, art, pietat, folklore*, Barcelona 1954.
- MURLÀ I GIRALT, Josep, *Centenari dels goigs de la Mare de Déu del Tura escrits per Jaume Boloix i Canela*, Olot, 1990.
- «L'església i la imatge de la Mare de Déu del Tura, i els seus vestits postissos, en el decurs del temps», *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca. 1986-1987*, Olot, 1988, pp. 23-27.
- NOGUERA I MASSA, Antoni, *Les marededéus romàniques de les terres gironines*, Barcelona, 1977.
- NOGUERA I MASSA – CAMPS SÒRIA, JORDI, «Mare de déu del Tura», *Catalunya Romànica*, IV. 1990, Barcelona, pp. 287-288.
- SALA I GIRALT, Carme, «Nostra Senyora del Tura (Breu historial del Santuari)», *Alimara*, 1, Olot, 1982, pp. 19-68.
- XARRIÉ I ROVIRA, Josep Maria, «La restauració de la Mare de Déu del Tura», *Vitrina*, 4, 1989, pp. 72-74.
- XARRIÉ I ROVIRA, Josep Maria, «Mare de Déu del Tura», *Memòria d'activitats del Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya. 1982-1988*, Barcelona, 1988, pp. 106-107.

PROVINCIA DE LLEIDA

MARE DE DÉU DEL CLAUSTRE

Santa María de Solsona (Solsona)



Fig. 2.36. La Mare de Déu del Claustre de Solsona.
Fotografía de bisbatsolsona.cat.

Aspectos Histórico-artísticos

La imagen de la Mare de Déu del Claustre de Solsona es una de las esculturas más excelentes del románico catalán. El Padre Camós, al describirla en el siglo XVII, ya hace notar la extraordinaria factura de la talla, concluyendo su descripción de la pieza escribiendo que “es en fin tan bella en todo, que parece más obra de ángeles que de hombres”³⁵². Ya en el siglo XIX atrajo la atención de Rius i Cabanes, quien le dedicó un artículo en la revista *Ilerda* en 1891. Kingsley Porter, en 1922, puso en el ámbito académico internacional a esta pieza, dentro de su monumental estudio sobre la escultura románica en las rutas de peregrinación.

³⁵² CAMÓS 1657, p. 367.

María aparece sentada en un trono sin respaldo, en posición frontal. Está cubierta por un rico manto, muy ornamentado, y por unas ropas amplias que le llegan hasta los pies, calzados por zapatos puntiagudos y que reposan sobre dos monstruos que hace la función de escabel de María.

La pierna derecha de la Virgen tiene, por debajo de la rodilla, lo que se ha interpretado eventualmente como una charretera. Barral i Altet, por su parte, identifica este elemento como una imitación de una orfebrería, situada en un lugar de fácil acceso para los fieles³⁵³. Estamos, en cualquier caso, ante un elemento extraño en la iconografía habitual de la Virgen. Poco habitual resulta también el cabello de la Madre, que está separado a lado y lado y cae en dos trenzas hasta por debajo de sus rodillas. Este aspecto, tan sorprendente, ha motivado incluso que la imagen sea conocida popularmente como “la Mare de Déu de les trenes”. Las alabanzas escritas por el presbítero Miquel Melendres dan buena muestra de ello: “Passeu un cabell suau / damunt de les meves penes / Si no, per què em feu esclau,/ Mare de Déu de les trenes?”³⁵⁴

Sobre su cabeza porta una corona tallada en la misma piedra y cuya decoración evoca piedras preciosas y otras joyas. De la parte posterior de la corona, baja por la espalda de María una especie de cinta, de unos veinte centímetros de largo. Sobre su rodilla izquierda está sentado el Niño, que va descalzo y que está colocado en posición oblicua respecto a la frontalidad de la Madre, quien es señalada por la mano de su Hijo, sin que éste la mire ni a ella ni a los fieles que estarían en frente.

La imagen, realizada en piedra local³⁵⁵ y de un metro y cinco centímetros de altura, está ricamente decorada mediante un elaborado trabajo de cincel, que no olvida llenar de elementos geométricos incluso el trono y el cojín donde reposa María.

El tipo de pliegues que presenta la imagen, sumados a ciertos aspectos estructurales, ha llevado a pensar en una posible relación con la escultura tolosana del círculo de Gilabertus. Así, cabría situar la factura de la Mare de Déu del Claustre a finales del siglo XII o a principios del XIII, si bien este asunto aún se presta a discusiones y los especialistas no se ponen de acuerdo sobre si la talla debe clasificarse como una obra románica o gótica. En cualquier caso, estamos ante un *unicum*, pues su calidad de ejecución está lejos de cualquier otra obra conocida en piedra, si bien existirían paralelos en el ámbito de la orfebrería³⁵⁶.

³⁵³ BARRAL I ALTET 1987, p. 302.

³⁵⁴ CLIMENT – BENIGNE 2001, p. 539

³⁵⁵ Cf. LLORENS 1966.

³⁵⁶ BARRAL I ALTET 1987, p. 302.

Otro de los debates fundamentales sobre esta talla gira en torno a su ubicación original. Según Porter, la estatua habría formado parte de un grupo de la Epifanía, propuesta que permitió a Puig i Cadafalch reafirmar su propuesta de que la imagen habría formado parte de un tímpano, como la de Cornellà de Conflent³⁵⁷. Contrario a esta hipótesis se ha mostrado Antoni Llorens, al considerar que la parte posterior de la imagen no parece haber sido arrancada de un tímpano, pues está también trabajada. En su lugar, este autor propone que la estatua habría formado parte de una columna, de la que habría sido arrancada, puesto que la parte posterior ha estado trabajada solo a 10 cm por cada lado. Llorens plantea la posibilidad de que la estatua viniera de una columna de un ventanal geminado. Aceptando las cuestiones técnicas propuestas por Llorens, Serafín Moralejo ubica esta estatua dentro de un programa más general, formando parte del claustro o de las arcadas de la sala capitular³⁵⁸.



Fig. 2.37. Detalle del perfil del rostro de la imagen de la Mare de Déu del Claustre de Solsona. Fotografía publicada en *Himne de la coronació de la Mare de Déu del Claustre*, Ed. Boileau, Solsona, 1956.

³⁵⁷ BARRAL I ALTET 1987, p. 302.

³⁵⁸ MORALEJO 1988.

Barral i Altet, por su parte, no ve inconveniente en que la estatua haya estado siempre situada dentro del edificio, como una pieza de mobiliario de la iglesia que, muy pronto, habría disfrutado de una capilla particular, dada su importancia. Sobre el color negro u oscuro de la imagen, el Padre Camós ya hace notar que ésta es de piedra y de “color que parece ceniza”³⁵⁹. El tono oscuro o moreno de la imagen se perpetúa en los gozos que se le dedican, como en éste de 1924:

Moreneta diu que'n sou
Per que'l sol vos colrada,
Lo sol del amor de Déu
Que de ple a ple vos tocava³⁶⁰.

Otro ejemplo sería el *Virolai a la Verge del Claustre*, de 1949, donde se la llama “Poncella bruna, Sol de Solsona”³⁶¹. Sin embargo, el valor del color oscuro de la imagen es anterior al siglo XX y toma fuerza dentro del ámbito metahistórico, sobre el que daremos algunos apuntes en el siguiente apartado.

Aspectos metahistóricos

En el siglo XVII, el Padre Camós recoge la *inventio* de esta imagen³⁶². Según explica la tradición, un niño cayó a un pozo del claustro de la Iglesia de Solsona mientras jugaba con sus amigos. No sabiendo nada de él, su preocupada madre salió a buscarlo cuando ya era de noche, llamándolo por su nombre entre sollozos. Muy prestamente, el niño le respondió, con una profunda voz que salía del interior del pozo. Cuando su madre se acercó al brocal, el hijo le dijo: “madre mía, no lloréis que yo estoy bien guardado de una bella señora”. Contenta de la respuesta del niño, la madre corrió hasta encontrar al pavorde de la iglesia para darle la noticia. Seguidos después de toda la comunidad, llegaron en procesión hasta el pozo, en el interior del cual pudieron ver, “más arriba del agua, dentro como de una capillita, hallaron la santa imagen, la cual sustentaba el niño, y además tenía delante de ella una luz”. Admirados, sacaron del pozo al niño junto con la imagen. Ésta fue llevada en procesión hasta el altar mayor, donde fue colocada. Sin embargo, a la mañana

³⁵⁹ CAMÓS 1657, p. 367.

³⁶⁰ FORNER – RAFART 2001, p. 127.

³⁶¹ FORNER – RAFART 2001, p. 128.

³⁶² CAMÓS 1657, p. 366.

siguiente, descubrieron que la imagen había vuelto al lugar donde la habían encontrado. Entendieron entonces que Dios quería que la Virgen fuera venerada en esa imagen en aquel lugar preciso. La sacaron entonces nuevamente del pozo y, junto a éste, construyeron prontamente una capilla para albergar la imagen.

El primer día que se le rindió culto a la imagen, según recoge Amades, en el momento de comenzar, y aún estando el cielo despejado y sereno, se escuchó un poderoso trueno precedido de un relámpago que entró allí donde se encontraba la imagen, encendiendo una lámpara que no se había encendido nunca³⁶³.

Según explican los gozos a esta advocación, como en tantos casos, la imagen, que dataría de los tiempos de los reyes godos, habría sido ocultada en el pozo en “tiempos de los moros” para salvaguardarla de la profanación. Existen, no obstante, versiones que explican que la imagen fue ocultada por las mismas razones, pero cuando comenzó a extenderse la herejía cátara por la zona en el siglo XIII. Sin embargo, para nosotros, lo más reseñable de estas leyendas son los datos que nos hablan del color oscuro de la tez de la imagen. Tanto el Padre Camós como los *goigs* se hacen eco de ello. Tomemos, por ejemplo, los *Goigs en llaor de Nostra Senyora del Claustre de Solsona*, impresos en 1945, donde leemos lo siguiente:

Volent pintar un pintor
Vostra cara enmorenida
La vista perd desseguida
Quedant en negra foscor:
Mes Vos li restituïu
Al cap de poca estona³⁶⁴.

El suceso narrado es idéntico al que recoge el *LLibre Vermell* de Montserrat sobre el pintor Andrés de Cervera, que al intentar repintar la imagen de la Moreneta Montserratina, quedó ciego hasta que la Virgen le devolvió la vista³⁶⁵. Puesto que la leyenda también fue recogida por Camós, debemos convenir que el valor de la negritud de la imagen de Solsona está afianzado ya, como mínimo, a principios del siglo XVII.

³⁶³ AMADES 1989, p. 143.

³⁶⁴ FORNER – RAFART 2001, p. 539.

³⁶⁵ Cf. en nuestro catálogo p. 145.

Bibliografia

- AMADES, Joan, *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*, Barcelona, 1989.
- BARRAL I ALTET, Xavier, «L'escultura romànica de Santa Maria de Solsona», *Catalunya Romànica*, XIII, Barcelona, 1987, pp. 291-304.
- CAMOS, Narcís, *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, Girona, 1657
- FORNER, Climent y RAFART, Benigne, (eds.) *Goigs marians del Bisbat de Solsona*, Solsona, 2001.
- LLORENS I SOLÉ, Antoni, *La Mare de Déu del Claustre de Solsona*, Solsona, 1966.
- MORALEJO, Serafín, «De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona», *Quaderns d'estudis medievals*, VII-4, 1988, pp. 104-119.

NOSTRA SENYORA DEL CLAUSTRE

Santa María de Vallbona de les Monges (Urgell)



Fig. 2.38. Imagen actual de Nostra Senyora del Claustre de Vallbona de les Monges. Fotografia: Viuvallbona.cat

Aspectos histórico-artísticos

La imagen de esta advocación es una talla gótica, si bien presenta aún ciertos elementos que la mantienen arraigada a la tradición románica, como el modelo iconográfico de “Trono de la Sabiduría”, la frontalidad de la imagen, la desproporción respecto al natural de algunos elementos – las manos, por ejemplo – así como la rigidez y el tratamiento más o menos esquemático y plano ³⁶⁶. Esta mezcla de estilos ha llevado a pensar que la obra pudiera haber sido concebida en el románico, seguramente en el siglo XIII, “pero remodelada más tarde en el siglo XIV,

³⁶⁶ Sobre esta cuestión, ha observado con justicia Jordi Camps que “queda encara per establir una periodització basada en les diverses modalitats i en la seva evolució, i una neta delimitació entre les obres classificables com a romàniques i les que pertanyen a dates més avançades i que semblen haver seguit esquemes compositius associats amb les formes tradicionals (...) s’hi està un tòpic segons el qual s’assimila la plàstica del romànic a unes formes geometritzants i rígides, cosa que ha dut a classificar com a romàniques obres molt toques i d’escassa qualitat, que en realitat pertanyen a dates posteriors a mitjan segle XIII. (CAMPS 2014, p. 132).

introduciendo acabados de una finura y delicadeza más propiamente góticos³⁶⁷. Otra hipótesis esgrimida es que “la obra se podría haber rehecho completamente en época gótica, pero inspirada en una popular imagen anterior, románica, tal vez de madera, y hoy desaparecida”³⁶⁸.

Actualmente la imagen se encuentra en una capilla propia situada en el claustro (espacio que corresponde al de la antigua Capilla de san Cristóbal, remodelada en el siglo XIX) y que preside desde una sobria estructura pétreo moderna (Fig. 2.38). La talla está realizada en piedra caliza policromada y mide 70 cm de altura por 60 cm de base. En su estado actual, la Virgen, está sentada en un trono bajo, realizado en la misma escultura, el cual recuerda lejanamente a una silla curul. La corona, esculpida en la misma talla, reposa sobre un velo que deja ver el cabello ondulado de la Virgen a lado y lado de su rostro, cayendo hasta el pecho. La Madre sostiene al Niño sobre su rodilla izquierda y lo protege con la mano del mismo lado. El Niño, al contrario que la madre, parece que va calzado, si bien los pies están fracturados, y no porta corona. Con su mano derecha bendice y con la izquierda sostiene un libro.

Tal y como informa la carta que el 20 de noviembre de 1937 envió el comisario de Poblet, Eduard Toda, al consejero de Cultura, “el 26 de Desembre de 1936 un delegat militar de la Comandància de Lleida prengué la imatge de la Verge del Claustre, del segle XIII, els millors quadres a l’oli del Monestir i alguns altres objectes, conduint-los a dita capital, i prometent fer de tot un inventari”³⁶⁹.

Así, durante la Guerra Civil, la imagen permaneció en la ciudad de Lleida, hasta que fue devuelta al monasterio, transportada solemnemente desde la capital ilderdense el 23 de julio de 1939, cuando ya había retornado a él una buena parte del cenobio³⁷⁰.

Hasta 1927, la imagen era mostrada a los fieles portando unos vestidos encolados a la misma piedra, tal y como apreciamos en la Fig. 2.39, donde también pueden observarse las coronas postizas y demás objetos metálicos sobre las figuras, a modo de ornamento. El dicho año se sometió a la pieza a un baño de sosa cáustica para desprender las telas, cosa que se logró, si bien el color negro de las carnaciones desapareció junto con el tejido encolado³⁷¹; tal es el aspecto bajo el cual se conserva

³⁶⁷ Cf. en la webgrafía: VALLBONA

³⁶⁸ Cf. en la webgrafía: VALLBONA. Otros autores, sin embargo, se inclinan por situarla claramente en el siglo XII. Cf. en la webgrafía: MINGUELL – PETIT.

³⁶⁹ Citado en SANS 2002, p.14.

³⁷⁰ SANS 2002, p. 28.

³⁷¹ BALLBÉ 1991 a, p. 314.

la imagen en la actualidad. Aún y así, los *goigs* que cantan a esta advocación, en el año 1949, conservan todavía el recuerdo de la piel morena de la imagen: “Vostra imatge moreneta / em recorda Montserrat / que és hermós vostre posat”³⁷². Cabe suponer, entonces, que la piel oscura de la Virgen era ya celebrada en el primer cuarto del siglo XX.

Actualmente, en el espacio virtual del Monasterio de Vallbona se refieren al antiguo color de la imagen del siguiente modo: “La Virgen tenía la piel oscurecida por el humo de las velas y pasaba como una Virgen morenita. Poco tenía que ver con la imagen delicada y sencilla concebida en la época medieval”. Parece que, hoy día, esa tez oscura está lejos de ser celebrada. A pesar de ello, los gozos recuerdan la importancia del rostro oscuro de la Señora del Claustro, cuestión que abordaremos en el apartado metahistórico de esta ficha.



Fig. 2.39. La Virgen del Claustro antes de la restauración de 1927.
Fotografía: www.viuvallbona.cat.

Aspectos metahistóricos

Sobre la *inventio* de esta imagen existen dos versiones. Una de ellas narra cómo la imagen fue escondida en un depósito de aceite para protegerla de los sarracenos.³⁷³ Joan Amades, por su parte, recoge la versión que explica el hallazgo del mismo modo pero en la pica de una fuente³⁷⁴. Este autor señala, además, un dato muy interesante

³⁷² *Goigs en llaor de la venerada imatge de Nostra Senyora del Claustre que es venera en lo Reial Monastir de Santa Maria, de Vallbona de les monjes*, Ribera Impressor, Castellar del Vallès, 1948.

³⁷³ BLASI-VALLESPINOSA 1933, p. 150.

³⁷⁴ AMADES 1989, pp. 143-144.

para nuestro trabajo: la imagen no quiere ser tocada en la cara, pues un artista lo intentó una vez y quedó ciego. Los gozos se hacen eco de esta leyenda que encontramos también dentro de la metahistoria de las imágenes de Montserrat y de la Virgen del Claustro de Solsona:

El que os quiso pincelar,
Dicen que al punto cegó:
lo que el pincel pretendió,
solo Dios pudo idear;
no es para humano pintor
vuestra beldad extremada:
Mostradnos ser abogada
de quien os pide favor³⁷⁵.

Bibliografia

ÀNONIMO, *Goigs en llaor de la venerada imatge de Nostra Senyora del Claustre que es venera en lo Reial Monastir de Santa Maria, de Vallbona de les monjes*, Ribera Impressor, Castellar del Vallès, 1948.

BALLBÉ I BOADA, Miquel, *Las vírgenes negras y morenas en España*, I, Terrassa, 1991.

BLASI I RABASSA, Ramon, *Goigs en lloança de Santa Maria de Vallbona que sota l'advocació del Claustre, es venera al Reial Monestir cistercenc de Vallbona de les Monges*, Barcelona, 1982.

BLASI VALLESPINOSA, Francesc, *Santuaris marians de la diòcesi de Tarragona*, Tarragona, 1933.

CAMPS I SÒRIA, Jordi, «L'escultura romànica en pedra i fusta», *Enciclopèdia del Romànic a Catalunya. Barcelona (estudis · bibliografia · índexs)*, Palencia, 2014, pp. 167-179.

MINGUELL CARDEÑES, Camil·la i PETIT BORDES, Núria, *El patrimoni pictòric i escultòric de l'Urgell*, raco.cat.

SANS I TRAVÉ, Josep Maria, *El Llibre Verd, del Pare Jaume Pasqual. Primera història del Monestir de Vallbona*, Barcelona, 2002.

³⁷⁵ *Gozos a la soberana Virgen del Claustro que se venera en el Real Monasterio de Santa María de Vallbona de las Monjas, de la Orden del Cister*, Ribera Impresor, Castellar del Vallès, 1965. Online en: <http://larutadelcisterambgoigs.blogspot.com/2013/03/>

MARE DE DÉU DELS COLLS

Sant Llorenç de Morunys



Fig. 2.45. La Mare de Déu dels Colls en una postal de los años setenta. Colección del autor.

Aspectos histórico-artísticos

En el interior de la Iglesia de Sant Llorenç de Morunys, preside el altar mayor esta advocación de la Virgen. La imagen es una talla en madera que imita o interpreta el estilo de una pieza de finales del siglo XIII o principios del XIV, pues la imagen que hoy se conserva es una reconstrucción de la talla que fue quemada en julio del año 1936 y de la cual solo se conserva la cabeza de la Madre como elemento original³⁷⁶. Partiendo de este fragmento y empleando una antigua fotografía (Fig. 2.46), el escultor local Jaume Pujol realizó en 1943 la imagen que hoy preside la Iglesia de Sant Llorenç³⁷⁷.

Su altura es de algo más de 73 cm. María aparece sentada en un trono bajo, sosteniendo al Niño en su rodilla izquierda, quien bendice con su mano derecha

³⁷⁶ RIU 1987, p. 276.

³⁷⁷ RIU 1987, p. 276.

mientras su izquierda reposa sobre su rodilla del mismo lado. La Virgen va vestida con una túnica dorada y, sobre ésta, porta un manto azul con cenefas decorativas también doradas. Porta en su mano izquierda un tiesto o pequeña maceta, que se aprovecha para poner flores en ella. Sus pies reposan sobre un escabel azulado en su base: éstos están calzados por unos zapatos puntiagudos, también dorados. El Niño va descalzo y viste una túnica dorada. Ambas figuras portan grandes coronas doradas exentas.



Fig. 2.46. Antigua fotografía de la Virgen dels Colls. Seguramente la que fue empleada como referencia para la reconstrucción de la imagen en 1943.

Por la descripción que efectuó el Padre Camós a mediados del siglo XVII, debemos concluir en que el aspecto de la imagen reconstruida no es exactamente igual al que éste observó. Del Niño dice Camós que está sentado “en medio de la falda” de la Virgen y que su túnica es como un “sayo colorado”³⁷⁸. Por otro lado, y esto es lo más importante para nuestro catálogo, nada dice este autor sobre el color oscuro o moreno de las carnaduras de la imagen, aspecto que Camós señala en sus descripciones siempre que lo encuentra. Presumiblemente, este autor debió observar la talla medieval, mientras que la reconstrucción de Jaume Pujol se basaría en una imagen moderna, realizada por el escultor de Vic Joan Francesc Morató, cumpliendo un

³⁷⁸ CAMÓS 1772, p. 495.

encargo de los prohombres de la villa en 1711³⁷⁹. Deducimos entonces que la fotografía conservada, correspondería a la talla del siglo XVIII, que estaría interpretando a la talla medieval.

Así pues, en 1936 la talla destruida por las llamas no era la pieza medieval. ¿Qué ha sido entonces de ésta? Joan Serra i Vilaró explica que, en los años 20 del pasado siglo, localizó en el desván de la casa Llobet de Sant Llorenç, una imagen románica de la Virgen. Arrinconada, la pieza estaba vestida con mantos, tenía una mano postiza y la cabeza estaba serrada para colocarle una corona; la cabeza del Niño parecía también nueva.³⁸⁰ Lamentablemente, ninguna de las tallas conservadas por los herederos de Serra Vilaró parece corresponderse con la descripción de ésta, por lo que, en la actualidad, debemos dar por perdida la talla original de Sant Llorenç.

Sobre el color moreno de las carnaciones de la imagen, debemos pensar que aparecieron tarde y en la talla del siglo XVIII. Aún y así, con una mínima y suficiente antigüedad, esta característica pudo acabar formando parte de los *goigs* que cantan a esta advocación. Leemos, por ejemplo, los versos que el presbítero doctor Agustí Cols dedicó a esta advocación en 1985: “sou moreneta i bella” y “cada any, oh moreneta! aquí els devots teniu”³⁸¹.



Fig. 2.47. Imagen actual de la Mare de Déu dels Colls. Fotografía de Jaume Fruitós.

³⁷⁹ RIU 1987, p. 276.

³⁸⁰ RIU 1987, p. 277.

³⁸¹ En la webgrafía: COLS 2019.

Aspectos metahistóricos

Según explica el Padre Camós, la actual iglesia de Sant Llorenç de Morunys habría sido en el pasado un convento donde viviría una comunidad de religiosos de san Benito. Éstos tendrían por costumbre salir por aquellos montes a ejercitarse en actos de virtud. Cierta vez, dos de estos monjes fueron vistos por un pastor que apacentaba su ganado. Éste notó que los religiosos razonaban con alguna persona en el lugar y decidió ir a ver quien era. A la que llegó al collado donde habían estado los monjes, vio una imagen de María. “Fueron entonces a buscarla con muy devota procesión, no quedando más oculta, sino manifestada aquella grande prenda, la cual fue colocada en el lugar donde hoy está”.³⁸² Desde aquel entonces, quedó fijada una procesión en la que los habitantes de la villa, todos los años, en el día de las Rogaciones, llevan a la imagen de la Virgen hasta el collado donde fue encontrada. Un año la procesión dejó de hacerse y “sucedió que, como algunos dicen, que la hallaron en el mismo collado con lo que aseguraron no dejarlo de hacer nunca más”.³⁸³ El origen de esta *inventio* puede basarse en el hecho de que en aquel lugar cercano a la villa de Sant Llorenç de Morunys existiera al menos desde 1297 una iglesia dedicada a la Virgen³⁸⁴.

Bibliografía

- BALLEBÉ I BOADA, Miquel, *Las vírgenes negras y morenas en España*, II, Terrassa, 1991.
- BELLMUNT I FIGUERES, Joan, *Devocions marianes populars. El Solsonès*, Barcelona, 1998.
- CAMÓS, Narcís, *Jardín de María plantado en el principado de Cataluña*, Girona, 1772.
- COLS, Agustí, «Goigs de Nostra Senyora dels Colls : venerada en la seva capella de l'església parroquial de St. Llorenç de Morunys», 2019. En: <https://bit.ly/2EMRgZV>
- RIU I RIU, Manuel, «Sant Llorenç de Morunys», *Catalunya Romànica*, XIII, Barcelona, 1987, pp. 276-277.

³⁸² CAMÓS 1772, p. 494.

³⁸³ CAMÓS 1772, p. 494.

³⁸⁴ RIU 1987, p. 276

MARE DE DÉU DEL TALLAT

Rocallaura (Urgell)



Fig. 2.40. Imagen actual de la Mare de Déu del Tallat.
Fotografía: Naciodigital.cat

Aspectos histórico-artísticos

En un principio, la imagen de la Mare de Déu del Tallat recibió culto en el santuario que porta su nombre y cuyo origen se remonta al año 1345, cuando fue fundada la Iglesia de Santa María del Puig del Tallat sobre lo que había sido una torre de vigilancia y después un eremitorio³⁸⁵. La iglesia de Santa María fue destruida ciento treinta años después. El rey Juan II autorizó la reconstrucción del templo en 1475, fecha en la que, según explica la tradición, fue hallada la imagen. En el mismo año el rey facultó a un sacristán del santuario para que pudiera recorrer su reino y solicitar dinero para levantar de nuevo el edificio del Puig del Tallat. La obra, finalmente, será inaugurada por Fernando el Católico, quien en 1509 donó a Poblet el santuario, pasando así éste a convertirse en un priorato³⁸⁶. Durante la Guerra del Francés, la imagen fue ocultada en Cervera hasta en tres ocasiones, por motivos de seguridad. Allí permaneció oculta hasta 1813, cuando fue devuelta al

³⁸⁵ Existe constancia documental de la torre desde 1081.

³⁸⁶ SANS 1986, p. 95 y ss.

santuario, en la misma época que los monjes de Poblet volvían a su monasterio. En 1822, durante el Trienio Liberal, ante la inestabilidad política y social, los monjes de Poblet acuerdan el traslado de la imagen hasta la iglesia parroquial de Rocallaura el 8 de marzo de aquel año, lugar en el que esta advocación recibe culto aún en nuestros días.

Durante la Guerra Civil la imagen pudo salvarse de la destrucción gracias a los vecinos de Rocallaura. Antes de huir, el rector de Sant Llorenç, Joan París, entregó en secreto la imagen a una viuda de su confianza Guadalupe Marimón, quien la ocultó bajo la higuera de su casa. Sin embargo, las presiones y amenazas que las autoridades ejercieron sobre la mayordoma del rector, creyendo que ésta sabía donde estaba la imagen, hicieron que la señora Marimón se la entregara a la mujer para que ésta, a su vez, la diera a las autoridades. La talla, dado su valor artístico, fue guardada en casa del secretario de la corporación municipal. Sin embargo, la hija de este funcionario, Assumpta Gateu, muy devota de la advocación, fingió el robo de la imagen con el fin de llevársela a Tàrrega. No creyendo ninguna autoridad aquel robo, se le exigió que la retornara. Hacia el final de la Guerra, Ramon Benet i Clavé custodió la imagen durante algún tiempo, para después entregarla a su hermano Josep, que la escondió detrás del granero de su casa. Ambos hermanos, para mayor seguridad, escondieron la imagen en una pared de un terreno de su propiedad llamado *Parada del Noguer*. La talla permaneció allí hasta el final de la Guerra. En enero de 1939, la Mare de Déu del tallat volvía a su cambril recién restaurado.

La imagen es una pieza gótica, seguramente de principios del siglo XIV. Está realizada en alabastro blanco y mide 25 centímetros de altura. La Virgen está en pie y porta una corona tallada en el propio mármol, bajo la cual cae un velo que deja ver algo de su cabello. María viste una túnica y sobre ella porta un manto – que aún conserva algo de color rojo – y que queda recogido sobre su hombro derecho. Con su mano izquierda, la Madre sostiene al Niño y con la derecha una piña. El Hijo, que va descalzo y vestido con una túnica, sostiene con ambas manos un libro abierto. Antiguamente, la Madre portaba una gran corona de metal adornada con perlas; el Hijo estaba también coronado, pero con una pieza de menor tamaño y más modesta (Fig. 2.41). Durante algún tiempo, la imagen fue mostrada con vestidos postizos (Fig. 2.43) y flanqueada por dos figuras angélicas que sostenían las cadenas de Miró Granyadella (Fig. 2.44) quien fuera liberado de su cautiverio por la acción milagrosa de esta advocación de la Virgen³⁸⁷.

³⁸⁷ MOIX 2008, p. 285.



Fig. 2.41. La Imagen coronada, 1992. Fotografía extraída del libro *Santuaris marians de l'arquebisbat de Tarragona*



Fig. 2.42. Copia de la talla original, realizada en estuco y policromada. Ofrendada en 1958.

Las dos figuras que componen la imagen del Tallat poseen carnaciones negras, rasgo que ha disfrutado de importancia y valor en la representación de la advocación. Actualmente existe una copia de esta imagen en Sant Martí de Maldà (Fig. 2.42), mientras que en Sant Llorenç de Rocallaura, durante unas excavaciones, se encontró otra copia de la imagen. En ambos casos las carnaciones de los personajes son de color negro, lo cual demuestra que ese rasgo forma parte de los atributos tradicionales que identifican a la imagen. Tal cosa queda probada ya desde que el Padre Camós la describiera en el siglo XVII, diciendo de ella que es “morenita de cara”³⁸⁸. En el año 1906, cuando el padre Ramon Bergadà describe la talla, lo primero que dice de ella es que “La imagen de la Virgen del Tallat tiene la faz morena, casi negra; recuerda admirablemente la descripción que de la Esposa de los Cantares que nos traza salomón”³⁸⁹. Sobre el valor de esta característica, los cantos y gozos han dejado también constancia: el *Ave de la Mare de Déu del tallat*, escrito en 1977 por

³⁸⁸ CAMÓS 1772, p. 25.

³⁸⁹ Bergadà i Solà, Ramon, *Memoria històrica-artística de la imagen y santuario de Nuestra Señora del Tallat y origen y devoción a la misma*, Lleida, 1906, p. 15.

sacerdotes y poeta Ramon Muntanyola i Eugeni Ferrer, finaliza, justamente, llamando a esta advocación “princesa morena”³⁹⁰.



Fig. 2.43. Vista frontal de la Mare de Déu del Tallat. Fotografia de Francesc Brunet i Recasens, Generalitat de Catalunya. Arxiu Nacional de Catalunya



Fig. 2.44. Mare de Déu del Tallat. Fotografia de Josep Salvany i Blanch, 1919. Memòria Digital de Catalunya

Aspectos metahistóricos

El Padre Camós es la primera fuente escrita que conservamos a la hora de conocer la inventio de esta imagen. Según narra el escritor dominico, durante el anochecer de un día del año 1475, un humilde pastor al servicio de Ramon Berenguer de Llorach, señor del castillo de Solivella, atisbó tres resplandecientes luces que se posaron sobre la cima del Tallat mientras recogía al rebaño. El pastor, hijo del pueblo de Rocallaura, se dirigió al lugar señalado por las luces; un agradable perfume llenaba el ambiente y una música celestial sonaba en el lugar mientras un haz de rayos de luz surgía de una pequeña cueva oculta entre la espesura de los pinares. Lleno de curiosidad y de confianza, el pastor se adentró en la cueva y encontró allí una pequeña imagen de Nuestra Señora, que muy pronto tomó en sus manos para guardarla en el zurrón. Contento por el hallazgo, corrió al castillo de sus amos para

³⁹⁰ FERRER 2005, p. 143.

mostrarles el tesoro. Sin embargo, cuando se dispuso a sacar la imagen del zurrón, ésta había desaparecido. Conociendo esto, otro de los criados del castillo, llamado Forner, acudió a buscar la imagen, la cual encontró en medio de los mismos prodigios. Al volver al castillo, descubrió que el desenlace fue también el mismo: la imagen había vuelto a desaparecer. Vino después otro hombre llamado Fitó, de Blancafort, que fue también a buscar a la imagen. Cuando la hubo encontrado, la guardó dentro de un arca muy bien cerrada, creyendo así que la imagen no se perdería por el camino; sin embargo, el resultado fue el mismo que en los casos anteriores. Viendo que la imagen volvía siempre al mismo lugar, todos entendieron que ésta quería ser venerada en aquel enclave y no en ningún otro, razón por la cual se le construyó muy pronto un santuario allí mismo³⁹¹.

El padre Camós enumera toda una serie de prodigios que la Virgen obró mediante esta advocación en el lugar del Tallat: sanaciones, alimento para los hambrientos, etc. Son, sin embargo, particularmente interesantes los milagros que están relacionados con la construcción del santuario. Escribe Camós que los obreros estaban necesitados de agua y que la Virgen hizo llover para que éstos se proveieran de ella y pudieran continuar su labor. De aquella agua nació una fuente – la cual todavía existe hoy – y todo aquel que bebe con fe de ella, explica Camós, sana de sus males de salud. Sin embargo, Dios castiga con severidad a los que emplean ese agua en vanidades. Según recoge Camós, una coqueta donzella entró al santuario e “gizo un lavatorio de sus cabellos para que pareciendo ellos más, la hermoseasen”. Dios castigó aquella vanidad volviendo ciega a la joven. Arrepentida y llorando amargamente, ésta se cortó el pelo y se lo ofreció a la Virgen. Finalmente, el Cielo la consoló mediante la Virgen, y le fue devuelta la vista³⁹².

³⁹¹ CAMÓS 1772, pp. 24-25

³⁹² CAMÓS 1772, p. 25.

Bibliografia

BERGADÀ I SOLÀ, Ramon, *Memoria històrica-artística de la imagen y santuario de Nuestra Señora del Tallat y origen y devoción á la misma*, Lleida, 1906

CAMÓS, Narcís, *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, Girona, 1772.

FERRER I CABRER, Eugeni, *Coronació pontifícia de la Mare de Déu del Tallat*, Rocallaura, 2005.

MOIX BERGUADÀ, María Montserrat, *Rocallaura*, Rocallaura, 2008

SALUDES, Isidre, «Mare de Déu del Tallat. Rocallaura», *Santuaris marians de l'arquebisbat de Tarragona*, Montserrat, 2005, pp. 279-284.

SANS I TRAVÉ, Josep Maria, *Història del Tallat*, Lleida, 1986

PROVINCIA DE TARRAGONA

MARE DE DÉU DEL CLAUSTRE

Catedral de Tarragona (Tarragonés)



Fig 2.48. Fotografía actual de la Mare de Déu del Claustre de la Catedral de Tarragona.
Fuente: www.arquebisbatdetarragona.cat.

Aspectos histórico-artísticos.

Sobre el origen de la imagen existen varias hipótesis recogidas por la historiografía desde el siglo XIX. En su obra de 1894, Carmelo Sala propuso que la talla vino con la primera comunidad canonical, proveniente de San Rulfo e instalada en Tarragona bajo el gobierno del arzobispo Tort³⁹³. Joan Balcells, por su parte, propone en su obra de 1921 que la imagen no fue traída a Tarragona por el dicho arzobispo, sino por san Olegario, procedente también del Monasterio de San Rulfo y que habría tenido la imagen en una capilla privada hasta su traslado a Tarragona³⁹⁴. Lo cierto es que, documentalmente, no existe ningún dato que nos informe sobre este extremo, por lo que el origen y la datación de la imagen debe deducirse por lo que se aprecia de la talla misma.

³⁹³ SALA I VIÑES 1894, pp. 24 y 25.

³⁹⁴ BALCELLS 1995, pp. 45 y 46.

En primer lugar, cabe suponer que ésta fue esculpida a finales del siglo XIII. La imagen conserva todavía rasgos propios del románico, como el hieratismo y cierta rigidez formal; sin embargo, la delicadeza y naturalidad con las que han sido realizados los pliegues de las ropas y la expresión emocional y humana que busca la confección del rostro de la madre, apuntan ya hacia las formas góticas. Iconográficamente pertenece al tipo “Virgen de la leche”, forma que toma protagonismo durante los siglos del gótico y que arraiga en la península a mediados del siglo XIII. Así pues, las hipótesis antes esbozadas de Ballcells y de Carmelo Sala no pueden considerarse históricamente válidas, pues implicarían que la talla sería una obra de principios del siglo XII, cosa que es del todo imposible a juzgar por su aspecto.

En realidad, la primera noticia documentada que poseemos de esta imagen proviene del año 1514, cuando se presenta una solicitud al cabildo de Francesc Soldevila para la construcción de una capilla en el claustro de la catedral para albergar la imagen. Un año después encontramos otra noticia, la primera que nos informa de una restauración de la talla, a la cual le son reparadas la cabeza y las manos de la Virgen.³⁹⁵

La imagen mide 90 cm de altura y, como hemos señalado ya, se trata de una Virgen de la Leche, la cual aparece sentada en un trono de aspecto dorado. Tal y como se aprecia en la fotografía que encabeza esta ficha, María va tocada por un velo blanco que permite ver algo de su pelo ondulado y castaño. Sobre el velo hay una corona metálica realizada a principios del siglo XX y que substituye a una antigua. María viste una túnica rojiza ceñida por un cinturón realizado en la misma talla; la tela está adornada con cruces doradas inscritas en círculos. Sobre esta túnica porta un manto abierto de color azul ornado con estrellas plateadas que le cuelga por los hombros y que se recoge sobre sus piernas; los elegantes y naturales pliegues le llegan hasta los pies, calzados por unas puntiagudas sandalias marrones que descansan sobre un gran escabel. El manto deja descubierto el brazo derecho de la Madre, quien sostiene con la mano de ese brazo su pecho con el que amamanta al Niño, el cual está sostenido o protegido con la mano izquierda de su Madre. Jesús se presenta de perfil, sentado sobre la rodilla izquierda de la Virgen. Sus cabellos son rizados y sobre ellos porta una corona de metal, también obrada en el siglo XX. Viste túnica y manto abierto de fondo morado y con sus brazos enmarca y a la vez cubre, el seno de la Virgen, el cual queda también parcialmente tapado por la mano de ésta.

³⁹⁵ BALCELLS 1995, p.195.

En la actualidad, los rostros de ambas figuras son blancos; sin embargo, en la descripción que ofrece Balcells en su monografía de 1921, esto no es así, al referirse a los rostros de las figuras escribe que son “de color moreno y terso como el cristal”³⁹⁶. Balcells no aclara si ese tono moreno se debe a la madera de la que estaría hecha la imagen según sus informantes (madera de nogal o de acebo, ambas oscuras), por la policromía de la obra que le confirió el artífice o bien por degradación y oscurecimiento involuntario.

Debe señalarse que la descripción que efectúa Balcells es posterior a la restauración de 1911, año en el que la imagen fue solemnemente coronada coincidiendo con el centenario del asedio de las tropas napoleónicas. En efecto, una tal efeméride requería de una puesta a punto de la imagen, la cual se encontraba en un estado un tanto deficiente, no únicamente por el deterioro natural de una obra tan antigua, sino también y sobre todo por la acción humana. Balcells refiere diversas intervenciones poco afortunadas sobre la talla y, si bien éstas no pudieron ser documentadas, quedó la constancia física:

No podemos precisar la fecha, pero si que, con ocasión de poner a la Virgen en unas andas para llevarla procesionalmente, lejos de atornillarla por debajo como se hace comúnmente, se les ocurrió hacer un espacio en la espalda de la Santa Imagen para meter la mano y por allí atornillarla a las andas. Para ello, sin miramiento de ninguna clase y del modo más grosero posible, vaciaron la parte posterior a la escultura a golpes de hacha, dejando el hueco abierto, y con la madera al natural, sin cuidarse de ocultar, ni siquiera disimular, tal destrozo³⁹⁷.

Balcells señala también un embadurnamiento de la imagen con una capa de bermellón y tierra azulada. Según parece, la intención podría haber sido “arreglar” el ennegrecimiento de los dorados con los que estaba pintada la ropa de la imagen y pintarla de nuevo. Sin embargo, según apunta el autor, lo único que se hizo después fue dejar, como único adorno, una tira dorada de los bordes de las ropas de las dos figuras.

Otra desafortunada intervención, según explica Balcells, fue la ruptura de la mano derecha de la Virgen, a la altura de la muñeca. Ésta fue toscamente vuelta a

³⁹⁶ BALCELLS 1995, p.35. La descripción que hizo el canónigo Balcells en 1921 ha tenido mucho predicamento en las obras posteriores, al punto de ser utilizada incluso en trabajos de 2005, cuando la talla no presenta ya la policromía oscura de aquel entonces; es el caso de SALUDES 2005, p. 65.

³⁹⁷ BALCELLS 1995, p. 37.

colocar empleando un parche de tela encolada, “sin pintarla ni disimularla de ninguna manera” ³⁹⁸.

Cabe pensar también que la bomba que destruyó la cúpula de la capilla de la Virgen del Claustro durante la invasión napoleónica debió causar algún daño a la talla, por más que ésta sobreviviera a la explosión.

En cualquier caso, con motivo de la restauración previa a la solemne coronación canónica, a la imagen le fueron también retirados definitivamente los vestidos postizos que, por piadosa moda, habían privado a los fieles del aspecto original de su Virgen, a la cual se le sustituye además la antigua corona imperial por otra que se consideró más acorde a la estética de la imagen. La restauración de 1911, escribe Balcells,

se confió al acreditado y piadoso restaurador barcelonés señor Oliva, de fama bien extendida, no solo en España sino en el extranjero. (...) remedió los deterioros experimentados por la Santa Imagen exterminando con inyecciones insecticidas los gusanos de la carcoma, reparando con arte inimitable las grietas y vacíos, supliendo el respaldo del asiento que faltaba y restableciendo los dibujos y dorados de la ornamentación en su antigua pureza y buen gusto, aprovechando los restos que aparecieron intactos al quitar los toscos colores con los que aparecían embadurnados³⁹⁹.

Otro problema que padeció la imagen acaeció en agosto de 1936, cuando fueron robadas las joyas y la corona de la Imagen, si bien ésta no sufrió desperfectos.⁴⁰⁰ Con todo, el problema de la humedad de la capilla en la que se encuentra instalada la imagen, ha sido uno de los males que más han hecho peligrar a la integridad de la talla. Tanto es así que, el 1 de diciembre de 1987, el doctor Pagès, en calidad de Administrador de la Catedral, expuso en sesión capitular la necesidad de trasladar la imagen a un taller para ser restaurada, así como la adecuación de su capilla. ⁴⁰¹ Este impulso, de naturaleza devocional y patrimonial a la vez, se concretó en la restauración de la imagen por parte del sr. Eustaqui Vallés, quien en 1990 finalizó sus trabajos, a tiempo para que la imagen presidiera, el 18 de noviembre de 1990, la misa de inauguración de la capilla, restaurada y adecuada por el arquitecto Figuerola.

³⁹⁸ BALCELLS 1995, p.38.

³⁹⁹ BALCELLS 1995, p.39.

⁴⁰⁰ BALCELLS 1995, p.184.

⁴⁰¹ BALCELLS 1995, p.191.

Si prestamos atención al asunto del color negro de las carnaciones de la imagen, debemos deducir que éstas no fueron alteradas por la restauración de 1911, puesto que Balcells, en su obra de 1921, describe la imagen como morena. Presumiblemente, la piel de ambos personajes debió aclararse en la restauración de 1990, pero esto presenta dudas razonables a la luz de las fotografías que van de la década de los 50's a los 80's del siglo XX, en las que las carnaciones de la imagen son claras, salvo el pecho de la Virgen, que permanece oscuro. Así se presenta, por ejemplo, en la fotografía que acompaña a la publicación de 1951 “Novena a la Santísima Virgen del Claustro”, realizada por el deán Salvador Rial, mientras se encontraba preso durante la Guerra Civil⁴⁰². En medio de esta problemática, hemos tenido noticia de que la imagen fue despintada en 1947, pero la información es muy vaga y de segunda mano y no la hemos podido contrastar⁴⁰³.



Fig. 2.49. Mare de Déu del Claustre. Fotografía realizada por Francesc Bali i Villaespinosa (1925) Fuente: Centre Excursionista de Catalunya.



Fig. 2.50. Portada de la “Novena a la Santísima Virgen del Claustro” (1951), donde puede apreciarse la imagen de la Virgen con el pecho oscuro.

⁴⁰² RIAL 1951. Esta obrita resulta un excelente resumen de mucho de lo recogido por Antonio Balcells en su trabajo de 1921 sobre la Virgen del Claustro.

⁴⁰³ Con tal de resolver estas cuestiones, nos hemos puesto en contacto con la *Cofradía de la Mare de Déu del Claustre de la Catedral de Tarragona*, la cual es en última instancia responsable de la conservación de la talla. Desgraciadamente la cofradía no atendió a nuestras comunicaciones.

Aspectos metahistóricos

Los prodigios y milagros que rodean a esta imagen de María son muy abundantes y resultaría demasiado largo enumerarlos todos. Nos remitimos a la obra de Balcells para el lector que desee conocer en profundidad estas cuestiones⁴⁰⁴, mientras que, por nuestra parte, señalaremos sencillamente algunos casos que hemos encontrado relevantes.

Están documentadas, en primer lugar, una serie de apariciones de la misma Virgen del Claustro a ciertos individuos privilegiados. Entre ellos destaca el beato Nicolas Factor, un monje franciscano del siglo XVI que, visitado en cierta ocasión el claustro de la Catedral, tuvo una visión en la que María, acompañada por san Francisco de Asís, santo Domingo de Guzmán y otros santos, le solicitó al beato que realizara la misa en su capilla. Así lo hizo Nicolas Factor, siendo atendido previamente por los santos y por la misma Virgen, quienes ayudaron al monje a prepararse para officiar el rito en la capilla de la Mare de Déu del Claustre.

Existe también una recopilación de relatos en los que se narra la intercesión de la Virgen del Claustro ante aquellos que padecen graves caídas, como el niño Fontanet, en 1672 o el obrero que, en 1674, cayó desde una escalera sobre un montón de piedras mientras trabajaba en las obras de la catedral. Sobre éste último caso existen al menos tres relatos muy parecidos, que difieren en el modo de la caída o el lugar del accidente, pero que llevan a la misma idea: la Virgen, agradecida por el buen servicio que el obrero realizaba, lo protegía de todo mal durante su trabajo.

Son igualmente abundantes los casos en los que la Virgen del Claustro da vista a algún invidente. Un caso interesante a este respecto es el de la mujer ciega de Lilla, quien había perdido la vista durante los últimos diez años de su vida pero que, paulatinamente, cada vez que comulgaba el día de la novena de la Virgen del Claustro, Nuestra Señora le devolvía la visión. Existen relatos semejantes que tratan sobre fieles sordos o mudos que recuperan también la salud gracias a la intercesión de esta advocación de la Virgen.

Sobre personas ahogadas y salvadas por la acción de Nuestra Señora del Claustro existen también varios relatos. Uno de ellos explica la historia de un niño que, jugando y haciendo travesuras, acabó cayendo a un pozo lleno de agua. Los que presenciaron el accidente invocaron a la Virgen del Claustro y, admirados,

⁴⁰⁴ BALCELLS 1995, p. 122 y ss. Todos los casos que citamos en las líneas que siguen los hemos extraído de esta obra.

comprobaron al poco rato que el niño permanecía en pie sobre las aguas del pozo, circunstancia que hizo muy sencillo su salvamento por los allí presentes. En agradecimiento, la madre del niño regaló como exvoto a la Virgen un corderito de oro.

Existen, por último, casos en los que la Virgen del Claustro ha devuelto la razón a los locos, como es el caso de Ignacio Martorell, y otros relatos que explican cómo ésta advocación ha liberado a los fieles de los espíritus malignos que los había poseído. Sobre esto último, puede citarse el caso de Isabel Fort, quien, en 1676, poseída por demonios, no podía tomar la eucaristía, pues cada vez que la Sagrada Forma entraba en su boca, la mujer la expulsaba valiéndose de la lengua. La solución al problema pasó por llevar a Isabel Fort a la capilla de la Virgen del Claustro, donde imploró de rodillas la intercesión de María. Mientras la mujer hacía esto, y sin que se percatara de ello, sus acompañantes colocaron por encima de sus hombros uno de los vestidos que servían para cubrir la santa imagen. Al hacer esto, la mujer comenzó a proferir violentos gritos para que se la quitasen, sin embargo, al poco rato acabó por apaciguarse por completo, quedando ya curada y pudiendo participar de nuevo en la eucaristía tras haberse confesado con un sacerdote.

Esta sería, poco más o menos, una síntesis de los milagros que la Virgen, mediante el soporte de su advocación en esta talla, ha realizado en beneficio de sus devotos. De hecho, este aspecto salutífero es protagonista en todos los gozos dedicados esta advocación, siendo la colección más antigua la que salió de la imprenta del estampador Pere Canals.

Bibliografía

- BALCELLS y de SUELVES, Antonio, *La Virgen de Tarragona. Versión crítica a cargo de Julio Luis Quílez Mata, bajo la dirección del Dr. Josep María Sabaté i Bosch*, Tarragona, 1995
- RIAL, Salvador, *Novena a la Santísima Virgen del Claustro*, Tarragona, 1951
- SALA I VIÑES, Carmelo, *Tesoro Escondido o sea Noticia de la Antigua y Prodigiosa Imagen de María Santísima que con el Título de Claustro se Venera en la Catedral Metropolitana y Primada*, Tarragona, 1894
- SALUDES, Isidre, *Santuaries marians de l'arquebisbat de Tarragona*, Montserrat, 2005

MARE DE DÉU DE LA ROCA

Mont-Roig (Baix Camp)

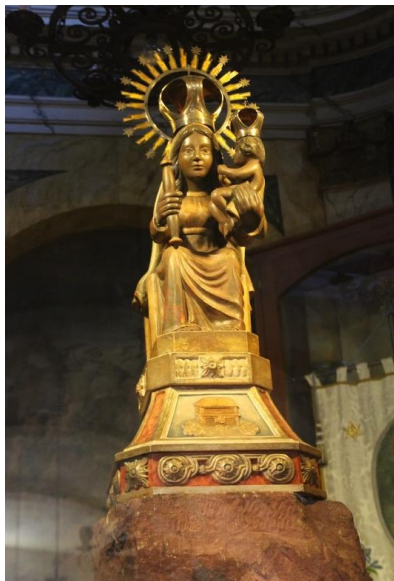


Fig. 2.51. Imagen actual de la Mare de Déu de Montroig en su lugar de culto, sobre una roca rojiza. Fotografía: Antonio Mora Vergés.

Aspectos histórico-artísticos

Bajo esta advocación se han sucedido, al menos, tres imágenes diferentes. La que presumiblemente pudiera ser la primitiva, quedó descrita por el Padre Camós en los términos siguientes: “La imagen es de madera y, aunque antiquísima, queda todavía muy entera. Está en pie y tiene de alto dos palmos y tres cuartos. Tiene al Jesús en el brazo izquierdo y son los dos morenitos”⁴⁰⁵. Esta imagen, probablemente de origen medieval, sobrevivió al incendio provocado por un grupo de soldados franceses tras saquear la ermita el 13 de junio de 1811, pues fue previamente ocultada por los vecinos. Sin embargo, la talla no ha llegado a nosotros, ya que fue destruida en la jornada del 27 de julio de 1936 (se trataría de la imagen de la Fig. 2.53). Tras la Guerra Civil, el escultor de Reus José Sagarra, realizó una copia de la original perdida⁴⁰⁶. Con todo, ésta no sería la imagen actual, pues aquella fue robada en

⁴⁰⁵ CAMÓS 1772, p. 11.

⁴⁰⁶ BALLBÉ 1991 b, p. 308.

1979⁴⁰⁷. Así pues, la pieza que hoy podemos contemplar en el santuario de la Roca es una réplica de la imagen robada. La talla actual (Fig. 2.51 y Fig. 2.52) muestra a María sentada en un trono bajo sin respaldo y sosteniendo en el aire con su brazo izquierdo al Niño, que va desnudo aunque está mínimamente cubierto por el largo manto de su madre, que llega hasta la base del trono y que deja ver algunos mechones ligeramente ondulados de su pelo, que le llega hasta los hombros. Viste una sencilla túnica que cae hasta los pies. Con su mano derecha, María porta un cetro, dada su condición de Reina, razón por la cual también va coronada, igual que su Hijo. Toda la talla posee como una pátina oscura, que parece querer homogenizar el tono de la imagen, si bien las carnaduras son más oscuras, un recuerdo evidente del aspecto de la talla original destruida durante la guerra. Este color moreno es exaltado todavía hoy por los fieles y así se recoge en diversos textos. Es particularmente hermoso el que escribió al respecto Josep Maria Rubió, rector de Mont Roig:

Ella es una dona vestida de sol. El sol és el seu Fill. Tan a prop és Maria del sol de Jesús que àdhuc la veiem bruna, si, bruna de tant tocar-li el sol de justicia que és el seu Fill. Oh, si les nostres comunitats cristianes es deixessin colzarper aquest sol i brillessin brunes per les nostres contrades! ⁴⁰⁸



Fig. 2.52. Imagen de la Mare de Déu de la Roca en la actualidad.
Fuente: Montroig Turisme

⁴⁰⁷ MARTÍ 2000, p. 225.

⁴⁰⁸ RUBIÓ 1989, p. 10.

El santuario⁴⁰⁹ de la Virgen de Mont Roig se encuentra erigido en lo alto de una roca erosionada, de singular forma y de tonos rojizos. La primitiva ermita seguramente fue erigida a finales del siglo XII o principios del XIII⁴¹⁰, sobre los restos de un antiguo castillo feudal, del cual restan todavía algunos trozos de muralla. El enclave ha sido, desde antiguo, un lugar sagrado, tal y como lo confirma la arqueología, que ha encontrado en el lugar elementos suficientes como para aceptar la presencia de un santuario prehistórico. Los arqueólogos Romero y Vilardell documentan el hallazgo de una lápida votiva dedicada a la diosa Isis, conservada hoy en el Museu de Riudoms⁴¹¹. Una vez más, el culto a la diosa parece pervivir dentro de los márgenes del cristianismo, que prefiere adaptar e integrar con todos los cuidados, antes que erradicar lo inamovible, que es la piedad del pueblo.



Fig. 2.53. Ésta fue probablemente la imagen quemada en 1936. Fotografía de Magdalena Serra i Vernet.

⁴⁰⁹ La obra más completa para el estudio del santuario sigue siendo IVERN 1999.

⁴¹⁰ Actualmente las noticias más antiguas sobre la ermita y el culto a su virgen se remontan a 1299, año en el que Jaume Cirer, de Reus, en su testamento deja escrito que lega “dotze diners” a la ermita de la Mare de Déu de la Roca. Del mismo año existe otro testamento que lega la misma cantidad a la ermita. Cf. SALUDES 2005, p.235.

⁴¹¹ En la Webgrafía: VILARDELL – ROMERO 1977-1978

Aspectos metahistóricos

La obra del Padre Camós es la fuente más antigua que conserva el relato de la *inventio* de esta imagen, que explica lo siguiente: Cerca del lugar donde hoy recibe culto esta advocación, un pastor, mientras guardaba su rebaño, encontró bajo una palmera la imagen de Nuestra Señora, pareciéndole muy bonita, como una muñeca. Notó el pastor que al ambiente que rodeaba a la imagen era especialmente suave y cálido. Admirado, decidió entonces guardarla en su zurrón para llevarla a casa y mostrarla a su familia. Pero la Divina Providencia hizo que sus deseos se vieran frustrados, pues al abrir el zurrón delante de los suyos, no encontró nada en él. Al día siguiente, el pastor comprobó, lleno de asombro, que la imagen estaba en el mismo lugar donde la había encontrado. Tras recoger nuevamente su rebaño, hizo lo mismo que la vez anterior, con idéntico resultado. Cuando esto ocurrió una tercera vez, su familia le recomendó poner el hecho en conocimiento del señor cura, quien acompañó al día siguiente al pastor hasta el lugar donde siempre volvía la imagen, guardando mucho cuidado en no revelar nada al resto del pueblo. Cogieron de nuevo la talla y envolvieron cuidadosamente en una fina tela y la colocaron dentro de una bolsa que el cura había traído. Extremando las precauciones, llegaron los dos hombres hasta la rectoría, pero la imagen había desaparecido de nuevo. Llegado este punto, ya no se pudo guardar más el secreto y el pueblo estalló de júbilo. Antes de que la iglesia se pronunciara oficialmente sobre este hecho, los fieles ya acudían hasta la Roca para rendir culto allí a la Virgen, quien los había bendecido con esta milagrosa imagen. Pasado un tiempo, se erigió la ermita para officiar el culto en aquel lugar sagrado escogido por María.

Sobre esta advocación existe otra leyenda⁴¹² que tiene a un rey moro como protagonista, según la cual éste habría subido con su caballo hasta la ermita para robar las joyas de la Virgen. Mientras cometía el sacrílego crimen, una gran tormenta se desató sobre el santuario. El rey, cargado ya con su botín, montaba su caballo para bajar de la Roca, pero el animal, asustado por los truenos y relámpagos, se desbocó y cayó por un barranco, muriendo junto con el ladrón de las joyas de la Virgen. El lugar donde esto habría ocurrido se conoce desde antiguo como “la bajada del rey moro”, donde se pueden ver todavía las huellas del caballo.

⁴¹² CAMPS I CLEMENTE 1993, p. 81 y ss.

Bibliografia.

- BALLBÉ I BOADA, Miquel, *Las vírgenes negras y morenas en España*, II, Terrassa, 1991.
- CAMÓS, Narcís, *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, Girona, 1772.
- CAMPS I CLEMENTE, Manuel; Camps i Surroca, Manuel, «Dos santuaris catalans amb antecedents de culte a la deessa Isis», *Gimbernat: revista catalana d'història de la medicina i de la ciència*, 19, 1993
- IVERN I FIGUEROLA, Joan, *Notes històriques de l'ermita de la Mare de Déu de la Roca*, Ajuntament de Mont-Roig del Camp, 1999.
- MARTÍ, Josep, «Santuari de la Mare de Déu de la Roca de Mont-Roig del Camp», *Palabras para el pueblo: Aproximación general a la literatura de cordel*, CSIC, Madrid, 2000, p. 224-226.
- RUBIÓ, Josep Maria, *Festes de la coronació de la Mare de Déu de la Roca*, Mont Roig del Camps, Patronat Verge de la Roca, 1989.
- SALUDES, Isidre, «La Mare de Déu de la Roca», *Santuaris marians de l'arquebisbat de Tarragona*, Barcelona, 2005
- VILARDELL, R. y ROMERO, V., «Hallazgos arqueológicos en el santuario prehistórico de la Roca (Montroig, Tarragona)», *Pyrenae*, 13-14, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1977-1978, pp. 76-86.

CONCLUSIONES DEL CATÁLOGO

Quien tenga un cierto conocimiento del tema que estudiamos, advertirá que en este catálogo faltan algunas imágenes clásicas dentro de lo que hemos denominado vírgenes negras. Así, puede extrañar no encontrar entre las páginas precedentes algunos casos, como la Mare de Déu de Carrassumada (Lleida), la Mare de Déu de la Cisa (Barcelona) o Mare de Déu del Coll (Barcelona). Estos casos han quedado fuera porque, tal y como hemos indicado al principio del catálogo, las tallas no son reconocidas como vírgenes negras por la tradición, ningún texto o canto piadoso exalta su tono oscuro ni tampoco son descritas como negras o muy morenas por los observadores de siglos pasados. Es posible, sin embargo, que con el tiempo demos con noticias o documentos que demuestren lo contrario y, en tal caso, estas imágenes y otras tantas acaben formando parte de nuestro catálogo.

En cualquier caso, los ejemplos que hemos recogido son más que suficientes para evidenciar una serie de elementos que ayudan a conferir una forma más definida al fenómeno de las vírgenes negras. Con la ayuda de esos elementos, podemos enunciar una serie de conclusiones:

La primera y más importante es que todas las imágenes de nuestro catálogo – ya sean piezas originales, copias o réplicas – actúan todavía como elementos culturales y devocionales, esto es, poseen un valor sagrado. Esto es interesante, puesto que nos llevaría a corroborar que las vírgenes negras son todas ellas obras de arte sagrado vivo, en uso y que, quizá por esto, su color posee un valor simbólico, independientemente de sus causas y origen temporal.

La mayoría de las tallas de nuestro catálogo son imágenes sagradas, esto es, han sido dadas por el cielo a los fieles o aparecieron de algún modo milagroso. Esto les confiere un valor especial, pues al estar revestidas de sacralidad, poseen un carácter diferente, más profundo, y por lo tanto quedan fuera del control directo de la institución eclesiástica, que intentará gestionarlas e integrarlas en la regularidad y en la ortodoxia, a fin de controlar su culto y prevenir a los fieles de los excesos que los acercarían a la idolatría.

Fue menester, entonces, ordenar y catalogar estas imágenes especiales. El mejor ejemplo de esta tarea eclesiástica en Cataluña es la obra del Padre Narcís Camós, *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*. Esta obra, que ha sido imprescindible para nosotros, posee dos dimensiones que nos interesan para

confeccionar estas conclusiones. La primera es el trabajo de resignificación que acomete Camós. Catalogando los santuarios, describiendo las imágenes que les han dado lugar y recogiendo leyendas y tradiciones, este padre dominico puso a disposición de todos los eclesiásticos la información necesaria para conocer mejor esa piedad popular que, por su propia naturaleza, está fuera del control de la institución eclesiástica. A partir de su publicación, aquellas imágenes eran conocidas por todos, estaban localizadas, se podían gestionar y conocer mejor.

Siguiendo a Marlène Albert-Llorca, contraponemos estas devociones que hemos estudiado, que son mayormente populares, con los casos más y mejor promovidos por la Institución eclesiástica en todas partes, como el culto a la Virgen de Fátima o a la de Lourdes. Sobre estos casos, Llorca ha escrito que

Très présentes dans les églises paroissiales, et ce parce qu'elles sont vénérées dans le cadre de cultes promus et contrôlés par l'Église, ces statues de couleur claire renvoient, me semble-t-il, à un horizon dévotionnel que traduit fort bien l'expression "la sainte Vierge" - exclusivement employée par des catholiques pratiquants. Une Vierge miraculeuse, généralement vénérée dans l'ermitage qui lui est consacré, a une place un peu différente dans le champ religieux: son culte s'inscrit dans l'horizon de ce que W. Christian a appelé "la religion locale" que l'Église n'a jamais entièrement contrôlé⁴¹³.

Llorca cita a W. Christian, cuyas investigaciones sobre las vírgenes negras en Cataluña nos han sido también de gran ayuda y conectan con la segunda dimensión de la obra de Camós que nos interesa en este momento: la descripción de las imágenes y su denominación como "morenas", "morenitas", "casi negras" y "negras", entre otros adjetivos. El uso de estos adjetivos tiene su razón de ser y lo trataremos enseguida. Antes, sin embargo, debemos señalar que, en efecto, para Camós era necesario distinguir objetivamente el grado de oscuridad de las carnaciones de las tallas que describía. En su visión, no era lo mismo una imagen morena que una negra, la descripción debía ser fiel. Sin embargo, es interesante constatar que, cuando se trataba de una imagen a todas luces negra, Camós parece precipitarse en justificar de algún modo ese color, que le parece peyorativo, con tal de dignificarlo o defenderlo de algún modo. Así, por ejemplo, de la imagen de Núria dice que "es muy afable, y tan morena de cara que parece negra: quedando no obstante eso muy hermosa"⁴¹⁴.

⁴¹³ LLORCA 2017, p. 148.

⁴¹⁴ CAMÓS 1657, p. 221.

Camós no es el único que obra de este modo. Si seguimos con el ejemplo de Nuestra Señora de Núria, podemos tomar la descripción que de ésta realizó poco tiempo después F. Marès (1665). Después de alabar su afabilidad, escribe que “Lo color de tota ella es fosch, y moreno, no que sia negra, sino a modo de un lleonat molt obscur”. Aclarado esto, F. Marès alude, a modo de explicación, a los tan famosos versos del Cantar de los cantares: *nigra sum sed formosa* ⁴¹⁵.

W. Christian nos ofrece interesantes testimonios de nuestro tiempo que nos pueden ayudar a entender este problema de la percepción de las carnaciones oscuras de las imágenes de la Virgen en siglos pasados y también en la actualidad:

Molt sovint, els devots més vells de Montserrat, quan se'ls demana que descriguin la imatge, ni tan sols n'esmenten el color. I quan vaig iniciar aquest tema, molts d'ells van insistir (en concordanca amb el pare Camós) que era morena, no negra. Sembla ser que el color negre, per als catalans, espanyols i europeus en general, representa “l'altre”, com succeeix amb la dicotomia racial negre/blanc als Estats Units. Una idea esquemàtica de la polaritat aplicada al color de la pell defineix “nosaltres” i “ells”, sense parar esment en els fets físics verificables de la gradació del color i de l'absència de colors de pell com el negre atzabeja o el blanc guix. Per als catalans, negra vol dir “no són nosaltres”, mentre que morena significa un matis de “nosaltres”. Insisteixen, aleshores, que la Mare de Déu de Montserrat és “nosaltres”, i no “l'altre”. Quan s'aplica la paraula negra a la Mare de Déu de Montserrat cal, però, que sigui modificada, com en el missatge del llibre dels pelegrins del santuari: “A la més negra perb a la més blanca d'esperit-Montserrat. Salut”. Pel mateix motiu, quan vaig parlar amb catalans ateu i amb gent que no era catalana, identificaven a l'instant la característica distintiva de la imatge de Montserrat amb el color, i l'anomenaven negra sense cap vacil·lació. No tenien cap mena de conflicte intern sobre aquest tema, perquè la Mare de Déu de Montserrat no era simbòlicament llur mare, i no es trobaven immersos en la intensa i íntima comunió emocional de devoció envers ella. Aquest contrast era especialment evident en les parelles en les quals un d'ells era català i l'altre d'un lloc diferent d'Espanya. El primer asseverava que la imatge de Montserrat era senzillament fosca i l'altre, que era negra⁴¹⁶.

Lo que recoge Christian es exportable a otros casos que hemos conocido durante estos años, donde imágenes con tez evidentemente negra son llamadas “morenitas” por sus fieles.⁴¹⁷ Teniendo presentes estos testimonios, ¿hasta qué punto podemos

⁴¹⁵ MARÈS, 2000, p. 74.

⁴¹⁶ CHRISTIAN 1995, p. 27.

⁴¹⁷ La Mare de Déu del Gresolet o la del Tallat serían dos buenos ejemplos.

asegurar que las descripciones de Camós o de otros observadores son completamente fidedignas? Éstas podrían estar sujetas a sus propios prejuicios y, por lo tanto, ofrecerían en sus descripciones una visión sesgada de la pieza. Así pues ¿hasta qué punto las no referencias directas del color negro de las estatuas de la Virgen – escritas o en imágenes – son un indicio sólido para afirmar que las vírgenes negras son un fenómeno más bien de época moderna?

El empleo del término “morena” como eufemismo de “negra”, al margen de sus implicaciones antropológicas, puede habernos privado de un conocimiento más exacto del origen del color negro de las imágenes que estudiamos y de su cronología.

Sea como fuere, parece que debemos situar en la época del barroco la normalización de las vírgenes negras o morenas, cuyo color es ya celebrado y aludido en cantos e himnos y que se representa sin pudor en las obras de arte religioso. A esta normalización contribuyó la obra de Narcís Camós, la cual aparece en un momento cultural y político muy interesante dentro de la historia de la Iglesia, la cual podía ya encargarse de controlar los cultos más populares e integrarlos dentro de su “normalidad” contrarreformista, esto es, podían ser ya ejemplos del valor de las imágenes frente a los protestantes, que no le conferían ninguno. En medio de las disputas sobre el uso de las imágenes y su culto, era bueno para la Iglesia Católica contar con un buen catálogo de imágenes milagrosas. A este respecto, debemos recordar que todas las vírgenes negras, independientemente de gozar o no de una *iventio*, producen milagros entre los creyentes.

Dentro de estos milagros y hechos prodigiosos, encontramos un ejemplo recurrente que tiene relación directa con el color de la tez de las imágenes que tratamos. Se trata de aquel caso en el que un artista intenta modificar el tono oscuro de la pintura de la talla y queda cegado, a modo de sobrenatural advertencia: el color de una imagen sagrada no debe tocarse, la Virgen quiere que su estatua sagrada, permanezca negra (u oscura). Tras la oración e implorar perdón, el pintor entiende el mensaje y recupera la vista. Al comenzar nuestro catálogo, ya teníamos constancia del caso de la virgen de Montserrat, que seguramente es el primigenio. Sin embargo, nos sorprendió encontrar que otras dos célebres tallas cuentan también en su metahistoria con un relato semejante: la imagen del monasterio de Vallbona de les Monges y la talla del claustro de la catedral Solsona⁴¹⁸.

⁴¹⁸ Parece que F. Marès, en 1665, da a entender que algo semejante ocurrió con la Mare de Déu de Núria, aunque no es del todo claro sobre esta cuestión. Cf. MARÈS 2000, p. 74.

¿Son genuinos estos dos últimos casos o se trata, más bien, de un doble ejemplo de adaptación de un milagro acaecido a una santa imagen muy célebre y más prestigiosa? Es posible, pues la constancia documental de los dos últimos casos es más moderna. En cualquier caso, ¿podría ser este suceso sobrenatural un modo legendario (esto es, que debe saberse leer) para explicar la razón de ser del color negro en las tallas? ¿Existiría la voluntad clara o más o menos organizada por parte de la Iglesia institucional de popularizar el milagro del pintor de la talla de Montserrat? En tal caso, se estaría afianzando la idea según la cual el color oscuro de estas imágenes es querido por la misma divinidad o, por lo menos, por la propia Virgen. Sería el comienzo de la dignificación y sacralización del color negro en las imágenes de la Virgen. Sobre si esta idea prosperó o no, creemos que lo hizo únicamente a medias, pues si en algunos lugares se repintaron de blanco las tallas negras de la Virgen, quiere decir que pudo más el prejuicio o el arqueologismo que la creencia en la voluntad divina y en el mensaje que ese color negro podía transmitir a los fieles.

Como ya hemos indicado en la presentación del catálogo, si bien en un principio nuestra investigación tenía la voluntad de abarcar todo el ámbito hispánico y las islas Baleares, nos percatamos enseguida de que tal empresa exigía mucho más tiempo y medios de los que íbamos a disponer. A pesar de ello, no querríamos dejar de citar los casos de vírgenes negras fuera de Cataluña que hemos tenido ocasión de estudiar durante este tiempo y que deberán formar parte de un catálogo mayor que, a medio plazo, deseáramos escribir. De este modo, las conclusiones de este apartado se verían reforzadas tras el estudio de los siguientes casos:

- Virgen de Atocha, Madrid.
- Nuestra Señora del Henar, Segovia
- Nuestra Señora de Buenafuente del Sistol, Guadalajara.
- Virgen de Torreciudad, Huesca.
- Virgen del Pilar, Zaragoza.
- Nostra Senyora del Lluç, Mallorca
- Nuestra Señora de la Candelaria, Tenerife.
- Nuestra Señora de la Sacristía, Toledo
- Nuestra Señora de las Virtudes de Villena, Alicante.
- Virgen de la Cabeza de Andujar, Jaén
- Virgen de la Regla de Chipiona, Cádiz.

III

DICCIONARIO DE SÍMBOLOS MARIANOS

Herramienta para el estudio de la metahistoria
de las imágenes encontradas de Nuestra Señora

1. PRESENTACIÓN E INTRODUCCIÓN AL DICCIONARIO

El presente diccionario es una herramienta para que el estudioso pueda comenzar a investigar los diferentes elementos de tipo simbólico que configuran las leyendas del encuentro milagroso de ciertas imágenes de Nuestra Señora, muchas de las cuales son veneradas hoy como vírgenes negras.

El diccionario se abre con un preámbulo titulado “Cuestiones previas”, el cual comienza con un apartado que hemos dedicado a la antigua literatura mariana, que es la base que sostiene y justifica la selección de entradas del diccionario y su interpretación en clave simbólica. Seguidamente, en el apartado titulado “Conceptos clave”, quedan definidos los tan fundamentales términos ‘símbolo’ y ‘leyenda’, así como otros conceptos cercanos, como ‘mito’ e ‘*inventio*’, es decir, quedan definidos en su teoría estas formas de conocimiento, que son las propias del pensamiento analógico; un tipo de pensamiento que ha explicado el mundo durante siglos y que ha funcionado con normalidad en el occidente cristiano hasta la irrupción del pensamiento racionalista en el siglo XVII⁴¹⁹. A partir de entonces, el pensamiento simbólico se refugió en otros lugares, como por ejemplo en la sabiduría popular, en los pensadores heterodoxos, o en ciertas manifestaciones artísticas que, entre las bambalinas de la Ilustración, llevarán lo simbólico e imaginal hasta las primeras vanguardias.

Estas formas de pensamiento analógico y relacional son las que requerimos para abordar las cuestiones metahistóricas de las tallas de nuestro catálogo, pues responden a las necesidades propias de una sociedad de discurso mítico-simbólico. Ciertamente, cada materia debe ser tratada según el método que conviene a su naturaleza. Nuestra sociedad y toda nuestra educación participan mayormente de un discurso lógico-racional, pero con él no podríamos comprender algunas cuestiones inmatriciales que rodean a estas tallas de María, sin desvirtuar su contenido. Por ello

⁴¹⁹ El pensamiento simbólico es llamado también analógico, puesto que se fundamenta en que todas las partes de la creación están interrelacionadas, de modo que la totalidad del Universo está ligada por vínculos invisibles y secretos. Si se conocen esos vínculos, se puede conocer toda la cadena de correspondencias de la realidad; es decir, el pensamiento simbólico se construye a partir de las analogías de las partes del mundo. Conectar partes de la realidad que lógicamente no están conectadas es lo propio de la creación artística y, a la vez, es todo lo contrario al pensamiento cartesiano.

se hace necesario salir del paternalismo positivista y aceptar, aunque sea momentáneamente, la realidad de esos relatos, no como algo histórico, sino como algo simbólico en su auténtico sentido, como no es, evidentemente, el de la mera ficción.

A continuación, este segundo apartado define brevemente qué es una *inventio* y qué significa, pues la mayor parte de la metahistoria de las imágenes del catálogo comienza precisamente con un hallazgo milagroso que conviene considerar en su contexto tradicional. Del mismo modo, muchas de estas *inventiones* confieren a las imágenes protagonistas del relato una naturaleza especial, como por ejemplo su factura no humana: es lo que conocemos como imágenes aquerópitas, de las cuales también se hablará. Por otro lado, si estas imágenes han aparecido de forma milagrosa, en algunas ocasiones es porque ellas mismas han decidido reaparecer tras un ocultamiento necesario. Sobre este significativo aspecto también se harán algunas consideraciones.

Por su parte, cada una de las veintisiete entradas del diccionario es un elemento simbólico de la metahistoria de las imágenes recogidas en el catálogo: ‘cueva’, ‘árbol’, ‘montaña’, etc. En primer lugar, y siempre que revista interés, se ofrecerá un acercamiento etimológico a la palabra en cuestión, tanto en su sentido filológico actual como en su sentido antiguo, esto es, en su “falso sentido” que diríamos hoy. Sin embargo, es esta última y “equivoca” etimología la que más nos interesa, pues es testimonio directo y erudito sobre la percepción de esas palabras en el contexto que construyó las leyendas que ahora investigamos. Así, en este trabajo, ‘etimología’ es el origen de los vocablos cuando la fuerza del verbo o del nombre se deduce por su interpretación; es lo que Aristóteles llamó, precisamente, *symbolon*.

La entrada ofrece a continuación una exposición general-universal⁴²⁰ sobre el símbolo particular, para enseguida centrarla en el ámbito cristiano y, sobre todo, en su aspecto marial. Para tales exposiciones, se acudirá en primer lugar y siempre que sea posible, a las Escrituras, para pasar luego a los padres de la Iglesia y después a otros pensadores antiguos y medievales, cuya docta e inspirada literatura ha construido los fundamentos de las leyendas que este diccionario busca iluminar. Igualmente, cuando el símbolo marial se preste a ello, se brindarán consideraciones de tipo hermético, siempre al abrigo de obras académicas o de las fuentes tradicionales que éstas citan e interpretan. Este acercamiento al campo alquímico,

⁴²⁰ Vale decir que hemos prescindido de usar ejemplos de culturas del lejano Oriente, Oceanía o de otras latitudes lejanas al contexto de nuestro repertorio legendario; de hacerlo, nos extenderíamos demasiado aportando muy poco al contenido esencial.

como la presente tesis pretende demostrar, es muy valioso para la comprensión del fenómeno de las vírgenes negras. Con tal de profundizar en el estudio y la exégesis del símbolo en cuestión, y siguiendo así el ejemplo de otros diccionarios sobre simbolismo⁴²¹, nos valdremos también de la obra de diversos autores modernos y contemporáneos pertenecientes a dos escuelas: Por un lado, emplearemos textos de algunos miembros del Círculo Eranos, entre los que se encuentran académicos como Mircea Eliade, Henry Corbin, C.G. Jung, Joseph Campbell o Andrés Ortiz-Osés. Por otro lado, recurriremos a la obra de algunos autores de la Escuela Tradicional, donde destacan los trabajos de René Guénon, Titus Burckhardt o Jean Hani. Finalmente, se propondrán algunas reflexiones, a modo de pequeña exégesis, sobre la aplicación del símbolo concreto de la entrada en cuestión a los casos en los que éste se manifiesta en la narración legendaria.

Las entradas del diccionario han sido seleccionadas en función de los materiales que ofrecen las *inventiones* recogidas en el apartado sobre metahistoria de las fichas de nuestro catálogo de vírgenes negras en Cataluña. Obviamente, para aplicar sobre un caso concreto la información simbólica que hemos compilado aquí, no es menester que éste sea el de una virgen negra, pues todas las imágenes encontradas de Nuestra Señora están sujetas a las interpretaciones que ofrecemos a continuación. Si la casuística metahistórica de nuestro catálogo fuera mayor, las entradas del diccionario habrían sido más numerosas. Nuestro compromiso, sin embargo, es el de ampliar en un futuro cercano el presente catálogo y generar uno nuevo que contenga todos los casos de vírgenes negras dentro del ámbito hispánico. Consecuentemente, el presente diccionario crecerá en volumen, pues en él se incluirán nuevas voces que, hasta ahora, se han debido mantener fuera.

Estas son, en el marco de nuestro catálogo actual, las entradas imprescindibles:

Agua	Cueva	Lucas	Oveja	Vid / Viña
Aroma	Estrellas	Luz	Pastor	Vaca
Árbol	Flor	Madera	Piedra / roca	Zarza
Buey / Toro	Fuego	Montaña	Serpiente	
Carlomagno	Jardín	Moro	Tierra	
Cielo	Leche	Óleo	Trigo	

⁴²¹ Si bien existen muchos diccionarios sobre simbolismo general, hemos seguido especialmente estas dos obras, que consideramos ejemplares: CIRLOT 2006 y CHEVALIER 2000.

2. CUESTIONES PREVIAS

2.1. LA LITERATURA MARIANA

Las entradas que recoge este diccionario resultan de la compilación de una serie de elementos que se repiten sistemáticamente en las leyendas que configuran la metahistoria de las tallas de nuestro catálogo. La importancia de esos elementos se deduce de su protagonismo en antiguos textos de tipo devocional o piadoso que tienen a María como centro y que han vehiculado el trato y la veneración que reciben las imágenes de Nuestra Señora todavía hoy, particularmente de aquellas que poseen un relato legendario que explica su existencia.

Lejos de ser un trabajo exhaustivo, este apartado debe entenderse sencillamente como un pequeño manual para detectar y seguir esas fuentes textuales en las que se guardan las figuras o imágenes simbólicas consagradas al culto, la piedad y la devoción mariana, particularmente en su dimensión legendaria.

2.1.1 CULTO, DEVOCIÓN Y PIEDAD MARIANA

La maternidad divina de María, indisociable de su virginidad y adornada de toda gracia, es el fundamento de la piedad que durante siglos se ha expresado hacia su figura. Esta maternidad tan especial y única puede ser considerada de dos maneras respecto a la piedad: como *objeto* de consideración o como *fundamento*.⁴²² Para nuestro cometido, bastará por ahora con exponer el fundamento o la causa de esa piedad, la cual se ha expresado de diversos modos a lo largo de la historia cristiana y siempre en base a una literatura que conserva, adapta y divulga la fe en su modo doctrinal. Así, el principal enfoque de nuestro diccionario va dirigido a iluminar las formas simbólicas que configuran la base para la piedad popular. Por lo tanto, antes de continuar nuestra exposición sobre la piedad mariana, cabe distinguirla del culto y de la devoción, si bien la frontera entre estos términos es a veces difusa y puede variar dependiendo del contexto en el que nos encontremos.

Puesto que el enfoque de este trabajo no es confesional, consideramos muy útil definir los términos ‘culto’, ‘devoción’ y ‘piedad’ valiéndonos de la disciplina de la

⁴²² INMACULADA 1983, p. 74.

historia de las religiones y, posteriormente, acercarnos a los mismos conceptos desde la óptica estrictamente cristiana.

Entendemos el culto como un sistema de acciones simbólicas, esto es, rituales, que repetidas periódicamente por una comunidad dentro de un lugar determinado, sirven para vivir y expresar la relación de sus miembros con la divinidad⁴²³. Así pues, todo culto implica un reconocimiento de superioridad en aquel que lo tributa. En el caso cristiano, el culto tiene a Cristo como centro, quien conduce en el Espíritu Santo hasta el Padre, que es quien recibe la adoración. En este esquema cultual, la Virgen juega un papel de primer orden, pues ella es quien trae al Cristo y quien conduce al Cristo. Siendo así, ella también recibe un culto dentro del sistema religioso cristiano, cuestión que, de entrada, parece apuntar a una contradicción dentro del monoteísmo de esta religión, en la que los santos también reciben un culto particular. Caben entonces algunas explicaciones y matices.

En el texto griego del Nuevo Testamento, la palabra 'culto' (en latín *cultus*) es *proskynesis* y se aplica solo a Dios y al Cristo glorificado, excluyendo positivamente su aplicación a cualquier criatura. No obstante, muy tempranamente la Iglesia comenzó a venerar, incluso con fiestas litúrgicas, a los apóstoles, a los mártires y también a María, como ya hemos apuntado. Este hecho obligó a distinguir muy pronto las diferentes formas de veneración, las cuales habían aparecido mucho antes de la codificación teórica que buscaba precisar los términos. Sobre esta cuestión, el II Concilio de Nicea (787) dejará ya claras las distinciones:

Se establece la legitimidad de la veneración de las imágenes contra el movimiento iconoclasta y se establece una distinción entre la *proskynesis* lautrética, reservada a Dios, y la *proskynesis* honorífica, que es lícito atribuir también a las imágenes de la Virgen, a los santos y, por lo tanto, a sus personas. En esta, además, se distingue entre la veneración a los santos, sus imágenes y sus reliquias – que se denomina *dulia* – y la *hyperdulia*, sin sinónimo latino, que se reserva para la veneración de María.⁴²⁴

El término devoción, ya sea dentro del Islam, el hinduismo o cualquier otra religión, implica siempre un acto amoroso personal de confiada entrega total y absoluta a la divinidad; “una disposición permanente y constantemente renovada de obediencia a Dios”⁴²⁵. El cristianismo, obviamente, también concibe la devoción de este

⁴²³ DURKHEIM 1912, p. 291 y ss.

⁴²⁴ NDM 1988, p.575.

⁴²⁵ POUPARD 1987, p. 447.

modo y no puede aceptar que el fiel dependa de otra entidad que no sea el Dios único revelado en Jesucristo, quien es el único que, en rigor, puede y debe ser objeto de devoción. Sin embargo, el hecho de encontrar una devoción a la Virgen dentro del cristianismo parece llevar de nuevo a una contradicción, pues la dependencia total y absoluta se debe sólo a Dios, como ya se ha indicado.

Desde el punto de vista teológico-confesional, no solo es lícito, sino que también es muy aconsejable, el culto a formas concretas como por ejemplo el misterio de la Eucaristía, los ángeles, la Santísima Trinidad y, por supuesto, la Virgen María. Para la teología cristiana esto es así porque se acepta que, normalmente, la mente humana de un sujeto no es capaz de contemplar o abarcar con una sola mirada la infinita riqueza de la Revelación. Por ello, ante el peligro de no percibir nada en absoluto, “el cristiano solo puede reservar para su meditación y como sostén de su vida religiosa consciente un aspecto del misterio total”⁴²⁶. En este sentido, el misterio marial es uno de los más fundamentales y es comprensible que haya gozado de gran devoción a lo largo de la historia cristiana.

Por su parte, en la piedad, acostumbran a expresarse actitudes hacia la divinidad o hacia alguno de los aspectos particulares de la Revelación, en las que, sin descartar la superioridad de los principios trascendentes y siempre suponiéndola, ésta no es considerada formalmente de manera explícita. Así, en el caso de la piedad profesada a María, se trata más bien de “una relación vital de amor nacido de la belleza de la gracia, o de imitación interior que procede del fuerte influjo del modelo, o relación de amistad donde la superioridad no cuenta propiamente (...) La piedad coloca al alma en relación consciente y vital con María, sin que tal vez haya invocación explícita”⁴²⁷.

Todos los casos recogidos en nuestro catálogo de vírgenes negras son imágenes que reciben este trato y que se ajustan, por lo tanto, a esta descripción de la piedad, especialmente en su expresión popular. En este punto, debemos detenernos un instante, pues la expresión “piedad popular” puede llevar a equívocos y es necesario exponer, brevemente, a qué nos referimos.

La devoción popular se compone de una serie de hechos cuyo origen no puede ser determinado con precisión y que se han transmitido tradicionalmente. Estos modos de devoción, además, marcan de manera especial el carácter y la identidad cultural de un pueblo o comunidad, pues están siempre ligadas a un lugar estrechamente vinculado con la historia de la población en la que se desarrolla lo que, desde el punto

⁴²⁶ POUPARD 1987, p. 448.

⁴²⁷ INMACULADA 1983, p. 75.

de vista de la historia de las religiones, se puede denominar una fiesta. En la celebración de estas fiestas se mantiene una notable riqueza imaginativa y emotiva donde lo simbólico juega un papel crucial. En estas celebraciones, siempre ligadas a la religiosidad oficial, “predominan las mediaciones activas y sensibles sobre las mediaciones racionales y que suelen estar ligadas por el tipo de lugares, las épocas de la celebración o los contenidos de la misma con el mundo de lo cósmico-biológico, con la naturaleza y el fenómeno de la vida”.⁴²⁸ En estas festividades, por lo general, juega un papel muy importante la imagen-objeto de culto hacia la que se orienta la fiesta y que, muchas veces, su *inventio* es el origen de tal o cual festividad.

Así pues, todas las celebraciones que tengan como objeto a la Virgen y que reúnan los elementos expuestos, pueden ser consideradas como expresiones populares de la piedad mariana.

2.1.2. FUENTES TEXTUALES PARA LOS SÍMBOLOS DE LA PIEDAD MARIANA

Todas las fiestas populares dedicadas a una advocación de la Virgen poseen cánticos, gozos, leyendas y celebraciones paralitúrgicas que vehiculan, de un modo más o menos velado, la profunda doctrina que conduce al misterio marial, esto es, a la maternidad divina de María y su relación con el hombre, la naturaleza y el Universo. La Iglesia ha velado siempre por mantener estas festividades dentro de los márgenes de la ortodoxia y la oficialidad, los cuales han demostrado ser en ocasiones realmente amplios. Con todo, es justo reconocerlo, en algunas ocasiones, “el pueblo sencillo, que posee del Espíritu una ciencia secreta de intuición de fe en el misterio”, ha servido para que la Iglesia descubriera con mayor claridad aspectos particulares sobre el misterio de la maternidad divina⁴²⁹. En el caso del culto a la Virgen, esto se ha podido observar no pocas veces, siendo el fenómeno de la virgen negra uno de los asuntos que entran de lleno en esta eventualidad.

Uno de los modos de preservar la doctrina consiste en introducir en la piedad popular las consagradas verdades fundamentales sobre la Virgen recogidas por la tradición y conservadas en la literatura mariana. De este modo, la emocionalidad popular permanece en el marco de los dogmas básicos del culto a María, vinculados siempre a lo litúrgico. En este apartado procuraremos sintetizar las principales obras

⁴²⁸ NDM 1988, p. 577

⁴²⁹ INMACULADA 1983, p. 78.

en las que se guardan el conjunto de cualidades, títulos y adjetivos dirigidos a Nuestra Señora y que vertebran y articulan las *inventiones* y demás leyendas sobre las imágenes de María que nuestro catálogo recoge. En la mayoría de casos, las entradas de este diccionario son epítetos que esta literatura emplea para expresar el misterio marial.

2.1.2.1 PRIMEROS TEXTOS QUE RECOGEN FIGURAS Y SÍMBOLOS MARIANOS

Dejando a un lado el *Magnificat*, incluido en el evangelio de Lucas, la oración más antigua dirigida a la Virgen es la que conocemos como *Sub tuum praesidium* y se trata de fe doctrinal convertida en una fórmula piadosa. Sin embargo, en ella no aparecen los nombres o epítetos que recoge nuestro diccionario; para encontrarlos, debemos acudir al siglo IV, momento clave para el desarrollo de la mariología. Es el tiempo de san Efrén, san Epifanio, san Ambrosio, san Agustín, los Padres Capadocios, san Juan Crisóstomo, etc. Las reflexiones de todos ellos sobre el misterio marial, ya sea en sermones o himnos, fundamentaron el dogma posteriormente proclamado durante el Concilio de Éfeso en el año 431: María es la *Theotokos*.

De aquel siglo IV, destaca la obra del diácono san Efrén de Siria (306-373), a quien se consideró “cítara del Espíritu Santo” por sus inspirados cantos e himnos religiosos - que se cuentan en unos quinientos - los cuales hoy todavía están presentes en la vida de la Iglesia Oriental. Podemos afirmar con justicia que es este el autor con quien se abre la historia de la himnografía mariana⁴³⁰. De entre los himnos compuestos por san Efrén, poseen gran valor para nosotros los que el poeta y teólogo dedica a la Natividad del Señor. Citamos, a modo de ejemplo, el himno *De Nativitate XV*, donde aparecen varios elementos recurrentes en las leyendas de las *inventiones* de muchas imágenes de la Virgen, como la asociación de María con la tierra y las alusiones a la siembra y al agricultor. Pone san Efrén en los labios de María los siguientes versos:

Por ti comenzaré, y estoy confiada
de que por ti finalizaré; yo abriré mi boca,
y tú llénala. Yo para ti soy tierra,
y tú eres el agricultor: siembra en mí tu melodía,

⁴³⁰ Cf. MARTÍNEZ 2000

¡(tú), el que se ha sembrado en el vientre de su madre!⁴³¹

Anfiloquio de Iconio (339-394), es otra figura de interés, pues a él debemos toda una serie de epítetos y figuras que expresan el misterio marial y que están incluidas en su “Sermón de Navidad” (P.G. 39,40). A continuación, citamos un fragmento del sermón que contiene varios de los símbolos que nuestro diccionario recoge:

salve, hermoso rostro resplandeciente por divinos fulgores;
salve, saludable y espiritual vellocino de oro;
salve, vestida de luz, madre del Sol sin ocaso;
salve, resplandeciente fuente de aguas vivas;
salve, sí, nueva madre, prodigio de un nuevo nacimiento;
salve, libro nuevo de Isaías, lleno de nuevas revelaciones;
Dios te salve, alabastro de unguento de santificación;
salve, imagen que encierras a tu propio artífice;
Dios te salve, Virgen, que con tu humanidad enamoraste a Dios y
estrechaste en tu seno al que los cielos inmensos no pueden contener.

Ya en el siglo V encontramos al imprescindible san Cirilo de Alejandría (†444), autor fundamental para la actual doctrina católica sobre la maternidad divina y cuyo nombre está ligado absolutamente al Concilio de Éfeso y a las disputas contra el obispo Nestorio⁴³². Para la clausura del concilio y con motivo de la proclamación de María como *Theotokos*, san Cirilo escribió su homilía titulada “Encomio a la Santa Madre de Dios”, donde María y su divina maternidad parecen como el centro del misterio salvífico. El texto reviste gran interés para nuestro trabajo, pues en él aparecen varios símbolos fundamentales sobre el misterio marial. Seleccionamos seguidamente algunos de ellos:

Luz que no se extingue.
Por quien el santo Bautismo es regalado a los creyentes.
Por quien se obtiene el óleo de la alegría,
Por quien el unigénito de Dios brilló como Luz sobre los que yacían en tinieblas.⁴³³

⁴³¹ GONZÁLEZ 2015, p. 157.

⁴³² La doctrina de este obispo de Constantinopla sobre las dos naturalezas separadas de Cristo fue considerada herética tras el Concilio de Éfeso. Para él, la Virgen debía ser llamada Madre de Cristo, pero no Madre de Dios.

⁴³³ HAMMAN 1956, p. 300.

Todos los títulos, figuras, símbolos y epítetos que aparecen en las homilias⁴³⁴ de los siglos IV y V, quedan perfectamente recogidos en esta homilía del sacerdote exégeta Exiquio de Jerusalén (†479) quien recapitula, por así decirlo, gran parte de lo que otros han expresado antes que él. He aquí su importancia para nosotros:

Toda mente con sentido común saluda a la Virgen madre de Dios, imitando en lo posible al príncipe de los ángeles, Gabriel. Uno le dice: ¡Alégrate!; otro proclama: El señor está contigo; este la llama madre de la luz; aquel, estrella de la vida; (...) otro, [la llama] jardín sembrado, fértil inculto; quién, vid de bellos racimos, floreciente e intacta (...) nube cargada de lluvia sin corrupción (...), lámpara sin mecha que arde por sí sola.⁴³⁵

2.1.2.2 EL HIMNO AKÁTISTOS

El Akátistos es un himno griego empleado en la liturgia y que podemos considerar, con seguridad, la obra maestra de la himnografía mariana. Su nombre quiere decir “no sentado”, esto es, “puesto de pie”. Se trata entonces de un himno que, al contrario de los demás, debe escucharse y cantarse de pie en señal de reverencia, tal y como se haría con el Evangelio. Su fecha exacta de composición todavía se discute, igual que su autor, que resta anónimo. Entre los posibles compositores se encuentran Sergio de Constantinopla († 638), Germán de Constantinopla († 733), Jorge de Pisidia († 641), Romano el Mélodo († ca. 560) e incluso a Basilio de Seleucia († post. 468).⁴³⁶

La belleza del Akátistos, tal y como expone Pedro Sabe Andreu, estriba antes que nada en su contenido, “tejido de un equilibrio logrado de paradojas brillantes, de títulos marianos sacados de la Escritura y de la tradición eclesial”⁴³⁷. Los pilares sobre los que se elevan estos títulos marianos son, fundamentalmente, estos tres, que quedan afianzados por siempre tras el Concilio de Éfeso: la virginidad de María, su papel como Segunda Eva y su rol como *Theotokos*⁴³⁸. La función fundamental del

⁴³⁴ Cf. Hannik 2005, pp. 69-76. Sobre la influencia de la homilística griega en el mundo latino, cf. CARO 1971-1972.

⁴³⁵ Homilia V: en honor de la santa María Madre de Dios 1: PG 93, 1461, citado en NDM 1988, p. 1540.

⁴³⁶ Para un estado de la cuestión y sobre nuevas aproximaciones al estudio de éste himno, cf. PELTOMAA 2001, pp. 40-113.

⁴³⁷ SABE-ANDREU 2013, p. 40.

⁴³⁸ Conviene recordar que el término *Theotokos* no debe entenderse en la incipiente mariología como “Madre de Dios”, pues no es este su significado exacto, sino más bien una consecuencia del título. *Theotokos* quiere decir, sencillamente, “la que hizo nacer a Dios”.

himno es cantar y ensalzar a María en sus dos relaciones esenciales: la relación de María con Cristo y la relación de María con la Iglesia, relaciones que viven en base a la estructura de los tres pilares que acabamos de señalar.

El anónimo poeta que compuso este himno “era, además de un gran teólogo, equilibrado y capaz, un hábil versificador, que expuso bellamente su loa a la Madre y Virgen, por medio del recurso a homofonías y aliteraciones, y de la observancia de una isosilabia regular en cada clase de estrofa”⁴³⁹.

Formalmente, el Akátistos es un *kontakion*, compuesto por veinticuatro estancias o troparios, que posee la particularidad de ser alfabético: la primera estrofa empieza por A, y las que la siguen comienzan por cada una de las letras del alfabeto griego, por orden, hasta la Ω de la vigesimocuarta⁴⁴⁰, tal y como mostramos a continuación:

Ἄγγελος πρωτοστάτης	Νέαν ἔδειξε κτίσιν
Βλέπουσα ἡ Ἁγία	Ἐένον τόκον ἰδόντες
Γνώσιν ἄγνωστον γνῶναι	Ἵλως ἦν ἐν τοῖς κάτω
Δύναμις τοῦ Ὑψίστου	Πᾶσα φύσις Ἀγγέλων
Ἔχουσα θεοδόχον ἡ Παρθένος	Ῥήτορας πολυφθόγγους
Ζάλην ἔνδοθεν ἔχων λογισμῶν	Σῶσαι θέλων τὸν κόσμον
Ἡκουσαν οἱ ποιμένες	Τεῖχος εἶ τῶν παρθένων
Θεοδόμον ἀστέρα	Ἵμνος ἅπας
Ἴδον παῖδες Χαλδαίων	Φωτοδόχον λαμπάδα
Κήρυκες θεοφόροι γεγονότες	Χάριν δοῦναι θελήσας ὀφλημάτων
Λάμπας ἐν τῇ Αἰγύπτῳ	Ψάλλοντές σου τὸν τόκον
Μέλλοντος Συμεῶνος	Ἵπανύμνητε Μῆτερ

En Occidente el Akátistos se vuelve importante sobre todo gracias a la versión latina realizada por Cristóforo, obispo de Venecia, a finales del siglo VIII o inicios del IX. El contenido de su traducción del Akátistos es muy fiel al original, si bien no posee un estilo tan elegante como el de la versión griega ni mantiene tampoco la presentación alfabética del texto.

En cualquier caso, incluso en sus traducciones a lenguas no litúrgicas, el himno Akátistos posee un simbolismo poético-teológico digno de admiración. Presentamos,

⁴³⁹ SABE-ANDREU 2013, p.40.

⁴⁴⁰ SABE-ANDREU 2013, p. 40-41.

seguidamente, la traducción de los primeros versos de las veinticuatro estancias que ha realizado el carmelita Jesús Castellano Cervera:

1. Un arcángel excelso fue enviado del cielo a decir "Dios te salve" a María.
2. Conociendo la Santa que era a Dios consagrada.
3. Deseaba la Virgen comprender el misterio.
4. La virtud de lo Alto la cubrió con su sombra.
5. Con el Niño en su seno, presurosa María, a su prima Isabel visitaba.
6. Con la mente en tumulto, inundado de dudas, el prudente José se debate.
7. Los pastores oyeron los angélicos coros.
8. Observando la estrella que hacia Dios los guiaba, sus fulgores siguieron los magos.
9. Contemplaron los magos entre brazos maternos.
10. Portadores y heraldos de Dios eran los magos de regreso, allá en Babilonia.
11. El Egipto ilumina con la luz verdadera, persiguiendo el error tenebroso.
12. Simeón el anciano, al final de sus días, de este mundo dejaba la sombra.
13. Renovó el Excelso de este mundo las leyes cuando vino a habitar en la tierra.
14. Ante el Parto admirable, alejados del mundo, hacia el cielo elevamos la mente.
15. Habitaba en la tierra y llenaba los cielos la Palabra de Dios infinita.
16. Todo el orden angélico asombrado contempla el misterio de Dios que se encarna.
17. Oradores brillantes como peces se callan ante ti, Santa Madre del Verbo.
18. Por salvar todo el orbe, el Divino Alfarero hasta el mundo bajó, porque quiso.
19. Virgen, Madre de Cristo. Baluarte de vírgenes.
20. Impotente es el canto que alabar presumiera de tu gracia el caudal infinito.
21. Como antorcha luciente del que yace en tinieblas resplandece la Virgen María.
22. Por querer perdonarnos el pecado primero.
23. Celebrando tu parto, a una voz te alabamos como templo viviente, Señora.
24. Digna de toda loa, Madre santa del Verbo, el más Santo entre todos los Santos.



Fig. 3.1. Icono con las veinticuatro estancias del himno Akátistos. Segunda mitad del siglo XIV. Catedral de la Ascensión del Kremlin, Moscú.

El influjo del Akátistos en la himnología y en la eucología mariana de Occidente empieza a percibirse a partir del siglo X y acaba siendo directo y notable un siglo después, como por ejemplo en el caso de la obra parisina *Salutatio sanctae Mariae*, atribuida tradicionalmente a Anselmo de Canterbury,⁴⁴¹ la cual no es más que un ejemplo destacado de la influencia de este bello himno de origen griego.

En lo que respecta a nuestro trabajo, debemos señalar que toda la teología del himno, evocada por bellas y profundas imágenes simbólicas, ha configurado la

⁴⁴¹ SABE-ANDREU 2013, p. 45.

iconografía de muchos iconos, la misma que guardan algunas iglesias y monasterios orientales en sus muros⁴⁴². En éstos podemos encontrar representadas las veinticuatro estancias del himno con todo el repertorio de ricas imágenes simbólicas, entre las que aparecen la fuente o el árbol, figuras que, posteriormente, recogerá también la piedad popular occidental y que, aún hoy, se transmiten en forma de leyenda.

2.1.2.3 LAUDES MARIANAE

En Occidente, a partir del siglo X hasta el Renacimiento, las *laudes marianae* conocen un importante auge. Estas composiciones son alabanzas dirigidas directamente a María y formalmente se encuentran muy alejadas de las rígidas estructuras de la poesía latina clásica que había predominado hasta entonces. Las laudes anteponen el ritmo y la rima antes que la métrica. “Sus versos son breves, incisivos; a veces se asemejan a una simple jaculatoria, en otras ocasiones a una exclamación que surge a partir de un impulso de estupor y de amor; aquí parecen artificiales, allá son espontáneos y genuinos, casi como florecidos a partir de un frenesí de auténtica poesía”⁴⁴³. Transcribimos algunos versos de una composición del siglo XI en la que abundan las imágenes simbólicas marianas:

<i>Mater misericordiae</i>	(...) <i>Lux matutina</i>	(...) <i>Ianua caelestium</i>
<i>Stirpis puella regiae</i>	<i>Imperatrix omnium</i>	<i>Genus regale</i>
<i>Sedes sapientiae</i>	<i>Firma spes credentium</i>	<i>Vas spiritale</i>
<i>Via paenitentiae</i>		<i>Gemma castitatis</i>
<i>Domus pudicitiae</i>		<i>Flos virginitatis</i> ⁴⁴⁴

⁴⁴² Cf. SPATHARAKIS 2005. El autor ha estudiado en este trabajo, profusamente ilustrado, veintidós casos de ciclos pictóricos directamente extraídos del himno Akátistos que decoran los muros de iglesias, así como manuscritos e iconos.

⁴⁴³ SINCERNY 1987, p. 23.

⁴⁴⁴ HAMMERLING 2008, p. 282.

2.1.2.4 ORACIONES A LA VIRGEN

Además de las Sagradas Escrituras, de las homilías de los Padres de la Iglesia y de las composiciones himnográficas, las oraciones a la Virgen⁴⁴⁵ también deben contarse entre las fuentes que brindan muchas de las imágenes y símbolos legendarios que recoge nuestro diccionario. Poco antes de la aparición de las letanías marinas, de las que hablaremos enseguida, las oraciones dirigidas directamente a la Virgen son ya numerosas en Oriente y Occidente, tanto en la piedad litúrgica como en la privada⁴⁴⁶.

Esta oración del siglo IX, perteneciente a la Abadía de Nonantola, es un buen ejemplo para demostrar que muchas de las figuras e imágenes simbólicas que rodean a las imágenes encontradas están previamente recogidas, como no puede ser de otro modo, bajo la forma de la oración mariana:

stella maris splendida,
regina caelorum digna,
aula Dei munda,
porta Christi conclusa,
super caelos exaltata,
*genetrix Christi.*⁴⁴⁷

2.1.2.5 LETANÍAS DE LA VIRGEN

Se designa con este nombre a un tipo peculiar de oración mariana ampliamente difundido dentro de la piedad popular, proveniente de modelos litúrgicos específicos y estrechamente vinculada con la liturgia. “Las Letanías consisten, esencialmente, en una larga serie de invocaciones dirigidas directamente a la Virgen, las cuales se siguen una a la otra con el mismo ritmo, creando un flujo orante caracterizado por una insistente alabanza-súplica”⁴⁴⁸.

⁴⁴⁵ Para un perfil histórico del desarrollo de las oraciones a la Virgen en Occidente, cf. BARRÉ 1963.

⁴⁴⁶ SINCERNY 1987 p. 24.

⁴⁴⁷ HAMMERLING 2008, p.292.

⁴⁴⁸ SINCERNY 1987, p. 7.

Por lo general, las invocaciones son breves y cada una de ellas consta de dos partes: la primera es de “alabanza”, que varía continuamente (*Virgo potens, Virgo clemens, Virgo fidelis...*) y es cantada por el coro o por un solista; la segunda parte es de “súplica”, normalmente sin ninguna variación (*ora pro nobis*), cantada por la asamblea.⁴⁴⁹

Resulta muy complejo trazar una historia precisa de las letanías. Parece que las dedicadas a la Virgen derivan de las letanías de los santos. Estas fórmulas de oración, siempre de carácter popular, se usaban en las procesiones penitenciales, en la vigilia pascual, en las rogativas, en las diferentes fiestas, etc. Sus textos, por lo demás, son muy diversos, al punto de que cada catedral o abadía disponía de los suyos propios. Éstos eran normalmente en prosa, si bien existen ejemplos en verso rimado.

En todos los casos, en estas letanías dedicadas a los santos, a la Virgen se le reservan siempre una serie de invocaciones y de títulos que, con el tiempo, acabaron multiplicándose en gran número. Tanto fue así que, a partir del siglo XII, aparecieron una serie de letanías dedicadas exclusivamente a María, que son los textos que nos interesan particularmente.

Gérard Gilles Meersseman, el gran especialista en esta materia, clasifica las letanías de la Virgen en cuatro tipos: Venecianas, Lauretanas, deprecatorias y de Maguncia. Solo las dos primeras tuvieron amplia difusión, conociendo diversos resúmenes o ampliaciones y apareciendo posteriormente lecturas erróneas y deformaciones de las mismas. Es por esto que aún hoy, dependiendo del libro de piedad que consultemos, los textos de las letanías presentan significativas variaciones.

Las letanías de Aquileya o venecianas.

Estas letanías permanecieron en uso en la Basílica de San Marcos de Venecia hasta 1820, de ahí su nombre. Sin embargo, parece que éstas no poseen aquí su origen, pues el documento más antiguo conservado, que data del siglo XII, se halla en París (Bibl. Nat. Lat. 2882). Éste contiene cuarenta y dos invocaciones a la Virgen. Sin embargo, observando los códices de diversas procedencias, el total de elogios a la Virgen en estas letanías ascienden a setenta y seis. El texto “se desarrolla fundamentalmente sobre los títulos marianos de madre y virgen; pero es imposible

⁴⁴⁹ SINCERNY 1987, p. 7.

fijar una sucesión lógica en estos apelativos de origen muy antiguo, que se han tomado libremente, juntándolos a menudo por asonancia, antítesis, paralelismo, etc”⁴⁵⁰.

Las letanías de Aquileya se volvieron de uso habitual en diversas provincias de la Orden de los frailes dominicos, por lo que éstas se publicaron como “Letanías de la Orden de los Predicadores”, siendo esta otra manera de referirse a ellas.⁴⁵¹

Las letanías lauretanas.

No es nuestra intención la de extendernos en demasía sobre este punto, por lo que remitimos al lector a la obra de A. de Santi y a la del ya citado G.G. Meersseman para conocer en profundidad todo aquello que ahora simplemente esbozaremos⁴⁵².

Hoy día es evidente que el texto de estas letanías marianas no proviene de Loreto, pues las que cantaban el sábado los peregrinos del siglo XVI de camino a la Casa de Loreto se encontraban ya bastante modificadas y llenas de omisiones. De Santi ha seguido diferentes testimonios escritos que han hecho posible ascender hasta un texto próximo a la redacción original. Se trata de un códice de finales del siglo XII conservado en la Biblioteca Nacional de Francia. Por otro lado, este investigador encontró un Procesional en Padua, del siglo XIV que contiene unas letanías dedicadas a la Virgen y cuyo contenido es casi idéntico al códice de París del siglo XII. Del estudio y comparación de ambos documentos, Meersseman ha propuesto una reconstrucción de lo que debía ser el texto original. La estructura sería la siguiente:

Se comienza con las invocaciones marianas tomadas de las letanías de los santos (*Sancta Maria, Sancta Dei Genitrix, Santa Virgo virginum* [1-3]); luego, María es considerada madre (4-14), y después maestra (15-18), grupo de elogios desaparecido en las actuales letanías lauretanas. Se pasa a considerar a la Virgen como virgen (19-26), se enuncian una serie de títulos simbólicos de origen fundamentalmente bíblico (27-53) y, finalmente, se considera la apoteosis de María, reina de cuantos están en el cielo (54-66)⁴⁵³.

Meersseman, en su tesis doctoral de 1958, ha buscado las fuentes más o menos directas para cada una de las invocaciones del hipotético texto original. Los diversos títulos atribuidos a María derivan de textos litúrgicos, de autores contemporáneos,

⁴⁵⁰ NDM 1988, p. 1054.

⁴⁵¹ SINCERNY 1987, p.27.

⁴⁵² MEERSSEMAN 1958. También cf. SANTI 1896, pp. 161-178. En español existe un buen artículo que recoge lo más esencial de estos autores: LÓPEZ 2016, pp.413-440.

⁴⁵³ Citado en NDM 1988, p. 1055.

de las homilias del periodo de Carlomagno relacionadas con textos más antiguos: Juan Geómetra (s. X), Venancio Fortunato (530 – 600), el himno Akátistos o los escritos de Efrén el Sirio (306-372) ⁴⁵⁴.

2.1.2.6. BERNARDO DE CLARAVAL, CABALLERO Y CANTOR DE NUESTRA SEÑORA

Durante la Baja Edad Media, si buscamos autores inspirados en el estudio y el uso del símbolo, sobresalen enseguida los perfiles de Honorio de Autun, Sicardo de Cremona, así como el de los teólogos y poetas de la Escuela de San Víctor. Sin embargo, si tratamos de modo particular sobre los símbolos e imágenes que envuelven la devoción y la piedad mariana, debemos centrarnos en la obra de san Bernardo de Claraval (1090 – 1153), quien “nos transmite y sintetiza la tradición sobre los diez siglos posteriores”⁴⁵⁵.

Ciertamente, san Bernardo es el escritor de la Virgen más fértil y fervoroso de su tiempo, razón por la cual sus textos están llenos de figuras y símbolos elocuentes sobre la figura de María y su papel en el plan de Salvación. A este respecto sobresalen los sermones que componía y redactaba el santo, que son una de nuestras fuentes principales, en particular aquellos discursos que tratan sobre la Anunciación, la Asunción y la Natividad de la Santísima Virgen. Éste último, conocido como el “sermón del acueducto”, es particularmente interesante. Son muy valiosos también los comentarios y las reflexiones sobre los versos del Cantar de los cantares que el santo expone en los ochenta y seis sermones que dedica al poema bíblico. Bernardo “quiere probarnos como en el Cantar de los cantares se encuentra descrito con imágenes humanas el amor espiritual en su progreso hacia el grado más elevado, la unión con Dios”⁴⁵⁶. Así, el sentido literal del texto queda descartado por Bernardo, quien ve en el poema un drama espiritual epitalámico⁴⁵⁷.

De hecho, es muy normal que los monjes cistercienses en general se dedicaran a comentar los aspectos ascéticos, místicos y simbólicos de este texto sagrado⁴⁵⁸, pues

⁴⁵⁴ NDM 1988, p. 1055.

⁴⁵⁵ RIBADENEIRA 1953, p. 68.

⁴⁵⁶ RIBADENEIRA 1955, pp. 3 y 4.

⁴⁵⁷ RIBADENEIRA 1955, p. 4.

⁴⁵⁸ Un discípulo aventajado de san Bernardo, Guilbert de Iboiland, continuó tras la muerte del santo con los comentarios éste había escrito sobre el Cantar de los cantares, que solo llegaban al canto tres y que el discípulo realizó hasta el canto cinco. Para conocer la influencia de san Bernardo en los comentarios al Cantar de los cantares, cf. RIBADENEIRA 1953, pp.133 y 134.

era sencillo que ellos mismos se colocaran en el rol de la Esposa, que anhela fundirse con el Esposo, esto es, con el Verbo. Dice san Bernardo a sus hermanos:

También vosotros, que hacéis la voluntad de Dios, sois madres. Sois madres del Niño que ha nacido para vosotros y en vosotros. Lo habéis concebido en el temor del Señor y habéis alumbrado al espíritu de salvación⁴⁵⁹.

María resulta entonces un modelo a imitar que se identifica con el alma humana. Así, toda reflexión que desarrolle Bernardo sobre la Amada del Cantar, cabe aplicarla a María y, consecuentemente, al alma del creyente. De hecho, en el ambiente monástico del cister se subraya la capacidad femenina del monje. A este respecto, san Bernardo es ejemplar, pues “él, profundamente femenino, esposa, concibe a la Iglesia como la unidad de muchas esposas, Esposa única, llamada a unirse a Cristo por el amor”⁴⁶⁰. Se entiende, entonces, el amor y la admiración que la orden del cister, y Bernardo en particular, profesan hacia María, el prototipo de la Esposa, que es concebida como la Señora, *Notre Dame*, a quien Bernardo canta suplicándole que se muestre “magnánima mediadora de salvación”⁴⁶¹.

2.1.2.7. LA PRIMERA GRAN COMPILACIÓN: *POLYANTHEA MARIANA*

La entusiasta, creativa y ardiente mariología bernardiana no duró siempre. Los diferentes desacuerdos sobre el rol y la importancia de María dentro de la teología serán puntos clave en las discusiones entre las diferentes expresiones del cristianismo occidental moderno, que en el siglo XVII ya se ha fraccionado en varios pedazos. Así, el escaso interés o la tibieza que mostró la reforma protestante por la figura de María, dio pie a que, durante el siglo XVII, aparecieran en la órbita católica toda una serie de tratados enteramente dedicados al culto a la Virgen. Plácido Nigiro es el pionero en este campo, con su obra *Mariale seu de devotione erga Virginem Dominam in quattuor opuscula digestum*, publicado en Palermo en el año 1623. Sin embargo, la obra más importante para nuestro trabajo nace de la pluma del teólogo

⁴⁵⁹ Citado en TORRE 1983, p. 65.

⁴⁶⁰ Ibidem 1983, p. 66.

⁴⁶¹ Ibidem 1983, p. 67.

italiano Ippolito Marracci: *Polyanthea Mariana*⁴⁶², escrita en 1648 y publicada en Colonia en 1683⁴⁶³.

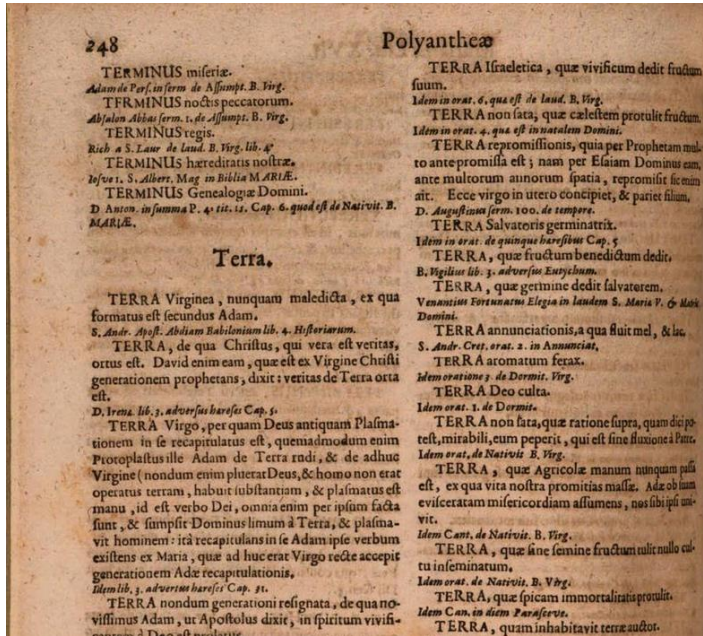


Fig. 3.2. Inicio de la entrada *Terra* de la *Polyanthea Mariana*, p. 248.

La obra, ambiciosa y de gran volumen, está concebida como una colección de todos los títulos que, desde los padres de la Iglesia hasta el siglo XVII, han sido empleados para referirse a la Virgen María. Si el lector busca, por ejemplo, el término *terra*, encontrará 357 entradas, siendo cada una de ellas una cita de un eminente teólogo antiguo, medieval o prácticamente contemporáneo al autor, que emplea esa palabra para exponer algún aspecto sobre la figura de María. En la obra de Marracci predominan, como es natural, el simbolismo materno. Así, la palabra madre aparece 1823 veces; mujer, 261 veces; tierra, 357; agua, 30 veces⁴⁶⁴.

⁴⁶² El único análisis que hemos encontrado sobre esta obra está en: LAURENTIN 1977, pp 52-54.

⁴⁶³ Disponible online la edición de 1684 en <https://bit.ly/2TfVtKe>

⁴⁶⁴ NDM 1988, p. 1869.

2.1.2.8. “LAS GLORIAS DE MARÍA”, DE ALFONSO MARÍA DE LIGORIO

En 1750 vio la luz uno de los libros más importantes que jamás se han escrito sobre la Virgen María. Su autor, el napolitano san Alfonso María de Ligorio (1696-1787), dedicó más de quince años a la preparación y redacción de este gigantesco edificio que es *Las Glorias de María*, obra que ha sido descrita como una colección de guiones certeros para los fieles y el clero a la hora de practicar el apostolado mariano⁴⁶⁵. La obra de Ligorio está dividida en dos partes: la primera es un comentario al Salve Regina, mientras que la segunda se dedica a cantar las glorias marianas mediante una serie de discursos sobre las principales fiestas dedicadas a la Virgen. Así, el trabajo de Ligorio resulta una obra que es ascética y dogmática a la vez. Tal y como asegura el padre Andrés Goy, citando al estudioso Arturo Brenanti, “pocas serán las obras en las que anden hermanados los motivos científicos y teológicos, junto con los ascéticos, religioso y hasta literarios”⁴⁶⁶. En efecto, la erudición de Ligorio fue inmensa, así como su amor al conocimiento y a los libros que lo guardaban. Una de sus máximas era, precisamente, que, en la oración, el hombre habla a Dios, pero en la lectura ascética es Dios quien habla al hombre⁴⁶⁷.

No es nuestra intención la de extendernos sobre la importancia de esta obra⁴⁶⁸, sencillamente bastará con señalar su contribución fundamental a la hora de la cristalización de toda una serie de títulos, epítetos y figuras que configuran mucho del simbolismo mariano que nuestro diccionario recoge. Ligorio, citando a los más reconocidos santos y teólogos antiguos y medievales, trae una serie de profundas e inspiradas referencias, en clave mariana, sobre el simbolismo del perfume, el árbol, el jardín, las aguas, etc. Así mismo, las leyendas y tradiciones que emplea a modo de ejemplos, resultan también un material interesante para efectuar comparaciones y símiles con el aspecto metahistórico de las tallas de nuestro catálogo.

⁴⁶⁵ GOY 1953 p. 515

⁴⁶⁶ GOY 1953 p. 515

⁴⁶⁷ Citado en GOY 1953, p. 5.

⁴⁶⁸ Cf. DILLENCHNEIDER 1934. Pese a su antigüedad, sigue siendo muy recomendable la lectura de este trabajo seminal en el estudio de la obra de Ligorio. En español, es clásico el estudio de GAMARRA 1924.

2.1.2.9 “TRATADO SOBRE LA VERDADERA DEVOCIÓN A LA SANTÍSIMA VIRGEN”,
DE SAN LUIS MARÍA GRIGNION DE MONTFORT

A principios del siglo XVIII, seguramente en 1716, san Luis María Grignon de Montfort escribe su *Tratado de la verdadera devoción a la santísima Virgen*. Se trata, sin embargo, de una obra póstuma, pues no fue publicada hasta 1843, un año después de su casual hallazgo, tras casi un siglo y medio de silencio⁴⁶⁹. No obstante, sus enseñanzas espirituales ya habían arraigado en el siglo XVIII dentro de dos congregaciones fundadas por el mismo Montfort: la Compañía de María (los llamados monfortianos) y las Hijas de la sabiduría. Junto con estas congregaciones, los Hermanos de San Gabriel se encuentran también bajo el influjo de la obra de Montfort⁴⁷⁰, la cual enseña la perfecta consagración a Jesucristo por medio de María, único modo de santificar las almas, según su autor, quien está en guardia ante las falsas y desviadas devociones que se dan en su tiempo. En efecto, Cristo es el centro de la obra salvadora, lo que le convierte en el principio y término necesario de toda auténtica devoción a María⁴⁷¹. Sin embargo, como su repercusión en la vida de los fieles y en el culto mariano no llegó hasta el siglo XIX, hemos considerado situar aquí, al final de nuestra exposición, esta obra del eminente teólogo francés, la cual actúa casi como una síntesis de mucho de lo que ya hemos mostrado.

G. Roschini considera que el *Tratado de la verdadera devoción* es seguramente uno de los libros más hermosos escritos sobre la Virgen y que resulta, además, “una pequeña suma de teología mariana”⁴⁷². En este sentido, se encuentra muy cerca de *Las Glorias de María* de Ligorio. Fruto de toda una vida dedicada a la predicación como misionero, el autor del Tratado logra condensar toda una serie de doctrinas y fórmulas recogidas en la teología dogmática de la patrística pero ofrecidas a los sencillos devotos bajo un estilo de escritura claro y conciso, incluso popular, empleando un tono convincente e inspirado⁴⁷³. Para nosotros, la importancia de esta obra radica en su compilación de símbolos marianos y en la inspirada exégesis de los

⁴⁶⁹ De hecho, el título bajo el que conocemos esta obra proviene del momento de su publicación y no se parece al que debió ser el original. Al encontrar el manuscrito, faltaban las primeras páginas y se decidió poner un título substitutivo. Sin embargo, muy posiblemente este trabajo de Montfort debió intitularse “Preparación del Reinado de Jesucristo”. Cf. PÉREZ – MARÍA 1954, p. 269.

⁴⁷⁰ NDM 1988, p. 848.

⁴⁷¹ PÉREZ – MARÍA 1954, p. 271.

⁴⁷² NDM 1988, p. 1635.

⁴⁷³ PÉREZ – MARÍA 1954, p. 269.

mismos, testimonio de una visión prístina sobre aspectos importantes de la expresión y el desarrollo del misterio marial.

El Tratado recurre a cuarenta símbolos marianos repetidos con variaciones hasta ciento dos veces. Todos ellos han sido estudiados por Stefano de Fiore, quien los ha ordenado siguiendo la clasificación propuesta por Durand Bernard:

La dominante de la verticalidad. En el Tratado aparecen toda una serie de símbolos ascensionales agrupados en torno a la luz o a un lugar u edificio elevado: María es ‘aurora’, ‘luna’, ‘lugar alto y santo’ o ‘Torre de David’.

La dominante del alimento. Otra serie de símbolos guardan relación con la idea de María como lugar protector, nutricio y acogedor para Dios y para los hombres. María es: ‘mundo de Dios’, ‘paraíso terrestre del nuevo Adán’ y ‘de los hijos de Eva’, ‘tierra, campo’, ‘vaso’, ‘sala de los misterios’, ‘horno de caridad’, ‘mina riquísima’, ‘abismo insondable’, ‘leche’ o ‘seno’.

La dominante del camino. María es también: ‘canal misterioso’, ‘acueducto’, ‘escalón’, ‘vía’ y ‘camino’.

La dominante cíclica. Son un conjunto de símbolos que guardan relación con el devenir de la vida y con el renacimiento espiritual. María es: ‘Eco de Dios’, ‘fuente sellada’, ‘jardín cerrado’, ‘árbol de la vida’, ‘forma de Dios’, ‘molde de Dios’ y ‘molde de los santos’.

En suma, para Stéfano de Fiore, los símbolos que Montfort aplica a María revelan que ésta cumple una función múltiple: “Es molde y seno generador de Dios y de los hijos de Dios (dominante del alimento), espacio consagrado y luminoso que eleva hacia Dios (dominante de la verticalidad), senda dinámica hacia el encuentro con Cristo (dominante del camino)”.⁴⁷⁴

⁴⁷⁴ NDM 1988, p. 1870.

2.2. CONCEPTOS CLAVE

2.2.1. SÍMBOLO

Proviene de la palabra griega *symbolon*, del verbo *symballo*, ‘juntar’, ‘reunir’; *symbolé* significa ‘ajuste’ y *symballein* ‘ensamblar’. Para M. Lurker, esta palabra indica “una síntesis, el hecho de que dos cosas se hagan una y sean una”⁴⁷⁵. Según la definición del Diccionario griego-francés de Bailly, el término se refería primitivamente a “un objeto partido en dos, del que dos personas conservaban una mitad y que transmitían a sus hijos. Estas dos mitades reunidas servían para que aquellos que las llevaban se reconocieran, y para demostrar las relaciones de hospitalidad que habían existido anteriormente”⁴⁷⁶. Cuando las dos mitades naturales separadas se juntaban, formaban de nuevo el objeto primitivo y ese objeto re-unido es un *symbolon*. Explica Lurker citando a Franz Vonessen, que las dos mitades de un anillo partido por dos amigos y reunidas por sus descendientes, actúan como símbolo sólo por la amistad anímico-espiritual que surge del signo material y corpóreo. De no existir esa afinidad, esa cosa no sensible, el símbolo no aparece, no puede ser realmente un ‘signo de reconocimiento’.

Desde una perspectiva religiosa y espiritual, el símbolo queda definido como una representación sensible-inmanente de algo invisible-trascendente, esto es, el símbolo actúa como un puente, pues tiene una función mediadora y de reunión. Ocupa, por lo tanto, un lugar intermedio, el cual recibe muchos nombres según la cultura que lo explique. Ese puente, ese lugar del símbolo, en el ámbito académico Henry Corbin lo ha llamado *Mundus imaginalis*, el lugar donde los cuerpos se espiritualizan y el espíritu se corporifica.⁴⁷⁷ Así pues, el símbolo es *algo* físico, sensible o inmanente que conecta al hombre con aquello otro que no tiene forma, que le trasciende y que, según la mayoría de religiones y de filosofías tradicionales, es también una parte fundamental de su propia naturaleza, de su realidad como ser humano. Una realidad que debe ser encontrada de nuevo, con la que el hombre debe religarse. No en vano, el término religar (del latín *religare*, ‘volver a ligar’) sería uno de los posibles orígenes para nuestra palabra ‘religión’. Así, ese lugar del encuentro, del contacto entre ambos planos, es el lugar por excelencia del símbolo y, por lo tanto, las vías

⁴⁷⁵ LURKER 2018, p.1

⁴⁷⁶ BAILLY 1987 voz: *Symbolon*.

⁴⁷⁷ A este respecto, c.f. CORBIN 1996.

espirituales y las religiones tradicionales emplean constantemente y de manera natural el lenguaje simbólico. Tal y como ha escrito S. Wisse, el símbolo es “un signo expresivo manifiesto de la experiencia de lo trascendente”⁴⁷⁸. Llegados a este punto, vale recordar que *diaballein*, palabra griega de la que deriva *diábolos*, significa, entre otras cosas, ‘separar’, ‘desunir’. Por lo tanto, el acto diabólico es el que separa del Uno, de la Divinidad, mientras que el acto simbólico busca la unión con ella.

A diferencia de la alegoría, el símbolo nunca es abstracto. “La alegoría es una operación racional sin implicar un paso hacia una nueva realidad del ser, ni hacia una nueva profundidad de la conciencia; es la figuración, a un mismo grado de conciencia, de aquello que ya puede ser muy bien conocido de otra manera”⁴⁷⁹. Así, la alegoría es una construcción más o menos poética de una idea abstracta, como por ejemplo la justicia, la libertad o la fragilidad. En este sentido, se encuentra cercana a la noción de emblema (una bandera es un emblema de la patria y el laurel lo es de la gloria). El símbolo, en cambio, es el único medio de decir aquello que no puede ser aprehendido de otra manera ⁴⁸⁰ ; no está jamás explicado de una vez por todas, reclama una interpretación siempre nueva en función del individuo que interroga al símbolo. Así, un símbolo puede simbolizar muchas cosas, si bien no cualquier cosa. Por ello, es menester no alejarse de la *lógica simbólica*⁴⁸¹, es decir, de su propio lenguaje, siempre de corte tradicional. Y en este mismo lenguaje existe siempre un doble juego, puesto que el símbolo vela y a la vez revela una realidad. Sugiere, señala, indica, alude, pero no explica directamente nada porque la naturaleza de las realidades a las que se dirige, no pueden asirse mediante los medios ordinarios de conocimiento. La elocuencia del símbolo depende del interrogador; éste no hallará nada en el símbolo que no esté ya dentro de sí mismo.

Se deduce enseguida que tampoco es el símbolo una convención arbitraria, como lo sería el signo, puesto que va más allá de la significación. El símbolo requiere siempre de una interpretación, pues no está fijado por completo. Al contrario, el símbolo está vivo, es dinámico y exige de la participación de cada hombre que se enfrenta a él. El psicoanalista C.G. Jung escribió que “sólo está vivo el símbolo que, para el espectador, es la experiencia suprema de lo que se presiente, pero aún no se reconoce. Entonces incita al inconsciente a la participación: engendra la vida y

⁴⁷⁸ Citado en LURKER 2018, p. 3.

⁴⁷⁹ CORBIN 1995, p. 43.

⁴⁸⁰ CORBIN 1995, p. 43.

⁴⁸¹ CHEVALIER 2000, p.34

estimula su desarrollo”⁴⁸². En palabras de M. Eliade: “gracias a los símbolos el hombre sale de su situación particular y se ‘abre’ a lo general y universal. Los símbolos despiertan la experiencia individual y la transmutan en acto espiritual, en aprehensión metafísica del Mundo”⁴⁸³.

Nunca se es un simple espectador ante un símbolo, sino que hay un verdadero rol de actor en el hombre que lo contempla e investiga, puesto que “el símbolo impulsa la acción de la imaginación trascendental y es, al mismo tiempo, el corolario de esa acción”.⁴⁸⁴ De hecho, dentro de la ciencia sagrada, tal y como expone Carlos del Tilo⁴⁸⁵, existe un símbolo esencial al que se refieren todos los demás, y este es el Hombre, hijo del cielo y de la tierra, que actúa como el unidor de ambos planos, inmanente y trascendente. El Hombre es el símbolo por excelencia y todos los demás símbolos particulares no hacen más que aludir al misterio de la realidad humana, la cual, en clave cristiana, podemos expresar como el misterio de Dios en el Hombre, realidad en la que coinciden el tiempo y el espacio con la eternidad y la infinitud. En este Hombre Universal se encuentra el principio y el fin, el centro sin tiempo, por eso Wucherer-Huldenfeld en su *Teología de los símbolos*, afirmó que “Cristo es el símbolo absoluto de Dios en este mundo”⁴⁸⁶.

Es prudente advertir que otro de los significados del término ‘símbolo’ es ‘comparar’, ‘interpretar’, ‘explorar’ y que así lo aplicaron por ejemplo los estoicos, quienes veían en el símbolo una referencia velada de una verdad filosófica o teológica. Esta forma de conocimiento, que a veces linda con lo alegórico, es también válida para nuestro diccionario, puesto que fue la que emplearon los exégetas alejandrinos como Filón, Orígenes y Clemente⁴⁸⁷.

Para finalizar, es importante fijar bien las siguientes dos ideas, pues son fundamentales para la simbología y para este pequeño diccionario. La primera es que los símbolos poseen un valor universal, por lo que en su manifestación arcaica ya poseían en sí todo lo fundamental que los constituye como tales. El uso que la historia y las diferentes culturas han conferido a cada símbolo, no hacen que cambie su estructura interna. Tal y como lo expresó Mircea Eliade, “la historia añade continuamente significaciones nuevas, pero éstas no destruyen la estructura del

⁴⁸² Citado en CHEVALIER 2000, p. 22.

⁴⁸³ CHEVALIER 2000, p. 25.

⁴⁸⁴ ANTÓN 2017, p. 221.

⁴⁸⁵ TILO 1981, p. 26.

⁴⁸⁶ Citado en LURKER 2018, p. 5.

⁴⁸⁷ LURKER 2018, p. 2. Cf. HANSON 1959.

símbolo”⁴⁸⁸. Por ejemplo, al simbolismo universal del agua, el cristianismo no le restó absolutamente nada, sino que, a partir del valor fundamental del simbolismo acuático, le añadió otro aspecto, otra aplicación particular, como lo es el bautismo. Por esta razón, cada voz del diccionario incluye siempre en primer lugar una exposición general del símbolo en cuestión (normalmente ya marcada con el acento de lo femenino) que después se aplicará a la Virgen María. En segundo lugar, se observará que la figura de la Virgen, como cualquier arquetipo (la figura de un héroe sería otro ejemplo) posee muchas caras o, mejor dicho, muchos atributos que expresan su realidad sagrada. Así, encontraremos que una invocación a María, que para nosotros posee un valor simbólico, puede parecer contradictoria si la ponemos junto a otra invocación. Por ejemplo, María está relacionada con la tierra, pero también con el agua; bien puede ser la estrella del mar y a la vez la luna; Madre de Misericordia o terrible guerrera. Bajo una lógica racional, es inaceptable que si María *es* tal elemento pueda ser también cualquier otro. Sin embargo, tal y como apunta el Dr. J. Hani,

no hay que tratar de coordinar estos distintos símbolos en un sistema que apuntase a racionalizarlos, es decir, de hecho, a destruirlos. No hay entre ellos, en efecto, coherencia lógica, sino, cosa mucho más interesante, convergencia ontológica; porque cada símbolo (...) es, además de su determinación específica, una imagen del Todo, un microcosmo que contiene virtualmente el macrocosmo ⁴⁸⁹.

Esta es la premisa fundamental para comprender la finalidad de este diccionario y el funcionamiento de los símbolos sagrados que recogen los relatos metahistóricos de nuestro catálogo; símbolos que son, recordémoslo una vez más, polisémicos, sintéticos y analógicos.

Para finalizar este apartado, conviene indicar cuales son las obras básicas sobre simbolismo general que hemos empleado como punto de partida para la investigación de la mayoría de símbolos recogidos en este trabajo, así como las que nos han servido como primera referencia para el simbolismo religioso y hermético.

El primero de ellos es obra del polifacético Juan Eduardo Cirlot, quien en 1949 publica su pionero “Diccionario de símbolos”, profundamente influenciado por el pensamiento del etnólogo y musicólogo alemán Marius Schneider. Cirlot se valió

⁴⁸⁸ ELIADE 1981, p. 85.

⁴⁸⁹ HANI 1997, p.52.

tanto del conocimiento intelectual como de una profunda y poética vivencia e interiorización de los símbolos sobre los que escribió.

En 1969, el Dr. en teología Jean Chevalier, con la colaboración de Alain Gheerbrant, dirigió la labor de un grupo de expertos en diferentes culturas y tradiciones que, cada uno desde su rama académica, escribieron más de mil doscientas voces que configuran el “Diccionario de los símbolos”. Esta obra, que a nuestro juicio es la más completa que se ha escrito hasta hoy sobre simbología, combina además las visiones del psicoanálisis con las de tipo más tradicional, haciendo del diccionario una equilibrada herramienta.

Centrado en los símbolos cristianos, el “Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia” de Manfred Lurker, publicado por vez primera en 1973, es de algún modo heredero de las aportaciones de la obra coordinada por Chevalier, pues su confesionalidad no le impide establecer un diálogo fecundo con otros modos de espiritualidad. Con todo, el valor de esta obra reside, para nosotros, en su información sobre la recepción de esos símbolos bíblicos dentro de las obras de los Padres de la Iglesia, así como en el arte medieval y en la liturgia.

En cuanto a la alquimia, nuestra obra de referencia es un diccionario escrito por el monje benedictino francés Dom Antoine Joseph Pernety, en 1758. Bajo el título de “Diccionario Mito-Hermético”, el autor compiló y explicó las alegorías, metáforas y enigmas de los poetas antiguos y de los filósofos herméticos. Según Pernety, éstos no hablaban con el lenguaje vulgar, sino que se valían de un argot propio, precisamente para proteger sus conocimientos de los profanos.

2.2.2. MITO

Nos parece insuficiente la noción estructuralista del antropólogo Lévi-Strauss sobre el mito, en la cual éste queda reducido a un mero modelo para dotar de sentido y lógica a una sociedad y al medio que la circunda. Admitimos que, en cierto nivel, esta interpretación es razonable pues, en efecto, un mito puede ser un texto que posee “un poder legitimador que funda o cuestiona una forma de vida social”⁴⁹⁰. Sin embargo, para el trabajo que aquí se recoge, es menester ir algunos pasos más adelante y abordar el mito como un relato escrito en la universal lengua simbólica, razón por la cual Erich Fromm⁴⁹¹ pudo hablar sobre el sustrato común de todos los

⁴⁹⁰ THEISSEN 2002, p.16.

⁴⁹¹ Cf. FROMM 2012.

mitos de la humanidad, en cualquiera de sus manifestaciones culturales tradicionales.

Para este diccionario, nos parece mucho más interesante el acercamiento que ofreció el historiador de las religiones Mircea Eliade, para quien el mito es el modelo ejemplar fijado *in illo tempore* por los dioses o por los héroes fundadores y que los seres humanos deben imitar a fin de conferir sentido y validez a su vida, ya sea en el plano social, psicológico, natural o religioso. El mito se presenta entonces como un teatro simbólico de luchas interiores y exteriores que libra el hombre en su periplo vital, en su camino hacia lo que C.G. Jung llamaría el *sí mismo* pero que, en un contexto tradicional, es preferible denominar como “realización espiritual”, esto es, llegar a ser un “hombre verdadero”.

Este modo de entender lo mítico es cercano a los postulados de importantes teólogos como R. Bultmann, para quien lo sobrenatural no es cognoscible por el ser humano ni expresable con el lenguaje de la historia. En el contexto cristiano, “mito” es cualquier narración que quiere expresar una verdad de orden espiritual - es decir, perteneciente a lo desconocido - mediante elementos de lo conocido, que son los hechos y objetos de la vida presente. Para Bultmann, está muy claro que los mitos no son hechos históricos, sino modos de expresión para manifestar la existencia de verdades espirituales⁴⁹².

En este sentido, y relacionado directamente con la naturaleza del símbolo, resulta muy interesante recordar la etimología de la palabra “mito” tal y como la explica el metafísico René Guénon: “la palabra *muthos*, ‘mito’, proviene de la raíz *mu*, y ésta (que se encuentra en el latín *mutus*, ‘mudo’) representa la boca cerrada y, por consiguiente, el silencio; éste es el sentido del verbo *muein*, cerrar la boca, callarse”.⁴⁹³ Más adelante, el mismo autor señala la importancia de uno de los derivados de *muó*, (el infinitivo de *muein*): “En cuanto a *mueó* (...) significa iniciar (en los ‘misterios’, cuyo nombre también es extraído de la misma raíz, como se verá enseguida, y precisamente por intermedio de *mueó* y *mustês*) y, por consiguiente, a la vez instruir (aunque de entrada instruir sin palabras, tal y como ocurría efectivamente en los misterios) y consagrar; deberíamos incluso decir en primer lugar consagrar, si se entiende por consagración, como normalmente debe hacerse, la transmisión de una influencia espiritual o el rito por el que ésta es regularmente

⁴⁹² PIÑERO 2016, p.28.

⁴⁹³ GUÉNON 2014, p.200.

transmitida”⁴⁹⁴. Entonces, si la palabra mito tiene este origen, se pregunta el mismo Guénon, ¿cómo es posible que haya servido para definir a un tipo de relato? La respuesta la encontraríamos en que “esta idea de silencio debe ser relacionada aquí con cosas que, en razón de su naturaleza misma, son inexpresables, al menos directamente y mediante el lenguaje ordinario”.⁴⁹⁵ Y esta es precisamente, como hemos visto, la función propia del símbolo: sugerir lo inexpresable, referirse a realidades que sobrepasan las capacidades de los medios dialécticos corrientes. Un mito, por lo tanto, lejos de ser una ficción, es un relato cargado de símbolos que ayuda al ser humano en su proceso de comprensión del mundo, de su papel dentro de la sociedad, de su propia realidad como ser humano y, llegado el caso, de la realización de los misterios.

Sin embargo, para que el mito sea realmente un mito, es necesario que se crea en él y se participe de él. Solo así puede devenir un transmisor de experiencia, un modelo ejemplar o una explicación del mundo en clave *analógica*. Para los que no creen, el mito es solo una fábula⁴⁹⁶. Debe entonces entenderse que el pensamiento de las sociedades de discurso simbólico-mitológico concibe el universo, no como un mosaico de realidades independientes, sino como un organismo cuyas partes están en perfecta relación y dependen todas ellas de un único principio. Ese parentesco entre las diferentes regiones y mundos dentro de una unidad esencial, es la condición fundamental para que puedan ser conocidas y mediante ellas alcanzar, de algún modo, la comprensión de esa unidad esencial. El método propio para esta *gnosis* es el método de la analogía. De entrada, éste se encuentra en paralelo con otros modos de conocimiento, como el racional, el lógico o el método científico. Sin embargo, puesto que no trataremos de conceptos sino de realidades polisémicas, los símbolos y los mitos deben leerse en clave analógica, que es en este terreno el único modo de conocimiento efectivo. Ciertamente, si concedemos importancia y validez al mundo imaginal, el mito se revela como “la forma superior de conocimiento, incomparablemente más rica que el concepto, y que a menudo es su única forma posible. Tras la simplicidad de las imágenes míticas, formadas con elementos del mundo sensible, alientan los fenómenos originales, intraducibles al lenguaje de nuestro pensamiento discursivo”⁴⁹⁷.

⁴⁹⁴ GUÉNON 2014, p.201.

⁴⁹⁵ GUÉNON 2014, pp.201-202.

⁴⁹⁶ PANNIKAR 2009, p. 79 y ss.

⁴⁹⁷ EVDOKIMOV 1970, p. 144.

2.2.3. LEYENDA

La etimología de la palabra 'leyenda' es muy esclarecedora para conocer su significado. Proviene del vocablo latino *legenda* que podría traducirse como "aquello que se debe leer".⁴⁹⁸ Por lo tanto, una leyenda es una narración plasmada en un texto escrito, el cual *debía* leerse dada su importancia. Diremos, sin embargo, algo más a este respecto: puesto que una leyenda también es el texto que explica el contenido de una imagen o un esquema, así como los diferentes colores que, en el margen de un mapa, indican *cómo* éste se debe leer, convenimos en entender 'leyenda' del mismo modo que lo hace el doctor Raimon Arola: "cosas que se deben *saber* leer".⁴⁹⁹ Ciertamente, una leyenda no es una fábula, no es una mentira. Al igual que el mito, la leyenda es ontológicamente verdadera y sirve también como transmisora de conocimiento. Por lo tanto, se debe saber cómo leerla para sacar provecho de ella y aprender sobre diversas cuestiones de tipo moral, religioso y espiritual.

Uno de los rasgos propios de la leyenda es su relación con algún hecho histórico de un territorio concreto, el cual sirve como ropaje para la narración simbólica. Así, personajes a todas luces históricos están en la leyenda al servicio de su contenido simbólico. Como ya hemos señalado al principio, otro rasgo de la leyenda es su aspecto literario; si bien puede tener un origen oral, como el mito, la leyenda pasa rápidamente al papel y queda fijada.

René Guénon ha explicado perfectamente en varias obras que la iniciación a los misterios estaba (y está) reservada únicamente a aquellos que reúnen las cualificaciones necesarias para recibirla. Sin embargo, el saber tradicional y las doctrinas sagradas pueden transmitirse de una forma atenuada y asequible más o menos para todo el mundo. Leyendas, cuentos, refranes o juegos populares son claros ejemplos de ello. Por lo tanto, tal y como escribió el historiador del arte Luc Benoist, uno de los discípulos de Guénon, "lo que contienen estas leyendas no son, como se cree, fábulas infantiles, sino un conjunto de datos de carácter doctrinal que cubre la sabiduría de las antiguas edades bajo una fábula preservada de toda deformación por su misma oscuridad"⁵⁰⁰.

Entendemos que las fronteras entre mito, fábula, cuento y leyenda no siempre son claras. Según la concepción de este trabajo, diremos que, a nivel narrativo, no existen

⁴⁹⁸ El otro significado de la palabra latina *legere*, de la que deriva *legenda*, es 'elegir', 'escoger'.

⁴⁹⁹ AROLA 2012, p.15.

⁵⁰⁰ BENOIST 1967, p.18.

diferencias fundamentales entre un mito y una leyenda. Sin embargo, existen diferencias a otros niveles importantes, como lo es el ritual. Cuando un mito se ha desvinculado de su expresión ritual, éste deviene una leyenda, la cual aún conserva todo el conocimiento original pero no una práctica acorde a sus enseñanzas. Por su parte, la diferencia fundamental entre una leyenda y un cuento está en que la leyenda requiere ser objeto de fe, de fe religiosa, aunque no conlleve, como acabamos de señalar, una práctica ritual concreta⁵⁰¹.

Los tipos más frecuentes de leyendas son la leyenda de la fundación del culto, la leyenda regia y la leyenda del nacimiento.⁵⁰² Nuestro diccionario servirá particularmente para arrojar luz sobre la primera de estas categorías.

2.2.4. *INVENTIO*⁵⁰³

Es esta una palabra de origen latino que significa literalmente “encontrar” o “descubrir”. Así, los trovadores occitanos o los troveros del sur de España lo que hacen con sus composiciones es, precisamente, *trovar*, inventar, mostrar a los demás lo que ellos han encontrado.

El mundo legendario conserva muchas narraciones que explican el hallazgo de ciertos tesoros u objetos sagrados. Por su importancia, algunas *inventiones* son todavía universalmente recordadas dentro del ámbito cristiano, como por ejemplo la que describe cómo santa Elena de Constantinopla encontró la Vera Cruz en Tierra Santa o la que narra el hallazgo de los restos del apóstol Santiago en Compostela por parte del obispo Teodomiro. En nuestro catálogo, la mayoría de imágenes gozan de una *inventio* que ha llegado hasta nosotros gracias a la tradición oral popular, a los gozos y, por último, a los folkloristas y antropólogos. Estas leyendas se encuentran llenas de acciones y elementos sobrenaturales y naturales que deben saberse leer en clave simbólica, como por ejemplo los animales que intervienen, el lugar del hallazgo, la condición de la persona o grupo de personas que encuentran la imagen, etc. Estos relatos, aunque se tilden muchas veces de populares, no son creación de las gentes

⁵⁰¹ WINDENGREN 1976, p.153 y ss.

⁵⁰² WINDENGREN 1976, p. 157.

⁵⁰³ Para profundizar en la cuestión de las vírgenes encontradas y sus *inventiones*, cf. AMADES 1989; HANI 1997, en particular en el capítulo “Regina Mundi”; ROMA 2002, ROMA 2008 Y ROMA 2010, cuyos trabajos se centran en el ámbito hispánico. Es particularmente interesante la aportación, en clave simbólica, de S.O. 1994, donde se analizan muchos elementos clásicos de las *inventiones* a partir del caso de Nostra Senyora del Miracle (Riner, Solsonés).

sencillas, sino del clero regular que los dirige al pueblo para depositar en él esta sabiduría dosificada, pero de gran valor. El pueblo, con sus costumbres, folklore y piedad, es, en efecto, un gran conservador de sabiduría. Así, estas leyendas etiológicas conservan la importancia de la imagen venerada en cada iglesia o santuario.

Existen, de hecho, ciertos modelos *standard* a la hora de narrar el origen milagroso de estas imágenes de María. Más allá de los elementos simbólicos de carácter natural que se repiten en estas narraciones (árbol, fuente, campo, etc.) en el ámbito hispánico éstas pueden clasificarse, al menos, dentro de cinco tipos de relato.

1. Ciclo precristiano: la imagen ha sido tallada por un pagano que, de algún modo, es precursor más o menos inconsciente del futuro culto cristiano que se desarrollará en el enclave del hallazgo milagroso.
2. Ciclo apostólico: la imagen ha sido realizada por un apóstol de Cristo, por el evangelista san Lucas o por algún contemporáneo de los años fundacionales de la Iglesia: Nicodemo, Zaqueo, etc.
3. La imagen ha sido tallada por un santo o ermitaño de los primeros siglos del cristianismo y ocultada por temor a su destrucción por parte de algún enemigo de su fe.
4. La imagen es traída desde Tierra Santa por algún personaje que regresa de las cruzadas: puede tratarse de un rey (Carlomagno, por ejemplo) que la recibe de un patriarca cristiano o de un soberano árabe y que la regala después a una iglesia o santuario occidental; puede ser también un caballero, que la ha recibido del mismo modo o bien puede tratarse de un cautivo preso de los sarracenos que, milagrosamente, regresa a casa portando una imagen de María.
5. La imagen ha sido formada de manera sobrenatural, normalmente por manos angélicas.



Fig. 3.3. Grabado calcográfico del siglo XVIII donde se muestra la *inventio* de la imagen de Nuestra Señora de los Llanos, patrona de Albacete. Imagen: virgendelosllanos.es

2.2.5. IMÁGENES AQUERÓPITAS

Como acabamos de señalar, las apariciones milagrosas de las imágenes de las *inventiones* implican la preexistencia de las mismas, es decir, no se generan en ese momento ante los ojos de los que la encuentran. Muchas veces se da por hecho que es una talla antigua (“del tiempo de los moros”, por ejemplo) y, por lo tanto, realizada por las manos de un antiguo artesano. En ocasiones, este artesano podría haber vendido la imagen a un apóstol de Cristo o, incluso, el propio artesano podría ser un santo (como ocurre en el caso de san Gil y la talla de Núrria). Es más, en algunas ocasiones privilegiadas, la imagen en cuestión es atribuida a san Lucas, quien según la tradición fue el retratista de la Virgen y, en virtud de ello, patrón de los pintores.

No obstante, muchas veces las propiedades de la imagen encontrada son de tipo sobrenatural, por lo que su factura no se atribuye a una mano humana, sino a la de los ángeles o al contacto con lo numinoso. A una imagen de este tipo la llamamos *aquerópita* (del griego *a-cheiro-poiété* ‘no hecha a mano’) y es un fenómeno que se encuentra presente en la mayoría de manifestaciones religiosas. El paganismo antiguo, por ejemplo, conocía toda una serie de imágenes de culto que provenían del cielo. Así, “las antiquísimas figuras de madera de Palas Atenea o la Ártemis de Éfeso, llevaban el nombre de *diipetes*, arrojadas por Zeus”⁵⁰⁴. La ciudad que poseyera una

⁵⁰⁴ BELTING 2009, p. 78

de estas imágenes de origen celestial, evidentemente, era inexpugnable, pues estaba protegida por el poder de la imagen. Según Ernst von Dobschütz, las imágenes no hechas por mano humana dentro de la tradición cristiana son sucesoras directas de éstas imágenes celestiales del paganismo antiguo y que el cristianismo asumió cuando la fuerza de las viejas religiones de los gentiles ya estaba prácticamente extinguida⁵⁰⁵.

De entre las imágenes aquerópitas del cristianismo, el *mandylion* de Edesa es uno de los casos más paradigmáticos pues, según la tradición, la imagen se habría plasmado en la tela después de que Cristo mismo dejara en ella su impronta tras la resurrección⁵⁰⁶. Sin embargo, existen también imágenes de Nuestra Señora que, según la tradición, han sido también creadas por una mano sobrenatural; tal es el caso, por ejemplo, de la Mare de Déu de Montserrat.

Es fundamental recordar que, en este tipo de imágenes, los sucesos milagrosos son algo habitual y, sobre todo, necesario, pues, como afirma Belting, “el milagro es la demostración clásica de autenticidad”, es decir, el milagro garantizaba que la imagen era, de algún modo, la presencia real o activa de aquel que estaba representado en ella, en este caso la Virgen, responsable de obrar el milagro en cuestión. Así, las imágenes sagradas acabaron por desempeñar un papel que antes había sido exclusivo de las reliquias ⁵⁰⁷.

2.2.6. IMÁGENES ESCONDIDAS Y ENCONTRADAS

El ocho de septiembre, *nueve meses* después de la festividad de la Inmaculada Concepción, se celebra el Nacimiento de la Santa Virgen. Esta fecha también sirve para conmemorar y recordar el origen milagroso de muchas de las advocaciones marianas que reciben culto en multitud de iglesias y santuarios. Así, el ocho de septiembre es la festividad de las “Vírgenes encontradas”, cuya celebración debe leerse como una especie de nacimiento de María, no ya *in illo tempore*, sino como irrupción de lo sobrenatural en la realidad horizontal y material de una tierra

⁵⁰⁵ Citado en BELTING 2009, p. 80.

⁵⁰⁶ Sobre la cuestión de las representaciones del rostro de Cristo y las implicaciones que esto tiene sobre el arte sagrado como modo visual de representación de las cosas espirituales, cf. KESSLER – WOLF 1998. En lo relativo al *Mandylion*, dentro de esta obra es particularmente valioso el texto de Cameron, Averil, “The Mandylion and the Byzantine Iconoclasm”, pp. 33 y ss.

⁵⁰⁷ BELTING 2009, p. 70.

particular. Es el nacimiento de María *en* una comunidad de fieles. Se trata de un *encuentro* en toda regla con la Madre de Dios, por lo cual es del todo correcto emplear el término latino *inventio* para referirse a estos episodios legendarios. Es importante señalar que tales narraciones no provienen de ninguna fuente histórica, sino que son de origen tradicional y se deben a una *revelatio* previa, siendo cualquier dato histórico un mero ropaje para presentar una realidad de orden espiritual. Una realidad que, tal y como ocurre en la mayoría de los casos, se encontraba oculta en algún *lugar*. A lo largo de las entradas del presente diccionario, se procurará explicar que estos lugares tampoco son lugares físicos, sino realidades ontológicas, símbolos que conectan lo inmanente y material con lo trascendente e invisible.

Las razones de tipo histórico a las que aluden estas leyendas para justificar la ocultación de las imágenes de María son diversas, pero en el fondo se refieren a una misma realidad. Ya sea la incursión del Islam, la herejía cátara o cualquier otro colectivo que dispute el poder político y la autoridad religiosa, finalmente se trata siempre de un enemigo cuya presencia pone en peligro al culto cristiano oficial y, sobre todo, al culto y presencia de la Virgen, entendida ésta como la pureza absoluta. En efecto, María es el modelo ejemplar de la naturaleza no caída, del estado de gracia primigenio, es el modelo perfecto de alma, límpida y sumisa perfectamente a la voluntad del Cielo y por ello deviene la Madre de Todas las Virtudes. Y lo más importante: es el único estado capaz de hacer venir a Dios al mundo, pues Dios nace en el mundo sólo dentro de la pureza absoluta. Son muchos los teólogos y filósofos cristianos que llaman a la purificación del alma humana hasta convertirse en igual a María, pues solo así Dios podrá morar en ella. Del mismo modo, la presencia de Dios no puede ser plena en el mundo si la impureza o el mal reinan en la tierra. Así pues, si se destruyen los templos, si se impide el culto y la liturgia del cristianismo, la presencia real del Verbo Encarnado no es posible. Dentro de estas leyendas que analizamos, el enemigo de Dios ha tomado la forma de sarracenos o albigenses e impide *Su* presencia, por lo tanto, la pureza queda tapada, empañada, enturbiada: esto es, oculta. Sin embargo, tal ocultación supone a la vez una protección, a la espera de las condiciones oportunas para su reaparición mediante un encuentro, mediante una *inventio*.

Es evidente que existieron “episodios históricos” de hallazgos de imágenes de la Virgen, como todavía los hay en nuestros días. No hay más que remitirse al caso de la Virgen de la Palometa, aparecida en 2011 en el hueco del cerco de un terreno de Santa Cruz, Bolivia. La imagen, como no puede ser de otra manera, ha sido colocada

en un altar y es tenida por milagrosa. Por ende, también es evidente que existieron ocultamientos históricos de imágenes, tal y como los tenemos documentados más recientemente durante los inicios de la Guerra Civil española, periodo en el que fueron destruidas multitud de tallas medievales que no llegaron a esconderse a tiempo. Un ejemplo concreto y bien documentado de época medieval lo encontramos durante los conflictos en la Seu d'Urgell entre los partidarios de la herejía cátara y los que permanecieron fieles a la Iglesia de Roma. Durante las tensiones religiosas fueron atacadas algunas iglesias y se profanaron y destruyeron no pocas imágenes, según la documentación conservada. En cuanto a la incursión sarracena en la Península Ibérica, a principios del siglo VIII, vale decir que no existían todavía imágenes exentas, por lo que las leyendas que atribuyen la ocultación de estatuas de María a causa de la presencia islámica bien podrían ser el recuerdo de los conflictos con los albigenses durante la Baja Edad Media, momento en el que se realizan gran parte de las imágenes que aún se veneran en diversos santuarios. Las herejías del siglo XII y XIII eran de tipo iconoclasta, por lo que sembraron entre el pueblo, gracias a su exitosa prédica, las dudas sobre el culto a las imágenes. Tras la victoria de la Iglesia romana se reafirmó el culto a las imágenes, las cuales actuaron siempre como un medio de contención contra la herejía, algo así como una propaganda favorable al catolicismo. Hallar de forma milagrosa una talla de Nuestra Señora tras los conflictos con los herejes era sin duda un buen mecanismo para dejar una honda impronta entre los fieles. Más importante es todavía la cuestión cuando la propia Virgen se aparece y comunica algún mensaje y, tras desaparecer, los fieles encuentran una talla como prueba material del encuentro.

Estos hallazgos milagrosos acostumbra a realizarse en medio de lugares ya revestidos de sacralidad desde tiempos muy antiguos, anteriores al cristianismo. Lo que se realiza durante los siglos XII y XIII es reactualizar esa sacralidad, esto es, conferirle una nueva vida en clave cristiana. Así, durante la Baja Edad Media, benedictinos y cistercienses afianzan y expanden el culto a la Virgen y reavivan con él los antiguos lugares que el paganismo había marcado ya como enclaves consagrados a divinidades femeninas: montañas, fuentes, árboles, etc. Junto a ciertos aspectos de las religiones politeístas grecorromanas, se reaviva también el celtismo que aún permanecía latente en numerosos lugares, pero, como es evidente, las verdades que el pueblo había asumido y conservado, se explican ahora desde el cristianismo. En efecto, la naturaleza entera es una teofanía y a través de ella se puede conocer a Dios o, por lo menos, algunos aspectos de la Divinidad. María es esa

naturaleza que acerca al fiel a Dios. Por eso, encontrarla, *inventarla*, aunque sea en forma de imagen, es garante de un acercamiento al Misterio. Tal fue la empresa de la intelectualidad monástica de entonces, que intentó conciliar la necesidad popular de lo sagrado inmediato y cotidiano que pervivía en cuevas, fuentes o árboles, con los dogmas de la Iglesia. Fueron también los monjes quienes, por supuesto, encargaban las tallas y diseñaban la iconografía de las figuras, precisamente para que, en ellas, independientemente de las cuestiones estéticas, el fiel pudiera encontrar los símbolos precisos para acercarse a María y, a través de ella, a Dios. Recordemos de nuevo que también las leyendas y las *inventiones* son creaciones del clero regular, que restan depositadas en medio del pueblo para que éste las conserve, pues en ellas, de forma velada, se encuentran profundas verdades de orden teológico y metafísico. Sin embargo, estas leyendas nos han llegado bajo formas más modernas, como pueden ser los gozos, si bien las realidades que preservan son muy antiguas, anteriores incluso a la propia Edad Media.

DICCIONARIO DE SÍMBOLOS MARIANOS

AGUA

Las aguas, en primer término, representan el origen de la vida. En ellas habitan todas las posibilidades latentes, pero todavía indefinidas; es por ello que se asocian a la idea de *materia prima*. Como de una madre, de sus oscuras profundidades nacerá toda la creación. En el lenguaje alquímico, se emplea a menudo el concepto “agua de las aguas”, que haría referencia, precisamente, al agua primordial que contiene la substancia de los cuatro elementos⁵⁰⁸.

Esta noción del océano primordial es prácticamente universal. Encontramos uno de sus más antiguos ejemplos en la epopeya babilónica de la creación, donde el monstruo-serpiente femenino Tiamat es vencido por el dios Marduk y de cuyo cuerpo nacen tras su derrota el mar y el cielo. Por su lado, la cultura judeo-cristiana ha conservado perfectamente este simbolismo: La letra hebrea *mem* (M) simboliza precisamente el agua sensible, que es concebida como madre y matriz. A su vez, en Génesis 1,2 leemos:

Y las tinieblas estaban sobre la superficie del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la superficie de las aguas.

En hebreo, estas aguas primordiales, de claro carácter femenino, reciben el nombre de *tehom*, palabra muy cercana al nombre Tiamat, antes citado. Esta es la antigua herencia que recibimos cada vez que interpretamos el simbolismo marial relacionado con el líquido elemento.

Cabe recordar que existen dos aguas, unas inferiores y otras superiores. De las primeras, que en ocasiones se asocian simbólicamente con las nubes del cielo, nacerán las cosas que poseen forma, de las segundas aparecerán aquellas posibilidades informales-superiores. Ciertamente, el agua del océano es salada, mientras que la de la lluvia es pura y se puede beber. Con todo, ninguna es preferible a la otra, sino que ambas representan estadios diferentes del arquetipo de la Gran Madre. Tal y como apunta el psicólogo Erich Neumann, la identidad de las regiones inferior y superior es un rasgo característico del dominio de este arquetipo femenino universal, en sus más diversas fases. Así, las regiones superiores poseen connotaciones mamarias y el agua que de allí cae se asocia con la leche que alimenta a la tierra → *LECHE*. Las regiones

⁵⁰⁸ PERNETY 2018, p. 34

inferiores, por su parte, se asocian al vientre, al útero y al alumbramiento⁵⁰⁹.

Bajo estas concepciones generales, la inmersión en las aguas se entiende entonces como un retorno a lo informal, al origen, como un camino de vuelta a la no-existencia. Ciertamente, el agua, que actúa como dadora de vida, también puede ejercer su función contraria y resultar destructora; ésta puede ahogar y sepultar. Muchos rituales iniciáticos consisten en sumergir al individuo en el agua, para simbolizar precisamente su muerte. Sin embargo, al desaparecer el viejo hombre en esas aguas, emerge después uno nuevo, que renace como un ser regenerado. El caso cristiano era, a este respecto, particularmente claro cuando el bautismo se practicaba en su forma primitiva. San Juan Crisóstomo dice de las aguas que

Representan la muerte y la sepultura, la vida y la resurrección (...) cuando hundimos nuestra cabeza en el agua, como en un sepulcro, el hombre viejo resulta inmerso y enterrado enteramente. Cuando salimos del agua, el hombre nuevo aparece súbitamente. (Homil. In Joh., XXV, 2)⁵¹⁰

El bautismo es comparable, ciertamente, con el Diluvio Universal. Las aguas destruyeron un viejo mundo degenerado, pero de ellas nació otro nuevo tras el pacto con Dios.

Adviértase que esta idea del retorno al origen del seno materno de la creación, imprescindible en toda iniciación tradicional, encaja perfectamente con la etimología de una de las primeras palabras que aparecen en el relato de la creación, antes citado (Gn 1,2): 'abismo', el *tehóm* en lengua hebrea que Jerónimo traduce por *abyssus*. Nos parece fundamental, para el tema que nos ocupa, apuntar lo que Isidoro de Sevilla escribe al respecto:

Abyssus es la insondable profundidad de las aguas ocultas en las cavernas, de las que proceden las fuentes y los ríos, o de las que fluyen ocultamente bajo tierra; y de aquí viene el nombre de *abyssus*, todas las aguas o los torrentes, al través de ocultos veneros, regresan al abismo materno (XIII, 20-1)⁵¹¹.

Más allá de este simbolismo cuasi universal del agua como origen de la vida y fuente de regeneración, el líquido elemento también es imagen, en la tradición judeo-cristiana, de la vida espiritual y del mismo Espíritu.

⁵⁰⁹ NEUMANN 2009, p. 134.

⁵¹⁰ Citado en CIRLOT 2006, p. 69

⁵¹¹ ISIDORO 2004, p. 987.

Leemos, por ejemplo, en el Evangelio de Juan que Jesús, tras pedirle de beber a la mujer samaritana junto al pozo de Jacob, éste le dice que

Si conocieras el don de Dios, y quién es el que te dice: Dame de beber; tú le pedirías, y él te daría agua viva. La mujer le dijo: Señor, no tienes con qué sacarla, y el pozo es hondo. ¿De dónde, pues, tienes el agua viva? (...) Respondió Jesús y le dijo: Cualquiera que bebiere de esta agua, volverá a tener sed; mas el que bebiere del agua que yo le daré, no tendrá sed jamás; sino que el agua que yo le daré será en él una fuente de agua que brote para vida eterna. La mujer le dijo: Señor, dame esa agua, para que no tenga yo sed, ni venga aquí a sacarla (Jn 4,15).

Jesús se revela así como Señor del Agua Viva, como la Fuente en la que todo aquel que tenga sed, puede ir a beber (Jn. 7, 37-38). Se trata de un agua que nos introduce ya en la eternidad, por lo que es imagen de la vida espiritual del fiel. Teológicamente esto queda plasmado en el Evangelio de Juan, cuando tras clavar Longinos su lanza en el costado de Cristo, de la herida brota sangre y agua; ciertamente, del seno del Mesías salen ríos de agua viva, esto es, se derrama y se

entrega el Espíritu Santo (*Sum. Teol.* III, q.48). Escribió Gregorio de Nisa que los pozos conservan agua estancada, pero “el pozo del Esposo es pozo de aguas vivas. Tiene la profundidad del pozo y la movilidad del río”⁵¹².

Ante todas estas cristianas interpretaciones de las aguas, es sencillo entender como María, madre del Señor del Agua viva, asume un rol cercano e incluso paralelo al de su hijo, como en tantas otras ocasiones. Así, encontramos que a ella se la asocia también con el pozo, elemento que, por otro lado, es protagonista en no pocas *inventiones*. Incluso en algunas de las narraciones más antiguas de la Anunciación, como la que leemos en el Proto-Evangelio de Santiago, María aparece junto a un pozo, sacando agua, momentos antes de recibir el mensaje de Gabriel. Esta es, de hecho, una de las imágenes habituales en el oriente cristiano para ilustrar la escena de la Anunciación en los muros de los templos bizantinos.

Pero el pozo, además, describe simbólicamente otro aspecto de María: la define como reina de los tres mundos. Ciertamente, el pozo nos remite a la relación de las tres regiones cósmicas: está excavado bajo la tierra,

⁵¹² Citado en RAVASI 1991, p. 131.

su ojal está sobre ella y su oquedad se abre al cielo. Es por esta razón que el poeta francés Villon, en el siglo XV, le canta a María:

Señora del Cielo, regente terrena,
Emperatriz de los pantanos
infernales.⁵¹³

En efecto, por participar de las tres regiones del mundo, ella puede traer a la humanidad esas misteriosas y profundas aguas de vida, ese bautismo, esa agua que puede saciar la sed espiritual y sanar y purificar como ninguna otra. Por ello, no debe sorprendernos que María se asocie a la Fuente de la Vida del Paraíso, tal y como vemos escrito por vez primera en el Evangelio árabe de la infancia, donde se narra la curación de una criada leprosa y de un niño con el mismo mal tras haber sido bañados con el agua que María empleó para lavar al niño Jesús. Clamó la madre del niño sanado:

¡Dichosa tu madre, oh Jesús! ¿Cómo, con el agua en que te has bañado, purificas de la lepra a los hombres, que son de la misma raza que tú? E hizo a María presentes magníficos, y la despidió con los mayores honores⁵¹⁴.



Fig. 3.4. Anunciación del pozo, Santa Sofía de Kiev, mosaico del siglo XI.

Esta primera asimilación, que en realidad no es más que un esbozo, queda claramente afianzada cuando la mariología comienza a considerar que ciertos *typos* del Antiguo Testamento son prefiguraciones de la Virgen. A este respecto, el Cantar de los cantares será uno de los textos que más imágenes brindó para el culto a María a partir de la figura de la amada, asociada ya enteramente a la Virgen a partir del siglo XII. En efecto, todo cuanto se puede decir de la amada del poema veterotestamentario puede decirse también de María y, por ende, de la Iglesia, pues esta es una hipóstasis de aquella. Así, leemos que Ella es la “fuente sellada” (Cnt 4, 12), la cual, siguiendo a san Jerónimo, debemos interpretar como una imagen de la inmensa pureza y la virginidad

⁵¹³ RECHES 2010, p. 31.

⁵¹⁴ GONZÁLEZ BLANCO 2015, p.117

perpetua de la Madre del Señor, a quien los enemigos de Dios no pudieron mancillar.⁵¹⁵ Ciertamente, “el Santo no puede proceder sino de la fuente limpia de su propia santidad.”⁵¹⁶

San Bernardo, por su parte, en su Sermón de la natividad de la Virgen, la llama igualmente “fuente sellada”, entre otros epítetos de la Amada del Cantar. Vale recordar que este sermón de San Bernardo es conocido también como “Sermón del acueducto”, otro elemento claramente relacionado con el agua, con el transporte de su flujo continuo, más exactamente.

No ignoráis a quien fueron dirigidas estas palabras: Dios te salve, llena de gracia. ¿Y acaso nos admiraremos de que haya podido hallarse o de que se haya podido formar tal y tan gran Acueducto, cuya cumbre, al modo de aquella escala que vio el patriarca Jacob, tocarse en los cielos; más aún, atravesando los mismos cielos, pudiese llegar hasta aquel vivísimo venero de las divinas aguas que están sobre los cielos? Admirábase de ello Salomón, y como desconfiado de verlo realizado, decía: ¿Quién hallará una mujer fuerte? Cierto, por eso faltaron durante tanto tiempo al género humano las corrientes

de la gracia, porque todavía no se hallaba interpuesto este deseable Acueducto⁵¹⁷.

A su vez, María ha sido exaltada por muchos teólogos como “fuente de las aguas vivas”, pues Aquel que dijo de sí “yo soy el camino y la verdad y la vida” (Jn 14,6) vino al mundo a través de Ella, como el agua que mana de la fuente, saliendo a través de sus arcaduces. A este respecto, el humanista Cristóbal de la Vega recordó que

Llama el esposo a María fuente de los jardines (...) y es el arcaduz por donde nos viene el agua de las gracias y auxilios de Dios. Por ello, el primer cuidado del Demonio es romper en nosotros el arcaduz de la devoción a María para que no nos venga ningún bien.⁵¹⁸

En este punto, es importante señalar el símil que los padres de la Iglesia realizaron entre María y la fuente del bautismo: ella por virtud del Espíritu santo, engendró al Mesías; el agua, por virtud del mismo Espíritu, engendra a los hijos de Dios. Así lo expresó León Magno:

⁵¹⁵ LIGORIO 2006, p. 254.

⁵¹⁶ EVDOKIMOV 1970, p. 206.

⁵¹⁷ BERNARDO 1953, p. 739.

⁵¹⁸ VEGA 1666, p. 130.

Para todo hombre que renace, el agua bautismal es una imagen del seno virginal, en la cual fecunda a la fuente del bautismo el mismo Espíritu Santo que fecundó también a la Virgen (*Sermo 25,5:PL 54,211c.*)⁵¹⁹.

Conviene señalar el extraordinario paralelismo que se establece en el pasaje de la fecundación de María por el Espíritu con el texto antes citado del Génesis, en el que el Espíritu de Dios aleteaba sobre las aguas. Esas aguas primordiales son la expresión macrocósmica, si se quiere, de lo que María representa microcósmicamente.

Sobre esas aguas o, mejor aún, sobre ese mar creado por Dios en el Principio, Grignon de Montfort, parafraseando al teólogo medieval Pedro de Celles (PL 202, 714), escribió que

Dios Padre creó un depósito de todas las aguas, y lo llamó *mar*. Creó un depósito de todas las gracias, y lo llamó *María*⁵²⁰.

Seguramente el modelo iconográfico que traduce mejor todas estas imágenes de María como fuente de agua es el icono de la Virgen *Zoodotes*

peghé, cuyo origen legendario reviste gran interés:

En el siglo V, en Constantinopla, cerca de la “Puerta de Oro”, existía una arboleda dedicada a la Santa Virgen, en la que había un manantial taumatúrgico. Cierta día, el guerrero León Marcelo, futuro emperador, encontró allí a un ciego, un viajero desvalido que se había extraviado. Lleno de caridad, León acomodó al pobre en la sombra de un árbol y fue a buscar agua para darle de beber, pero no la encontraba por ninguna parte y decidió volver a donde estaba el peregrino ciego. La leyenda, recogida en el imprescindible *Diario de María*, continúa así:

Pero no estaba León muy lejos de llegar al afligido ciego, cuando oyó una voz (y era de la SS. Virgen MARIA) que le decía: No te aflijas, Leon, que cerca tienes la fuente: Auiuose en el cuidado con esta voz Leon, lleno de caridad y solicitud buscò la fuente; pero no la hallò, embarazado con la espesura del valle, y profundidad oscura del bosque (...) y volvió a oír la voz del Cielo, que le dixo: Leon Emperador (auiso de lo que avia de fer en premio de su caridad) entra mas adentro en esta espesura, hallaràs así la fuente: dale de beber al ciego; y con el lodo que hallaràs en la

⁵¹⁹ Citado en CASTRILLO 1968, p. 15.

⁵²⁰ MONTFORT 1954, p. 281.

fuelle, ungele los ojos; y en esse mismo puesto edificame un Templo, donde yo socorra a los necesitados; pues todo se remedia con mi intercesion. Entro en la espesura Leon: hallò la fuente, tomò della el agua, y el cieno: dió de beber al sediento ciego: ungiòle los ojos con aquel cieno, y por intercesion de la SS. Virgen cobrà la vista de sus ojos. Leon llegó a ser Emperador, como se lo auia prenunciado la Virgen: y en este dicho puesto le mandò edificar un suntuoso Templo, del qual escriue largamente Nifeforo. Fue insigne este Templo de N.S de la Fuente; y quedó mas ilustrado con un vestido de la SS. Virgen MARIA que el Emperador facò de Ierusalen, y lo colocò aqui, donde Dios nuestro Señor a su invocacion obrò muchisimos milagros.⁵²¹

El emperador León le llamó al manantial “Fuente que da la vida”, porque se manifestó en él la gracia milagrosa de Nuestra Señora.

Estos lugares sagrados que incluyen una fuente con aguas curativas para los fieles se conocían como *delubra*, tal y como expuso San Isidoro en sus Etimologías:

...templos provistos de fuentes sagradas en los que los fieles son regenerados y purificados. Se les

denominó *delubra* con un buen presagio, pues sirven para ablución de los pecados. En los *delubra*, la fuente es el lugar de los regenerados. En ellas se forman siete gradas en el misterio del Espíritu Santo: tres de bajada y tres de subida; el séptimo grado – que es el cuarto escalón – equivale al Hijo del Hombre, el cual extingue el horno del fuego, sirve de apoyo estable a los pies y da fundamento al agua; en él habita corporalmente la plenitud de la divinidad (XV, 4-10)⁵²².

Sobra decir que muchos de los lugares en donde el paganismo conocía una fuente sagrada de aguas curativas, fueron posteriormente cristianizados y, con toda la coherencia simbólica, dedicados la Virgen, quien substituía dentro del nuevo culto a las antiguas diosas madre. Ciertamente, tras los concilios de Éfeso (año 431) y Calcedonia (año 451), los teólogos tomaron toda una serie de títulos de las antiguas diosas para conferírseles a María. Así, epítetos que definían la naturaleza de Deméter, Cibele o Artemis fueron arraigando bien dentro de la mariología posterior al siglo V y en el culto popular dentro de los antiguos *delubra*.

⁵²¹ BALINGHEM 1654, p.25. Disponible online en <http://tinyurl.com/vytzwr3j>

⁵²² ISIDORO 2004, p. 1071.



Fig. 3.5. María como fuente dadora de vida. Icono ruso, siglo XIX. Imagen propiedad de *Damascene Gallery*.

No podemos dejar de señalar otra relación que existe entre la Mujer vestida de Sol del Apocalipsis, que los Padres de la Iglesia interpretaron como una imagen de María, y las aguas y el poder que tal figura femenina ejerce sobre éstas. Dice el texto de Juan de Patmos que, una vez refugiada la mujer en el desierto,

...la serpiente arrojó de su boca, tras la mujer, agua como un río, para que fuese arrastrada por el río. Pero la tierra ayudó a la mujer, pues la tierra abrió su boca y tragó el río que el dragón había echado de su boca. Entonces el dragón

se llenó de ira contra la mujer (Ap. 12, 17).

De nuevo, lo femenino aparece asociado a las aguas, pero esta vez existe una polarización que exige la misma teología: por una parte, perdura la figura de la serpiente-dragón contenedora y controladora de las aguas; por otro lado, la figura benéfica, asociada con la Virgen, tiene a la tierra como cómplice y no sucumbe ante las aguas caóticas del Dragón, sino que las domina. Aparecen entonces en el desierto unas aguas subterráneas provenientes del Dragón, pero transformadas por la Virgen.

Todo cuanto ha sido expuesto hasta ahora sobre la relación de María con las aguas, puede seguirse en el antiguo himno *Akátistos*, del siglo V. Apuntamos los más significativos:

Salve, fuente viva e incorruptible.
 Salve, oh fuente que lavas las almas.
 Salve, oh mar que ahogaste al astuto faraón.
 Salve, porque desatas el río de muchos cauces.
 Salve, autora del modelo de la fuente bautismal⁵²³

⁵²³ AKÁTISTOS 2003, pp. 41 y 56.

El modelo de *inventio* donde la imagen de Nuestra Señora es encontrada en un contexto relacionado con el agua, podría querer recordar y afianzar, entre otras enseñanzas, las siguientes:

- María es el pozo donde se guardan las aguas curativas y regeneradoras, esto es, ella contiene al Cristo, Señor de las Aguas Vivas. Ella, además, lo dispensa a los fieles, por lo que actúa como una fuente dadora de vida o como un acueducto, canal por el cual esa Agua de Vida llega a los hombres.
- Ella es la misma agua, entendida aquí como la materia primera u océano primordial. Al ser tocada por Dios genera la creación. María es la Madre Universal.
- Como madre, como origen, ella representa las aguas a las que el fiel debe volver. Así pues, María se relaciona necesariamente con el bautismo y la regeneración.
- Amoldar los antiguos cultos paganos a la visión cristiana, que prefiere adaptar las funciones de las diosas-madre que anular un enclave ya revestido de sacralidad desde tiempos remotos.

ÁRBOL

El árbol es con seguridad uno de los símbolos más universales y con mayor número de interpretaciones. Sin embargo, todas ellas están relacionadas con la idea de un universo vivo y fértil en continua regeneración. En este sentido, el árbol bien puede verse como una epifanía de la Madre Tierra y de su acción dadora de vida. Especialmente los árboles de hoja caduca evocan esta idea cíclica de muerte y regeneración. Son numerosas las antiguas divinidades femeninas que están asociadas a los árboles; basta con citar a las egipcias Nut, Hator e Isis o a la griega Artemisa.

El árbol posee, además, todo el simbolismo de la verticalidad, esto es, de elevación hacia las regiones celestiales y, a la vez, de conexión con el polo inferior. Por esta razón, el árbol es una imagen del *Axis Mundi*, pues une las tres regiones cósmicas: Su copa se alza hacia el mundo celestial, su tronco permanece en el mundo humano y en el inframundo se hunden sus raíces. Gracias a la función del árbol, lo uránico y lo ctónico están en relación; en este sentido, es muy sencillo adivinar la relación de este símbolo con la función de la Virgen.

María tiene en el Árbol de la Vida del Paraíso uno de sus símbolos fundamentales pues, en efecto, ella es la tierra del Paraíso que se ha vuelto de nuevo virgen para amasar al nuevo Adán y, *mutatis mutandis*, es en ella donde espiritualmente nace el Árbol de la Vida → *TIERRA*. Así lo expresa, por ejemplo, San Juan Damasceno, que, comparando a María con la dicha tierra, dice que en ella “Dios hizo brotar el verdadero árbol de la vida”⁵²⁴. En la misma línea se expresa este himno sirio: “Salve, Paraíso espiritual que tiene en su centro el Árbol de la Vida”⁵²⁵.

Y es que la idea de María como Nueva Eva que entrega a la humanidad el fruto de vida en lugar del fruto de muerte, es uno de los fundamentos de la soteriología del cristianismo. Escribió san Bernardo:

Señor, la mujer que me has dado (María) me dio el fruto del árbol de la vida, y comí de él; y ha sido más dulce que la miel para mi boca, porque en él me has dado la vida. (...) ¡Oh mujer singularmente venerable, admirable entre todas las mujeres, que trajo la

restauración a sus padres y la vida a sus descendientes!⁵²⁶

Bajo esta visión, María es, incluso, ese mismo Árbol de la Vida, arquetipo, a su vez, de todos los árboles. El himno Akátistos, por ejemplo, le canta a la Virgen: “Salve, frutal espléndido del que se nutren los fieles”⁵²⁷.

Participando de la misma concepción, san Sofronio de Jerusalén llamó a María “árbol frondosísimo del gozo vivificante.”⁵²⁸

La verticalidad del árbol que antes hemos mencionado conduce a la imagen de lo humano-terrenal elevándose hacia el cielo, función que María acomete de forma eminente, pues ella misma fue asunta a los Cielos y coronada por la Trinidad.

El Edén de Dios es María (...) de ella ha salido el Árbol de la Vida y hace subir al cielo a los exiliados.⁵²⁹

La propia Sabiduría, asimilada a la Virgen desde la óptica cristiana, habla de sí misma realizando analogías con diferentes árboles. Así, en ciertos oficios de la Virgen, se leen las

⁵²⁴ LURKER 2018, p. 25.

⁵²⁵ HANI 1997, p. 40

⁵²⁶ BERNARDO, 1953, p. 193-194

⁵²⁷ AKÁTISTOS 2003, p. 44.

⁵²⁸ Oratio II in SS. *Deiparae Annuntiationem*, citado en BIESTRO 2013, p. 21

⁵²⁹ HANI 1997, p. 41.

siguientes palabras, tomadas o inspiradas de Eclesiastés 24:

Yo soy el cedro del Líbano, el ciprés sobre el monte de Sión, la palmera de Cades y el plátano al borde de las aguas.

El árbol es también imagen de protección, ya sea por su copa que guarece de la lluvia, ya sea por su sombra que cobija del calor. Así, tras comparar a María con un árbol frutal, el himno Akátistos la llama “frondosa sombra para el cobijo de muchos”⁵³⁰.

Por último, no podemos olvidar la figura del Árbol de Jesé, esto es, el árbol genealógico de Cristo a partir de Jesé, el padre del rey David. En la iconografía de este tema, que empieza a desarrollarse especialmente a partir del siglo XI, el árbol se divide en tres partes esenciales: raíz, vara y flor, que normalmente se asocian, respectivamente, a Jesé, María y Cristo⁵³¹.

Sin embargo, la raíz de este árbol ha sido asociada también a María. Así lo dejó escrito Tertuliano:

*Virga ex radice Mariae ex David, flos ex virga filius Mariae (De Carne Christi, 21, 5)*⁵³².



Fig. 3.6. Árbol de Jesé. Salterio de Ingeburge, c.1200. Chantilly (Francia), Musée Condé, Ms. 9, fol. 14v.

También la liturgia de Adviento, tanto en la Iglesia oriental como occidental, al honrar a la Virgen como imagen de la promesa de todas las esperanzas mesiánicas anunciadas por los profetas, la asemeja a la raíz del Árbol de Jesé. Reza la tercera antífona:

Oh raíz de Jesé que estás como estandarte de todos los pueblos, en cuya presencia se callarán los reyes y te invocarán los gentiles. ¡Ven a salvarnos y no tardes ya!⁵³³.

⁵³⁰ AKÁTISTOS 2003, p.44.

⁵³¹ MANZARBEITA 2009 p. 1

⁵³² Citado en EVANS 1956, p.72

⁵³³ Citado en MANZARBEITA 2009, p.2.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Son muchos los casos en los que una imagen de Nuestra Señora es encontrada cerca de un árbol, entre sus ramas e, incluso, dentro del tronco. En tales casos, la *inventio* conserva, entre otras, estas verdades teológicas:

- María es la que propicia la conexión del cielo-trascendente con el polo material-terrenal de la creación.
- La Virgen es fuente inagotable de fertilidad, es dadora de vida pues entregó a Cristo, auténtico fruto de vida, al mundo caído para su regeneración.
- Si bien ella es imagen de la espiritualización del mundo natural, las cosechas y su fertilidad dependen también de su acción, como dependían antaño de las diosas de la vegetación, que protegían los cultivos y los hacían fructificar.

. Identificada con el Árbol de Jesé (que por su carácter salvífico entronca también con las figuras del Árbol de la Vida y con el Árbol de la Cruz) María es promesa de salvación, pues de su carne, de su genealogía, nació el Mesías.

AROMA

Aromas, fragancias, esencias olorosas y perfumes aparecen comúnmente

en ritos y ceremonias religiosas de diferentes culturas, ya sea dentro del ámbito funerario o en forma de libaciones para la divinidad. En la antigua religión judía, ésta últimas tuvieron gran protagonismo en el culto. En cuanto al cristianismo, aún hoy, en el sacrificio de la misa, el oficiante pide que la ofrenda sea “perfume agradable” a la Divinidad y que ésta la acepte.

En el Antiguo Testamento, el perfume y su agradable olor resultan una imagen del amor de la amada al amado: “Mientras el rey [el amado] estaba en su diván, mi nardo exhalaba su perfume” (Cnt 1,12). Esta imagen la recuperan Mateo (26, 7-12) y Marcos (14, 3-4) en la escena de la unción de Betania, cuando María derrama el perfume de nardo sobre la cabeza de Cristo. Juan, por su parte, presenta una escena similar, si bien en este caso María de Betania derrama el caro y aromático perfume sobre los pies del Señor, los cuales seca inmediatamente con sus cabellos (Jn 12, 3-5). Ocurre lo mismo en Lucas 7, 37-38, estableciéndose así un nuevo paralelismo con el Cantar de los cantares (Cnt 7,6) y confiriendo a la escena un claro simbolismo nupcial.

La frase final: “la casa se llenó de fragancia del perfume” (Jn 12,3), contrasta con Jr 25,10 (LXX): “haré cesar la voz alegre y la voz gozosa, la voz del novio y la voz de la novia, la fragancia del perfume y la luz de la lámpara” Con Jesús, el esposo, ha vuelto la alegría que llenó a Juan Bautista (Jn 3,29); existe de nuevo la fragancia del amor (...) La casa entera, la comunidad, se llena de la fragancia del Espíritu, amor recibido de Jesús y devuelto a él, vínculo de unión de los discípulos. El Espíritu es perfume por ser vida e inmortalidad, oponiéndose al hedor que temía Marta de su hermano muerto (Jn 11,39) ⁵³⁴.

Muy pronto la Iglesia asoció el aroma de ese amor del Esposo, de esa presencia del Espíritu, con María. El himno Akátistos le canta, justamente, “salve, aroma de la fragancia de Cristo”⁵³⁵.

Caben varias interpretaciones sobre cómo deben ser entendidos este aroma y esta fragancia. Andrés de Creta (siglo VIII) finaliza su IV Homilía mariana con unas exclamaciones que arrojan luz sobre este tema:

Salve, incensario de oro, lleno de perfumes en verdad espirituales, pues

llevas contigo a Cristo, aroma espiritual compuesto de naturaleza divina y humana, que, en el fuego, que es la divinidad, sin confusión, ni división, hace sentir la fragancia de su carne, dotada de alma y vida.⁵³⁶

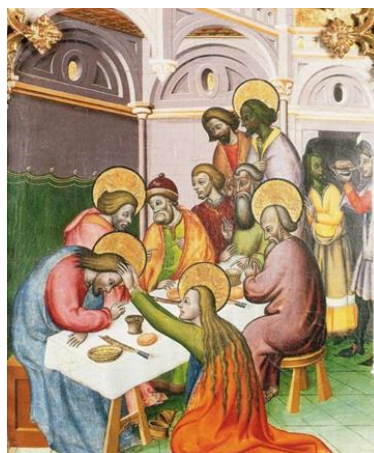


Fig. 3.7. “Tabla de la unción”. Retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca, mediados del siglo XV.

Otro modo de entender estas imágenes lo expone san Bernardo de Claraval en su III homilía sobre el pasaje de la Anunciación en el evangelio de Lucas:

Entró, pues, el Ángel a donde estaba esta Virgen, y la dijo: “Dios te salve, llena de gracia, el señor es contigo”. Leemos en las Actas de los Apóstoles que Esteban fue lleno de gracia, y los Apóstoles llenos del Espíritu Santo:

⁵³⁴ MATEOS – CAMACHO 2009, p. 73

⁵³⁵ AKÁTISTOS 2003, p. 57. Otra posible traducción sería: “Salve, fragancia de ungüento de Cristo”.

⁵³⁶ Citado en PONS 1995, p. 93.

pero muy diferentemente de María. Porque estando el Rey en su aposento el nardo de la Virgen dio su olor, y el humo de este aroma subió hasta el trono de su gloria, y halló gracia en la presencia del Señor: y el Rey expidió a su nuncio [Gabriel] a esta Virgen que había amado, que había elegido para sí y cuya hermosura había deseado.⁵³⁷

Esta imagen ascensional del humo y el aroma de María que llega hasta Dios, sirve para que la liturgia permita oraciones o glosas que expliciten que se confían a la Virgen ciertos roles durante el sacrificio de la misa, los cuales quedan particularmente señalados en la fiesta de la Asunción de la Madre de Dios, que es el otro momento clave del papel conector del cielo con la tierra que realiza la Virgen.

Como a ella la vemos ser llevada, en cuerpo y alma, a lo más alto de los cielos, ponemos en sus manos intercesoras la fragancia del sacrificio que ofrecemos y el aroma de nuestras plegarias que lo acompañan, a fin de que suban hasta el divino acatamiento, en olor de suavidad, como si se tratara del equipaje de la Señora.⁵³⁸

El perfume puede asociarse también con las virtudes. A este

respecto, Jean Hani recoge un sermón de Pascasio Radberto, (Siglo IX) que sirve de lección en el Oficio del 8 de diciembre, en el cual habla así de María:

Se canta de ella en el Cantar de los Cantares (4,12): "Jardín cerrado, fuente sellada, lo que de ti emana es el paraíso". Sí, verdaderamente un jardín de delicias, todas las especies de flores están allí reunidas, y todos los perfumes de las virtudes.⁵³⁹

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

En no pocos casos, el hallazgo de una imagen de Nuestra Señora viene precedido por un aroma agradable que conduce al trovador hasta el lugar de la *inventio*. En otras ocasiones, el aroma aparece cuando la imagen es hallada, como envolviéndola. Esto podría querer recordar, entre otras cuestiones, las siguientes:

. María es por quien Dios puede desprender su aroma espiritual, esto es, su presencia amorosa y espiritual entre los fieles y en la Iglesia.

. El Paraíso y todas sus virtudes aún pueden olerse, aún pueden ser percibidas por el fiel que, si busca a

⁵³⁷ BERNARDO 1953, p. 207.

⁵³⁸ URTASUN 2006, p. 745.

⁵³⁹ Citado en HANI 1997, p. 42.

María, encontrará después a la fuente de esa fragancia contenida en la Virgen.

. El aroma es también recuerdo o pervivencia de algo o alguien que está ausente, al menos en apariencia. Así, aunque no pueda verse físicamente, Cristo mora dentro de la Iglesia, igual que moraba dentro del seno de María y después entre sus seguidores durante la vida pública.

BUEY

Antes de desarrollar el simbolismo de esta figura animal, cabe advertir que ésta comparte muchas de sus lecturas con las del toro, siendo el buey, de algún modo, una versión atemperada de aquel o, incluso, una antítesis. Así pues, iniciaremos nuestro texto exponiendo brevemente los diferentes simbolismos del toro en las diferentes culturas y tradiciones hasta llegar al cristianismo para después centrar nuestra atención en las particularidades del buey.

El toro posee connotaciones de potencia y fogosidad, brío y fuerza creadora. En la tradición griega, los toros indómitos simbolizan el inicio sin remedio de la violencia, de ahí que fueran animales consagrados tanto a Poseidón, divinidad que regía los océanos y que generaba las tempestades, como a Dionisos, dios de la fecunda virilidad⁵⁴⁰. Sobre este último aspecto cabe recordar también a Zeus, quien, transformado en un bello toro blanco, sedujo y raptó a Europa para después tener tres hijos con ella. En general, en el mundo indomediterráneo, el toro se asocia a lo celeste, precisamente por su fecundidad infatigable e incluso anárquica, análoga a la de Urano, imagen del cielo que fecunda constantemente a la tierra y de cuya *hierogamia* surgirán las formas del mundo⁵⁴¹.

Por todo ello, el animal máspreciado para el sacrificio, por su potencia y vigor, es el toro. En época helenística, las religiones místicas, como por ejemplo el mitraísmo y el orfismo, concedieron a la inmolación

⁵⁴⁰ CHEVALIER 2000, p. 1001.

⁵⁴¹ No podemos extendernos en demasía, sin embargo, es interesante recordar que este esquema se encuentra presente en prácticamente todas las antiguas culturas. El dios sumerio de la tormenta, Enlil, era llamado “el dios del cuerno”, cuya esposa, Ningila, tenía como sobrenombre, justamente, “la Gran Vaca”. Ocurre lo

mismo en India, donde el dios de la lluvia Indra era llamado “toro de la tierra”, pues ésta era fecundada cada vez que la lluvia se derramaba sobre ella. En el Egipto faraónico, Amón es el “toro celestial”, cuya imagen en la tierra era el toro Mnevis en Heliópolis y Apis en Menfis, el cual fue asimilado, ya en época del Egipto helenístico, con Zeus o con Júpiter.

del toro un alto valor propiciatorio y de purificación, llegando a convertirse en una importante liturgia sacramental⁵⁴². Son célebres los taurobolios dedicados a Cibeles, que servían como rituales iniciáticos a través de la sangre⁵⁴³. Lo que acabamos de esbozar puede leerse también desde la óptica empleada por la simbólica analítica de C.G. Jung, para quien el sacrificio del toro “representa el deseo de una vida del espíritu, que permitiría al hombre triunfar sobre sus pasiones primitivas y que, tras una ceremonia de iniciación, le daría la paz”⁵⁴⁴.

Si bien no cabría entrar en cuestiones de tipo iniciático o místico, podemos constatar algo muy similar dentro del judaísmo, dónde el toro es inmolado en días especiales, propiciando con ello el bienestar de todo el pueblo: así ocurría, por ejemplo, el día de la reconciliación (Nm 29,8), en la dedicación del Templo (1 Re 8,63) o al regreso del exilio babilónico (Esd 8, 35)⁵⁴⁵. Ciertamente, “la vida está en la sangre, y yo os la he dado, dice el Señor, para que la ofrezcáis en el altar

en expiación por vuestras almas” (Lv 17, 11).

Aunque la Ley recibida por Moisés prohíbe la fabricación de cierto tipo de imágenes, en la figura del toro se veía la fuerza de Dios, su poder y su capacidad de dar vida. Solo así puede explicarse la factura del becerro de oro que Aarón organizó tras las peticiones del pueblo (Ex 32,20). Tal y como afirma Lurker, aquel acto “no fue propiamente un abandono de Dios, sino una violación de un precepto de no hacer imágenes de él”⁵⁴⁶, lo cual implica que en la figura del becerro o del toro, el pueblo veía el poder de Dios. Menos problemas supusieron los doce toros que, en grupos de tres y en forma de cruz, sostenían el mar de bronce del Templo de Jerusalén edificado por Salomón pues, ciertamente, el rey y el arquitecto Hiram seguían las indicaciones de Dios en todo momento⁵⁴⁷. Estos doce toros debieron ser un símbolo cósmico e “indicarían la victoria de Yahvé sobre los poderes del caos”⁵⁴⁸, representados en ese mar de bronce.

⁵⁴² CHARBONNEAU 2016 a, p.58.

⁵⁴³ CHEVALIER 2000, p. 1003.

⁵⁴⁴ CHEVALIER 2000, p. 1005.

⁵⁴⁵ LURKER 2018, p. 227.

⁵⁴⁶ LURKER 2018, p. 227.

⁵⁴⁷ Así es como se explican los casos en los que, dentro de la Ley mosaica, se permiten

ciertas imágenes: sólo cuando Dios las pide explícitamente y dicta sus características éstas son posibles. La serpiente de bronce (Nm 21,4-9) y los querubines del arca de la Alianza, (Ex 25,10-11, 17-22; 37,6-9) son dos buenos ejemplos.

⁵⁴⁸ LURKER 2018, p. 227.

Como todo símbolo, el toro es ambivalente, resta completamente abierto a múltiples aproximaciones y experiencias. Es por esto que el masculino y viril toro posee también un aspecto femenino y lunar. Sus cuernos, para la visión del hombre antiguo, eran una imagen de la luna nueva. Así lo afirma Eliade, cuando se refiere a los cuernos de los bóvidos “que caracterizan a las grandes divinidades de la fecundidad, son el emblema de la *Magna Mater* divina. Dondequiera que aparece, en las culturas neolíticas, sea en la iconografía, o sea sobre ídolos de forma bóvida, marcan la presencia de la Gran Diosa de la fertilidad”⁵⁴⁹.

Cuando los cuernos-luna no son un atributo directo de lo maternal, lo son de aquel que ha nacido de la Gran Diosa. Así lo comprobamos en numerosos santuarios neolíticos de Çatal Hüyük (9000 a.C), donde la *Magna Mater* ha sido representada con las piernas extendidas en posición de parto, dando a luz a tres cabezas de toro, tal y como aparece en el santuario VI. A. 10⁵⁵⁰.

Para los griegos y los latinos, una imagen recurrente en la iconografía era la de unos toros tirando del carro

de Artemisa o Diana. Los cuernos que los animales portan en sus cabezas están en conexión con la luna que la diosa lleva en su frente⁵⁵¹. Esta idea del toro como hijo o servidor de la diosa es interesante y nos puede servir para intuir ciertas sutilezas de las leyendas sobre los hallazgos milagrosos de Nuestra Señora. Desde el punto de vista semita, es interesante la apreciación que hace Eliade cuando nos recuerda que la primera letra del alefato, la *alef*, significa “toro” y que es el símbolo de la luna en su primera semana.

Centrándonos ya en el cristianismo, vale recordar que, en sus orígenes, éste fue continuador de ciertas imágenes alegóricas y simbólicas del mundo pagano, siempre que fueran útiles para transmitir mensajes valiosos, ya afianzados iconográficamente en la mentalidad colectiva. El toro fue una de esas figuras simbólicas cuyos mensajes se perpetuaron desde el paganismo, siempre en consonancia con los textos del Antiguo Testamento, obviamente.

Así, tomando como referencia las visiones de Ezequiel y de san Juan en Patmos, los Padres de la Iglesia tomaron al Tetramorfo como una

⁵⁴⁹ Citado en CHEVALIER 2000, p. 388.

⁵⁵⁰ BARING – CASHFORD 2014, p. 110.

⁵⁵¹ CHARBONNEAU 2016 a, p. 59.

imagen cuádruple de los aspectos fundamentales del Cristo⁵⁵², de entre los cuales el toro evoca el aspecto sacrificial del Mesías. Así lo dejan escrito teólogos como Rábano Mauro (*De Universo*, VII, 8) o san Yves de Chartres en su *Sermo de Convenientia*. Estos autores, cuyo discurso hizo fortuna en la iconografía posterior, consideraban que “el toro era el emblema de la víctima redentora que, mediante la efusión de toda su sangre, aseguró la purificación de todo nuestro género y su reconciliación con la justicia Celestial”⁵⁵³. El toro, además, es visto por los doctores de la Iglesia, tal y como apunta Lassay, como jefe del rebaño, esposo y padre, por lo que tiene la facultad de hacer nacer la alegría y el amor, esto es, la vida; tal es el papel de Cristo en su Iglesia⁵⁵⁴.

El Tetramorfo es, además, una imagen de los evangelistas, en la cual el toro representa a san Lucas, justamente porque la narración de su evangelio comienza, con un sacrificio, con una ofrenda a Dios en forma de incienso, que está oficiando Zacarías, el padre del Bautista. El aspecto

sacerdotal de la escena es evidente, así como la cercanía simbólica de este animal con el dicho aspecto, pues el sacerdote, el *sacherdos*, es aquel que puede sacrificar, esto es, “hacer o entregar lo sagrado”. En este sentido, el toro, como ya hemos señalado, es el animal sacrificial máspreciado por su poder y por su fuerza.

Tras todo lo expuesto, cabe ahora inquirir sobre el simbolismo del buey, el cual, como ya hemos adelantado, está conectado con el del toro, pero con una serie de condicionantes que casi pueden dar la vuelta a las posibles interpretaciones.

De entrada, debemos observar que el buey es el toro adaptado por el hombre para trabajar la tierra o para mover carros. El sometimiento de este animal tiene una importancia mayúscula en la mitología. Baste recordar el episodio en el que “Jasón dominó a dos toros uniéndolos por un yugo para trabajar el campo de Marte, para apoderarse, por este medio, del Toisón de Oro suspendido en el bosque de ese dios”⁵⁵⁵.

Debemos advertir, antes de continuar, que en el contexto judío el

⁵⁵² Cristo es hombre por su nacimiento, toro por su muerte sacrificial, león por su resurrección y águila por la Ascensión. Esta interpretación cristológica del Tetramorfo quedó fijada por san Gregorio a

finales del siglo VI y fue la más aceptada generalmente.

⁵⁵³ CHARBONNEUA 2016 a, p. 62.

⁵⁵⁴ CHARBONNEUA 2016 a, p. 62.

⁵⁵⁵ PERNETY 2018, p. 504.

buey está, digámoslo así, descartado, pues Dios mismo prohíbe que se castre a los becerros (Lv 22-24). Así pues, en las narraciones del Antiguo Testamento, en principio, no hay bueyes, al menos en el ámbito sacrificial, puesto que son siempre toros, aunque la Vulgata Jerónimo tradujera en ocasiones el término hebreo *shor*, ‘toro’, por el latino *bos*, ‘buey’ en lugar de emplear el vocablo *taurus*. Sin embargo, en otras culturas, el buey tiene una presencia importante como animal de sacrificio, pues, por su castración, el buey es una víctima pura. Baste recordar aquí las hecatombes que los griegos efectuaban durante las fiestas consagradas a Apolo, Atenea o Hera, durante las cuales eran sacrificados cien bueyes.

En el contexto cristiano, la figura del buey como animal de trabajo es fundamental, especialmente en el ámbito de la agricultura, razón por la cual, según escribe Charbonneau-Lassay, los teólogos antiguos “hicieron de él la imagen de la labor de aquel que dijo de sí mismo: «salió el sembrador para sembrar» (Lc 8,5). ¿Cómo no había de ser ante todo el sembrador aquel que labra el campo y que lo

rastrilla cuando ha recibido la simiente?”⁵⁵⁶. Así lo identifica san Ivo de Chartres, cuando compara la cruz de Cristo con un arado que “domó la tierra de nuestra carne” (*Sermo de Convenientia*)⁵⁵⁷. Cabe señalar que el rol del buey como animal sacrificado pasa a ser el de sacrificador (sacerdotal, por lo tanto) en el caso de la actividad del cultivo, puesto que el arado que mueve el buey abre, con su surco, la tierra⁵⁵⁸. A este respecto, resulta iluminador la imagen que evoca el pseudo Dionisio Areopagita, según la cual “la figura del buey marca la fuerza y la potencia, el poder de abrir surcos intelectuales para recibir las lluvias fecundas del cielo, mientras que los cuernos simbolizan la fuerza conservadora e invencible”⁵⁵⁹. Ante todo esto, es sensato interpretar que los bueyes que tiran de carros en los que se transporta a la Virgen en romerías y demás festejos populares, simbolizan ese sometimiento a la voluntad divina, a imagen de María, cuya “tierra” quedó abierta para acoger al cielo en ella.

En definitiva, la suavidad, la pureza y la fuerza apacible del buey, lo convierten en algo así como lo

⁵⁵⁶ CHARBONNEAU 2016 a, p. 127.

⁵⁵⁷ Citado en CHARBONNEAU 2016 a, p. 127.

⁵⁵⁸ CHEVALIER 2000, p. 203.

⁵⁵⁹ Citado en CHEVALIER 2000, p. 203.

masculino maternalizado, tal y como ha señalado Eduardo Cirlot⁵⁶⁰, que es condición imprescindible, según nuestro parecer, para recibir los influjos celestiales, tal y como explicaba el pseudo Dionisio, de lo contrario, si el alma humana no se torna pura-virginal y a la vez madre, Dios no nacerá en el hombre. En el ámbito alquímico, esta suavización del toro que recogen los diferentes mitos, se interpreta de modo similar. Así, tan pronto como Hércules detenga al toro de Creta, “la tierra de la isla se torna apta para la generación y se puede cultivar para sembrar en ella el oro filosófico”⁵⁶¹.

Sobre esta cuestión del dominio sobre el toro, vale la pena recordar el papel del sacrificio de estos animales que se efectuaba ante la imagen de la diosa Artemis, en Éfeso. Una divinidad de carnaciones negras a quien se le ofrecían toros en sacrificio, pero siempre castrados en el mismo momento de la ofrenda. Es decir, se le entregaba a la diosa el poder viril del toro, que, convertido ya en buey, era sacrificado. Lo más interesante es que los testículos del animal parecen estar presentes en las representaciones de

esta divinidad, la cual no sería entonces una Ártemis polimasta (de muchos senos) sino una Ártemis repleta de la fuerza masculina del toro, la cual quedaría integrada en ella, llevando a una imagen de equilibrio y perfección, pues resulta imposible no ver en esto una evocación de la androginia primordial⁵⁶².

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

La mayoría de imágenes encontradas de Nuestra Señora tienen a un bóvido como protagonista o, al menos, acostumbra a ser éste el animal que da la primera señal para que un humano halle después la sagrada imagen que había permanecido ocultada. La figura simbólica del buey dentro de las *inventiones* de una imagen de María podrían conservar estos mensajes:

- Bajo su carácter masculino-celeste, el toro que encuentra a María es el cielo que se une con la tierra, representada en la propia Virgen. Lo celeste se une con lo terrestre-virginal para que nazca aquel que es Hijo del Hombre e Hijo de Dios.

⁵⁶⁰ CIRLOT 2006, p. 449.

⁵⁶¹ PERNETY 2018, p. 505.

⁵⁶² Para conocer los aspectos histórico-artísticos de esta interpretación, cf.

GONZÁLEZ 1997. Disponible online en: <https://bit.ly/2WTML6N>

- En su aspecto sacrificial, el toro que encuentra a la mujer María, imagen del alma del cristiano, puede querer recordar el sacrificio que Cristo efectuará por la humanidad, acto que requiere, primeramente, su nacimiento en la tierra, el cual ya puede ser interpretado como un primer sacrificio del Verbo de Dios, pues Éste “hace sagrada” la tierra en la que nace (esto es, María) mediante una autolimitación de Sí mismo en una criatura. Después, como un toro, ese hijo de María, será inmolado en la Cruz.

- En su aspecto solar, el toro que encuentra a María puede interpretarse como la luz de la Verdad, la luz divina, reflejándose en la Virgen-Luna. Ella es negra, recordémoslo, justamente porque el Sol la ha tocado (Cnt, 1, 5-8).

- En su carácter lunar, el toro que descubre una figura de la Virgen, bien podría aludir a los hijos de la Gran Madre que encuentran a ésta y vuelven a ella.

- El toro convertido ya en buey⁵⁶³ puede ser una imagen del alma del fiel que, habiendo renunciado a sus pasiones, habiendo suavizado su corazón, puede

encontrar a María, que es la puerta hacia Cristo.

- El surco que hace el buey con el arado que arrastra sobre la tierra puede ser una imagen del fiel que, abriéndose a los influjos celestes, imita a María y puede recibir la acción del Cielo sobre sí. No es casual que en algunos relatos sea, precisamente, en ese surco donde aparece María, topada por el arado, justo cuando la tierra se ha abierto.

- Siguiendo este mismo esquema que acabamos de esbozar, el buey puede ser también una imagen de Cristo, casto, puro y manso, actuando como sembrador. Esas semillas divinas depositadas en la tierra humana abierta, esto es, en la naturaleza más pura del ser humano, podrán dar fruto espiritual.

- Toro o buey, este animal es también imagen emblemática de san Lucas, quien, según la tradición, es el retratista de la Virgen → LUCAS. Así, un bóvido encontrando una imagen de la Virgen, vendría a evocar la idea de que ésta ha sido realizada por el evangelista o, en su defecto, vendría a decir que, de un modo u otro, el santo está detrás de esta imagen, lo que

⁵⁶³ Parece que las leyendas hablan indistintamente de bueyes y de toros, pero nosotros estamos obligados a diferenciar

las connotaciones simbólicas de ambos animales.

equivale a decir que ésta es una *vera eikon* de María.



Fig. 3.8. Reproducción contemporánea de la Mare de Déu del Tura. El toro está a los pies de la Virgen, dominado, suavizado, convertido en buey.

CARLOMAGNO

El influjo de la figura del emperador Carlomagno es decisivo para entender la Alta Edad Media en lo religioso, lo político y lo cultural. Sin embargo, lo que nos interesa en este diccionario es la dimensión simbólica del gran emperador carolingio, quien fuera virtuoso modelo para los de reyes cristianos posteriores. Si esto fue así, si este emperador resultó tan ejemplar, en gran medida se debió,

precisamente, a la leyenda de Carlomagno, es decir, a la construcción simbólica del personaje.

La figura legendaria del emperador se construyó en base a dos grandes temas: Su misión como defensor de la fe cristiana frente al Islam y su papel como peregrino hacia Jerusalén, Roma y Compostela. Sobre esto último, parece seguro que Carlomagno no peregrinó nunca a dichos enclaves, sin embargo, tal y como afirma Marco Piccat, “el mundo medieval se encargó de la difusión de sus hazañas épicas en estos lugares, manipulando y amalgamando datos de diversas fuentes, y confiriendo a su figura nuevos significados”⁵⁶⁴. En la *Chanson de Roland*, continúa Piccat, su imagen como peregrino *ad perpetuum* había sido ya evocada en los últimos versos⁵⁶⁵.

Existen varios ejemplos literarios que sitúan al emperador como peregrino a los santos lugares dentro de una atmósfera sencillamente devocional y piadosa, esto es, lejos de motivaciones militares o políticas. Por ejemplo, la peregrinación de Carlomagno al Oriente Cristiano la encontramos así narrada en el *Chronicon* del monje Benedicto Monte Soratte, redactado entre los años 972 y

⁵⁶⁴ PICCAT 2016, p. 23.

⁵⁶⁵ PICCAT 2016, p. 23.

1000. En el mismo tono está escrito el *Voyage de Chralemanne à Jérusalem et à Costantinople*, conservado en un único manuscrito de los siglos XII–XIII, hoy desaparecido⁵⁶⁶.

En estas narraciones legendarias y ejemplares, es la gran devoción al Santo Sepulcro lo que mueve a Carlomagno a caminar hasta Tierra Santa. Existen, sin embargo, otros viajes a los santos lugares en los que el componente bélico o, al menos, político, es más que evidente. Esos relatos, entonces, entroncan con las leyendas en las que la figura de Carlomagno es cantada como liberador de los sarracenos usurpadores.

Sobre esta cuestión, donde el peregrinaje adquiere la forma de una gesta, es fundamental el texto de la *Descriptio*⁵⁶⁷, obra escrita en latín entre 1080 y 1095 en la abadía de Saint Denis, en París⁵⁶⁸. La obra narra como cuatro mensajeros de Constantinopla piden ayuda a Carlomagno de parte del emperador Constantino y del patriarca de Jerusalén para que expulse a los islámicos que se habían apropiado el Santo Sepulcro. Carlomagno accedió y

cumplió con éxito su cometido, restaurando con la fuerza de sus armas el poder del patriarca en Constantinopla. A cambio de la ayuda militar prestada, Carlomagno solo pidió al emperador algunas reliquias para llevarlas a Francia. Constantino le brindó entonces ocho espinas de la corona de Cristo, los clavos de la Santa Cruz, el sudario con la impronta del rostro de Cristo, una camisa de la Virgen, pañales del niño Jesús y un brazo del anciano Simeón⁵⁶⁹.

Para conocer las hazañas legendarias de Carlomagno en nuestro ámbito cercano, el mundo hispánico, conviene consultar el libro IV del célebre *Codex Calixtinus*, en el cual se narra cómo el apóstol Santiago se apareció en sueños al emperador hasta en tres ocasiones, prometiéndole la victoria sobre los sarracenos que ocupaban “la tierra española y gallega”⁵⁷⁰.

Girona es otro enclave en el que, más allá de la evidencia histórica, se encuentra muy presente la figura de Carlomagno, quien habría liberado a la ciudad del enemigo sarraceno. De hecho, aún hoy, la figura del

⁵⁶⁶ PICCAT 2016, p.32

⁵⁶⁷ El título completo de la obra es *Descriptio qualiter s Karolus Magnus clavem et coronam Domini a Costantinopoli Aquisgrani detulerit qialiterque*

Karolus Calvus ad Sanctum Dionysium retuleri

⁵⁶⁸ FOLZ 1950, pp. 179–182.

⁵⁶⁹ PICCAT 2006p. 36.

⁵⁷⁰ Texto completo online en: <https://bit.ly/2TNK0li>

emperador carolingio tiene una presencia cultural importante. Esto es debido, sobre todo, a que, en la catedral, existió un fuerte componente litúrgico asociado a su persona⁵⁷¹, fomentado especialmente por el obispo Arnaldo de Montrodón (1335-1348).

Castelldefels es otra población catalana estrechamente vinculada con Carlomagno. La leyenda que da origen a la talla románica a la que se rindió culto hasta su destrucción en el siglo XX, narra cómo el mismo emperador en persona llevó la imagen hasta Castelldefels, cumpliendo así con un encargo del Papa⁵⁷².

Vincular a los grandes emperadores cristianos a monasterios, santuarios o catedrales en los que nunca estuvieron es una actitud bastante habitual en el mundo medieval. El diseño de leyendas al respecto y de objetos que las justifiquen llegó a un grado de sofisticación extraordinario. En este sentido, es fundamental el trabajo de Amy Goodrich Remensnyder, donde dedica gran parte de su estudio a Carlomagno⁵⁷³ y muestra como éste, mediante una serie de procesos, acaba deviniendo la base de la vida de una comunidad religiosa a partir de

recordar imaginativamente su pasado. Así, la identidad del presente de esas comunidades quedaba vinculada al famoso personaje, el cual puede ser invocado para su propio beneficio, ya sea para beneficiarse de ventajas y privilegios o para protegerse de los poderes civiles. En el caso que nos ocupa, una imagen de la Virgen tendrá mayor valor si ha sido regalada por un emperador tan insigne, el cual establece así un vínculo importante con la comunidad.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Esta última leyenda a la que nos hemos referido, entronca con otros relatos legendarios en los que en el origen de una imagen de la Virgen se encuentra un reputado personaje de la historia antigua que la habría traído hasta el lugar donde se le rinde culto o que la habría hecho llegar de algún modo. Ya sea un apóstol, un santo, un patriarca o bien un rey, el prestigio del personaje confiere valor añadido a la imagen. En ocasiones, ese valor también guarda relación con el oriente, esto es, con Tierra Santa, que es de donde predicó, murió y resucitó

⁵⁷¹ Cf. MOLINA 2004, pp. 417-454

⁵⁷² Cf. CAMPS I CLEMENTE 2013. Nostra Senyora de la Salut de Castelldefels es una

de las tallas de nuestro catálogo de Virgenes negras, pp. 153 y ss.

⁵⁷³ Cf. REMENSNYDER 1995

Cristo y de donde proceden las reliquias más preciadas. Así, cuando el personaje que trae la imagen de la Virgen es oriental, se asume también todo este poso.

El caso de Carlomagno está cerca de estas nociones que acabamos de mencionar, puesto que, al tratarse de un emperador-peregrino, la conexión con el oriente se hace presente. Tal y como apunta Isabel de Riquer, el peregrino, “exiliado voluntario de su medio familiar y social, quedaba imbuido de la conciencia de pertenecer a un «nosotros» supranacional por encima de las diferentes lenguas, estado jurídico o social, edad o sexo”⁵⁷⁴. Esta concepción, aplicada a un emperador, es aún más profunda, pues no hay valor más propiamente imperial que la idea de universalidad. Así, cuando Carlomagno está en el origen de una talla de Nuestra Señora, estas son algunas lecturas simbólicas que pueden realizarse:

- Como modelo ejemplar de rey cristiano, cualquier talla de la Virgen asociada a Carlomagno va a participar del prestigio del rey carolingio, así como el lugar que la alberga, que resta ya conectado para siempre al emperador y a su fama.

- Como peregrino a Tierra Santa, Carlomagno, quien persiguió la reunificación del antiguo Imperio Romano, aparece como un nexo entre oriente y occidente: un canal que facilita la comunicación entre los tesoros de Tierra Santa con la fe de la Europa occidental. Así, una talla de la Virgen entregada por Carlomagno, conecta a la pieza con todo el imaginario de Tierra Santa.

- Carlomagno, como guerrero protector del cristianismo y libertador de los santos lugares, es imagen del triunfo del cristianismo sobre sus enemigos. Así, una talla de la Virgen relacionada con el emperador, supone una imagen del triunfo del culto cristiano en un lugar donde éste habría estado castigado o perseguido.

CIELO

El cielo, en primer lugar, alude al firmamento, la bóveda celeste que domina la tierra y que todo lo abarca⁵⁷⁵. “Es una manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar”⁵⁷⁶. Es por esta última razón que Isidoro de Sevilla recogió en sus Etimologías que la palabra latina *caelum* provendría de

⁵⁷⁴ RIQUER 1991, p. 104.
Online en: <https://bit.ly/2N6JEng>

⁵⁷⁵ MATEOS – CAMACHO 2009, p.58.

⁵⁷⁶ CHEVALIER 2000, p.281

caelare es decir, de ‘ocultar’, porque el cielo oculta lo más elevado⁵⁷⁷. Por esto mismo, todo fenómeno que acontece en las regiones celestiales es imagen de una hierofanía.

Así, en la tradición judía, la Divinidad mora en las alturas, y en los textos sagrados, cuando se menciona el cielo, éste acostumbra a ser el inaccesible lugar de habitación o manifestación de Dios, así como el sitio donde éste posee su Trono desde el que reina y bendice al mundo y donde recibe el culto que le rinden los ángeles.

Dentro del Nuevo Testamento la concepción del cielo es continuadora de la del Viejo Testamento: la Divinidad está en lo alto y desde allí actúa. Sin embargo, en el cristianismo comienza a evidenciarse el uso directamente simbólico del cielo, pues si bien el Padre está en él (Mt 5,16) también está en lo escondido (Mt 6,6), por lo que, “en los Evangelios, el cielo no es (...) la designación de un lugar, sino la indicación dinámica de un punto de partida, la esfera divina”⁵⁷⁸.

Sin embargo, a todo lo expuesto, debe añadirse que, en tiempos antiguos, el cielo era el lugar de la

diosa; basta con pensar en la Nut egipcia o en la primitiva Hera, cuyo nombre fue asociado por Homero y Platón con el aire⁵⁷⁹, razón por la cual, en la Iliada, Virgilio la llama “Reina del cielo”⁵⁸⁰.

Con todo, cabe recordar que el carácter de estas divinidades femeninas es complejo y universal, de modo que su poder abarca también las regiones inferiores, dominio heredado de la Gran Diosa del neolítico, que gobernaba sobre las aguas, la tierra y el cielo, si bien este rol fue difuminándose y dejando paso a la idea de un cielo masculino y una tierra femenina, de cuya unión sagrada aparecía la vida en el mundo.

A pesar del triunfo de este modelo religioso propio del Neolítico, ciertos aspectos femeninos de la divinidad se perpetuaron en las diferentes religiones del Mediterráneo antiguo, deviniendo la Virgen María el último eslabón de esta cadena de atributos o modos femeninos de la Divinidad. Para ver esto, basta con poner en paralelo los epítetos que se emplearon en las antiguas religiones para saludar a la diosa y los que utiliza el cristianismo para saludar a la Virgen. A esta

⁵⁷⁷ ISIDORO 2004, p.961.

⁵⁷⁸ ISIDORO 2004, p. 961.

⁵⁷⁹ BARING – CASHFORD 2014, p. 362.

⁵⁸⁰ Del mismo modo, los poetas antiguos llamaron al cielo estrellado “rostro de Hera”.

última, en la hora litúrgica de las Completas, cuando el Sol se está ocultando, se le canta: “Salve, Reina del cielo, salve, Señora de los ángeles”. Saludo éste en todo igual al que recibían Inanna, Ishtar e Isis: “Salve, gran señora de los cielos”⁵⁸¹. Esta asociación de la Virgen María con lo uránico viene justificada por las mismas Escrituras, en donde podemos leer la visión de Juan de Patmos:

Un gran signo apareció en el cielo: una Mujer, vestida de sol, con la luna en sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza (Ap 12,1).

Esta revelación de Juan de Patmos, sumada al dogma de la virginidad de María y a la creencia en su concepción inmaculada y libre de pecado (convertida en dogma en tiempos recientes) han propiciado que el genio del cristianismo contemplara a María como Reina del cielo. Escribió san Juan Damasceno en el siglo VIII:

Ni tu alma descendió al infierno ni tu carne sufrió corrupción. No fue dejado en la tierra tu cuerpo inmaculado y libre de toda mancha, sino que como Reina, Soberana, Señora y Madre

verdadera de Dios, fuiste trasladada a las regias mansiones de los cielos⁵⁸².

El mismo autor observa que, en virtud de su maternidad divina, que la convierte en madre del Rey de reyes, “María fue constituida Señora de todo lo creado cuando quedó hecha Madre del Creador”⁵⁸³. Bajo la misma lógica se expresó el autor que escribió el *Marial* atribuido a san Alberto Magno: “Del mismo imperio y reino del que el Hijo tomó el nombre de rey, ella tomó el de Reina”⁵⁸⁴. Por su parte, la sagrada liturgia sigue exclamando: “Alégrate, Reina del cielo, aleluya; Dios te salve, Reina de los cielos (...) Reina de los ángeles”.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Muchas de las imágenes de la Virgen halladas de forma milagrosa son localizadas gracias a ciertas señales acaecidas en el cielo, normalmente de tipo luminoso. → *LUZ* y → *ESTRELLA*. La naturaleza simbólica de tales señales celestes podría interpretarse del siguiente modo:

- En términos generales podemos decir que el cielo (la divinidad) muestra a los hombres mediante una hierofanía el

⁵⁸¹ BARING – CASHFORD 2014, p. 640.

⁵⁸² Citado en ALASTRUEY 1945, p. 811

⁵⁸³ ALASTRUEY 1945, p.813.

⁵⁸⁴ ALASTRUEY 1945, p. 814.

lugar donde éstos deben buscar a María en la tierra; como si Dios mismo a través de sus ángeles, indicara donde está la imagen de su madre, esto es, de la tierra pura en la que el Verbo Divino se encarnó. De algún modo, es como si el cielo quisiera ser descubierto a partir de la tierra.

- El cielo es una dimensión en la que reina Cristo y, junto a él, su Madre. Cuando una señal del cielo señala el lugar de la tierra donde va a encontrarse una imagen de ambos, se recuerda que el rey y la reina del cielo también ejercen su dominio sobre la tierra, que es la dimensión inferior del cosmos. Así, cielo y tierra quedan unidos en un eje sagrado que conecta lo trascendente e inaccesible con lo inferior que deviene manifestación de lo no-manifestado superior. Tal es, precisamente, el rol de María en la historia sagrada, pues ella “nos abrió el cielo”, tal y como expresó Pedro Damían.

CUEVA

La cueva, en su simbolismo más ancestral, ha sido considerada como lugar de regeneración y como imagen de la matriz de la Tierra, su útero

cósmico donde se concentran las fuerzas vitales⁵⁸⁵. Así, tras la muerte, el sujeto no desaparecía sin más, sino que volvía a su lugar de origen, a la Madre Tierra. De aquí se desprende la idea de la cueva como lugar de muerte, pero también de resurrección, tal y como han manifestado los diferentes ritos de paso e iniciáticos, en los que el *regreso ad uterum*, se hace imprescindible antes del nuevo nacimiento del neófito. Es por esta razón que la cueva se encuentra ligada al arquetipo de la *Magna Mater* desde tiempos prehistóricos y, por ello, ha devenido lugar de nacimiento, muerte y resurrección, aspectos que conciernen por entero a las potestades de la Gran Madre, dadora de vida y transformadora.⁵⁸⁶

Así mismo, existen multitud de mitos que explican el nacimiento de una divinidad en una cueva, como es el caso de Zeus, que nace en la cueva del Monte Ida o de Hermes, que lo hace en la cueva del Monte Cilene. La cueva es, por lo tanto, lugar de la manifestación de lo sagrado, escenario que acoge lo trascendente que se revela en el polo inferior de la creación; no en vano, siguiendo este modelo arquetípico

⁵⁸⁵ CONDE 2006, p. 862.

⁵⁸⁶ Cf. en ELIADE 2000, particularmente en el capítulo “Simbolismos iniciáticos del regreso al útero materno”, p.38.

fundamental, el profeta Muhammad recibió el Corán en una cueva del monte Hira.

En el ámbito cristiano, la tradición hace nacer a Cristo también en el interior de una gruta, tal y como aparece en los iconos bizantinos, los cuales se hacen eco de lo narrado en el Protoevangelio de Santiago, en el que leemos la primera alusión a una cueva en el capítulo XVIII:

Y encontró (José) allí mismo una gruta, e hizo entrar en ella a María. Y, dejando a sus hijos cerca de ésta, fue en busca de una partera al país de Bethlehem.

Este es el origen literario de la cueva como escenario epifánico en su lectura cristiana y que tanta repercusión exegética y artística ha producido durante siglos dada la importancia de este acontecimiento, que es una de las marcas fundamentales del cristianismo: Dios se hizo hombre para que el hombre pudiera llegar a Dios. Así pues, la escena de la Natividad - en una cueva- es una buena síntesis del descenso del Verbo Divino a las partes inferiores, oscuras o primarias de la Creación, que se encuentra en estado caído. Así da comienzo el plan de salvación y la

restauración del Paraíso, cuya imagen es precisamente la Virgen María. → *TIERRA*.

La Resurrección de Cristo ocurre asimismo en una gruta, donde había sido enterrado y desde la cual desciende a los limbos. Sucede lo mismo con su muerte, aunque este punto no siempre se ha expuesto claramente: la crucifixión ocurrió en el Gólgota, lugar donde la tradición sitúa la tumba de Adán, *ergo* el nuevo Adán muere sobre la tumba-gruta del viejo Adán. La cueva, en el episodio de la Resurrección, cumple de nuevo su papel como escenario de muerte y retorno a la vida desde la oscuridad, la cual resulta imprescindible para tal fin. El fiel, imitando a Cristo, debe morir también a su estado profano y, mediante la iniciación, renacer como cristiano, primero en el agua bautismal, después desde la tumba cavada en la tierra. Este renacimiento se obra en el seno de la Iglesia, que también es Madre y que tiene en María su hipóstasis, en quien su perfección ha sido ya realizada en una criatura completamente unida con Dios⁵⁸⁷. En el fondo, nos encontramos ante la perenne imagen de la madre como símbolo de la naturaleza en su estado primordial, dadora de vida y

⁵⁸⁷ LOOSKY 2009, p. 190.

transformadora, capaz de recrear la verdadera naturaleza y la totalidad del ser humano original, que es imagen de Dios.

Desde la óptica del hermetismo cristiano, existe un interesante símil, pues el alquimista, antes de realizar la Gran Obra, antes de aurificar su alma, debe regresar al pecho de su madre e, incluso, cohabitar con ella. Paracelso lo expresa del siguiente modo:

Quien quiera entrar en el Reino de Dios, deberá entrar primero en el cuerpo de su madre y morir allí⁵⁸⁸.

Para finalizar, conviene recordar los nexos que encuentra la figura de María con el inframundo o reino de los muertos, lugar o estado cuya “puerta” se encuentra en la forma simbólica de la cueva o la caverna, que como ya hemos señalado ha servido como tumba en muchas tradiciones. María es, en efecto, protectora de los muertos, como lo fueron también sus antecesoras: Belisama, Epona, Deméter y su hija Perséfone, etc. Tal prerrogativa la encontramos, por ejemplo, en el *Apocalipsis de la Virgen* (S. IX), texto apócrifo que describe el descenso de María a los Infiernos, en donde ésta ve todo tipo de horrores y pide clemencia

a Jesús por los condenados que allí padecen.

Por esta razón, no debe sorprendernos encontrar, incluso en textos relativamente modernos, descripciones de María como la que citamos, tomado de un devocionario escrito por Alfonso de Ligorio a finales del siglo XVIII:

La sagrada Virgen (que) reina sobre las regiones infernales (...) la señora soberana de los diablos⁵⁸⁹.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Cada vez que una leyenda narra la aparición milagrosa de una imagen de María cerca de una gruta o dentro de una cueva, puede estar exponiendo veladamente las siguientes ideas:

- María se muestra como el rostro cristiano de una cadena de divinidades femeninas que, como ella, son vírgenes, madres y de naturaleza ctónica. Al igual que sus predecesoras, María es imagen del útero cósmico: lugar de nacimiento, muerte y resurrección.
- La Virgen es imagen del receptáculo de las energías telúricas, de lo germinal, de lo potencial que, al entrar

⁵⁸⁸ Citado en ELIADE 2001, p. 91.

⁵⁸⁹ Citado por WARNER 1991, pp. 425-426.

en contacto con lo espiritual-celeste, manifiesta a la divinidad.

- María es símbolo de la tierra-tumba que acoge al que va a nacer por segunda vez, esto es, al que se inicia en los misterios del cristianismo y del que resucitará de esa tumba por esta misma razón al final de los tiempos.

- María representaría la oscuridad imprescindible para el nacimiento de la vida. Lo germinal requiere de oscuridad, por la misma razón, Aquel que dijo de sí “Yo soy la Luz del Mundo”, nació precisamente en la oscuridad, ejemplificada en la gruta, imagen de la cual es María. El cristiano debe imitar dentro de la Iglesia este modelo ejemplar fijado por Cristo.

- El hecho legendario de que muchas imágenes de María fueran halladas en cuevas y veneradas posteriormente en criptas, es decir, en la representación arquitectónica de una cueva, es una buena imagen de todo lo expuesto. El caso más paradigmático es, sin duda, Notre Dame Sur-Terre, en Chartres, que es, por otro lado, una las vírgenes negras más célebres.

- María aparece como una figura escatológica que elimina el poder de la oscuridad infernal, pues por su intercesión y por su papel de Madre de

Dios y corredentora, el pecado y la muerte han quedado suprimidos.

ESTRELLA

Escribió Eduardo Cirlot que, como fulgor en la oscuridad, las estrellas son símbolo del espíritu. “La estrella tiene muy pocas veces sentido singular y aparece casi siempre bajo el aspecto de multiplicidad. Simboliza entonces el ejército espiritual luchando contra las tinieblas”⁵⁹⁰. En el caso de María, como veremos enseguida, sí cabe aplicar el modo singular de la estrella, pues el rol de la Virgen viene determinado por una elección especial, por eso ella puede ser denominada “estrella”, en singular.

En la tradición bíblica encontramos multitud de alusiones a los cuerpos celestes. De las estrellas está escrito que son obra de Dios (Gn 1,17), quien conoce el número y nombre de cada una de ellas (Sal 147,4). También escribió el salmista que “Los cielos cuentan la gloria de Dios y el firmamento anuncia la obra de sus manos” (Sal 19,2), razón por la cual las estrellas se han considerado mensajeros de la Divinidad y no simples entidades carentes de vida. De hecho, en el primer libro de Enoch (72, 3) se

⁵⁹⁰ CIRLOT 2006, p. 204.

nos explica que sobre cada estrella vela un ángel que está asociado a ésta.

Por lo que respecta a nuestro estudio particular, debe indicarse que el firmamento ha sido un lugar privilegiado para encontrar en él imágenes que conduzcan al misterio marial. De hecho, una de las primeras y más célebres invocaciones a María es la que la llama *Estella maris*, pues tal era el significado que a su nombre le confirieron importantes teólogos como san Jerónimo, Beda el Venerable o Rábano Mauro.

En el siglo XI el título de “Estrella del mar” había quedado ya perfectamente afianzado. Por ejemplo, el abad Odilón de Cluny (†1049) en su alocución sobre la Asunción de María, explica que la Madre de Dios puede ser invocada como “Estrella del mar”, porque

como los que reman en medio de las olas con la ayuda de la estrella que Dios les da, aspiran a llegar al puerto tranquilo, así quien está en peligro de alma o de cuerpo en el mar peligroso de este siglo, expuesto al empuje de las olas, es necesario que dirija su corazón a la contemplación de esta Estrella, por

cuyo mérito y gracia no ha de dudar que será libre de todo peligro⁵⁹¹.

En términos semejantes se expresaron san Antonio de Padua y santo Tomás de Aquino. Escribió éste último que a María se la puede llamar *Estella maris*, puesto que “de la misma manera que por la estrella se dirigen los navegantes a puerto, así, por medio de María se dirigen los cristianos a la Gloria”⁵⁹².

No cabe duda de que el espíritu que da forma a todas estas interpretaciones se encontraba ya en el himno Akátistos, en el que podemos leer que a María se la llama “puerto de los navegantes de la vida. Barco de los que quieren salvarse”⁵⁹³.

Siguiendo la misma tradición, san Bernardo de Claraval, en una de sus homilias dedicadas a la Virgen, escribió que:

Se compara María oportunísimamente a la estrella; porque, así como la estrella despide el rayo de su luz sin corrupción de sí misma, así, sin lesión suya, dio a luz la Virgen a su Hijo. Ni el rayo disminuye a la estrella su claridad, ni el Hijo a la Virgen su integridad. Ella, pues, es aquella noble estrella nacida de Jacob, cuyos rayos

⁵⁹¹ MARTÍNEZ PUCHE 2002, p.732.

⁵⁹² Citado en MARTÍNEZ PUCHE 2002, p. 732.

⁵⁹³ AKÁTISTOS 2003, p. 51.

iluminan todo el orbe, cuyo esplendor brilla en las alturas y penetra los abismos; y alumbrando también a la tierra y calentando más bien los corazones que los cuerpos, fomenta las virtudes y consume los vicios. Esta misma, repito, es la esclarecida y singular estrella, elevada por necesarias causas sobre este mar grande y espacioso, brillando en méritos, ilustrando en ejemplos⁵⁹⁴.

Este mismo autor desarrolló el valor de la invocación a María como “Estrella del mar” dentro de los versos de su *Super Missus est*, tarea que otros poetas sacros han acometido a lo largo del tiempo, como por ejemplo en el siglo XVI Juan López de Úbeda, con su poema “Estrella del mar”.

Jean Hani señala que esta “Estrella del mar” es la estrella polar, el “astro sin poniente” que aparece en las oraciones de la iglesia ortodoxa. Esto es así,

porque siempre está fija y, por esta razón, determina el *Axis mundi*, el polo cósmico en torno al cual describe todo el cielo su revolución. Por ello esta estrella polar se convirtió en un símbolo

enormemente significativo en todas las tradiciones religiosas⁵⁹⁵.

Ya hemos tenido ocasión de comprobar la asociación de la Virgen con el *Axis Mundi*, por ejemplo en su función asimilada al pozo → *AGUA* o al → *ÁRBOL*

“Estrella de la mañana” es otro de los títulos que recibe María⁵⁹⁶. Lo encontramos, por ejemplo, en las Letanías Lauretanas, si bien la idea está ya formulada en el himno Akátistos, muy anterior: “Salve, estrella que hace visible al sol”⁵⁹⁷.

Esta fórmula evoca al astro que, antes de la salida del Sol, permanece durante la madrugada y anuncia la llegada del día. De modo análogo, la Virgen anuncia la llegada del Señor, el Sol de soles que va a nacer en medio de las tinieblas del mundo. A este respecto, san Agustín escribió:

Pero en medio de aquel pueblo, cual si fuera en aquella noche, la Virgen María no fue noche, sino, en cierto modo, una estrella en la noche; por eso, su parto lo señaló una estrella, que condujo a una larga noche, es decir, a los magos de oriente, a adorar la luz, para que

⁵⁹⁴ BERNARDO 1953, p. 205.

⁵⁹⁵ HANI 1997, p. 49.

⁵⁹⁶ Cabe señalar que este título lo ostentaron otras figuras femeninas dentro

de las religiones paganas, como por ejemplo Ishtar, Afrodita o Venus.

⁵⁹⁷ AKÁTISTOS 2003, p. 28

también en ellos se cumpliera lo dicho:
Brille la luz entre las tinieblas⁵⁹⁸.

El himno Akátistos, sintetizando magistralmente todo este sentido, le canta a María: “Salve, estrella que hace visible al Sol”⁵⁹⁹.

Debemos señalar también la corona de doce estrellas de la Mujer apocalíptica que aparece en la visión de Juan en Patmos (Ap 12,1), figura femenina que ha sido asimilada a la Virgen por la exégesis de los teólogos medievales⁶⁰⁰. Así lo interpretó, por ejemplo, san Bernardo de Claraval, quien vio en esas doce estrellas las prerrogativas de la Virgen⁶⁰¹.

En su cabeza (...) tenía una corona de doce estrellas. Digna, sin duda, de ser coronada con estrellas aquella cuya cabeza, brillando mucho más lucidamente que ellas, más bien las adornará que será por ellas adornada (...) ¿Quién dará nombre a estas estrellas con que está fabricada la diadema real de María? (...) nosotros, según nuestra cortedad, absteniéndonos del peligroso examen de los secretos, podremos acaso sin incon-

veniente entender en estas doce estrellas doce prerrogativas de gracias con que María singularmente está adornada. Porque se encuentran en María prerrogativas del cielo, prerrogativas del cuerpo y prerrogativas del corazón; y si este ternario se multiplica por cuatro, tendremos quizá las doce estrellas con que la real diadema de María resplandece sobre todos⁶⁰².



Fig. 3.9. Mujer Apocalíptica, identificada con la Virgen María. Detalle de una miniatura del Facsímil del Beato de Navarra (siglo XII), París, Biblioteca Nacional. Nov. acq. lat. 1366.

Por lo demás, debemos señalar la muy antigua costumbre de pintar estrellas en el manto de las imágenes de la Virgen, hecho que no hace más

puramente mariológica en un segundo plano.

⁶⁰¹ Estas son las prerrogativas o privilegios que Dios ha concedido a María: Maternidad divina, Inmaculada concepción, Virginitad perpetua y Maternidad de la fe y de los creyentes.

⁶⁰² BERNARDO 1947, p. 625.

⁵⁹⁸ AGUSTÍN 1983, pp. 257-258.

⁵⁹⁹ AKÁTISTOS 2003, p.28

⁶⁰⁰ Es importante apuntar que la interpretación eclesiológica de esa figura femenina fue la de los primeros Padres y es también la que predomina en la actualidad, dejando la interpretación

que reforzar todo lo expresado anteriormente⁶⁰³.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Dentro de la metahistoria de las imágenes encontradas de la Virgen, son numerosas las ocasiones en las que el lugar de su ocultación y posterior hallazgo queda señalado por las estrellas o por una luminaria que puede interpretarse como tal. Esto cabría interpretarse de los siguientes modos:

- María es la Estrella del mar, título que la convierte en patrona y protectora de los navegantes, quienes son imagen de las almas cristianas que navegan por el mar del mundo. Así, María es la guía en la noche tenebrosa de la existencia. Cabe señalar que los santuarios más célebres de estas advocaciones veladoras de los marineros acostumbran a acoger a una virgen negra. Son particularmente célebres los casos franceses, que recoge Jean Hani: San Víctor en Marsella, donde el 2 de febrero se reparten todavía las populares *navettes*, pastelillos en forma de pequeñas naves, en honor de la “Buena Madre

negra”, patrona de los marinos; en Boulogne-sur-Mer, donde según la leyenda de fundación la estatua llegó en una barca sin nadie que la tripulara; en el Mont-Saint-Michel, donde la capilla de la Virgen está bajo la invocación de *Stella maris*; en Rocamadour, donde la crónica registra gran número de milagros que auxiliaron a los náufragos⁶⁰⁴.

- María es la “Estrella de la mañana”, el lucero que anuncia la llegada del Sol. Una estrella que señala el lugar de donde se oculta una imagen mariana estaría recordando el rol de la Virgen como anunciadora de la llegada de aquel que es la Luz del mundo (Jn 8,12), luz que nació en la oscuridad, luz divina de ese Dios oculto que iba a manifestarse en el mundo.

-Bajo una lógica similar, las estrellas en una *inventio* evocan evidentemente a la estrella que condujo a los magos hasta Belén para adorar al Niño-Dios (Mt 2, 9-10).

- Las estrellas de la *inventio* pueden evocar también la corona de la Mujer apocalíptica, en quien la devoción popular aún ve a la Virgen María.

⁶⁰³ A este respecto, resultan interesantes y sugestivas las investigaciones en torno al manto de la Virgen de Guadalupe, en donde parecen estar representadas con

gran exactitud una serie de constelaciones bien concretas.

⁶⁰⁴ HANI, 1997, p. 49.

FLOR

Son muchos los simbolismos que la flor ha expresado en las diferentes culturas antiguas. De entre ellos, algunos sirven particularmente bien para entender el rol de María dentro del cristianismo. Diremos, en primer lugar, que la flor, cuyo cáliz recuerda precisamente a una copa, es imagen del principio pasivo, abierto a los influjos de lo activo-celeste. Estos influjos pueden representarse, según convenga, como la lluvia, los rayos del Sol o como el rocío, que vendrían a llenar ese cáliz, generando así la unión de lo alto con lo bajo, de lo celestial con lo terrenal, para que nazca el posterior fruto. Además, como la flor nace de la tierra o del agua, “su desarrollo simboliza el de la manifestación a partir de esta misma sustancia pasiva”⁶⁰⁵. En este sentido, el simbolismo de la flor es muy cercano al del árbol: como éste, la flor parte de una semilla soterrada en la oscuridad que, poco a poco, tras germinar, se abre paso entre la tierra para, finalmente, elevarse en forma de un tallo vertical y abrirse al cielo. Este esquema ternario nos conduce, como tantas veces, a la idea del *Axis Mundi*, que recorre las tres regiones cósmicas: inframundo,

mundo humano y mundo celestial; regiones que quedan unidas gracias al eje invisible que las conecta y que es, de algún modo, análogo a la Virgen, que es reina de los tres mundos, tal y como hemos podido exponer en varias ocasiones.

Volviendo de nuevo al simbolismo particular de la flor, señalaremos que ésta es imagen de los estadios jóvenes de la vida, los cuales son todavía virginales pero que contienen en sí toda la fecundidad. Así, desde la óptica cristiana, podemos afirmar que María es la joven y virginal flor de la que nacerá el fruto de vida: Cristo, entregado al mundo por la Nueva Eva que, en esta ocasión, introduce en la historia un fruto salvífico: el Mesías, cuya venida estaba profetizada desde hacía siglos. A este respecto, y conectado con el simbolismo de la flor, el cristianismo siempre ha visto en este texto de Isaías una profecía del nacimiento de Jesucristo del vientre de María:

Aquel día brotará un renuevo del tronco de Jesé, y de su raíz florecerá un vástago. Sobre él se posará el espíritu del Señor (Is, 11, 1).

⁶⁰⁵ CHEVALIER 2000, p. 504.

Así lo demuestra, por ejemplo, este texto de Tertuliano:

El brote que sale del tronco de Jesé es María, de la cual surge la flor, Cristo. (Contra Marción III, 17,3-4).



Fig. 3.10. Miniatura del *Libro de la Santísima Trinidad*, principios del siglo XV. Imagen tomada de ROOB 2006, p. 422.

Cabe apuntar aquí que, dentro del simbolismo hermético, encontramos esquemas muy similares al que acabamos de presentar. Baste con recordar una de las imágenes que ilustran el “Libro de la Santísima Trinidad”, del siglo XV. En ella, tal y como apunta Alexander Roob, se nos recuerda que “Cristo y María son una sola substancia, encarnada en estado

fijo de condensación de la Madre y en estado espiritual de disolución por el Hijo. El Sol simboliza a Dios Padre y las doce estrellas los elementos en sus tres manifestaciones: espiritual (Hijo), anímica (Padre) y corporal (Madre)”. Observamos que en el lirio de la imagen se encuentra Cristo sacrificado. “En el lirio de cinco pétalos, continúa Roob citando el texto del libro, lirio azul saturno luna (...), está el martirio de nuestro Señor”⁶⁰⁶.

El fruto formado de esa flor virginal, independientemente de si su contexto es hermético o religioso, dirá de sí: “Yo soy el camino, la verdad y la vida” (Jn.14,6). Ciertamente, el Universo queda regenerado tras el sacrificio y la resurrección de Cristo, acontecimientos que se celebran en la Pascua florida, esto es, en primavera. Tal y como señala Lurker, las floraciones son “mensajeros de la primavera y simbolizan la esperanza del fruto venidero”⁶⁰⁷. Bien es cierto que la flor, al igual que el hombre, “está sometida a la misma ley terrena de la consunción”; sin embargo, María es el tálamo de la tierra que, abierto al Dios del Cielo, ha hecho posible la Encarnación gracias a su pureza absoluta, no tocada ni manchada por la transgresión original. Así pues, esa

⁶⁰⁶ ROOB 2006, p. 422.

⁶⁰⁷ LURKER 2018, p. 103.

flor, la flor marial, no puede estar sujeta al cambio y a la muerte como las demás flores. El simbolismo de la flor como imagen del devenir, de la transitoriedad, de la caducidad, como por ejemplo aparece en la epístola de Santiago (1,10) no es aplicable a la Virgen.

Son abundantes los símiles que la liturgia y la literatura cristiana han establecido entre la Virgen y las flores. En virtud del simbolismo tipológico, la Iglesia ha aplicado, por ejemplo, estos versos de la amada del Cantar de los cantares a María: “Yo soy la rosa de Sarón. Yo soy la flor de los campos y el lirio de los valles (2,1)”.

También estas palabras del Eclesiástico pronunciadas por la Sabiduría y aplicadas por la Iglesia a la Virgen, emplean los símiles florales: Mis flores son frutos de gloria y riqueza. (Ec 24,18)

Por su parte, el himno Akátistos la saluda del siguiente modo: “Salve, flor de la inmortalidad”⁶⁰⁸.

Durante el medievo, el simbolismo floral aplicado a la Virgen fue muy habitual. Adam de San Víctor, en el siglo XII, escribió estos versos: *flos*

*campi, convallium / singulare lilium / Christus, ex te prodiit*⁶⁰⁹.

El mes de mayo, conviene recordarlo, es la época de la floración de la naturaleza y está consagrado con todo el sentido a María⁶¹⁰. Se trata, en este caso, del mismo simbolismo por el cual ese mes estuvo dedicado en la antigüedad griega a Artemisa y a Flora en la Roma pagana: ambas son diosas de la fecundidad.

Parece que la primera referencia, en el occidente cristiano, que asocia el mes de mayo con María está en una de las cántigas del rey castellano Alfonso X el Sabio:

Ben vennas, Mayo, et con alegría;
poren roguemos a Santa María
que a seu Fillo rogue todavía
que él nos guarde d' erre de folía⁶¹¹.

En este punto, nos parece muy adecuado señalar lo acertado del título de uno de los libros que más tempranamente recogió muchas de las leyendas a las que este diccionario quiere ayudar a devolver su sentido simbólico. Se trata del *Jardín de María*

⁶⁰⁸ AKÁTISTOS 2003, p.44.

⁶⁰⁹ “Flor del campo / Giglio singular / Cristo nació de ti.” Citado en BERTRAND 1954, p.100.

⁶¹⁰ Si bien la consagración oficial del mes de mayo a María es de época barroca,

existen precedentes medievales . Aún hoy, en muchas parroquias y santuarios, durante el mes de mayo se corona con flores a la imagen de la Virgen.

⁶¹¹ Citado en ESTEBAN 1941, p. 25.

plantado en el Principado de Cataluña, del padre Camós (1657), en donde cada santuario es como una flor de ese jardín → *JARDÍN*.

De entre todas las flores, la rosa ha sido la que más se ha empleado como símil para referirse a María.

En el mundo latino, las Letanías Lauretanas, documentadas ya en el siglo XII, llaman “Rosa mística” a la Virgen. Sin embargo, estas letanías son el resultado de varios precedentes.

El Akátistos, por ejemplo, la llama “Rosal, de donde floreció la Única Rosa Inmarcesible”⁶¹².

En el siglo V, el sacerdote y poeta Celio Sedulio fue el primero en referirse a María como “Rosa entre espinas”:

Allí [se refiere al Paraíso] la tierra llevó espinas y abrojos porque Eva junto con Adam habían pecado. Como del arbusto espinoso sale una flor sin espinas, así del arbusto espinoso de la humanidad sale una rosa única, jamás vista: María, la Madre de Jesús, Ella por su gracia y amor a Dios encontró la complacencia del Altísimo, Ella era digna Madre del Redentor. (*Carmen paschale* II, 28-31)⁶¹³.

Siguiendo esta misma tradición, san Pedro Damiano, en el siglo XI, escribió que María es “la rosa del Paraíso” y, al igual que él, otros poetas continuaron manteniendo y desarrollando este simbolismo hasta llegar a Dante Alighieri, quien en la Divina Comedia escribió:

La rosa en que encarnó el Verbo divino
aquí está, con los lirios que, fragantes,
marcaron con su olor el buen camino.
(Paraíso, XIII)

No debe sorprender, entonces, que una de las devociones cristianas más arraigadas entre los fieles sea, precisamente, el santo rosario.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Cuando una imagen de María aparece en medio de flores o cuando es hallada hay una flor junto a ella, pueden existir estas lecciones teológicas y estos elementos devocionales:

- María es el receptáculo, el cáliz, que recibió al Verbo para que éste naciera en el mundo. De la flor mariana aparece el fruto divino en la tierra. María es la Nueva Eva.

⁶¹² AKÁTISTOS ARG. p. 11.

⁶¹³ Existe una edición original online en: <https://bit.ly/2E9rrml>. La traducción del

fragmento es de mariología.org y puede consultarse en: <https://bit.ly/2GGPJG8>

- Como las flores que anuncian la primavera, María anuncia el renacimiento o la regeneración del mundo por la acción de su Hijo.

FUEGO

El elemento ígneo aparece en multitud de ocasiones dentro de los relatos legendarios que rodean a las imágenes de Nuestra Señora. Tal cosa no es de extrañar, pues el fuego, con su luz y calor, es uno de las manifestaciones más antiguas de lo sagrado, así como una imagen de la presencia de la divinidad. Sin embargo, como todo símbolo, es polisémico, y su poder destructor también ha servido como imagen de todo aquello que amenaza o atormenta al alma en el inframundo. No obstante, este poder destructor puede amoldarse a un discurso menos terrible, pues esa destrucción puede estar al servicio de la necesaria purificación del alma, que queda liberada tras la destrucción de todo aquello grosero y vil que se había adherido a ella. Tal sería la función de las llamas del Purgatorio o la del fuego que menciona Malaquías: “Quien podrá estar en pie cuando Él se manifieste? Porque Él es como fuego purificador y como jabón de lavadores”

(Mal 3,2). En efecto, el que quiera ser juzgado, al igual que la plata, tendrá que pasar por el fuego del fundidor (Mal 3,3). En efecto, el término griego ‘*pyr*’ (fuego) y el latino ‘*purus*’, proceden de la misma raíz, pues el fuego es puro y purificador ⁶¹⁴.

En el caso concreto del Antiguo Testamento, el fuego es, como ya hemos adelantado, una imagen de la presencia y de la acción de Dios. El Señor se reveló a Moisés en una zarza ardiente (Ex 3,2) y tomó el aspecto de una gran columna de fuego mientras guiaba al pueblo de Israel por el desierto (Ex 13,21), durante la entrega de la Ley apareció el resplandor del Señor “como fuego voraz sobre la cumbre del monte” (Ex 24, 27). Vale recordar también la visión de Ezequiel (Ez 1,4), el carro de fuego del profeta Elías (2 Re, 2, 1-13) o el aspecto terrible de la actuación divina: “De su nariz se alzaba una humareda, de su boca un fuego voraz y lanzaba ascuas al rojo” (Sal 18,9)⁶¹⁵.

Para teólogos cristianos como Clemente de Alejandría, muchas de las imágenes ígneas veterotestamentarias, especialmente la columna de fuego y la zarza ardiente, eran leídas como prefiguraciones del verdadero

⁶¹⁴ LURKER 2018, p. 105.

⁶¹⁵ LURKER 2018, pp. 105 y 106, donde se encuentran otros muchos ejemplos.

fuego de Dios, que arde desde el madero de la cruz para redimir a la humanidad.⁶¹⁶

Centrándonos en el marco del Nuevo Testamento, encontramos también imágenes del fuego como expresión de la acción divina. Juan el Bautista predice que el Mesías no bautizará con agua, como lo hace él, sino con el Espíritu Santo y con el fuego (Mt 3,11). De hecho, el fuego sirve como manifestación o imagen del mismo Espíritu Santo en toda la iconografía cristiana. El origen de esto lo encontramos en Pentecostés (Hech 2, 1-41), cuando el Espíritu derrama los dones y carismas sobre el Colegio Apostólico, el cual, en la iconografía, está presidido por María, que es imagen de la *Ecclesia*.

En el final de los tiempos, según el cristianismo, el mundo habrá está dominada por el Anticristo, sin embargo, Cristo volverá para purificar el mundo y lo hará valiéndose del fuego. A este respecto escribió san Efrén el Sirio:

El mar rugirá y después se secará, el cielo y la tierra se disolverán, se extenderán por todas partes el humo y las tinieblas. Durante cuarenta días el Señor enviará fuego sobre la tierra para

purificarla de la mancha del vicio y del pecado⁶¹⁷.

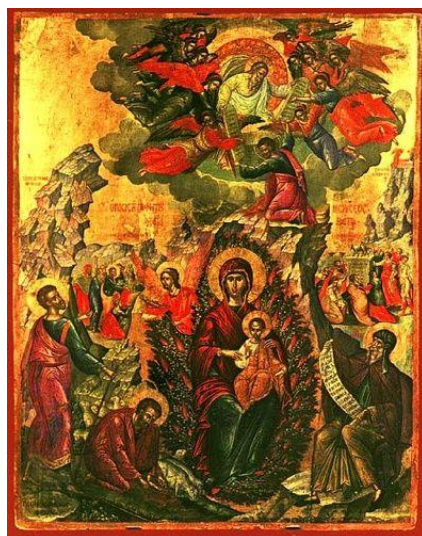


Fig. 3.11. Moisés ante la Virgen María como "Arbusto ardiente". Miguel Damasceno, siglo XVI. Santa Catalina del Sinaí. Imagen: Museo del Herakleion, Grecia.

Llama la atención que muchas de las imágenes veterotestamentarias que hemos citado y que posteriormente el cristianismo atribuyó a la acción del fuego salvador de Dios, se comenzaron a asimilar a la figura de la Virgen. Canta el himno Akátistos los siguientes versos: "Salve, carro de fuego del Verbo", refiriéndose claramente al carro de Elías. De modo semejante se expresa santa Catalina de Siena: "¡Oh María, portadora del fuego (...) Oh María, ¡carro de fuego!

⁶¹⁶ LURKER 2018, p. 106.

⁶¹⁷ Citado en ELIADE 1999, p. 69.

Tú llevaste el fuego escondido y velado bajo el polvo de tu humanidad”⁶¹⁸.

Continúa el Akátistos: “Salve, columna de fuego que brilla para los que están en las tinieblas”⁶¹⁹, aludiendo aquí a la columna de fuego que guiaba al pueblo Israel por el desierto durante la noche (Ex 13,21). A este respecto, Alfonso María de Ligorio escribió lo que sigue:

Narra el Antiguo Testamento que el Señor guiaba a su pueblo de Egipto a la tierra promesa, durante el día con una columna de nube y de noche con una columna de fuego. En esa columna, ya de nube ya de fuego, dice Ricardo de San Lorenzo, que prefiguraba María y los oficios que ejerce constantemente en favor nuestro. Como nube nos protege del ardor de la justicia divina, y como fuego nos protege de los demonios. Fuego, a añade a su vez san Buenaventura, porque como la cera se hace líquida ante el fuego, así los demonios pierden su fuerza frente a las almas que recuerdan el nombre de María y la invocan piadosamente, y tanto más si tratan de imitarla⁶²⁰.

Canta también el himno Akátistos: “Salve, zarza en llamas que no se consume”, recordando el pasaje donde

Dios se manifestó por vez primera a Moisés (Ex 3,2). Estos últimos versos que citamos del célebre himno, son particularmente interesantes, pues la Iglesia muy pronto interpretó esa zarza ardiente que no se consume, que permanece íntegra, como una imagen de la integridad de la virginidad de María, en la cual se encerró el Verbo divino dejando intacto su seno.

Esta integridad de la que goza la Madre de Dios, expresada en la resistencia de la zarza al fuego, que no se consume, es lo que ha justificado la asimilación de la virtud y la virginidad de María con la salamandra. En efecto, los bestiarios han mantenido siempre que este animal no puede ser consumido por las llamas, que en este caso representarían las pasiones del mundo que pueden consumir al alma humana pero que son atravesadas por Cristo y su santa Madre sin dejar en ellos ninguna mancha.⁶²¹

Existe, sin embargo, un fuego marial, que es el fuego de su caridad. Escribió Grignon de Montfort en una de sus oraciones a María: “Que el fuego de tu ardiente caridad incendie la tibieza y frialdad de mi corazón”⁶²².

⁶¹⁸ Citado en BURGOS 1998, p. 101.

⁶¹⁹ AKÁTISTOS 2003, p. 41.

⁶²⁰ LIGORIO 2006, p. 109.

⁶²¹ CHARBONNEAU 2016 b, p. 815 y ss.

⁶²² MONTFORT 1954, p. 349.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Cuando el fuego está presente en alguna de las *inventiones* de una imagen de Nuestra Señora, éste podría indicar las siguientes realidades teológicas:

- María es inviolable, permanece siempre virgen, no puede ser consumida como lo haría un leño al que se le aplique el fuego.
- María es guía y protectora de la *Ecclesia*, como la columna de fuego lo fue para el pueblo de Israel.
- La Virgen-*Ecclesia* recibió todos los dones del Espíritu, de ella los reciben asimismo los fieles.
- Con el fuego de su caridad, María aviva el helado corazón de los creyentes.

JARDÍN

Sería complejo y extenso en extremo desarrollar en esta entrada una historia simbólica del jardín asociado con lo virginal. Nos bastará, para nuestro fin, apuntar algunas nociones fundamentales sobre sus simbolismos más cercanos al arquetipo femenino en su expresión judeocristiana y

mediterránea, con tal de conectarlos después con la figura de la Virgen María.

En primer lugar, es ilustrativo señalar la diferencia entre el jardín y el bosque. Aquel es un espacio ordenado, seleccionado, cercado, donde la naturaleza está sometida; ocurre todo lo contrario con el bosque, que se relaciona, más bien, con lo salvaje, lo primordial o lo inconsciente.⁶²³ El jardín, al evocar ese orden, es una imagen resumida o sintética del universo en no pocas culturas. Por ejemplo, en el jardín sasánida, comprobamos como éste presenta una forma rectangular que está dividida en cuatro cantos a partir de dos grandes ejes que se juntan en el centro formando una cruz ⁶²⁴.

Esta asociación de la forma del jardín con el orden fijado por Dios nos lleva a contemplarlo también como una imagen del centro del cosmos, del estado espiritual del origen, razón por la cual, en las culturas semíticas, el jardín es también un símbolo del Paraíso y de la vida inmortal ⁶²⁵.

Según narra el Génesis bíblico, ese jardín edénico es un lugar plantado

⁶²³ CIRLOT 2006, p.267.

⁶²⁴ Ocurre algo parecido en el claustro de los monasterios o en el patio ajardinado de las casas musulmanas tradicionales. Sin embargo, es en el jardín iranio donde

encontramos los primeros referentes simbólicos que tocan, no solo con lo cósmico, sino también con lo místico y con la metafísica pura.

⁶²⁵ CHEVALIER 2000, p.603.

por Dios, en el cual colocó al hombre que había formado de la tierra para que lo cultivase y lo guardase (Gn 2, 15), esto es, el hombre debía conservar ese orden y trabajar en él conforme a los designios de Dios. Sin embargo, el mismo Génesis narra como el ser humano tomó el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal, desobedeciendo así a Dios y perdiendo el estado edénico. Para hacer posible la reconciliación de Dios con la humanidad, aquel fruto de muerte debía ser substituido por un fruto de vida. En este esquema, el rol de la Virgen es fundamental, pues ella es el *lugar* en el cual Dios se hace hombre y se manifiesta en la historia. A este respecto, Brígida de Suecia, en el siglo XIV, puso en los labios de la Virgen estas palabras:

Como Adán y Eva vendieron el mundo por una manzana, así mi hijo y yo lo redimimos con un solo corazón (S. Brig. 35)⁶²⁶

Por esta razón, María ha sido comparada con el jardín del Edén desde muy antiguo, así como con otro célebre jardín simbólico que

encontramos en el Cantar de los cantares, jardín que, en realidad, no es más que una expresión particular de ese jardín edénico original, en este caso como una imagen de la vinculación humana con Dios. En el poema veterotestamentario, el jardín es una imagen de la amada y es el esposo quien la saluda como “jardín cercado” (4,12) y quien se complace en “haber penetrado en tal Jardín” (5,1) y de “permanecer en él” (8,13)⁶²⁷.

Para el cristianismo, esta relación de amor que presenta el Cantar simboliza la unión del alma humana, representada por la amada, con Dios o, lo que es lo mismo pero formulado de otro modo: la unión de la Virgen-tierra con el Cielo-divino. María estaba, ciertamente, prefigurada en el antiguo Cantar de Salomón, y con ella toda la humanidad que permite que Dios la encuentre, esto es, toda aquella alma purificada (virginal) que deja entrar en ella a Dios⁶²⁸.

En efecto, del Cantar de los cantares se han extraído multitud de temas que se han desarrollado en la meditación sobre la Virgen y que se han incluido después en multitud de himnos, gozos e invocaciones en su

⁶²⁶ Citado en CLARET 1858, p. 219.

⁶²⁷ GARCÍA 2013, p. 47.

⁶²⁸ Tales asociaciones se formularon concisamente por vez primera en las obras de

Rupert de Deutz y Honorio de Autun, en el siglo XII, si bien existen precedentes de asimilaciones parciales entre la amada del Cantar y María.

honor. De entre todas las imágenes del Cantar, la que tratamos aquí es particularmente célebre: “Jardín cercado” o “Jardín cerrado”⁶²⁹.

El himno oriental Akátistos, tan rico en imágenes para el culto a María, la aclama en términos muy cercanos a los que expresa el Cantar de Salomón:

Salve, tú plantas quien planta la vida.
Salve, oh campo fecundo de gracias copiosas.
Al pío arador tú cultivas.
Salve, ingreso que da al Paraíso.
Salve, oh tierra por Dios prometida⁶³⁰.

En el siglo IX, dentro de un sermón que sirve de lección en el Oficio del ocho de diciembre, Pascasio Radberto dijo esto de María:

Se canta de ella en el Cantar de los cantares (4,12): "Jardín cerrado, fuente sellada, lo que de ti emana es el Paraíso". Sí, verdaderamente un jardín de delicias, todas las especies de flores están allí reunidas, y todos los perfumes de las virtudes⁶³¹.

Todas estas alusiones al “jardín cercado” del Cantar, como es evidente,

expresan de modo poético-simbólico la virginidad de María y la ausencia de pecado en ella. Esta nueva Eva, muy al contrario que la primera, no fue siquiera tentada por el Maligno, pues éste no puede entrar en ese jardín cerrado, jardín que sólo fue tocado por Dios para que en él naciera la Luz del mundo. Así, en los oficios del siete y el catorce de septiembre, la liturgia bizantina aclama a María en estos términos: “Jardín luminoso”, “Jardín vivo”, “Tú eres el jardín místico que, sin ser cultivado, ha hecho germinar a Cristo”⁶³².

Consideramos que quien mejor ha expresado todas estas nociones ha sido Grignon de Monfort, quien llama a María “Paraíso Terrestre del Nuevo Adán, del cual el antiguo Paraíso era solo una figura”⁶³³. Tal Paraíso es descrito por el santo como un lugar de intimidad con Dios, un espacio protegido de los enemigos, lleno de alimentos nutritivos y frutos de vida.

Todo lo expuesto hasta ahora está relacionado estrechamente con la imagen hermética del Jardín o la Rosaleda de los filósofos, en el cual encontramos también los demás

⁶²⁹ Se trata de una evocación de los jardines de Oriente mantenidos secretos tras altos muros y en los que abundan las plantas fragantes que esparcen sus deliciosos perfumes.

⁶³⁰ AKÁTISTOS2003, pp. 32 y 42.

⁶³¹ Citado en HANI 1997, p. 42.

⁶³² Citado en HANI 1997, p. 42.

⁶³³ MONTFORT 1954, p. 384

elementos, como la fuente y las flores. Escribe Pernety que ese jardín es “el vaso que contiene la Gran Obra. Los colores son las flores de ese jardín, al que el fuego de Naturaleza, auxiliado por el fuego artificial, hace crecer y manifestar”.⁶³⁴ D’Espagnet, a quien cita Pernety, escribió que, cuando se ha encontrado el medio de abrir la puerta de este jardín, que está protegido por un dragón, se encuentra después “una fuente de agua muy limpia que surge de siete fuentes y que lo riega por completo”⁶³⁵. Esta fuente es Cristo, el Señor de las Aguas vivas. → AGUA. A este respecto, el tratado *Alcymista christianus* del siglo XVI, es muy claro:

Por su muerte y por su pasión él fundó y estableció la Iglesia, dentro de la cual él se ha hecho fuente de vida que sale por siete caños para fomentar, conservar y multiplicar la vida y la gracia que ha adquirido por su muerte y su pasión⁶³⁶.

La Madre del Señor de las Aguas vivas y la que las hace llegar hasta los fieles, es la la Virgen María.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Cuando una imagen de la Virgen aparece en un jardín o un huerto (que no es más que otro modo de terreno vegetal ordenado y fértil), recuerda, entre otras cuestiones, las siguientes:

- María, nueva Eva, es la imagen de la tierra fértil y pura que acoge a Dios dentro de sí y lo hace nacer como fruto de vida para la humanidad.

- María es imagen del Paraíso porque, por ella, sus puertas quedan abiertas de nuevo.

- Hallar una imagen de Nuestra Señora en un jardín o huerto evoca al “jardín cerrado”, el “*hortus conclusus*” del Cantar de los cantares que, entre otros simbolismos, posee el de la virginidad i la inviolabilidad. Ciertamente, como la amada del Cantar, María es *tota pulchra*.

LECHE

Como primer alimento de los recién nacidos, la leche es símbolo de la bebida vital, el alimento por excelencia. Gilbert Durand la denomina, por esta razón, “alimento primigenio, el arquetipo alimen-

⁶³⁴ PERNETY 2018, p. 251.

⁶³⁵ PERNETY 2018, p. 251.

⁶³⁶ FABRE 2001, p. 177. La traducción al español del fragemnto es nuestra.

tario⁶³⁷. Tanto es así, que en diversas tradiciones espirituales es considerada bebida propia de dioses. En este sentido, es habitual en la iconografía egipcia encontrar la imagen del Faraón siendo amamantado por una divinidad femenina (normalmente Isis), indicando así que éste participa de las fuerzas divinas. Otras imágenes, de muy similar simbolismo, muestran al rey bebiendo la leche directamente de las ubres de la vaca celeste (Hator)⁶³⁸. Así pues, junto con la miel, la leche es en las antiguas religiones del mediterráneo un alimento proveniente de los dioses y, por lo tanto, sagrado. Su uso sacramental, ya sea en libaciones públicas, sanaciones o misterios, se ha encontrado en ritos de las más diversas tradiciones. Sobre la sacralidad de la leche en el cristianismo diremos algo más adelante ⁶³⁹.

El poeta Ovidio, cuando evoca el tránsito desde la Edad de Oro a la Edad de Plata, escribe que “las fuentes que desde entonces derraman agua, eran casi todas fuentes de leche”.⁶⁴⁰ En el contexto de la religión judía, encontramos que Canaán, la tierra

prometida, posee ríos de los que manan leche y miel (Ex 3,8), esto es, que es rica y fértil, abundante en alimentos porque está bendecida por Dios para su pueblo.⁶⁴¹ También Job, más adelante, alude a esta sustancia como materia originaria de la vida, cuando le dice a Dios:

Recuerda que me formaste como a barro y que al polvo me obligas a volver
¿No me vertiste como leche y como queso me hiciste cuajar? (10,9-10).

Así las cosas, las imágenes en las que María aparece dando el pecho a su divino hijo, (el modelo iconográfico *Virgo Lactans*) son, entre otras cosas, expresión de la encarnación de Dios, que al hacerse hombre se alimenta del líquido fundamental de la vida mediante su madre terrena, como lo haría cualquier otro niño. María aparece entonces como una figura de fertilidad, dadora de vida y, por lo tanto, como manifestación de los atributos esenciales de la *Magna Mater*. Por esta razón, toda una serie de imágenes de la virgen son particularmente invocadas para

⁶³⁷ DURAND 1973, p. 294.

⁶³⁸ LURKER 2018, p.126

⁶³⁹ Para esta cuestión, remitimos al lector al trabajo “La lactancia mística” en HANI 2005, que es de donde hemos tomado la mayoría de nuestras informaciones.

⁶⁴⁰ *Las Metamorfosis*, Lib. I, Cap. III.

⁶⁴¹ No debe descartarse, evidentemente, la lectura mística de estos pasajes, donde la tierra prometida es también imagen del retorno al Paraíso, en su sentido de fecundidad espiritual recuperada.

favorecer a las mujeres estériles o para propiciar un buen parto. Esta cuestión, obviamente, está relacionada con la devoción a unas reliquias muy célebres en el mundo medieval, aquellas que atesoraban de un modo u otro la leche de la Virgen y ante las cuales las madres infértiles rezaban para remediar su mal. Existen, además, muchos episodios de tipo milagroso, recogidos durante el medievo, donde esta leche de la Virgen ayuda a hombres religiosos; san Fulberto de Chartres sería un ejemplo célebre ⁶⁴².

Es fundamental, sin embargo, estudiar el aspecto sobrenatural de la leche, que es también imagen del alimento espiritual que va más allá de los milagros de curación física. Así debe interpretarse este líquido en el Cantar de los cantares cuando se menciona el jardín del Esposo (5,1) y así lo aplica san Pablo, aunque con otra intención, cuando emplea la leche como símil de los primeros “alimentos” espirituales de la fe:

No pude hablaros como a hombres espirituales, sino como puramente a humanos, como a cristianos en edad infantil. Os di a beber leche, no os di

comida sólida, porque no estabais todavía capacitados (1 Cor 3, 1-2).

En las Cartas católicas, encontramos también imágenes simbólicas de la leche, siempre bajo la misma idea esencial de ésta como alimento espiritual. Por ejemplo, en la primera carta de Pedro, cuando su autor habla del nuevo pueblo de Dios, leemos:

Como niños recién nacidos, desead la leche pura de la Palabra, que os hará crecer para la salvación, ya que habéis gustado qué bueno es el Señor (2,1-3).

Como cabe esperar, este alimento básico para la espiritualidad, lo ofrece la Virgen a los fieles que desean crecer en la fe. En *Las Glorias de María*, podemos encontrar diversas alusiones a este líquido alimento. En esta obra, san Alfonso de Ligorio escribe que María regala su leche a los fieles, “leche de misericordia para animar nuestra confianza” ⁶⁴³. Más adelante, citando al teólogo medieval Ricardo de San Víctor, Ligorio recuerda que María,

en nuestras necesidades, se anticipa a nuestras peticiones y su misericordia está más pronta a socorrernos que

⁶⁴² En las *Cantigas de Santa María* se recoge también un caso muy citado, en el

que un monje cisterciense resucita tras recibir en la boca leche de la propia Virgen.
⁶⁴³ LIGORIO 2006, p. 22.

nosotros a invocarla (...) el pecho de María está lleno de compasión, que tan pronto conoce nuestras miserias, al momento derrama la leche de su misericordia ⁶⁴⁴.

Más allá de la ayuda espiritual que la Virgen brinda a los fieles en momentos de flaqueza, existen también milagros relacionados con la lactancia de esa leche y que son de tipo completamente místico. Figuras como san Francisco de Asís, santa Caterina de Siena, el bienaventurado Enrique Suso o Alain de la Roche, tomaron de ese alimento espiritual. Sin embargo, el caso más célebre de todos y el que la iconografía cristiana ha fijado mejor, es el de san Bernardo de Claraval. El relato, que nos ha llegado en varias versiones, esencialmente describe cómo María, con el Niño en brazos, se apareció al joven monje Bernardo durante el rezo, quien imploraba ayuda a la Virgen para ser capaz de predicar, tal y como su abad le había encomendado. Ella roció entonces la leche de su pecho sobre los labios del santo y le confirió así el don de la elocuencia. María se muestra aquí como madre de Bernardo – quedando éste convertido de algún modo en

hermano de Cristo – y distribuidora de la sabiduría de Dios, la cual hizo al santo un eminente y profundo escritor, así como un predicador excelente. El mismo Bernardo exclamaba que “es grato ir a beber a su pecho como de una fuente pública” ⁶⁴⁵ pues, efectivamente, es mediante la Virgen que accedemos a la Sabiduría de Dios. Sobre este conocimiento, y en relación con la leche de la Virgen, el Pseudo Dionisio Areopagita escribió:

El alimento líquido simboliza el raudal abundante que cuida de extenderse procesivamente a todos los seres y que, además, a través de los objetos variados, múltiples y divisibles, conduce generosamente a aquellos a los que alimenta (...) hasta el conocimiento simple y constante de Dios⁶⁴⁶.

Diremos para concluir que, en términos eclesiásticos generales, el modelo de la *Virgo lactans* está enteramente relacionado con el de la *Ecclesia lactans*, que es como una imagen superpuesta a aquella. Ciertamente, la leche es la doctrina espiritual con la que la iglesia nutre a sus hijos. En palabras de Clemente de Alejandría, que medita sobre las

⁶⁴⁴ LIGORIO 2006, p. 101.

⁶⁴⁵ Citado en HANI 2005, p. 301.

⁶⁴⁶ Citado en HANI 2005, pp. 313 y 314.

palabras de la epístola de Pedro antes citada:

La leche no es otra cosa que el Logos con el que Dios y la Iglesia alimentan a los cristianos desde su bautismo (...) Así, nuestra unión con Cristo es total; por la sangre que nos redime entramos en simpatía con la gracia y con el alimento que nos viene del Logos (Su Palabra). Así, sangre y leche no son más que un solo y mismo símbolo que representa la Pasión de Cristo y Su Doctrina ⁶⁴⁷.

Por lo demás, el uso de la leche como emblema eucarístico en los primeros tiempos del cristianismo está recogido en la literatura patrística y en la iconografía de las catacumbas. San Zenón de Verona escribió al respecto que “el Cordero (...) ha infundido con su amor su dulce leche en nuestros labios entreabiertos”⁶⁴⁸.

De modo semejante se expresa el antiguo relato de *La Pasión de santa Perpetua*, en el cual se dice que Cristo se pareció a la santa para fortalecerla durante su martirio “y le ofreció leche coagulada (*caesum*), que depositó en sus manos cruzadas con todo el ceremonial entonces en uso para la

distribución ritual y la recepción de la Eucaristía” ⁶⁴⁹.

Todo lo expuesto hasta ahora posee una lectura de tipo alquímico que vale la pena señalar. Por “leche virginal”, los filósofos herméticos entienden el Mercurio de los Sabios. Con esta leche se debe alimentar a la Piedra, al *Lapis*, esto es, al Cristo que va a nacer. Al cocerla, el fuego lleva a la Piedra a la perfección, pasando del blanco al rojo⁶⁵⁰.

Por lo demás, es interesante recordar las imágenes herméticas en las que Sabiduría nutre a sus hijos. Un buen ejemplo lo encontramos en el texto *Las aventuras del filósofo desconocido en la búsqueda y la invención de la Piedra Filosofal*, del monje cluniacense del siglo XVII Dom Belin ⁶⁵¹. En su texto, podemos leer como Sabiduría sale al encuentro de su hijo y se compadece de los padecimientos de éste en tan larga y dura búsqueda. Entonces, explica el autor, *Sophia* “sacando uno de sus pechos de su seno de alabastro, me ofreció el pezón para que mamara su leche (...) a mi alma se le abrieron los ojos; la catarata que me había impedido ver en los secretos de la naturaleza se dispo

⁶⁴⁷ Citado en HANI 2005, p. 314.

⁶⁴⁸ *Tractatus*, Lib. V, Cap. III. Citado en CHARBONNEAU 2016 a, p. 199.

⁶⁴⁹ Citado en CHARBONNEAU 2016 a, p. 199..

⁶⁵⁰ PERNETY 2018, p. 271.

⁶⁵¹ BELIN 1976, p. 184

al momento e inmediatamente apareció en mi rostro la vergüenza de haber estado tanto tiempo cegado y frenado en tan bello camino”⁶⁵². Ante las palabras de su hijo, Sabiduría le replica: “mis pechos son una fuente de ciencia; uno se vuelve sabio al tiempo que la saborea [la leche]”⁶⁵³.

Es sencillo encontrar la conexión de la *María-Sophia* que alimenta, por ejemplo, a san Bernardo, con esta figura que aparece en el tratado alquímico *Aurora Consurgens*, del siglo XV (Fig. 3.12).



Fig. 3.12. Sabiduría alimentando a sus hijos. *Aurora Consurgens*, 028 f-13v-28, Zurich Zentralbibliothek, siglo XV.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Algunas imágenes de María guardan relación con la leche. Esto puede estar relacionado con varios aspectos:

- María es la Madre fértil que alimenta a la humanidad. No en vano ella es también garante de la fecundidad de las tierras de cultivo.

- Como Gran Madre, María puede propiciar esa misma fertilidad a las madres que no pueden quedar encintas o cuyos pechos no dan leche. Esta capacidad es tan grande y tan cierta que, algunas leyendas, como la de la Mare de Déu de Gresolet, explican que las milagrosas y curativas aguas consagradas a la Virgen de las que bebe un hombre incrédulo, hacen que éste desarrolle pechos de los que mana leche⁶⁵⁴.

- María es la humanidad que da la substancia a Dios hecho hombre. Así, el Niño Jesús es alimentado con la leche de su madre humana.

- María, Madre de la Iglesia en calidad de *Pneumatófora* en Pentecostés, alimenta como ésta a los fieles espiritualmente.

- La leche de la Virgen es capaz de sanar e incluso resucitar a los muertos, pues es el líquido de la vida, el alimento fundamental.

- La leche de la Virgen es también imagen de la fuente del conocimiento divino. Beberla, simbólicamente, implica asimilar el conocimiento de las

⁶⁵² Citado en PLAYÁ 2003, pp. 48-49.

⁶⁵³ Citado en PLAYÁ 2003, p. 48.

⁶⁵⁴ Cf. “Mare de Déu de Gresolet” en nuestro Catálogo, pp. 140-141.

cosas santas y saber expresarlas del modo adecuado.

LUCAS

San Lucas es considerado el autor del tercer Evangelio y de “Hechos de los apóstoles”, lo que configuraría el llamado *Opus Lucanum*. San Pablo lo menciona hasta tres veces en sus cartas, refiriéndose a él como un fiel colaborador y médico. Según una tradición, Lucas fue martirizado a los ochenta y cuatro años junto con Andrés, en la ciudad griega de Patras.

Su Evangelio es la obra neotestamentaria que más información aporta sobre la infancia de Jesús y, en consecuencia, de su madre. En él, Lucas traza un verdadero retrato interior y espiritual de María; el *Magnificat*, contenido en su Evangelio, es una buena muestra de ello. Por este motivo, la tradición ha considerado a san Lucas como el retratista de la Virgen. Tanto es así, que una leyenda asegura que el evangelista habría plasmado un retrato de María en una pintura que se habría conservado en Constantinopla hasta su destrucción en el siglo XV.

Esta leyenda encuentra su primer testimonio escrito en la “Historia

Eclesiástica” de Teodoro el Lector (VI, 43), obra anterior al año 540 y que no ha sido conservada más que en fragmentos citados en textos posteriores. Según esta fuente, la emperatriz Pulqueria recibió de su cuñada Eudokia una imagen de María procedente de Jerusalén y que había sido pintada por san Lucas. Parece, sin embargo, que este fragmento del texto es un añadido posterior y que la leyenda posiblemente no es tan antigua⁶⁵⁵. En una de las tres iglesias dedicadas a María por la emperatriz Pulqueria, se veneró el icono de la Hodegetria, hecho que pudo motivar esta leyenda. Según H. Belting, la pintura “era también una reliquia, puesto que dicha imagen, según el relato, llegó desde Jerusalén al igual que el manto y el cíngulo de la Virgen”, objetos que se veneraban en las otras dos iglesias erigidas por la emperatriz⁶⁵⁶.

El hagiógrafo bizantino Simón Metafrastre escribe de modo semejante cuando se refiere a san Lucas. Así, los diferentes sinasarios van a acabar por aceptar esta leyenda dentro de sus narraciones. Nicéforo Calixto, el último de los historiadores eclesiásticos griegos, en su *Ecclesiasticae Historiae libri decem et octo*,

⁶⁵⁵ BELTING 2009, p. 82.

⁶⁵⁶ BELTING 2009, p. 82.

transmite exactamente esta misma leyenda en la primera mitad del siglo XIV⁶⁵⁷. El texto griego de Nicéforo es traducido al latín y pasa así al occidente cristiano a finales del mismo siglo, contribuyendo así a afianzar la leyenda en estos territorios. A este respecto, conviene señalar que, *La Legenda aurea* de Jacobo della Vorágine, anterior a la versión latina de la obra de Nicéforo, aún no se hace eco de esta leyenda sobre el “apóstol pintor”. Esto no quiere decir, necesariamente, que la leyenda no circulara en tierras de la Iglesia latina, quizá pueda indicar que tal leyenda no tenía aún mucho predicamento hasta el siglo XV, que es cuando la iconografía da sus primeras muestras del tema en occidente. Así, proliferan a finales de la Edad Media las imágenes que presentan al santo delante de la Virgen (con o sin el Niño) en pleno de acto de retratarla, a veces encontrándose dentro del taller de un pintor, tema que, en Bizancio, ya se había desarrollado muchos siglos atrás.

La proliferación de estas imágenes en Occidente conoció un punto de inflexión durante la controversia entre católicos y protestantes, en la cual el uso de las imágenes fue uno de los temas más duramente polemizados.

En efecto, el uso y abuso de las imágenes ya había sido revisado y denunciado por intelectuales católicos críticos con los excesos de la Iglesia como Erasmo o Pico della Mirándola. Después, los primeros teólogos protestantes, como Carlostadio, expresaron claramente la necesidad de eliminar de las iglesias cualquier imagen que diera pie a la idolatría. Este desarrollo de una primera iconoclastia luterana obligó a la Iglesia Católica a revisar su defensa para el uso de las imágenes. Dejando de lado el rol didáctico de éstas, que era aceptado por el propio Lutero, ¿qué valor debían poseer y qué papel debían jugar las imágenes tradicionalmente consideradas aquerópitas o aquellas atribuidas a san Lucas? ¿Debían creerse los milagros que éstas parecían obrar? Tal y como ha expuesto ampliamente M. Bacci, la respuesta católica fue, por un lado, recordar a sus adversarios el muy antiguo uso de imágenes defendido por los padres de la Iglesia y, por otra parte, emplear la historia del retrato de la Virgen obrado por el pincel de san Lucas para testimoniar y certificar el obstinado uso de la pintura en el culto cristiano. Visto a la inversa, la actual existencia de imágenes atribuidas al evangelista,

⁶⁵⁷ ELENA 2008, p. 179.

ofrecía la posibilidad de volver a demostrar en los objetos materiales lo aprendido en las fuentes escritas⁶⁵⁸.



Fig. 3.13. San Lucas pintando a la Virgen. Icono griego, Creta o Macedonia, siglo XVI. Victoria & Albert Museum, Londres.

Tales argumentos encontraron una firme oposición en los escritos de los reformadores, como por ejemplo en el *Traité des reliquies*, escrito y publicado por Calvino en 1543, en donde se denuncian los cultos rendidos a las reliquias y a las imágenes milagrosas. Sobre el particular de los retratos atribuidos a san Lucas, Calvino sostenía que el número de estas pinturas era exorbitante y que en la mayor parte de los pretendidos

retratos, la Virgen había sido representada de un modo poco conveniente⁶⁵⁹.

En cualquier caso, el prestigio y el valor de la tradición que presentaba a Lucas como el pintor de la Virgen, propició que la pintura eclesiástica italiana retomara los modelos antiguos, particularmente los orientales. De algún modo, si no se podía demostrar que tal o cual tabla era obra del propio Lucas, por lo menos se podía asegurar que, como el evangelista había fijado el arquetipo del retarto de la Madre de Dios, imitarlo era entonces reactualizarlo y hacerlo presente de nuevo.

A fin de efectuar debidamente estos retratos de María con el Niño, en pleno Concilio de Trento aparecen los cánones que la Iglesia de Roma preescribe para tal efecto. En este mismo contexto, el cardenal Peleotti escribe una especie de decálogo con el que busca definir adecuadamente las características de una imagen que, propiamente, pueda ser llamada sagrada y, por lo tanto, recibir veneración. Entre los requisitos, después de las imágenes aparecidas por contacto con el Señor (como en el caso de la Verónica) se encontrarían las obras realizadas por una persona

⁶⁵⁸ BACCI 1998, p. 331.

⁶⁵⁹ BACCI 1998, p. 333.

santa, siendo san Lucas el ejemplo paradigmático.

Pero no solo proliferaron estos documentos oficiales a partir de Trento, sino que, cosa mucho más interesante para nuestro trabajo, se difundieron una serie de leyendas-propaganda que buscaban vincular a los mejores artistas italianos con la figura del apóstol pintor y sus retratos de María. Así, tal y como recoge M. Bacci, en los siglos XVI y XVII, circulaba por Roma una pia leyenda que explicaba como Miguel Ángel Buonarroti había reencontrado la tabla atribuida a san Lucas que había sido conservada en la iglesia del monasterio de Santa María della Concezione in Campo Marzio y que había desaparecido. Una versión más tardía, explica como Miguel Ángel encontró la dicha tabla en el pozo del monasterio⁶⁶⁰. Otra leyenda similar cuenta como Tiziano encontró otra de estas tablas pintadas por san Lucas.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Si una leyenda explica que una imagen de María – encontrada milagrosamente o no – tiene a san Lucas como artífice, el mensaje que subyace puede ser el siguiente:

- La imagen en cuestión posee un valor y prestigio que la coloca en un grado de sacralidad mayor al de otras imágenes, puesto que su santo autor es garante de la producción de una “verdadera imagen” de María.

- Como es sabido, el animal emblemático de san Lucas es un toro o un buey, de manera que uno de los modos de leer la participación de esta criatura en la *inventio* de una talla de María es, precisamente, relacionando al evangelista con el origen de la imagen recién descubierta → *TORO*.

- A veces, la presencia de san Lucas dentro de la leyenda del hallazgo milagroso de una imagen es más directa. Así ocurre, por ejemplo, en la *inventio* de la *Moreneta* mallorquina, la Virgen de Lluc, donde el niño que encontró la talla se llamaba, precisamente, Lluc⁶⁶¹. De este modo, aunque veladamente, se recuerda al evangelista como artífice o inventor - trovador de la imagen.

- El vínculo con san Lucas conecta a la talla encontrada con toda la tradición católica que, frente a las iglesias protestantes, justifica el uso de las imágenes y la veneración de éstas, siempre que posean algún tipo de santidad o de sobrenaturalidad que lo justifique.

⁶⁶⁰ BACCI 1998, p. 339.

⁶⁶¹ AMENGUAL 1997, p. 59

LUZ

Los indoeuropeos conciben la divinidad como luminosa. La que reconocían como divinidad más alta, antes de dividirse en distintos grupos, era portadora de un nombre que prácticamente todos ellos conservaron más o menos puro: *Dyeus*. De él se deriva el nombre latino de *Iuppiter* y los comunes *dies* (día) y *deus* (dios), así como el del griego Zeus y las palabras sánscritas *dyaus* (cielo) y *devah* (dios)⁶⁶².

En la filosofía del mundo griego antiguo, la luz simbolizaba la vida, el bien y el conocimiento de la verdad.⁶⁶³

Por su parte, en el Antiguo Testamento, la luz representa la trascendencia de Dios y su presencia: “Te vistes de belleza y majestad, la luz te envuelve como un manto” (Sal 104, 2); “Su esplendor era como la luz” (Hab 3,4). La luz es también símbolo de vida y de salvación, alegría y seguridad: “¿Quién podría darnos la dicha, si la luz de tu rostro ha huido de nosotros?” (Sal 4, 7); “El Señor es mi luz y mi salvación: ¿A quién temeré?” (Sal 27,1); “En las tinieblas brilla una luz para los honrados” (Sal 112, 4). El

hombre participa de esa luz y puede comunicarla⁶⁶⁴.

Esta misma concepción continúa a lo largo del Nuevo Testamento, dentro del cual se entiende que la gloria de Yahvé está presente en el Mesías, el Hijo de Dios. En el Evangelio de Lucas, Simeón, con el Niño Jesús en sus brazos y parafraseando a Isaías, proclama que éste es “la Luz de las naciones” (Lc 2,32). Cristo, como imagen de Dios, aparece radiante durante la Transfiguración, así como Moisés y Elías, quienes llegan de la esfera divina. Resplandecientes son también los ángeles mensajeros (Mt 28,3) y los apóstoles, a quienes Cristo dijo “vosotros sois la luz del mundo” (Mt 5,14-16). En Juan la luz tiene una preeminencia especial que recorre todo su Evangelio, pues ésta es la plenitud de vida; no existe para Juan una luz diferente ni anterior de la vida misma y, por esto mismo, la única verdad es esa plenitud de vida contenida en el proyecto divino⁶⁶⁵: “La palabra se hizo hombre y habitó entre los hombres” (1,14); “Yo soy la luz del mundo; el que me sigue no andará en tinieblas” (8,12). Adherirse a Jesús es, por lo tanto, ir en contra de las tinieblas, que

⁶⁶² BLANCO 1985, p. 108.

⁶⁶³ En este sentido, resulta ejemplar la alegoría de la caverna de Platón.

⁶⁶⁴ MATEOS – CAMACHO 2009, p. 77.

⁶⁶⁵ MATEOS – CAMACHO 2009, p. 77.

en este contexto representan la mentira, la desgracia el castigo y la muerte: “Los hombres han preferido las tinieblas a la luz, porque su modo de obrar era perverso” (Jn 3, 19); “Las tinieblas no le recibieron [al Verbo hecho carne]” (Jn 1,4-5).

El naciente cristianismo – judío pero fuertemente helenizado – y toda la teología posterior, verán entonces aparecer una concepción de la luz que es fruto de ambas visiones. El rito del bautismo, por ejemplo, en los tiempos de los padres de la Iglesia, era denominado *fotismós*, ‘iluminación’, puesto que da a luz al hombre nuevo, lo alumbra; el que había vivido en las tinieblas, recibe los dones del Espíritu santo que lo van a iluminar interiormente. Es por esto que los recién iniciados en el cristianismo mediante este rito eran llamados *fotiscentes*, (iluminados)⁶⁶⁶. San Justino, y como él otros padres de la Iglesia, recuerdan a este respecto que, cuando Jesús fue bautizado, “el fuego se encendió en el Jordán”⁶⁶⁷.

Esa luz espiritual tiene como símbolo la luz natural, que es el primer aspecto del mundo informal. Gregorio Palamas escribió que “al contemplar la

luz del universo, el hombre contempla el lugar en el que se manifiesta la energía eterna de Dios”⁶⁶⁸.

En el occidente medieval, la filosofía del abad Suger es continuadora de esta concepción que, como es sabido, dará lugar al nacimiento del templo gótico. Partiendo de la teología del Pseudo-Dionisio Areopagita, quien teorizó mejor que ningún otro sobre la metafísica de la luz, todo el esfuerzo del abad del Saint Denis se focalizó en plasmar, mediante la materia, una luz visible que transmitiera la luz invisible. Esta luz espiritual, bajo la forma simbólica conferida por la luz natural, podía entonces ser experimentada por los fieles, pero sin perder su trascendencia. Esta manera de concebir el arte y los espacios sagrados es un ejemplo perfecto del pensamiento simbólico, donde la materia o lo sensible actúa como puente hacia lo espiritual-invisible. En palabras del propio Suger: *De materialibus ad immaterialia trasferend*⁶⁶⁹.

Siguiendo esta misma lógica simbólica, la figura de María guarda gran relación con la luz. La misma escena de la Anunciación y la

⁶⁶⁶ ELIADE 2001, p.57

⁶⁶⁷ ELIADE 2001, p.57.

⁶⁶⁸ RIES 2013, p. 224.

⁶⁶⁹ “Pasar de las cosas materiales a las inmateriales”, citado en MERIZALDE 2016, p.46.

aparición del Espíritu como paloma, puede interpretarse como una expresión Kratofánica de la Luz. En efecto, por la voluntad y el poder de Dios, María es la criatura que da a luz a la Luz del Mundo; es la portadora y madre de la luz divina (*Phōstēra*). Por esta razón, la Iglesia la invoca como “aurora luciente que precedió al Sol de Justicia, Cristo nuestro Redentor” (Liturgia de las Horas: Laudes del común de la Virgen María).

La fiesta de la Virgen de la Candelaria no es más que un recuerdo de esta verdad. Ya en el siglo IV, esta fiesta de origen oriental se celebraba con una procesión de cirios. De origen oriental, esta fiesta no se introdujo en la liturgia occidental hasta el siglo IX⁶⁷⁰. En el ámbito de la cultura hispánica, sobresale el culto a esta advocación marina, que tiene su origen en una aparición en Tenerife ante unos pastores guanches en algún momento del siglo XV. Nuestra Señora, según recoge la tradición, apareció con el Niño en brazos y portando una candela. Esta advocación fue exportada de las Islas Canarias hasta Latinoamérica, donde todavía hoy goza de gran devoción⁶⁷¹.

La fecha de la festividad de la Candelaria es el 2 de febrero, coincidiendo justamente en el calendario litúrgico con la Presentación de Jesús en el templo, pasaje en el cual, Simeón, como ya hemos apuntado, reconoce al Niño como “luz para iluminar a los gentiles y gloria de tu pueblo Israel” (Lc 2, 32). Tal es lo que se recuerda con la procesión de velas y luminarias durante la celebración. No deja de ser significativo que la principal imagen de esta advocación sea, precisamente, una virgen negra. Así lo recuerda, además, el canto que recibe esta advocación en sus fiestas:

Virgen de la Candelaria,
la más bonita,
la más morena⁶⁷².

En el siglo VI, el himno Akátistos recogía ya toda una serie de saludos a la Virgen que dejaban muy claro su papel de “presentadora de la luz” y otras de sus luminosas atribuciones. Citamos seguidamente los ejemplos más importantes: “Concepción inexpressable de la luz; Salve, candelero de lumbre sin ocaso; Salve, porque enciendes la luz de muchas luces;

⁶⁷⁰ MARTÍNEZ PUCHE 2002, p. 366.

⁶⁷¹ Son también célebres las fiestas de la Candelaria dentro de la península: Valls

(Tarragona), Gilena y Casariche (Sevilla) así como en otras poblaciones de Córdova y Granada.

⁶⁷² MARTINEZ PUCHE 2002, p. 366.

Salve, iluminadora de muchos, con la *gnosis*; Lumbre del modelo de la resurrección; Salve, relámpago que ilumina las almas⁶⁷³.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Son numerosos los caos en que los que un hallazgo de una imagen de Nuestra Señora viene precedido de una señal luminosa. También son frecuentes las *inventiones* en las que la imagen hallada resplandece con una luz sobrenatural ante quien la encuentra. Tales elementos pueden ser interpretados del siguiente modo:

. El objeto hallado, de origen sobrenatural, está revestido de sacralidad.

. La imagen de María, cuando irradia luz, indicaría que ella es la portadora y presentadora de la Luz divina a los hombres.

. María, como un faro, conduce al buen puerto, a la salvación, porque ella engendró a la Luz y hacia ésta dirige al fiel.

. María despierta el conocimiento de los fieles, representado éste por la luz.

MADERA

Al margen de los vínculos simbólicos, generales o concretos, que posee la Virgen con el árbol → ÁRBOL, la madera en sí misma presenta una serie de particularidades que vale la pena observar de modo particular.

La palabra ‘madera’ viene del latín *materia*, esto es, *mater* (madre) y el sufijo -ia, que indica cualidad. *Materia*, en latín, significaba ‘origen’, ‘fuente’. Desde un punto de vista simbólico-espiritual, la madera es imagen del origen del mundo y se vincula de modo natural con la idea de maternidad.

Tales concepciones vienen recogidas ya en las Etimologías de san Isidoro de Sevilla, donde leemos que:

Los griegos denominan *hýle* a un especie de *materia prima* de las cosas que no están todavía formadas, pero que es capaz de admitir todas las formas corporales y de la que están formados todos los elementos visibles (...). Los latinos a esta *hýle*, la denominaron *materia*, porque todo lo que es informe y de lo que se hace algo siempre se denomina “materia” (XIII, 3,1)⁶⁷⁴.

⁶⁷³ AKÁTISTOS 2003, pp 30 y 56.

⁶⁷⁴ ISIDORO 2004, pp. 959-960

De igual modo se expresa Pernety en su *Diccionario Mítico-Hermético*, cuando define a la *hýle* como “la materia primera de la que todos los elementos han sido hechos y a partir de estos elementos, todas las cosas”⁶⁷⁵.

Así pues, la palabra griega *hylé* se refiere a la *materia prima* y designa, igualmente, a la madera. No es entonces complicado establecer paralelismos entre esta *materia prima* o substancia universal y la Virgen Madre. → *AGUA y TIERRA*.

María ofrece su materia, su *hýle*, al Verbo de Dios, quien la toma para nacer como un hombre; gracias a ella el Espíritu puede expresarse en la carne. No en vano, Grignion de Montfort ⁶⁷⁶, citando a San Agustín, recuerda que María es “molde de Dios” (*forma Dei*): quien sea vertido en este molde divino, quedará muy pronto formado y moldeado en Jesucristo y Jesucristo en él; con pocos gastos y en corto tiempo, se convertirá en Dios, porque ha sido arrojado al mismo molde que ha formado a un Dios. Esa es, precisamente, la propiedad de la *hýle*: asumir todas las formas, e incluso asumir la forma de Dios en ella, razón por la cual es necesariamente virgen.

Este tipo de comprensión de la materia, lejos de estar desfasada, encuentra aún en nuestro tiempo brillantes ejemplos de exposición como el que brindó Teilhard de Chardin en su *Himno a la Materia*, que reproducimos parcialmente aquí:

Bendita seas, universal Materia,
duración sin límites, éter sin orillas,
(...) tú que desbordas y disuelves
nuestras estrechas medidas y nos
revelas las dimensiones de Dios (...).

Tú que castigas y que curas, tú que
resistes y que cedes, tú que trastocas y
que construyes, tú que encadenas y que
liberas, savia de nuestras almas, mano
de Dios, carne de Cristo, Materia, yo to
bendigo (...).

Te saludo, medio divino, cargado de
poder creador, océano agitado por el
Espíritu, arcilla amasada y animada
por el Verbo encarnado⁶⁷⁷.

Por otro lado, la madera posee claras connotaciones salvíficas dentro de la cultura judeo-cristiana. Recordemos, por ejemplo, que el Arca de Noé, construida para salvar a la humanidad del Diluvio, estaba construida en madera, así lo estableció Dios mismo (Gn 6,14). De igual modo, la madera juega un papel semejante en

⁶⁷⁵ PERNETY 2018, p. 292.

⁶⁷⁶ MONTFORT 1954, p.482-483.

⁶⁷⁷ TEILHARD 2001, pp. 51 y 52.

el pasaje veterotestamentario que narra el episodio del agua de Mara, que era amarga e imposible de beber. Para que los israelitas pudieran tomarla, Dios mostró a Moisés un trozo de madera que, al entrar en contacto con el agua amarga, la convirtió en dulce y potable (Ex 15,26). Este pasaje, como tantos otros, fue tomado por los Padres de la Iglesia como una prefiguración del sacrificio de Cristo, equiparando la madera del arca que surcaba las aguas del diluvio, con la madera de la cruz. Cristo, Señor de las Aguas vivas, se comparó a sí mismo con un madero o leño verde (Lc 23,31), el cual quedaba contrapuesto al leño seco, imagen del pecador. El Hijo de Dios, que es el madero de Vida, fue colgado en el madero seco de la cruz⁶⁷⁸. Durante la antigüedad y la Edad Media, era común la creencia en el efecto sanador de la madera de la *Vera Cruz*, al punto de considerar que era capaz de resucitar a los muertos. La eficacia de esta madera venía, según algunas leyendas medievales, por haber sido tomada del Árbol de la Vida plantado en el Paraíso⁶⁷⁹. Recordemos que María es llamada por los exégetas cristianos, Árbol del Paraíso → *ÁRBOL*

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Cuando una leyenda narra la aparición milagrosa de una imagen de María en medio de unos troncos o dentro de un fardo de madera, como por ejemplo la Mare de Déu de l'Ajuda (Barcelona) puede estar exponiendo veladamente las siguientes ideas:

- María es la materia fecundada por el Espíritu; de ella el Verbo de Dios puede nacer en el mundo de las formas. María es, justamente, la *Mater Dei*.
- El Espíritu está simbolizado tradicionalmente por el fuego. María es la madera de la que nace el fuego que, oculto en el leño, aparece cuando las condiciones son las oportunas.
- De los dos puntos anteriores se sigue que la salvación del género humano viene por María, pues, como adecuada imagen de la *materia prima* o *hýle*, sometió su voluntad a la del Cielo-Espíritu.
- Recordar la relación entre la madera y la salvación: arca de Noé, el madero en el agua de Mara, la cruz de Cristo, etc. y su vínculo con María, quien también es llamada Arca de Noé.

⁶⁷⁸ LURKER 2018, p. 141.

⁶⁷⁹ Así lo explica el el *Evangelio de Nicodemo*, donde se narran los viajes de Set, el hijo de Adán y Eva, al Paraíso.

MONTAÑA

La montaña, por su altura y verticalidad, es el lugar de la tierra que se encuentra más próximo al cielo, señala el punto más alto y más puro del mundo humano. Así, como vínculo de unión de las regiones cósmicas superiores con las inferiores, la montaña es una imagen del *Axis Mundi*⁶⁸⁰. Por esta virtud, la montaña es el lugar donde acontecen las hierofanías y de las teofanías, es el punto donde el cielo (espiritual-trascendente) entra en contacto con la tierra (material-inmanente). Basta con pensar en el episodio en el que Moisés recibe la Torah o Muhammad la primera revelación del Corán. Así pues, la montaña es un lugar propicio para la revelación, para la visión de aquello otro que trasciende a este mundo.⁶⁸¹ La mayoría de las tradiciones religiosas conocen una montaña sagrada, física o mítica, donde mora o se manifiesta la divinidad. El *Midrash Hagadol*, por ejemplo, refiriéndose al Monte Moriah, dice que en él “se encuentra la *Shekinah* (la presencia divina) por siempre”⁶⁸². En los Evangelios, Cristo sube dieciséis veces a un monte o

montaña que devienen entonces escenarios de importantes acontecimientos, algunos de ellos relacionados directamente con la manifestación de su filiación divina.

Por todo esto, la montaña deviene una imagen del centro del mundo. No en vano, multitud de iglesias, ermitas y santuarios han sido construidos en un enclave elevado. Por lo que ha este trabajo respecta, debemos señalar también que muchas de las vírgenes negras más célebres tienen su morada en lo alto de una montaña, como ocurre por ejemplo en Rocamadour, Montserrat o el Puy.

María, como *lugar* del encuentro entre el cielo y la tierra, esto es, como soporte para la manifestación del Verbo de Dios en el mundo inferior, no tardó en ser asociada con la montaña por parte de los padres de la Iglesia. Por ejemplo, el Papa Gregorio, interpretó en clave cristiana el siguiente fragmento de Isaías, entendido que el profeta se refería a María:

Acontecerá en lo postrero de los tiempos, que será confirmado el monte de la Casa de Dios como cabeza de los montes, y será exaltado sobre los

⁶⁸⁰ Cf. ELIADE 1981, p.24.

⁶⁸¹ Por esto mismo, consideramos que no es casual que *oros* ('montaña' en griego)

proceda de la raíz verbal *orao*, que quiere decir 'ver'.

⁶⁸² Citado en TILO 1981, p.47.

collados y correrán a él todas las naciones. (Is. 2, 1-3)

En efecto, para San Gregorio estaba claro que Isaías se refería a la Virgen, puesto que "María es la montaña que Dios escogió por habitación suya"⁶⁸³.

"La piedra cortada no a mano" de la que habla el profeta Daniel (Dan 2) dio lugar a una interpretación cristiana en la que María aparece de nuevo interpretada simbólicamente como una montaña y que se traduce en estos versos del oficio bizantino de la Virgen.

Oh Madre de Dios, tu eres la montaña de la que se ha sacado una piedra indestructible que ha roto las puertas del Infierno⁶⁸⁴.

Esta asociación de María con la Montaña pronto fue integrada en importantes himnos que se le dedicaron. Así, en el antiguo himno Akátistos podemos leer los siguientes fragmentos escogidos:

Alégrate, Montaña Santa, nuestra morada eterna.

Salve, oh montaña fructífera y fértil en Espíritu

Oh, montaña inconmensurable.

Salve, monte intacto⁶⁸⁵.

Por su parte, la iconografía también asoció el simbolismo de la montaña, conjugado con el de la gruta, para señalar el misterio del nacimiento de Cristo, esto es, el nacimiento de la luz superior-celestial en medio de las tinieblas inferiores. De este modo, los iconos bizantinos muestran con frecuencia estos dos elementos dentro de los cuales María aparece integrada, casi como si ella misma fuera la montaña y/o la gruta.

Cabe destacar, además, el culto a María en el Monte Athos, donde el mismo monte representa a la propia Virgen.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Cuando una leyenda narra la aparición milagrosa de una imagen de María en una montaña, ya sea al pie o en la cima, puede estar exponiendo veladamente las siguientes ideas y enseñanzas:

- María, al igual que la montaña, es el punto más puro de este mundo y puede, por este motivo, ser el lugar de la conexión del cielo con la tierra, esto

⁶⁸³ MENGHI 1841, p.253.

⁶⁸⁴ Citado en HANI 2005, p. 397.

⁶⁸⁵ Hemos seguido en este caso la versión en español publicada por la Iglesia

Ortodoxa de Chile. Texto online en <https://bit.ly/2S5vobP>, cf. pp. 10 y 11.

es, el lugar escogido por Dios para su manifestación.

- La Virgen es auxiliadora del género humano y su intercesora ante Dios, por lo que su invocación ayudará al fiel a ascender la montaña, que bien puede ser imagen del camino hacia Dios, pues María es el perdón del que tuerce el sendero. La clásica imagen de un pastor perdido en la montaña y ayudado por María es el claro caso del fiel extraviado en su periplo espiritual que es reconducido por María hasta el camino recto. No en vano, el camino espiritual ha sido ilustrado por una montaña por místicos como Ignacio de Loyola o Santa Teresa de Jesús.

- En tanto que Dios nació en el seno María, ella es imagen y ejemplo de la morada eterna del fiel, que está cerca de Dios, de ahí precisamente la imagen de la montaña santa.

MORO

Etimológicamente, “moro” proviene de la palabra latina *maurus*, que a su vez proviene de la griega *máuros*, que significa ‘negro’ o ‘moreno’. En su origen, el término ‘moro’ posee, sencillamente, una connotación geográfica: el norte de África. Así es como lo expusieron, por ejemplo, el geógrafo

griego Estrabón en su *Geographica* (XVII, 3, 2)⁶⁸⁶.

Sin embargo, desde la óptica del cristianismo que genera las leyendas que recoge nuestro catálogo, la figura del “moro” puede referirse indistintamente a diversas categorías: sarraceno, árabe, musulmán, turco, bereber, etc. Es, por lo tanto, una imprecisa construcción de tipo socio-político⁶⁸⁷.

Tal construcción, además, posee muchas veces connotaciones de amenaza o peligro, ya sean de tipo sexual, militar o religioso. Estas lecturas provienen de una teología cristiana que vio al Islam como una manifestación herética o, incluso, como el mismo Anticristo. La figura del “moro” se interpreta entonces como la de una bestia dentro del imaginario teológico del cristianismo medieval y así es percibida por la mayoría de fieles. Debe señalarse, no obstante, que esta visión no es completamente hegemónica, pues existe también una admiración por la ciencia y la cultura islámica en los estratos cultos de la sociedad cristiana. Pero no fue ésta la imagen que recibieron los sencillos mozárabes y judíos de la zona musulmana de la Península Ibérica, quienes comenzaron a desarrollar una

⁶⁸⁶ Citado en GOZALBES 2016, p.7.

⁶⁸⁷ MATEO 1997, p.32 y ss.

serie de leyendas despectivas e injuriosas sobre los nuevos dominadores.⁶⁸⁸ Es en este momento cuando nacen infinidad de fábulas, cantares de gesta y canciones de juglares que modelan la imagen del “moro” y la afianzan.

Después del dominio Islámico en la Península, los elementos musulmanes fueron estigmatizados por los diferentes gobiernos cristianos, colaborando así con la visión negativa que se tenía de lo islámico en todo el occidente medieval desde las primeras cruzadas. A esto debe sumársele la cuestión de la pureza de sangre, ideología institucionalizada en el siglo XV que afianza las creencias anteriores sobre “contaminación religiosa” y que culmina con la expulsión de los moriscos.⁶⁸⁹

Podemos concluir diciendo que el “moro” es, desde el prisma de las leyendas cristianas, una figura revestida de maldad, pues se le describe como salvaje, violento, herético y seductor. Existen, sin embargo, narraciones algo más amables, en donde el “moro” es sencillamente un criado al servicio de una familia cristiana. Aún y así, en ese tipo de leyendas, su papel siempre lo define como un ser tosco o ignorante.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Son numerosas las leyendas sobre el hallazgo milagroso de una imagen de Nuestra Señora en las que aparece la figura del “moro”. En ellas, normalmente, la imagen de la Virgen ha sido ocultada para evitar la profanación por parte del “enemigo invasor”. En otras ocasiones, es un “moro” quien encuentra a la imagen de María.

- En el primer caso, se plantea la llegada del Islam como una invasión herética que exige, por parte de los fieles cristianos, le ocultación de sus más preciadas imágenes, que deben ponerse a salvo de la profanación. Ocultar a la Virgen implica el cese del culto cristiano, pues Nuestra Señora es también imagen de la *Ecclesia*. Así, estas leyendas explican que, bajo el dominio musulmán, el cristianismo solo puede vivir de forma latente y permanecer así hasta que llegue el momento oportuno.

- En el segundo caso, la figura del islámico es tratada con paternalismo. En este tipo de leyendas, como la de la Mare de Déu del Vinyet, cabe interpretar que, el musulmán, si está al servicio de los cristianos, si se doblega a la verdad y a la autoridad de

⁶⁸⁸ RODINSON 1980, p.25.

⁶⁸⁹ MATEO 1997, p. 37.

su teología, también encontrará a María y, a través de ella, a Cristo.

ÓLEO

El óleo de la unción de los reyes en Israel se contempla como símbolo del Espíritu de Dios (1Sam 16,13). El ungido es, por ello, alguien introducido de algún modo en la dimensión divina, por lo que goza de poder, autoridad y gloria que le son conferidos desde lo alto. Por esta razón, en la tradición hebrea, los hombres no deben poner la mano sobre los ungidos (1Sam 24,7-11; 26,9), pues son vicarios e hijos de Dios.

Así, el óleo vertido sobre un hombre lo señala para un servicio extraordinario y sagrado, como el que acomete un rey, pero también los profetas de Israel y, después del exilio, los sacerdotes. Esta misma razón simbólica es la que lleva a la unción de piedras (Gen 28,18) y otros objetos que, con el óleo, quedarán revestidos de sacralidad (Lv 21,10).

En hebreo, el ungido es llamado *Mashiah*, que en griego se traduce por *Khristós*. Así pues, en la Iglesia primitiva, el reconocimiento de Jesús como el Cristo, implicaba contemplar en él, no solo sus funciones sacerdotales y proféticas, sino también al rey que esperaba Israel. Es cierto que Jesús de Nazaret no recibe óleos

materiales, pero en su lugar desciende sobre sí el mismo Espíritu de Dios, que es precisamente lo que representan los óleos simbólicos.

El Espíritu del Señor está sobre mí, porque me ha ungido para dar buenas nuevas a los pobres; me ha enviado a sanar a los quebrantados de corazón; a pregonar libertad a los cautivos, y vista a los ciegos; a poner en libertad a los oprimidos (Lc 4,18).

Esta relación entre el bautismo y el descenso del Espíritu Santo cristalizó muy pronto en las primeras comunidades cristianas, de modo que el ritual del bautismo conllevará siempre la unción del beneficiario mediante unos óleos:

Una vez llegado el momento previsto para bautizar, el obispo dará gracias sobre el óleo que se habrá puesto en un recipiente y que recibirá el nombre de óleo de acción de gracias. Tomará también otro óleo, que se exorcizará y será llamado óleo del exorcismo. Un diácono toma el óleo del exorcismo y se sitúa a la izquierda del presbítero; otro diácono toma el óleo de acción de gracias y se sitúa a la derecha del presbítero. El presbítero se dirige a cada uno de los que han de recibir el bautismo y le ordena que haga la renuncia con estas palabras: "Renuncio

a ti, Satanás, a tu culto y a tus obras". Cuando cada uno ha hecho la renuncia, lo unge con el óleo del exorcismo, diciéndole: "Huya de ti todo espíritu maligno" (Hipólito, Tradición Apostólica, 22)⁶⁹⁰.

Los óleos están presentes durante la muerte simbólica en el inicio de la vida de un cristiano y también lo están durante los ritos mortuorios al final de la existencia física, correspondencia que el Pseudo Dionisio Areopagita señala convenientemente:

(...) antes del santo bautismo y cuando el iniciado se ha despojado totalmente de sus antiguas ropas, su primera participación en las cosas sagradas consiste en la unción con óleos benditos; y al término de la vida también los santos óleos se vierten sobre el difunto. Por la unción del bautismo se llama al iniciado a la liza de los santos combates; los óleos derramados sobre el difunto significan que ha cumplido su carrera y puesto fin a sus luchas gloriosas⁶⁹¹.

Conviene recordar, así mismo, los usos terapéuticos, medicinales e higiénicos del aceite desde tiempos antiguos. Ya en Babilonia, al médico se le conocía por el nombre de *asû*, esto

es, "experto en aceite". Partiendo de esta idea, se establecerán toda una serie de paralelismos de orden espiritual. A este respecto pueden citarse algunos pasajes de las Escrituras como éste, proveniente de Isaías pero que encontramos también escrito de manera casi idéntica, en Lc. 4,18-19:

El Espíritu del Señor está sobre mí, porque me ha ungido el Señor para traer buenas nuevas a los afligidos; me ha enviado para vendar a los quebrantados de corazón, para proclamar libertad a los cautivos y liberación a los prisioneros (Is 61,1).

En el Cantar de los cantares leemos que del amado se dice que:

Es mejor el olor de tus unciones (con las que puede curarse la herida primigenia de la humanidad). Tu nombre es como aceite fragante (1,3).

También en las cartas apostólicas encontramos la misma idea esencial:

Si entre vosotros hay alguien que está enfermo, que haga llamar a los ancianos que presiden la comunidad para que lo unjan con aceite en nombre del Señor y oren por él. Esta oración,

⁶⁹⁰ Citado en URDEIX 1996, p. 36.

⁶⁹¹ PSEUDO DIONISIO 1995, p. 262.

hecha con fe, salvará al enfermo: el Señor hará que se levante y le perdonará los pecados que haya cometido (St 5, 14-15).

Este último fragmento es uno de los que justifican, desde el texto neotestamentario, el uso de los oleos para las diferentes unciones que recibe el cristiano a lo largo de su vida, tal y como ya se ha apuntado más arriba. En efecto, el valor de los oleos sacramentales es tan alto que éstos se guardan aún hoy dentro del sagrario, pues en ellos se encuentra la presencia real del Cristo resucitado.

Se debe señalar, por otro lado, el uso del aceite como combustible para las antiguas lámparas, las cuales, en sus usos más primitivos, guardan estrecha relación con lo sagrado. Baste recordar las indicaciones dadas a los israelitas en el Levítico, donde se explicita que las lámparas del candelabro debían mantenerse siempre encendidas, usando como combustible aceite puro de olivas prensadas (Lv.24,2).

El Evangelio, por su parte, toma esta misma significación cuando Cristo dice a sus discípulos que:

Vosotros sois la luz del mundo: una ciudad asentada sobre un monte no se puede esconder. Ni se enciende una lámpara y se pone debajo de un almud,

sino sobre el candelero, y alumbrará a todos los que están en casa. Así alumbrará vuestra luz delante de los hombres, para que vean vuestras obras buenas, y glorifiquen a vuestro Padre que está en los cielos (Mt. 5, 14-16).

Otra imagen simbólica de la lámpara de aceite, estrechamente relacionada con la que acabamos de ver, se encuentra en la famosa parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias (Mt. 25,1-13). Las primeras pueden salir a recibir al novio aun cuando ha caído la noche, pues han portado consigo las lámparas y el aceite, al contrario que las otras cinco, que tenían lámpara, pero no el combustible. Cuando éstas últimas van a comprar el aceite ya es tarde y el novio se ha marchado.



Fig. 3.14. Parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias. *Codex Purpureus*, siglo VI. Catedral de Rossano Calabro.

Así pues, se desprende de este pasaje que la Iglesia de Cristo requiere, no solo conocer la palabra de Dios – la lámpara – sino también el

aceite que hará aparecer el fuego del Espíritu Santo, el verdadero guía en la noche del mundo.

Es muy adecuado señalar en este punto lo que san Cirilo de Alejandría, muy inspiradamente, escribió en su “Encomio a la Madre de Dios”: “Dios te salve, María, lámpara que nunca se apaga”⁶⁹².

En efecto, María es el modelo ejemplar para aquellas vírgenes que supieron aguardar, que conocían la Palabra y que estaban preparadas para la llegada del Novio. Por eso a la Madre de Dios se la llama en el Akátistos, “iluminadora de muchos, con la gnosis”⁶⁹³. Gnosis que proviene del Espíritu descendido sobre los fieles, esto es, de la unción con la que el cristiano recibe sus dones de ciencia, sabiduría, inteligencia, etc. El autor de la primera carta de Juan lo expresa muy claramente:

La unción con la que Él os ungió sigue con vosotros y no necesitáis otros maestros (1 Jn 2,27).

Tras todo lo expuesto, se entiende perfectamente que San Juan Damasceno llamara a María “la unción derramada”⁶⁹⁴, siendo ella la que

recibe las primicias de esa unción espiritual gracias al don su absoluta humildad, en donde este padre de la Iglesia ve la forma del sacerdocio real de la Virgen, pues es ella la que da u ofrece lo sagrado al mundo⁶⁹⁵.

Por extensión, todos estos simbolismos pueden aplicarse directa o indirectamente al olivo, árbol protagonista de no pocas *inventiones* de una imagen de María.

Cuando Noé, una vez que el Diluvio comenzó a disminuir, soltó la paloma, ésta volvió con una ramita de olivo, (Gn 8, 11) en señal de que en la tierra comenzaban a brotar de nuevo las plantas. Pero, sobre todo, esa rama era signo de la paz y las bendiciones que Dios ofrecía a la humanidad tras el cataclismo que había purificado al mundo por el agua, es decir, a la humanidad se había curado y comenzaba un nuevo ciclo en paz con Dios. Es por esto que en las pinturas de las catacumbas cristianas las ramas de olivo son tan frecuentes, pues expresan esa misma idea de encontrar la paz en Dios y el verdadero reposo del difunto tras su periplo por este mundo.

Germán de Constantinopla (siglo VIII) utiliza la imagen del olivo para

⁶⁹² Citado en LOARTE 1998, p 252.

⁶⁹³ AKÁTISTOS 2003, p. 51.

⁶⁹⁴ Citado en EVDOKIMOV 1970, p.115.

⁶⁹⁵ *Sacherdos* quiere decir exactamente eso: dar u ofrecer lo sagrado.

establecer un bello símil entre María y el episodio del diluvio universal:

Ella es el fecundo olivo plantado en la casa de Dios, del cual el Espíritu Santo tomó una ramita material y llevó a la naturaleza humana, combatida por las tempestades, el don de la paz, gozosamente anunciado desde lo alto⁶⁹⁶.

El poeta místico Angelus Silesius escribió en el siglo XVII que:

si puedo ver en tu puerta madera de olivo dorada, te llamaría al instante templo de Dios⁶⁹⁷.

Estos versos evocan una bella idea que describe sutilmente el carácter de un alma capaz de acoger a Dios dentro de sí, tal y como hizo María. Esa madera de olivo dorada es la materia en la que mora el espíritu de Dios, como si el aceite fuera la imagen líquida del fuego del Espíritu impregnando la materia

Por este tipo de argumentaciones simbólicas, en ciertas épocas y lugares, particularmente durante los siglos del gótico en Siena, podemos ver como en las pinturas que representan el tema de la Anunciación, los artistas

colocaron en las manos de Gabriel una rama de olivo para expresar precisamente las ideas fundamentales de ese anuncio: “El Señor está contigo” y que el Mesías, el ungido por el fuego del Espíritu, va a venir al mundo a través de ella para salvar, para curar, a la humanidad.

A este respecto es interesante recordar uno de los epítetos que emplea el himno Akátistos para referirse a María: “Salve, fragancia del unguento de Cristo”⁶⁹⁸.

Por extensión, María puede actuar como sanadora o consoladora, puede aplicar ese aceite bienhechor sobre sus fieles en caso de dolor u enfermedad en tanto que ella participa de algún modo de esa unción del Espíritu sobre ella. Citamos, por ejemplo, un caso recogido en el III volumen de “Año Virgineo”:

A tres millas de Damasco, en un campo, hay una ermita de Nuestra Señora, y en el principal altar una imagen suya de pincel, de la cual se observa manar día como hoy un olorosísimo aceite, que innumerables enfermedades, no solo a cristianos, sino también a los judíos y moros (...). Y el año 1203 el sultán de Damasco, habiendo cegado del todo de una

⁶⁹⁶ GERMÁN DE CONSTANTINOPLA, 2001, p. 108.

⁶⁹⁷ SILESIUS 2003, p. 90.

⁶⁹⁸ AKÁTISTOS 2003, p. 57.

enfermedad (...) dijo en su lengua: Si la Señora me cura, yo la enviaré una dádiva como mía: hizo traer aceite y ungiéndose con él, de repente cobró la vista; y como lo primero que vio fue una lámpara, ofreció enviar todos los años, para alumbrar a la Virgen, setenta cántaros de aceite. Pero como la gran Reina no se paga de dones temporales, cuando faltan los del corazón, hizo este prodigio, que aquel año el aceite que salió del cuadro, fue mucho más que el que había enviado el sultán⁶⁹⁹.

Es evidente que la función curativa por el aceite posee también su aspecto espiritual. Como ejemplo, citamos los gozos dedicados a la Mare de Déu de la Aldea⁷⁰⁰ (Tarragona), cuya *inventio* tuvo lugar, precisamente, en un olivo:

Misericordiosísima Madre mía, que para hacer patente vuestra clemencia quisisteis aparecer en un olivo en los prados de la Aldea, a fin de que todos sin distinción, fuéramos a coger el aceite de vuestras piedades (...), pobre y necesitado de virtudes, me pongo delante de este dicho olivo, fijando mis ojos y mi corazón en vuestra soberana imagen para suplicaros (que) me alcancéis de vuestro precioso hijo la gracia, para que confortado con ella

pueda correr sin tropiezo en la senda de la Divina Ley⁷⁰¹.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

En las ocasiones donde una imagen de María aparece de modo milagroso junto a un botecito de aceite, o bien en un entorno donde está presente esta substancia, se querrían expresar, de forma velada, las siguientes ideas teológicas:

- María es quien trae al mundo al ungido por el Espíritu, al Mesías, quien salvará a la humanidad por su sacrificio.
- La Virgen es intercesora de los fieles ante Dios, corredentora y consoladora en el dolor, por lo que su vinculación con la sacralidad que confiere el aceite, así como su función curativa le son también aplicables, particularmente su capacidad de dar la paz.
- El aceite contenido en las lámparas es combustible para la luz. Sin el recipiente, sin la materia, no podría manifestarse esa luz en el mundo. De igual modo, María se asemeja a esas lámparas, pues es receptáculo para que el fuego del Espíritu descienda y

⁶⁹⁹ DOLZ 1855, p. 167.

⁷⁰⁰ Esta imagen es considerada por algunos autores como un caso de virgen negra. Nosotros tenemos muchas reservas para

afirmar tal cosa, al punto de no incluirla en nuestro catálogo.

⁷⁰¹ PLA 1775, p.19.

nazca en la oscuridad de la tierra
Aquel que es la Luz del Mundo.

OVEJA

La oveja, por su carácter dócil, es un animal que evoca imágenes tanto de suavidad como de sumisión. Es la imagen del alma desamparada que requiere de su pastor, como desarrollaremos enseguida. Antes debemos señalar que, como criatura para el sacrificio, la oveja ha sido empleada en muchas culturas. En el marco del judaísmo, por ejemplo, las prescripciones mosaicas prevén la inmolación de una oveja. Para el cristianismo, la oveja es uno de los símbolos del Mesías auto-inmolado. Tanto es así que, en la exégesis cristiana, se entiende que Isaías se refería a Jesucristo cuando en esta profecía dijo que el Mesías:

Fue maltratado y él se humilló y no dijo nada, fue llevado cual cordero al matadero, como una oveja que permanece muda cuando la esquilan (Is 53).

Así lo interpretó y lo predicó el apóstol Felipe en Etiopía (Hech 8, 29-38), cuando se refiere al silencio de Cristo ante Pilatos (Mt, 25,63). El cordero es, entonces, la imagen de la

dulce resignación, de la aceptación de la voluntad del Cielo.

La oveja también es imagen simbólica del alma del fiel cristiano, que requiere del Cristo Buen Pastor:

Yo soy el buen pastor; conozco a mis ovejas, y ellas me conocen a mí, así como el Padre me conoce a mí y yo lo conozco a él, y doy mi vida por las ovejas” (Jn 10, 14-15).

Cuidar de esas almas parece ser la misión que le encomendó Cristo a Pedro, cuando le dice “Apacienta a mis corderos (...) apacienta a mis ovejas (Jn 21). La Iglesia, representada en este caso por San Pedro, sería entonces la protectora y la guía de esas almas. Recordemos, sin embargo, que la Iglesia tiene creada en María su hipóstasis y también que ésta recibe culto oficial como “Divina Pastora”, al menos, desde inicios del siglo XVIII.

→ *PASTOR*.

Esta advocación de la Virgen surge en Sevilla, tras la visión del fraile Isidoro de Sevilla, el 24 junio de 1703, quien afirmó haber contemplado a María del siguiente modo:

... está vestida de pastora, con su pellico, cayado, y a las espaldas caído el sombrero pastoril. Está rodeada de cándidos Corderitos, todos los cuales

tienen hermosísimas rosas en las bocas, ofreciéndoselas a su amantísima Pastora para tejerle con ellas una corona, y la Pastora dulcísima está a uno de ellos con la diestra mano halagando cariñosa, y en su castísimo regazo reclinándolo. A lo lejos se descubre una Ovejita que, apartada del Rebaño de la Divina Pastora fue repentinamente asaltada de un león, imagen del Demonio, (...) cuyo peligro reconocido de la descarriada ovejuela, para evadir riesgo tanto se valió de la dulcísima salutación del avemaría y al punto fue amparada⁷⁰².

Esta advocación de la “Divina Pastora de Almas” está presente actualmente en toda Andalucía, en Galicia y en Valencia, así como en otros países, particularmente de América latina, donde arraigó especialmente durante el siglo XIX. Existen, sin embargo, precedentes a esta advocación, como por ejemplo el monje y poeta Juan el geómetra, en el siglo X.

En el siglo XVI, San Juan de Dios, San Pedro de Alcántara y María Jesús de Ágreda gozaron de la visión de la Virgen ataviadas como una pastora, si bien no impulsaron ningún culto en particular basado en dicha expe-

riencia. Debe señalarse que el fraile Isidoro de Sevilla tuvo serios problemas con la Institución eclesiástica, pues el calificativo de “divina” no es propio de la Virgen. Por esta razón, canónicamente es preferible referirse a esta advocación como “Madre del Divino pastor de almas”, si bien con ello se falsea la naturaleza de la visión del fraile capuchino, toda su exégesis posterior y, sobre todo, la devoción popular, dentro de la cual se la llama sin reparos “Divina pastora”. A este respecto, el teólogo R. Villalón ha escrito que

dicho apelativo (...) no significa que María sea una diosa, sino que su misión a ejercer simbólicamente a modo de pastorado en la Iglesia no es voluntad humana, sino divina⁷⁰³.

Una función tal nos lleva a concebir a María como protectora y conductora de las almas. En este rol la encontramos, por ejemplo, en este sencillo texto devocional:

O amabilissima reyna, y Divina Señora, Pastora cariñosa de tots los homens y de tota la Iglesia Santa. Jo, la

⁷⁰² Es la descripción que le hace el religioso al pintor Miguel de Tovar. Citado en ROMÁN 2017, p. 385.

Online en: <https://bit.ly/2X2391P>

⁷⁰³ ROMÁN 2017, p. 385.

més indigna ovella, de vostre remát vos dono gracias.⁷⁰⁴



Fig. 3.15. La Divina Pastora de las Almas, c. 1760, Miguel Cabrera, Los Angeles County Museum of Art, California.

La función psicopompa de la Virgen puede seguirse también en la misma obra que hemos citado cuando, al referirse a los difuntos, se expresa del siguiente modo:

O ampara dels afligits y desconsolats!
O pastora cuidadosa de las animas del
Purgatori á qui mitigau continuament
ab la apacible rosada de vostra

⁷⁰⁴ Extraído de *Novena de la Divina Pastora de las animas María Santísima*, Barcelona, obra anónima. La estampa es de Anton Brusi y Ferrer, sin fechar, pero puede datarse de principios del siglo XIX.

⁷⁰⁵ Extraído igualmente de *Novena de la Divina Pastora de las animas María Santísima*. Este pequeño libro reviste interés por ser un ejemplo de la devoción a la “Divina Pastora” en Barcelona. Esta

protección las llamas y ardors que pateixen⁷⁰⁵.

Debe señalarse que la misma Virgen ha sido también llamada cordera, asunto que no podemos pasar por alto. San Melitón de Sardes, en una homilía sobre la Pascua, en torno al año 165, comentaba y leía Ex 12, relato en el que el que queda instituida la Pascua judía, la cual, para el cristianismo, culmina en Cristo. En ese contexto, Melitón escribe que:

Este [se refiere a Cristo] es aquel que se encarnó en una virgen.

(...)

Éste es el cordero sin voz.

Éste es el cordero sacrificado.

Éste es aquel que fue alumbrado por María, la buena cordera⁷⁰⁶.

Sobre el vellón de la oveja y del cordero se ha pronunciado también la antigua literatura mariana. Por ejemplo, Anfiloquio de Iconio (siglo IV), en su “Sermón de Navidad” clama:

obra es la que hemos podido consultar, si bien los grabados que la ilustran y partes de las reflexiones y gozos en ella contenidos, proceden de la obra *Exercicio de la Divina Pastora*, del capuchino Joachin de Berga, impresa en 1764, también en Barcelona, a la que no hemos tenido acceso directo.

⁷⁰⁶ Citado en NDM 1988, p.1134.

“salve, saludable y espiritual vellocino de oro”⁷⁰⁷.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Una oveja que, dentro de un relato legendario, encuentra una imagen de Nuestra Señora, puede interpretarse así:

- La Oveja es el alma perdida del fiel que busca a su pastor, un pastor que está oculto y que la atrae hacia sí. Si bien el pastor es Cristo, la Iglesia es su vicaría y mediadora. María, que es imagen de la Iglesia, es una figura que actúa justamente como mediadora ante Dios; es a través de ella por la que se puede encontrar al Divino Pastor.

- Estas ovejas que encuentran una imagen de la Virgen con el niño nos llevan a pensar en el culto a la “Divina Pastora”, que implica dos cosas. La primera es la idea de María como protectora del rebaño de ovejas, esto es, la comunidad de fieles. La segunda, más compleja, es la idea de la Virgen como psicopompa, como conductora de almas. La Virgen habría sincretizado en sí el rol de figuras anteriores como la Ataecina celta, la Epona gala o la misteriosa y antigua diosa Éctae, todas ellas conductoras de las almas de los hombres hasta el inframundo. La

presencia de María junto al arcángel Miguel (otra figura psicopompa) en los textos e imágenes de la postrimería de la muerte no es un capricho.

- María asimilada a una pequeña oveja o cordera se presenta como madre del Cristo-cordero y se proyectan en ellas las mismas características de bondad y pureza sin mancha propias de su Hijo⁷⁰⁸.

- El mítico héroe Jasón puede recuperar su reino de las manos de su usurpador una vez que ha conseguido el Vellocino de oro que pende de un roble. Si María es el nuevo y espiritual vellón cabe interpretarse como la garante de la (re)conquista del Reino celestial. La humanidad, a través de ella, llega a Cristo, quien ha abierto las puertas del Verdadero Reino, patria común de las almas.

PASTOR

La figura del pastor reviste gran importancia en las culturas del mediterráneo antiguo, encontrándose simbólicamente muy cerca de la figura del rey. Ciertamente, el pastor es el conductor y protector del rebaño y el rey, en tanto que vicario de la divinidad, lo es de su pueblo. Las figuras de pastores llevando en sus

⁷⁰⁷ Citado en MOLINÉ 2000, p. 349

⁷⁰⁸ Cf. MOLINÉ 2000, p. 349.

hombros a un becerro o a un cordero se remontan al arte mesopotámico⁷⁰⁹ y al griego antiguo; tales figuras, en uno de sus simbolismos fundamentales, estaban ya vinculadas a la función regia del pastor de un pueblo. Esta idea puede seguirse en multitud de culturas. En el contexto semita, por ejemplo, vemos como David es llamado por Dios para ser el rey de Israel precisamente cuando estaba a cargo de su rebaño: “Tú pastorearás a mi pueblo, Israel; tú serás el jefe de Israel” (2 Sm 5, 2). Sin embargo, el único y verdadero pastor de Israel es Yahve, siendo todas las demás figuras sus representantes o delegados a los que el mismo Dios puede destituir (Ez34, 7-10): Por boca del profeta Ezequiel, exclama Yahve: “Como sigue el pastor el rastro de su rebaño cuando las ovejas se dispersan, así seguiré yo el rastro de mis ovejas y las libraré sacándolas de todos los lugares por donde se desperdigaron un día de oscuridad y nubarrones” (Ez 10,12).

En el Cantar de los cantares, el amado aparece también como un pastor:

Dime, amado de mi alma, dónde llevas
a pastar el rebaño, dónde lo haces

descansar al mediodía, para que yo no
ande vagando junto a los rebaños de tus
compañeros (Cnt 1,7).

En este pasaje, la amada, que es imagen del alma, estaría expresando el anhelo del ser humano por encontrarse con Dios. Este encuentro se plantea en términos nupciales a lo largo del poema y que los encontramos también asociados a la imagen del pastor, quien ejerce su función “entre los lirios” (Cnt 2,16). En este contexto, el lirio debe interpretarse como imagen de pureza y feminidad, propiedades fundamentales para el alma que desea ser guiada y protegida por Dios, el Buen Pastor.

Para el pensamiento cristiano el amado del Cantar es Cristo, quien se presenta en los evangelios, precisamente, como el Buen Pastor (Mt 15, 24; Lc 15,5; Jn 10,16). Es importante recordar que, según explica la tradición, este Pastor divino, este Pastor de pastores, al encarnarse en el mundo a través de la Virgen María, fue visitado en primer lugar por los pastores de la zona.

⁷⁰⁹ El rey babilonio Hammurabi era llamado “pastor de los pueblos” y “pastor benéfico”.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Cuando es un pastor quien encuentra una imagen de la Madre de Dios, se pueden estar evocando las siguientes ideas:

- La escena recuerda a la tradición que presenta a los pastores de Belén como los primeros en conocer la buena nueva del nacimiento del esperado Mesías.
- El pastor que encuentra a la Portadora de Dios es una imagen del guía de rebaños (rey, clérigo o líder de una comunidad) que busca al Divino pastor, esto es, busca a Aquel a quien debe servir.
- Ese pastor es también imagen del alma que busca a la Virgen, pues solo a través de ella se puede llegar a Dios.

PIEDRA

Según Eduardo Cirlot, la piedra es un símbolo del Ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo. “Por su dureza y duración, continúa Cirlot, los hombres vieron en ella lo contrario de lo biológico, sometido a las leyes del cambio, la decrepitud y la muerte, pero también lo contrario al polvo, la arena y las piedrecillas, aspectos de la disgregación”⁷¹⁰. Así, la piedra es

imagen de la unidad y de la fuerza de aquello que permanece inalterable, como el ser, que es eterno e incorruptible, no sujeto al cambio. La roca, en el contexto veterotestamentario, posee las mismas significaciones, siendo un símbolo de la fuerza de Dios, de la solidez de su alianza con Israel.

Por todas las razones expuestas, en simbología, muchas veces las grandes piedras o las rocas son una expresión en pequeño de la montaña, que también evoca unidad, invulnerabilidad, eternidad y, sobre todo, sirve como imagen del *Axis Mundi*. El ejemplo bíblico más representativo a este respecto sería la piedra que Jacob erigió como un pilar tras soñar con la escalera por la que suben y bajan los ángeles (Gen. 31, 45), esto es, el lugar santo donde queda conectado el cielo con la tierra. Aquella piedra sobre la que el patriarca posó su cabeza para dormir, la llamó, precisamente, “Casa de Dios” (*Bet-El*) y “puerta del cielo”.

Desde otra aproximación a la piedra como símbolo, se debe recordar que para muchas mitologías primitivas el hombre ha nacido, no de la tierra exactamente, sino de la piedra. En nuestro contexto cultural cercano, recordamos enseguida a Decaulión y

⁷¹⁰ CIRLOT 2006, p.367-368.

Pirra arrojando los *huesos* de la Madre Tierra por detrás del hombro para repoblar el mundo después del diluvio. Estos huesos eran precisamente piedras que, en palabras de Eliade “representan la realidad indestructible, la matriz de donde debía salir la nueva humanidad”. Añade justo después que “en los numerosos mitos de dioses nacidos de la *petra genitrix* asimilada a la Gran Diosa, a la *Matrix Mundi*, tenemos la prueba de que la piedra es una imagen arquetípica que expresa a la vez la realidad absoluta, la vida y lo sagrado⁷¹¹. El mundo paleosemita posee también variantes de este mito. Incluso pervive esta noción en el Evangelio cuando se dice que las piedras están muertas pero que de ellas Dios podría sacarle hijos a Abraham (Mt 3,9).

El folklore del cristianismo, por su parte, recogió también estos mitos y generó leyendas según las cuales Cristo mismo había nacido de una piedra. Hay una razón bíblica para ello, y es que Cristo en las Escrituras es asociado a la piedra. Seguramente el texto donde mejor queda esto explicitado es en 1 Pedro 2, 4-8:

Este precioso valor es, pues, para vosotros los que creéis; pero para los que no creen, la piedra que desecharon los constructores, esa, en piedra angular se ha convertido y piedra de tropiezo y roca de escándalo; pues ellos tropiezan porque son desobedientes a la palabra, y para ello estaban también destinados. Y viniendo a Él como a una piedra viva, desechada por los hombres, pero escogida y preciosa delante de Dios, también vosotros, como piedras vivas, sed edificados como casa espiritual para un sacerdocio santo, para ofrecer sacrificios espirituales aceptables a Dios por medio de Jesucristo. Pues se encuentra en la Escritura⁷¹²: He aquí que pongo en Sion una piedra escogida, una piedra preciosa angular, y el que crea en él no será avergonzado.

Existiría, además, dentro del hermetismo cristiano, otra concepción simbólica que asociaría a Cristo con la piedra, esto es, con el *Lapis*, que es uno de los nombres que recibe la piedra filosofal.

En cualquier caso, está claro que María es, por así decirlo, *Madre de la Piedra*, tal y como rezan estos versos del oficio bizantino de la Virgen basados en un pasaje de Daniel (2,34):

⁷¹¹ Cf. ELIADE 2001 a, en particular el capítulo “Terra mater petra genitrix”.

⁷¹² El autor de la carta alude aquí a Isaías 8, 16.

Oh Madre de Dios, tu eres la montaña de la que se ha sacado una piedra indestructible que ha roto las puertas del Infierno⁷¹³.

Pero María no solo es la Madre de la piedra, sino que ella misma es también llamada roca, tal y como canta este verso del himno Akátistos: “Salve, oh roca donde beben los sedientos de Vida”⁷¹⁴.

Ciertamente, valiéndonos del simbolismo tipológico, la roca de la que Moisés hace brotar agua (Ex 17, 3-7) debe interpretarse como un prefigura de María⁷¹⁵, puesto que de ella salió el agua de vida, esto es, Cristo mismo, quien dijo: “el que tenga sed venga a mí y beba agua” (Jn 7,37)

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

El modelo de *inventio* donde la imagen de María es encontrada sobre una roca o en medio de unas piedras podría querer recordar y afianzar, entre otras enseñanzas, las siguientes:

- María es como una piedra, que a su vez es semejante a una montaña, esto es, la Virgen conecta el polo inferior de

la creación con lo superior-trascendente.

- La piedra, por su integridad e invulnerabilidad, puede ser imagen de la virginidad perpetua de María.
- María, como imagen de la tierra madre, da a luz a los creyentes, que nacen de las piedras que ésta posee en su interior, a modo de embriones, pues el ser humano es hijo de la tierra.
- Cristo, el Hombre Universal, es la piedra que desecharon los obreros y que luego resultó ser piedra angular; María es la madre de esta piedra.

SERPIENTE

La serpiente es uno de los símbolos más universales y cumple con multitud de roles en mitos, leyendas y obras de arte sagrado de todos los tiempos y culturas. En lo más esencial, la serpiente simboliza la fuerza, la vida, la energía⁷¹⁶. A este respecto, basta con visualizar la periódica muda de la piel de los ofidios, con evocar la imagen del *ouroboros* – la serpiente enroscada que muerde su propia cola y que representa la rueda de la vida, del eterno ciclo de nacimientos y renacimientos – o recordar la idea de

⁷¹³ Citado en HANI 2005, p.397.

⁷¹⁴ AKÁTISTOS 2003, p. 41.

⁷¹⁵ Obviamente, en términos generales, sobre esa roca prevalece en primer lugar el

simbolismo que le concede san Pablo, que es el de ser prefigura de Cristo. Con todo, un simbolismo no excluye al otro, sino que lo enriquece y complementa.

⁷¹⁶ CIRLOT 2006, p. 405.

la kundalini, energía vital que, en India, se representa como una serpiente desplegada verticalmente a través de los *chakras* del cuerpo humano.

Todos estos aspectos vitales nos llevan a encontrar a la serpiente unida a otros símbolos como el árbol y la fuente - que aparecen constantemente en las leyendas marianas - o a conceptos como la salud y la medicina, basta con recordar la vara de Asclepio o a su hija Hygieia (de donde viene la palabra 'higiénico') diosa de la salud y asociada también con el poder de la serpiente⁷¹⁷. La salud es una cuestión con la que María está también asociada por ser, precisamente, portadora de la salvación y corredora del género humano, cuestión que abordaremos más adelante.

Esta asociación con los elementos vitales pone en conexión a la serpiente con el principio femenino. Así, existe un gran número de ejemplos donde antiguas divinidades femeninas son representadas portando serpientes en sus manos; por su parte, el cabello de las Erinias y de la Gorgona está conformado por serpientes.

Toda la riqueza del simbolismo de la serpiente se ha expresado de múltiples

formas, que pueden juzgarse negativas o positivas dependiendo del prisma que utilice la narración simbólica. En lo que atañe al simbolismo de la serpiente y su relación con la Virgen, el discurso que ha predominado en el marco cristiano coloca a la serpiente como una criatura infame, quizá por ceñir demasiado las posibilidades del símbolo en cuestión.

El libro del Génesis se refiere a la serpiente como la más astuta de las criaturas (Gn 3,1), al punto de haber seducido y engañado a Adán y Eva, llevándolos a comer el fruto prohibido del árbol de la ciencia del bien y del mal, diciéndoles que, de tomarlo, "seréis como dioses" (Gn 3,5). Cabe decir que en las culturas no bíblicas esta cualidad del fruto que guarda y ofrece la serpiente representaría "la vitalidad de la energía y la consciencia de la vida en el cuerpo en el campo del tiempo, la vitalidad de la consciencia espiritual de la vida en el mundo"⁷¹⁸.

Sin embargo, volviendo al contexto bíblico, el acto que han cometido Adán y Eva es una clara desobediencia a Dios y conlleva la pérdida del estado edénico con todas sus consecuencias, entre ellas la muerte. La serpiente, por su parte, es condenada por Dios a arrastrarse sobre su vientre y comer

⁷¹⁷ CAMPBELL 2015, p. 193.

⁷¹⁸ CAMPBELL 2015, p. 193.

polvo durante toda su vida (Gn 3,14). Justo después de esto, el texto bíblico indica algo crucial para lo que va a ser el simbolismo de la serpiente asociado con María. Dice Dios al reptil: “Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar” (Gn 3,15). Parece haber aquí, inmediatamente después del pecado original, una promesa de redención. Pero, ¿es María el linaje o la descendencia de la primera mujer que acabará por pisar la cabeza del reptil? Siendo estrictos no lo podemos admitir, al menos de entrada, pues en realidad quien pisará la cabeza de la serpiente, quien someterá al maligno y superará la muerte, es Cristo, que es, justamente, el hijo de una mujer, la Virgen María. Con todo, y ciñéndonos a la más tradicional iconografía cristiana, podemos aceptar que la Virgen efectivamente pisa la cabeza de la serpiente, como ocurre en los modelos de la Inmaculada Concepción; sin embargo, ella no hace esto por propia virtud, sino por la gracia que le confiere el Hijo⁷¹⁹.

⁷¹⁹ Sobre esto que acabamos de decir, resulta muy ilustrativa la pintura de Caravaggio “Madonna con el niño y Santa Ana” (1605), en la que María aparece pisando una serpiente, pero siendo el pie del Niño el que ejerce la fuerza para que su madre aplaste al reptil.

Con todo, es importante subrayar el papel corrededor de María, pues ella, como “nueva Eva”, reparó mediante su obediencia a la voluntad de Dios el mal que había causado la primera Eva, que había desobedecido a su Señor. En efecto, si María no hubiera pronunciado el *fiat* ante el arcángel Gabriel, la reparación del pecado original obrada por Cristo no habría sido posible. A este episodio se refiere precisamente San Bernardo de Claraval cuando habla de la fuerza y la valentía de la Virgen, “la cual fue tan valerosa, que aplastó la cabeza de aquella serpiente”⁷²⁰.

Cabe decir que, en el marco cristiano, la serpiente y el dragón son figuras más o menos intercambiables en el lenguaje simbólico⁷²¹. Así lo da a entender y lo expone el autor del Apocalipsis, cuando proclama la derrota del Adversario divino al decir: “Fue arrojado el enorme dragón, la antigua serpiente, el que se llama Diablo o Satanás, el que sucede al universo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él” (Ap, 12, 9). Este mismo dragón

⁷²⁰ Sermón “De la Casa de la Divina Sabiduría, la Virgen María”. BERNARDO 1953 p. 1070 y ss.

Versión online en: <https://bit.ly/2N71OW0>

⁷²¹ LURKER 2018, p. 90.

o serpiente es el mismo que en el relato del Apocalipsis, tiene la intención de devorar al hijo de la mujer vestida de sol, figura que representaría la comunidad de creyentes y en la cual se acabó viendo también a la Virgen María.

Dentro de las leyendas medievales y en las distintas hagiografías, el dragón es el obstáculo que el héroe o el santo debe superar para alcanzar el plano de lo sagrado: es la bestia que el buen cristiano debe esforzarse en matar en él mismo⁷²², a imitación de san Jorge, san Miguel o santa Margarita.

Todo lo expuesto hasta aquí es una parte importante del fundamento cristiano para el desarrollo de leyendas muy extendidas por la Europa medieval que han llegado hasta nuestros días y que guardan estrecha relación con algunos casos que recoge nuestro catálogo. Nos referimos a las narraciones que hablan sobre las piedras o brillantes de serpiente, brillantes minerales que algunos ofidios legendarios portan sobre su abundante cabellera. Este rasgo no deja de ser significativo, pues

parece una inversión o “deconstrucción” de la figura de la Medusa.

Sobre esta cuestión, Joan Amades recoge una leyenda relacionada con la Mare de Déu de les Encies, incluida en nuestro catálogo, donde un caballero roba la piedra preciosa que una gran serpiente deja a la orilla del agua del *Gorg* de Santa Margarida cuando se dispone a beber. Perseguido por el gran reptil, el caballero consigue ponerse a salvo entrando a la ermita de les Encies al tiempo que la Virgen cierra oportunamente la puerta para chafar la cabeza de la serpiente, que appunto estaba de dar caza al temerario caballero⁷²³.

La leyenda de la *Serpent* de Manlleu es muy similar a ésta que hemos expuesto, si bien el reptil encuentra la muerte bajo un pesado mortero. Al final, sin embargo, el joven también entrega la piedra preciosa a la Mare de Déu de la Font, en señal de agradecimiento⁷²⁴.

En la Ribagorza encontramos también leyendas similares, donde la serpiente – llamada aquí *encatària* – lleva colgada al cuello, no una piedra preciosa, pero sí una llave que permite

⁷²² CHEVALIER 2000, p. 428.

⁷²³ AMADES 1989, pp. 174-176.

⁷²⁴ DONADA 2009, p. 55 i ss. Para conocer más sobre el folclore desarrollado a partir de esta leyenda, cf. DONADA 2010.

encontrar un tesoro; de nuevo, las aguas serán el escenario principal.

Les encantàries eren unes dones com a bruixes, que les van repudiar i si van anar a refugiar allà, aquí davall de Castanesa, que hi ha unes roques. Hi ha un prat que se diu la Font de les Encantàries, hi ha una cova tam(b)é. I la nit de Sant Joan diu que cada nit, o siga la vetlla de Sant Joan, diu que ix una serp amb una cabellera i una clau, que porta el cap de dona. Una serp amb lo cap de dona. I que porta una gran cabellera i que porta una clau penjada al coll. I el que li sàpiga anar a traure aquella clau, diu que trobarà una gran fortuna. Ix d'on té la cova aquella⁷²⁵.

Conviene advertir que el nexa de la piedra con la serpiente es una combinación natural y muy antigua dentro de la simbología. Los betilos que recibieron culto por parte de las civilizaciones arcaicas, presentan en algunos casos líneas sinuosas grabadas en la misma piedra que se han interpretado como abstracciones de la forma de una serpiente; tal es el caso del betilo de Kermaria, en Francia⁷²⁶.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Cada vez que encontramos una serpiente dentro de las narraciones metahistóricas sobre la Virgen, una serie de imágenes simbólicas resultan recurrentes, siendo el agua la más importante. Así, éste reptil podría evocar las siguientes ideas:

. Tal y como promete Dios después de la trasgresión original, la descendencia de la primera mujer, esto es, el hijo de la Nueva Eva, pisará la cabeza de la serpiente, es decir, vencerá al demonio y reparará el mal causado por los primeros padres.

. Por su rol fundamental en el plan de salvación, María es corredentora de la humanidad y, así, él puede con justicia ser representada pisando también la cabeza del reptil. Bajo esta idea se desarrolla parte de la iconografía de la Inmaculada.

. María es madre de Cristo y madre espiritual de la Iglesia, por lo tanto, su descendencia son también los fieles cristianos que nacen por las aguas del bautismo. Así, cada vez que en una narración legendaria la serpiente acaba pisada o chafada, se está evocando, veladamente, el gesto

⁷²⁵ QUINTANA 1997, p. 110.

⁷²⁶ Cf. GUÉNON 2004, p. 74, nota 4.

ejemplar de Cristo y de su madre venciendo al Demonio. En estas leyendas, la diabólica serpiente no ofrece un fruto, pero sí resulta tentadora la brillante piedra de su cabeza, la cual es causa de la desgracia del hombre que la arrebata. Finalmente, la intervención de María le libra del reptil perseguidor. La mayoría de imágenes que participan en estas narraciones reciben culto cerca de una fuente y su nombre así lo indica.

Existe una interesante conexión entre las aguas, la serpiente y la Virgen, como si de algún modo se quisiera reparar la fisura que porta este reptil simbólico, asociado siempre a las aguas primordiales, contenedor de ellas incluso en muchos mitos cosmogónicos. Es un buen motivo de reflexión, a este respecto, la pila bautismal de la antigua Colegiata de San Pedro de Muros, en la Coruña, dentro de la cual hay claramente representada una serpiente enroscada sobre si misma, sumergida en las aguas bautismales. ¿Se trata, como decíamos, de una voluntad de limpiar o purificar a ese infame reptil? ¿O tendría más bien intención de relacionar la serpiente con las aguas primordiales de las que surge la vida?

Quizá ambas explicaciones no sean excluyentes.

TIERRA

Por su relación con la oscuridad y las profundidades, la tierra se encuentra muy cercana simbólicamente a la gruta y a las aguas, que son también imágenes de la feminidad y la maternidad. En realidad, la tierra, entendida como organismo vivo y generador y originador de vida, contiene en sí al agua, las grutas y otros elementos naturales. Sin embargo, este símbolo posee ciertas diferencias notables: las aguas, por ejemplo, también son origen de la vida, sin embargo, la tierra produce las formas vivas, esto es, produce lo diferenciado, mientras que las aguas representan la masa previa de lo indiferenciado. La gruta, por su parte, simbolizaría justamente la entrada al útero o al vientre de la tierra, representado por el mundo subterráneo.

En términos generales, la tierra representa el polo inferior de la Creación, es la substancia universal, la *materia prima* separada de las aguas según el Génesis y simboliza la función maternal. No es de extrañar que la manifestación más elemental de la Diosa dentro de las primeras

tradiciones del Neolítico sea precisamente como Madre Tierra, pues la tierra proporciona la vida y la tierra alimenta la vida, por eso es análoga al poder femenino. Glorificando a la tierra Esquilo escribió que ésta

pare a todos los seres, los nutre y después recibe de nuevo el germen fecundo (Coéforas, 127-128).

De esta concepción, tan propia de las antiguas religiones mediterráneas, participan una serie de divinidades femeninas maternas y, en ocasiones, también vírgenes, asociadas con las profundidades de la tierra y su fecundidad: Deméter, Perséfone, Cibele, Belisama, Anis, etc.

La tierra es, además, la materia con la que el Creador modela al hombre en numerosas tradiciones. Por ejemplo, el ‘Adam’ bíblico está formado de *adamah*, que en hebreo quiere decir ‘tierra’, en su sentido fértil y húmedo, incluso sangriento, pues *dam* en hebreo es ‘sangre’. Por lo tanto, el ser humano fue modelado con tierra sangrienta - tierra roja - esto es, con barro o arcilla⁷²⁷.

Esta noción de “tierra húmeda”, tierra fértil, por estar mezclada con el

agua o con cualquier líquido asociado con la vida, recibe en la antigüedad un nombre concreto, tal y como recuerda san Isidoro, pues no es lo mismo referirse a la tierra como *terra*, *tellus* o *humus*. Sobre este último vocablo, Isidoro señala que se aplica a la tierra cuando nos referimos “a su parte interior o húmeda”⁷²⁸.

Si bien estas concreciones no siempre se cumplen de modo estricto en las fuentes textuales, es bueno tenerlas en consideración a la hora de abordar una obra antigua o medieval.

Los seres, ciertamente, reciben de la tierra (femenina) su substancia y del cielo (masculino) el alma-espíritu, tal y como lo expresa el génesis bíblico. Esta concepción se transmite a lo largo de todo el Antiguo Testamento. Canta a Dios el Salmista:

...me has tejido en el vientre de mi madre (...) y mis huesos no se te ocultaban, cuando era yo formado en lo secreto, tejido en las honduras de la tierra (Sal. 139).

Igual ocurre en Eclesiastés (40,1), donde se habla de la tierra como “la madre de todos los vivientes”.

⁷²⁷ Escribe san Isidoro, basándose en san Jerónimo, que *Adam* puede traducirse

como “hombre terreno” o “tierra roja”. (ETIM, L. VII, 4). ISIDORO 2004, p. 643.

⁷²⁸ ETIM, L. XIV, 1. ISIDORO 2004, p. 997.

Tal visión fue heredada por la religión cristiana, dentro de la cual existe una relación estrecha entre María, la maternidad y la tierra, pues ésta última sigue siendo en esta tradición particular una imagen del nutricio receptáculo materno, lugar de las fuerzas ctónicas o telúricas que, al ser tocada por lo masculino-celestial, genera todas las formas de la vida que en potencia contiene, al punto de conferir la substancia a la misma divinidad.

Hani recuerda que el teólogo sofianico S. Bulgakof, haciendo suyas las palabras de la anciana de *Los endemoniados* de Dostoievsky, afirmó que “La Virgen María es la Gran Madre, la tierra húmeda”⁷²⁹. Esta noción es antiquísima para el cristianismo y se encuentra expresada en multitud de ejemplos en la teología y en himnos donde María es asimilada a la tierra-madre.

Son particularmente célebres éstos que encontramos en el himno griego Akátistos: “El vientre de ella era un buen campo, dulce de fruto para quien quiere cosechar (...) Salve, cultivo del

labrador amigo de los hombres (...) Salve, tierra de fruto incorruptible”⁷³⁰.

Señalando el carácter virginal de esta tierra, otro saludo del mismo himno canta así: “Salve, Oh Campo no cultivado, que produjo la Divina Espiga”⁷³¹.

Estos versos recuerdan a los que siglos después escribió en el occidente del siglo XII Adam de San Victor:

Tu convallis humilis
Terra non arabilis
*Quae fructum parturiit*⁷³².

Siguiendo con las comparaciones entre María y la tierra, el Dr. Jean Hani recoge la antifona que en la misa siriomaronita acompaña a la transferencia de los dones del altar; Cristo en quien habla:

Yo soy el pan de vida bajado del cielo a la tierra para que el mundo viva gracias a mí. El Padre me envió, Verbo incorpóreo; como delicioso grano de trigo en una tierra fértil, me recibió el seno de María.⁷³³

Dice también la misa siria:

⁷²⁹ Citado en HANI 1997, p. 38

⁷³⁰ AKÁTISTOS 2003, pp.31 y 32.

⁷³¹ AKÁTISTOS ARG, p. 12. En este caso seguimos la traducción de la Comunidad Ortodoxa Antioquina de Argentina. Consultar Online en:

<https://bit.ly/2BFsEQO>

⁷³² *Assumptione Beatae Virginis*, *Sequentia XXV*, 20-25, citado en AÑÓN 1996, p. 274.

⁷³³ Citado en HANI 1997, p.39

Te glorificamos, Creador del mundo y Ordenador del universo, raíz bendita que ha germinado y ha tomado su crecimiento de la tierra sedienta, María, y toda la creación se ha llenado del perfume de su gloriosa dulzura⁷³⁴.

Así mismo, escribió el obispo san Cesareo de Arlés en el siglo VI:

La Tierra de Promisión ofrece una imagen de Santa María, porque en ella se cumplió lo escrito: “la verdad brotó de la tierra”.⁷³⁵

La liturgia maronita ofrece una bella imagen en la que María se compara con la tierra-arcilla con la que Dios modeló a Adán, creado de nuevo tras el nacimiento de Cristo, el Nuevo Adán:

Salve, María, quien, permaneciendo virgen, has devenido la madre del alfarero que modeló a Adam del limo de la tierra⁷³⁶.

Tertuliano e Ireneo, por su parte, iniciaron la interesante asimilación entre la Virgen María y la tierra virgen del Paraíso. María, carne llena de gracia, cumple la misma función que aquella tierra edénica. Gracias a su

pureza, Dios pudo amasar en la tierra-materia de este mundo caído al nuevo Adán. Por esta lógica, se sigue que la Iglesia es como aquel jardín original plantado ahora en este mundo, puesto que la Iglesia, como María, entrega a Cristo a los fieles. Cabe señalar que, así como Eva fue llamada por Adam “madre de todos los vivientes”, la Virgen María es únicamente madre del Redentor y de los creyentes, esto es, madre de todo aquello que no participa del pecado. Así, desde la ortodoxia, cualquier nacimiento asociado a María, responde a un esquema que podemos denominar iniciático, esto es, con miras al segundo nacimiento. No obstante, esto no se cumple en la realidad, puesto que el culto a María, se quiera o no, recupera parte de los roles que jugaron las antiguas diosas.

Sobre la muerte-durmición de María, asunto complejo sobre el que aquí no podemos extendernos, existen materiales interesantes que la conectan con la tierra pura, regenerada, renovada, semejante o igual a la del Paraíso. Los evangelios asuncionistas son la fuente principal para estos símiles que encontramos

⁷³⁴ Citado en HANI 1997, p.40.

⁷³⁵ Citado en BIESTRO 2013, p. 39.

⁷³⁶ Citado en HANI 2010, p. 57. La traducción es nuestra.

diseminados en las diferentes homilias recogidas en la patrística:

[Habla Cristo] Paz a ti, cuerpo santo (...) cuerpo puro, que eres María, mi madre, descansa ahora bajo el árbol de la vida, para que la tierra reciba su bendición⁷³⁷.

También leemos en una homilía de Ciriaco de Oxirrinco:

[Habla Cristo sobre el cuerpo de su madre] ...mientras, te la confío, tierra, sólo para calmarte y procurarte la compensación por tu pena. Si tú fuiste sometida al tomar de ti el barro de Adam, te he devuelto la gloria con el cuerpo verdadero de mi madre⁷³⁸.

Tras todo lo expuesto, y si consideramos también lo que recoge la entrada → TRIGO, puede comprenderse enseguida que la alquimia viera en María una imagen de su Primera Materia., Tal y como explica el Dr. Arola, “la tradición alquímica se apropió naturalmente del misterio mariano, pues por él se aludía al lugar misterioso y secreto que acoge aquello que es *algo*, la única cosa necesaria”⁷³⁹, esto es, aquello que buscan los

alquimistas para comenzar la Gran Obra y llegar a conocer el misterio del Hombre y de Dios y reunirlo en la Piedra Filosofal. Dios en el Hombre, el Emmanuel, el Cristo, nace gracias a una Virgen, a una tierra pura. A esta tierra pura los alquimistas la llamaron sal. Así lo expresa Fabre en su *Alchymista Christianus*, tratado del siglo XVII: Así como la tierra sórdida representa a Eva, la tierra pura representa a la Virgen María, nuestra verdadera madre. Al igual que ella, el hombre debe preparar bien su tierra, para que, a la llegada del Espíritu, la germinación sea posible ⁷⁴⁰. Además, Fabre señala que esa tierra pura se llama sal muy acertadamente puesto que, entre otras cosas, la sal tiene la virtud de conservar y de preservar de las impurezas y de la corrupción, de suerte que el espíritu del mundo tira de su seno como de una fuente inagotable para conservación y la vida de las cosas naturales⁷⁴¹. La sal, entonces, es la madre y la hija del espíritu del mundo, que lo conserva; ¿no es acaso la santa Virgen la madre y la hija de Dios que por su espíritu conserva y sostiene este universo de miedo para que no perezca?⁷⁴²

⁷³⁷ Citado en BLANCH 2003, p.120

⁷³⁸ Citado en BLANCH 2003, p.120.

⁷³⁹ AROLA 2008, p. 21

⁷⁴⁰ FABRE 2001, p. 123.

⁷⁴¹ FABRE 2001, p. 43.

⁷⁴² Cf. FABRE2001, p. 299

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

El modelo de *inventio* donde la imagen de Nuestra Señora es encontrada tras ser desenterrada, podría querer recordar, entre otras enseñanzas, las siguientes:

- Afianzar la conexión de María con la tierra, que es útero y vientre de la naturaleza. María es imagen de la tierra, generadora de las formas de vida.
- María es oscura, como las entrañas de la tierra, que contienen las energías telúricas de las que nacen los seres formados.
- La oscuridad de la tierra es imagen de la fertilidad, como el limo de las riveras de los ríos, donde la vegetación nace con mayor exuberancia. María, con sus carnaciones negras y aparecida bajo tierra, recuerda esa fecundidad de la que ella es garante.
- La Virgen es la tierra pura de la que Dios pudo valerse para formar a Cristo, el nuevo Adam. Por esta misma razón, el cristiano renace a través de María, rol que en la historia encarna la Iglesia, que da a luz a seres nuevos tras el bautismo, pero, también y, sobre todo, tras la resurrección de los

cuerpos de los creyentes, devueltos como un grano de trigo a la tierra y que, transfigurados, vivirán entonces la vida verdadera.

TRIGO

Siembra y cosecha son imagen del devenir del hombre que, al igual que la semilla, está destinado a morir y resucitar. A este respecto, el grano de trigo ha sido la semilla que con más frecuencia se ha empleado para ilustrar esta visión del ser humano: caído en la muerte, abrigado luego por la oscuridad en la que germina y elevándose después hasta la luz, el grano de trigo testifica la verdad del renacimiento. En los misterios Eleusinos se les mostraba a los adeptos, en medio del drama místico de la unión de Deméter con Zeus, un grano de trigo. Éste grano más tarde aparecerá ya en forma de espiga la cual, ciertamente, no era sólo un símbolo de la fecundidad, sino más bien y sobre todo la imagen de la diosa Deméter, que ascendía del mundo subterráneo, devolviendo así la vida al mundo exterior⁷⁴³. Algo semejante ocurría en los misterios de Isis y Osiris originarios de Egipto, donde el grano

⁷⁴³ Es interesante señalar que Triptolemo, hijo de Deméter, fue quien enseñó a la humanidad el cultivo del trigo.

de trigo era símbolo de Osiris, que iba a resucitar tras ser enterrado⁷⁴⁴. Cabe señalar que el ciclo vegetal de nacimiento, muerte y resurrección es precisamente lo que los misterios iniciáticos quieren interrumpir, esto es, el iniciado desea “detener esta alternancia y fijar el alma en la luz”⁷⁴⁵.

San Pablo habló en términos semejantes a los que acabamos de exponer cuando escribió que

Lo que tú siembras no cobra vida si antes no muere (...) no siembras lo mismo que va a brotar después, siembras un simple grano, de trigo por ejemplo (1 Cor 15, 36).

La afirmación de san Pablo tiene, evidentemente, el modelo del Cristo resucitado como referencia ejemplar, quien expuso la misma idea refiriéndose también a un grano de trigo:

Ha llegado la hora en la que el Hijo del Hombre debe ser glorificado. En verdad, en verdad os digo que si el grano de trigo cae en la tierra y no muere, queda infecundo; en cambio, si muere, da fruto abundante. (Jn 12, 23-24).

Es interesante la universalidad de este simbolismo sacrificial asociado con el trigo, pues sabemos que “entre los griegos y los romanos los sacerdotes derramaban trigo o harina sobre la cabeza de las víctimas antes de inmolarlas ¿No era echar sobre ellos la simiente de la inmortalidad o la promesa de una resurrección?”⁷⁴⁶. De modo semejante, los antiguos labradores, de los que hablaremos más tarde, tenían por costumbre poner al recién nacido en un cesto de semillas y rociarlo con granos con la esperanza de que éste asumiera la fuerza vital que contenían estos elementos vegetales⁷⁴⁷. Comprobamos que el grano y las semillas están presentes en todos los tránsitos de la vida humana, en todas sus transformaciones.

Por su parte, La teología medieval vio en el grano de trigo un símbolo de Cristo que desciende al mundo subterráneo y resucita de entre los muertos. La teología maneja otra idea semejante, que es la imagen del Verbo de Dios como grano de trigo que desciende sobre María, concepción análoga a la que acabamos de aludir, pues se trata de nuevo de una bajada a la tierra-oscuridad-gruta para nacer

⁷⁴⁴ Aún hoy, en las iniciaciones francmasónicas el grano de trigo y la espiga juegan un importante rol en este mismo sentido.

⁷⁴⁵ CHEVALIER 2000, p.539.

⁷⁴⁶ CHEVALIER 2000, p.1024.

⁷⁴⁷ LURKER 2018, p.214.

como luz del mundo en medio de las tinieblas inferiores. Así lo expresa el himno Akátistos con estos versos que ya hemos leído en → TIERRA: “Salve, Oh Campo no cultivado, que produjo la Divina Espiga”⁷⁴⁸.

Jean Hani, aunque sin citar la fuente, recoge otro himno, en este caso occidental, que también resulta muy demostrativo: “*Salve, tierra que ha producido el trigo que nos alimenta*”⁷⁴⁹.

El mismo autor cita otro canto que ilustra muy bien la relación de María con el grano de trigo. Se trata, en este caso, de un canto de la liturgia bizantina, que el 15 de mayo canta en el oficio esta doxología:

Cristo, Verbo del Padre, has caído como la lluvia sobre el campo de la Virgen y, como un grano de trigo perfecto, has aparecido allí donde ningún sembrador había esparcido la semilla y te has convertido en alimento para el mundo.⁷⁵⁰

La oración previa a la comunión dice:

Tierra bienaventurada; Esposa bendita de Dios, tú que has hecho crecer la espiga no sembrada, el Salvador del

mundo, concédeme tomarlo y obtener así la salvación⁷⁵¹.

Bajo una lógica similar, el poeta medieval Cunrat von Würzburg “llamó a María gavilla de trigo, porque la gavilla contiene los granos de los que se obtiene la harina para la hostia”⁷⁵²

Toda esta concepción, lleva a que, en la iconografía cristiana, María se represente en ocasiones portando una espiga de trigo, al igual que la antigua diosa Ceres o bien recostada sobre un lecho de trigo, tal y como aparece en el Libro de horas del Maestro de Rohan. Si bien esta imagen mariana tiene una de sus fuentes literarias en la figura de la Amada del Cantar de los cantares, a quien dice el amado que “tu vientre es un montón de trigo” (7,3), vale la pena subrayar que su modelo más inmediato, más popular si se quiere, lo encuentra en una leyenda del siglo XII. Según este relato, que se ha documentado en Gales, Irlanda, Suecia y Francia, cuando la sagrada familia huía hacia Egipto, llegaron a un campo donde un agricultor estaba arando y sembrando su grano. Jesús o María le dicen que, si los soldados preguntan si por allí pasaron una madre con su hijo, éste debe contestar

⁷⁴⁸ AKÁTISTOS ARG, p.12.

Versión online en: <https://bit.ly/2BFsEQO>

⁷⁴⁹ HANI 1997, p. 39.

⁷⁵⁰ HANI 1997, p. 43.

⁷⁵¹ EVDOKIMOV 1970, p. 160.

⁷⁵² LURKER 2018, p.231.

que sí, y que los vio cuando estaba arando y sembrando el campo. Cuando la sagrada familia abandona el lugar, en el campo creció de forma instantánea el trigo que había sembrado ese mismo día el labriego, llegado a su altura máxima, dorado y maduro. Poco después llegaron los soldados de Herodes, que interrogaron al campesino y este les contestó lo que había prometido: “vi pasar a una madre con su hijo cuando comencé a sembrar la semilla”⁷⁵³.

Vinculado estrechamente a todas estas concepciones, se encuentra la figura del labrador-sembrador, cuyo simbolismo posee una doble naturaleza. Por un lado, el labrador es Dios mismo. Canta el himno Akátistos: “¡Salve, Oh Labrada por Aquel Labrador Amante de la humanidad!”⁷⁵⁴.

Por otro lado, el labrador es imagen de aquel que “se encuentra en contacto con la fecundidad y que contribuye a la fecundidad del suelo con su trabajo”⁷⁵⁵, lo que en otros términos nos lleva a definir al labrador como aquel que trabaja para preparar la tierra (su

propia tierra) y purificarla para que sea semejante a María y abrirla entonces a la acción del cielo. En efecto, Nuestra Señora realiza ambas funciones. Canta el Akátistos:

Salve, oh labradora del amante
Labrador de los hombres
Salve, oh sembradora del Sembrador de
nuestra vida⁷⁵⁶.

San Pablo, en su primera carta a los corintios, ya dejó muy clara la idea que acabamos de exponer:

Yo planté, Apolo regó; pero quien dio el crecimiento fue Dios. Ni el que planta es algo ni el que riega, sino Dios, que da el crecimiento (...) Porque nosotros somos sólo colaboradores de Dios, y vosotros sois labranza de Dios, edificio de Dios (1 Cor, 3, 6-9).

Canta el himno Akátistos:

El poder del Altísimo (...) mostró como el vientre de ella era un buen campo, dulce de fruto para quien quiere cosechar la salvación cantando: ¡Aleluya! ⁷⁵⁷.

⁷⁵³ Leyenda recogida en BERGUER 1985, p. 49 y ss.

⁷⁵⁴ AKÁTISTOS ARG., p.12. Traducción de la Comunidad Ortodoxa Antioquena de Argentina.

Disponible online en:
<https://bit.ly/2BFsEQO>

⁷⁵⁵ CIRLOT 2006, p. 378.

⁷⁵⁶ AKÁTISTOS 2003, p. 32.

⁷⁵⁷ AKÁTISTOS 2003, p. 31. Existe otra traducción, también muy ilustrativa: “Aquel seno por Dios fecundado germinó como fértil arada para todo el que busca la

A lo largo de la historia Reyes y sacerdotes acometieron ritualmente una función similar: como mediadores del cielo y de la tierra, abren con un surco a esta última para que el pueblo reciba las bendiciones del cielo y a las bendiciones celestiales.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Cuando una leyenda narra la aparición milagrosa de una imagen de María en un enclave donde hay un grano de trigo o una espiga de este cereal, puede estar exponiéndose veladamente las siguientes ideas:

- María hereda un rol similar al de las antiguas divinidades ctónicas, como Deméter, cuya acción en la oscuridad subterránea es renovadora de la vida natural.
- La Virgen es la tierra en la que el grano de trigo, esto es, el Verbo de Dios, nació en el mundo.
- María no solamente ofrece el alimento espiritual de los fieles, sino que, a ella, por su vínculo con la tierra fértil, se le confía el cuidado y la prosperidad de las cosechas.

- Si el alma del fiel es semejante a la tierra de María, la luz divina (el grano divino) podrá nacer en ella.

- El labrador es aquel que prepara su alma, semejante a la de María, para que descienda sobre ella las bendiciones celestes, la semilla celestial.

- María, relacionada con un grano de trigo, posee claras connotaciones eucarísticas, en tanto que ofrece a Cristo al mundo para su salvación.

VACA

Junto con el toro, la vaca es símbolo de la fertilidad del cosmos y de la tierra desde los tiempos más remotos. Por su capacidad para dar abundante → *LECHE*, es una criatura especialmente adecuada para simbolizar la tierra nutricia. A partir del neolítico y la práctica de la agricultura, el pensamiento religioso impone la idea del cielo como fecundador de la tierra. Así, el toro es lo uránico-masculino, la fuerza viril, que actúa sobre la femenina vaca-tierra y la fecunda. Este es el esquema básico de diversas mitologías del mediterráneo antiguo. “El dios sumerio de la tormenta, Enlil, tenía el sobrenombre de ‘Dios del cuerno’; su esposa es Ningila, *la gran*

gracia y aclama: Aleluya”, CASTELLANO 1999, p. 65.

*vaca*⁷⁵⁸. Existen, sin embargo, mitologías en las que el cielo está representado por una divinidad femenina, como en Egipto, donde lo uránico está regido por la diosa Hator, cuya representación habitual es la de una vaca. Esta misma vaca divina, representa en el antiguo Egipto la esencia de la renovación de la naturaleza y está en el alma de la vegetación.⁷⁵⁹ Entre los germanos, “la vaca nutricia Audumla es la primera compañera de Ymir, primer gigante (...) ella es el antepasado de la vida, el símbolo de la fecundidad (...) Ymir como Audumla con anteriores a los dioses”⁷⁶⁰. Por lo demás, el nombre de este animal en el galés moderno es *buwch* y en bretón *buoc’h*, palabras aún emparentadas con el término ‘vida’, que en galés es *buchedd* y en bretón *buhez*⁷⁶¹.

En la religión judía, el sacrificio ritual de animales hembra es poco frecuente, no obstante, existen excepciones, tal y como apunta Lurker: “Este era el caso de la vaca de color rojo y sin defecto, *que nunca haya llevado el yugo*; que era quemada juntamente con ramas de cedro e hisopo y su ceniza

se utilizaba para la preparación del agua lustral, con la que los israelitas se purificaban después de haber tocado un cadáver (Nm 19, 1,12)⁷⁶². Este pasaje es evocado siglos después por el escritor de la Carta a los Hebreos:

Pues si la sangre de machos cabríos y de toros y la ceniza de vaca santifica con su aspersion a los contaminados, en orden a la purificación de la carne, ¡cuánto más la sangre de Cristo, que por el Espíritu Eterno se ofreció a sí mismo sin tacha a Dios, purificará de las obras muertas nuestra conciencia para rendir culto a Dios vivo! (9, 13-14).

Así las cosas, no es de extrañar que en la liturgia se compare a María con una vaca, pues ella es la madre de aquel “ternero” que se inmoló a sí mismo. A ella le canta el himno Akátistos diciéndole: “Salve, Oh Vaca Mística, que diste a luz, para los fieles, al Ternero Inmaculado”⁷⁶³.

Se deduce enseguida que la imagen de María como vaca tiene pleno sentido y toda su importancia cuando entendemos que de ella nace ese ternero que es Cristo.

⁷⁵⁸ LURKER 2018, p.226.

⁷⁵⁹ CHEVALIER 2000, p.1045.

⁷⁶⁰ Citado en CHEVALIER 2000, p.1044.

⁷⁶¹ Citado en CHEVALIER 2000, p.1044.

⁷⁶² LURKER 2018, p.227.

⁷⁶³ AKÁTISTOS ARG., p. 12. Versión de la Comunidad Ortodoxa Antioquena de Argentina. Disponible online en: <https://bit.ly/2BFsEQO>

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

En algunos casos, el bóvido que encuentra la imagen de María o que da la señal para que se produzca la *inventio*, es una vaca. Esto podría simbolizar lo siguiente:

- La vaca es una imagen de la fertilidad y la abundancia en su expresión animal, como el trigo, por ejemplo, lo es en clave vegetal. Como una novilla, María es fértil, es Madre y garantiza la regeneración de la vida en su nivel material pero también espiritual.
- El ternero es un animal muy preciado para el sacrificio, tanto en el mundo pagano como en el judaísmo antiguo. Así, el Cristo, que es sacerdote y víctima a la vez, nace como un ternero sin mancha precisamente porque su madre es Virgen.

VID – VIÑA

En las antiguas religiones del mediterráneo, la vid es un arbusto revestido de sacralidad. De su fruto se obtiene el vino, líquido asociado simbólicamente a la sangre y, en consecuencia, a la vida. “Ya en la antigua Mesopotamia, explica Lurker, el sarmiento era incluso idéntico a la hierba de la vida; el signo gráfico

sumerio de vida era originariamente una hoja de vid”.⁷⁶⁴ Según algunas creencias del antiguo Oriente próximo, la vid rodea el cielo y sus granos son estrellas, razón por la cual se la ha considerado a menudo símbolo del Árbol de la Vida o del árbol cósmico⁷⁶⁵.

En el judaísmo, la vid y la viña son imagen simbólica del pueblo de Israel, que es propiedad de Dios (así es, por ejemplo, en Is 5,7 y Os 10,1). En el marco del Antiguo Testamento, la viña encuentra además simbolismos relacionados con el amor y el conocimiento. Por ejemplo, en el Cantar de los cantares (7,13), la amada le dice al amado:

Levantémonos de mañana a las viñas;
Veamos si brotan las vides, si están en
cierne, si han florecido los granados;
Allí te daré mis amores

La embriaguez por medio del vino está asociada al éxtasis y al conocimiento, ya sea en los cultos dionisiacos o en la poesía sufí. Tomar el vino es recibir la vida verdadera y secreta. Así, dentro del cristianismo, el Evangelio de Juan hace decir a Jesús que:

⁷⁶⁴ LURKER 2018, p. 242.

⁷⁶⁵ LURKER 2018, p. 242.

Yo soy la vid verdadera, y mi Padre es el labrador. Todo pámpano que en mí no lleva fruto, lo quitará; y todo aquel que lleva fruto, lo limpiará, para que lleve más fruto. Ya vosotros estáis limpios por la palabra que os he hablado. Permaneced en mí, y yo en vosotros. Como el pámpano no puede llevar fruto por sí mismo, si no permanece en la vid, así tampoco vosotros, si no permanecéis en mí (15,1-4).

De este modo, la comunidad de los cristianos, la Iglesia, es la vid que cubre la tierra, la vid que, si permanece junto a Cristo, ha de permitir la aparición del buen fruto y tomarlo; el fruto de la vida eterna, contrario al fruto que comieron Adam y Eva. El vino, como fruto de esa vid, es la imagen de la vida eterna, del Reino de los Cielos. A la vez es la sangre derramada por el Mesías para limpiar los pecados del género humano, es el vino de la nueva alianza, de la reconciliación de Dios con el hombre.

Así pues, en términos generales, el fruto de la vid simboliza vida y conocimiento, aspectos que conectan a esta planta con el *Árbol de la Vida*, como antes señalábamos, que es la expresión vegetal de la inmortalidad. En este sentido, conecta con el culto a las antiguas diosas del mediterráneo,

como Artemisa de *Éfeso*, asociada con la vid, característica que le venía por herencia de las divinidades femeninas del próximo Oriente. En el ciclo sumerio de Tammuz (o Dumuzi), una diosa hermana del dios se llama 'Vid Celestial'. J. Hani señala que "la vid, consagrada a la Gran Madre Anatólica, cuyas relaciones con la Efesia son estrechas, era designada en esta región '*Árbol de la vida*' y '*Madera de la vida*'. Nos encontramos muy cerca de María, a la que hemos visto asimilada a la verdadera Vid que da el fruto de la vida"⁷⁶⁶. En efecto, Si Cristo es la Vida (Jn 14,5), si por él la vida entera se regenera, si su sangre limpia la mancha de la transgresión original, es porque María, ciertamente, actúa como la vid de la que nace en el mundo ese fruto que contiene el vino de la Nueva Alianza, la sangre de vida. En efecto, muchas invocaciones litúrgicas asimilan a María al árbol y, en particular, con la vid. Recogemos algunos ejemplos que cita Hani.

Oh Madre de Dios, tú eres la verdadera vid que trae el fruto de vida.

Vid que has ofrecido el racimo de bendiciones a los que beben de él.

Vid que has producido el vino que regocija las almas ⁷⁶⁷.

⁷⁶⁶ HANI 1997, p.44.

⁷⁶⁷ HANI 1997, p.44.

Estas invocaciones, como puede advertirse, se refieren a un papel capital de la madre humana: el de alimentar física y espiritualmente, función que es propia de la *Magna Mater*.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Era frecuente en ciertas regiones, al menos hasta el siglo pasado, realizar procesiones en las que la imagen de la Virgen portaba hojas de parra y racimos decorándola. En la Champaña francesa aún hoy una imagen de Nuestra Señora preside las viñas. Por otro lado, no pocas imágenes han sido descubiertas en medio de las viñas, como por ejemplo la Mare de Déu del Vinyet, en Sitges. En tales casos, una *inventio* de este tipo puede querer recordar ciertas cuestiones:

. María está en medio del pueblo, de la feligresía, pues la viña es imagen de la Iglesia, de la comunidad de creyentes

. La Virgen es la vid, pues porta en su vientre al fruto de vida, de cuya sangre se beneficiará la humanidad. Es por lo tanto un símbolo eucarístico: el vino-sangre de Cristo nació de María.

. Pervivencia, por adaptación, de los antiguos cultos que asociaban a la

Gran Madre o a sus figuras derivadas, con la vid como Árbol de vida.

ZARZA

Algunas imágenes de Nuestra Señora son halladas en medio de unas zarzas. Este elemento vegetal, dentro del lenguaje simbólico del judeocristianismo, está asociado al fuego en su sentido epifánico. En efecto, Dios se manifiesta a Moisés en una zarza ardiente (Ex 2,3); episodio veterotestamentario que fue interpretado por el cristianismo como una prefiguración de la virginidad de María, en cuyo seno se manifestó la divinidad sin que ésta dejara de ser virgen, al igual que la zarza del Sinaí, que no se consumía mientras ardía → *FUEGO*. Por esta asimilación, la tercera antífona de vísperas de la solemnidad de Santa María, el primero de enero, canta: “En la zarza que Moisés vio arder sin consumirse, reconocemos tu virginidad admirablemente conservada”⁷⁶⁸.

Aún podemos encontrar otro aspecto sobre el que reflexionar desde el punto de vista marial en lo que atañe al episodio de Moisés en el Sinaí. Siendo estrictos en la traducción, el texto sagrado dice que el profeta

⁷⁶⁸ Citado en RODRÍGUEZ 1986, p. 86

recibió la Torá del Sinaí; no en el Sinaí o sobre el Sinaí, tal y como apunta E. d'Hooghvorst⁷⁶⁹. Dicho matiz es de gran valor para nosotros pues, como señala éste autor, la palabra hebrea “Sinaí” posee varias etimologías, siendo una de ella, precisamente, “zarza de espinas”⁷⁷⁰. De aquí podemos extraer, en una óptica cristiana, un refuerzo para la lectura mariana del zarzal del Éxodo, tipo o prefiguración de la Virgen, pues si éste entregó a Moisés la Antigua Ley, el Nuevo zarzal, María, entrega al mundo la Nueva Ley: Cristo.

Existen, sin embargo, otros paralelismos entre la zarza y la Virgen. Es notable el ejemplo del zarzal donde Abraham encuentra el cordero al cual sacrificará en el lugar de su primogénito Isaac (Gn 22, 11-13). Ese zarzal, tal y como escribió san Efrén, es prefigura de María:

Ni antes ni después un árbol produjo otro cordero, ni otra virgen engendró sin [el concurso de] varón. María y árbol son una sola cosa. El cordero pendía de las ramas espinosas, y Nuestro Señor colgó de la Cruz en el Gólgota. El cordero salvó a Isaac y el Señor a las criaturas (...) Era figura tuya el árbol

que dio el carnero con el cual fue liberado Isaac⁷⁷¹.

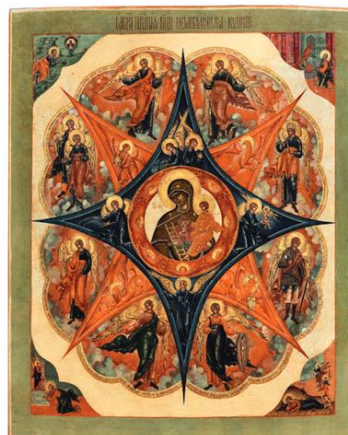


Fig. 3.16. María como zarza ardiente (*Neopalimaya Kupina*), siglo XIX. Museum of Russian Icons. Clinton, Massachusetts. Icon #2012.81

Por lo demás, la mayoría de plantas espinosas, guardan relación con la protección, con la sanación y, como veremos, con la virginidad de la Madre de Dios. El enebro, por ejemplo, es muy estimado por los devotos de la virgen pues, según la tradición, esta planta protegió a María y al niño durante la huida a Egipto, ocultándolos cuando sus perseguidores estaban a punto de atraparlos. Es por esto que, en algunos pueblos de Italia, todavía hoy se decoran las puertas de las casas con ramas de enebro en Nochebuena bajo la creencia de que éste tiene el poder

⁷⁶⁹ HOOGHVORST 2000, p. 257.

⁷⁷⁰ HOOGHVORST 2000, p. 257.

⁷⁷¹ Citado en BIESTRO 2013, p. 44-45.

de alejar a los demonios y a los hechizos mágicos⁷⁷².

Sin embargo, las zarzas y los espinos poseen también una lectura negativa, siendo imagen del dolor y el sufrimiento que provoca el pecado. María, aunque es mujer humana y proviene por ello de estirpe espinosa, no estaba tocada por la mancha original; es por ello que a menudo se la ha comparado con una rosa sin espinas. Su naturaleza inmaculada y su virginidad fueron también expresadas por la imagen del lirio blanco que nace en medio de las espinas, imagen que proviene del Cantar de los cantares (2,2) y que se aplicó muy pronto a María. San Fulberto, obispo de Chartres, escribió que “aunque María procede de una línea de pecadores, ella aparece hermosa como un lirio entre las espinas”.⁷⁷³ También se expresó de modo semejante san Germán de Constantinopla: “Mas después que en medio de las espinas es hallado el lirio (María), más blanco que la nieve, adornado de olorosos aromas y de virginal esplendor”⁷⁷⁴.

PROPUESTA DE EXÉGESIS:

Son abundantes las imágenes de Nuestra Señora halladas en medio de zarzas y espinos. Con ello, la narración legendaria puede estar expresando estas cuestiones:

- Evocando la zarza ardiente del Sinaí se recuerda la virginidad perpetua de María.
- Asimilando a María con la zarza en la que Abraham encuentra el cordero que sacrificará en lugar de su hijo, se expresa la idea de la Virgen como árbol que ofrece al mundo un fruto, en forma de cordero, para ser inmolado y salvar así al género humano.
- Las espinas evocan también protección contra los males, como el enebro que ocultó a María y a su Hijo según una leyenda toscana de la huida a Egipto.
- Las espinas son también imagen del mal y del pecado. María nace en medio de la humanidad pecaminosa, pero sin estar manchada por ella. Esta es la lectura más inmediata y natural al encontrar una imagen de Nuestra Señora en medio de espinos.

⁷⁷² GUBERNATIS 2002, p. 106 y 155.

⁷⁷³ Citado en GUAL 1859, p. 198.

⁷⁷⁴ Citado en GUAL 1859, p. 198.

CONCLUSIONES GENERALES

Antes de comenzar la redacción de este trabajo, nuestros primeros pasos en el estudio de la cuestión de las vírgenes negras partían sencillamente de la profunda impresión que provocan estas efigies de Nuestra Señora. En efecto, nadie es completamente indiferente al hecho de que existan imágenes negras de la Virgen y, al mismo tiempo, parece que en cierto punto ello se intuye como algo normal o, al menos, como un rasgo que no le es completamente extraño a la naturaleza de esta figura sagrada.

Después de todas las apreciaciones y reflexiones que hemos podido efectuar a partir de la exposición de las diferentes hipótesis sobre el origen y la razón de ser de las vírgenes negras, hemos llegado a una serie de conclusiones. La primera y más importante es que la virgen negra, como modelo iconográfico, originariamente no existe, sino que acontece poco a poco, deviene y se acepta e interpreta a partir del siglo XIV. Sin embargo, y esta es una segunda conclusión, desde el siglo XIX podemos afirmar que las vírgenes negras, entonces sí, se han convertido en un modelo iconográfico, pues así se ha querido en el momento en que la coloración de sus carnaciones es motivo de interpretación étnica, teológica, mística o esotérica. En paralelo, las mismas interpretaciones que surgen de los análisis científicos que determinan que las vírgenes negras son vírgenes ennegrecidas – cosa que ya sabíamos – no dejan de ser relatos, narraciones que están al servicio de un modo de pensar particular, igual que las anteriores interpretaciones simbólicas. En efecto, la evidencia del ennegrecimiento no explica el fenómeno de las vírgenes negras y la voluntad de querer convencer de lo contrario es una simplificación que, honestamente, no nos podemos permitir. Así, restar valor a las razones de la pervivencia del ennegrecimiento y su celebración por parte de los fieles y de la cultura en general, nos parece otro relato más, en este caso al servicio de una visión paternalista con respecto al pensamiento simbólico, esto es, con las facultades que hacen al hombre ser hombre: la creatividad, la capacidad de abstracción, la poesía, la imaginación, etc.

En relación con las imágenes blancas ennegrecidas, debemos recordar que no existe un consenso a la hora de afirmar el modo en cómo se han tornado negras. Por

lo tanto, no hay una teoría universal y las diversas hipótesis van y vienen, como las modas culturales. Con frecuencia, en los contextos confesionales e incluso en los académicos, se expresa con mucha rapidez la menos verosímil de todas las hipótesis: el ennegrecimiento por la acción del humo de los cirios.

Conviene recordar en este punto la posibilidad de la existencia de vírgenes de carnaciones negras originales, ya se trate de aquellas figuras-relicario de época tardorromana realizadas en fayalita o de tallas medievales que, como la talla segoviana de Cuéllar, presentan una primera capa de pintura muy oscura previa a las últimas, que son más claras. Sin embargo, hasta que todas las tallas que hemos llamado vírgenes negras no pasen por un proceso de análisis y restauración bien documentada – cosa harto difícil y que necesitará aún mucho tiempo – no podemos asegurar hasta qué punto esas imágenes son realmente un número bajo o si, por el contrario, podrían resultar más abundantes de lo que ahora creemos.

Nos parece muy interesante, por otro lado, la interpretación simbólica del ennegrecimiento y de los procesos materiales que atraviesan estas tallas, tal y como se expone en los trabajos de C. Peig, S. Vilatte o A. Madroñero. Es bajo este enfoque donde, según nuestro criterio, van a efectuarse las contribuciones más valiosas que habrán de venir. Después de aceptar que la evolución del aspecto de una imagen puede tener connotaciones simbólicas, podemos dar entonces un paso más y comprobar enseguida que las vírgenes negras fueron obras vivas, cambiantes, como toda pieza de arte sacro. Precisamente por esta vida de las imágenes-objeto, otra de nuestras conclusiones es que podemos considerar que en nuestro mundo contemporáneo las vírgenes negras continúan comportándose de un modo muy similar que al de hace siglos. Es decir, el aspecto cambiante de estas piezas tan célebres y veneradas va confiriendo significados y sentidos nuevos conforme avanza el tiempo y según cambia la sociedad que las conserva, venera y estudia.

Afirmar esto último es lo que nos lleva a pronunciar una idea que es, en realidad, nuestra tesis sobre las vírgenes negras, y es que éstas son un fenómeno absolutamente contemporáneo, como contemporáneas eran en el siglo XV, XVI, XVII, etc. Así, para nuestra época, conviviendo con todo su pasado religioso ligado a la Iglesia, la virgen negra aparece como una *inventio*, esto es, como un providencial hallazgo de nuestro tiempo. Un hallazgo que acontece porque es necesario, puesto que viene a intentar paliar una serie de necesidades de tipo más o menos espiritual en nuestra cultura posmoderna. Ciertamente, nos hemos dado cuenta como sociedad

que el pensamiento científico y el racionalista no explican por completo el mundo, no le confieren un sentido pleno. Sin embargo, ya no podemos (o no queremos) volver a los viejos paradigmas de las sociedades de discurso mítico-simbólico, por lo que vivimos en un mundo huérfano de certezas. Así, las nuevas corrientes espirituales, desligadas parcialmente de las religiones tradicionales tienen la capacidad de dotar de sentidos renovados a las Escrituras y al arte sagrado. A pesar del evidente peligro que esto conlleva, debemos reconocer que también es natural y necesario que tal cosa ocurra. Así, la virgen negra, intuitivamente, ha sido escogida como una de las figuras clave de esta nueva espiritualidad, la cual ve en ella el recuerdo de ciertos valores femeninos que nuestra actual noción de la divinidad ha perdido u ocultado, consciente o inconscientemente. María, cuando se presenta de color negro, despierta algo que conecta, queramos o no, con el paganismo antiguo: con Isis, con Cibeles, con Artémis, esto es, con las divinidades relacionadas con lo ctónico, con el polo oscuro de la creación: oscuro, pero no perverso y que por eso está unido al polo superior luminoso, pues ambos son dos aspectos de la misma realidad. De ahí toda la bibliografía filopagana que tanto éxito ha cosechado, especialmente en el ámbito más popular. Sin embargo, después de esto, cuando recordamos que la imagen negra de María es efectivamente la María que nos ha legado el cristianismo y que ello no corta la ligazón con aquellos aspectos femeninos de las antiguas religiones, aparece aquella hipótesis universalista a la que nos hemos referido, donde se acepta que existe una unidad trascendente dentro de todas las religiones presentes y pasadas. Así las cosas, llegamos a observar como la virgen negra aglutina en sí todo este poso y aparece como la hemos descrito al final del primer bloque de este trabajo: una necesaria construcción simbólica de nuestra cultura contemporánea, arraigada en el antiguo paganismo y en la mística cristiana medieval, sobre la que podemos renovar las vías espirituales de nuestro tiempo. Unas vías que, ya lo hemos expuesto, nos parecen especialmente interesantes cuando tocan con ciertos feminismos que caminan de la mano de la psicología junguiana o cuando arraigan en la creatividad artística como búsqueda espiritual y que puede llevar al arte a devenir algo así como una nueva práctica religiosa. En tal práctica, ya lo hemos visto, repensar herméticamente los motivos clásicos del cristianismo, en particular la figura de Nuestra Señora, es una opción que dota de nuevas posibilidades y valores a estas antiguas tallas que nos ha legado la historia, la cultura y la espiritualidad occidental.

En cuanto al corpus de imágenes de nuestro catálogo, consideramos haber contribuido a localizar y ordenar mucha información dispersa de tipo artístico, legendario, fotográfico y bibliográfico. No obstante, encontramos que las contribuciones más importantes son de otro orden. La primera es, por supuesto, haber establecido una serie de criterios para definir qué es una virgen negra. Sobre esto, recordaremos que para poder clasificar como tal a una de estas piezas en nuestro catálogo, los requisitos son de tipo inmaterial más que físicos. Así, no es tan importante el color negro de las carnaciones como el reconocimiento del valor simbólico-devocional del dicho color. Bajo esta visión, en Cataluña hemos podido catalogar una veintena de casos. Se ha establecido así un catálogo razonable, pues va más allá del caso único de la Mare de Deú de Montserrat y no llega a la sobredimensionada propuesta de M. Ballbé i Boada, donde sin un criterio demasiado claro se contabilizan cincuenta casos en Cataluña. Así, otra de nuestras conclusiones es que una virgen negra es sólo aquella que es reconocida como tal, independientemente del estado actual o pasado de su policromía. Si recibe culto como virgen negra, entonces ya forma parte del hallazgo de este nuevo modelo iconográfico de nuestro tiempo.

Al margen de estas consideraciones, el estudio comparativo de los casos que recoge el catálogo nos ha ofrecido pistas para emitir algunas conclusiones, por ahora provisionales, sobre el carácter de estas piezas. Serían las siguientes:

Todas las imágenes de nuestro catálogo – ya sean piezas originales, copias o réplicas – participan todavía de la vida religiosa y espiritual, esto es, aún poseen un valor sagrado. Esto último viene justificado, en gran medida, por su origen sobrenatural y/o por los milagros que estas imágenes han realizado, tal y como lo recoge la tradición. Esto las convierte en elementos que quedaban fuera del examen directo de la Iglesia, la cual se esforzó en gestionarlas e integrarlas en los márgenes institucionales, a fin de controlar su culto y evitar cualquier exceso por parte de los fieles, propensos muchas veces a inconscientes cultos de tipo pagano-idolátrico. Recordemos en este punto que la mayoría de estas imágenes pertenecen o han pertenecido a contextos populares, los cuales quedaron siempre lejos del control eclesiástico hasta que, durante la época del barroco, se empezó a poner orden y se resignificaron estas tallas. Un buen ejemplo de esta tarea de catalogación es la obra *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña* (1657) del dominico Narcís Camós. Conocidas ya oficialmente por la Iglesia y vindicadas ya como obras

revestidas de sacralidad, milagrosas y conductoras de un gran fervor religioso, la Iglesia católica pudo contestar debidamente contra los argumentos de las iglesias protestantes, donde el valor de las imágenes es realmente pobre, al punto de relegarlas del culto por los peligros de idolatría que entrañan. En cambio, parece que la Iglesia católica tomó todo ese “Jardín de María”, todos esos santuarios y sus imágenes sagradas, y lo enarboló como una correcta expresión de piedad cristiana, favorecida por la propia divinidad; de otro modo no se explicarían los milagros que se atribuyen a las tallas. De entre estos milagros, hemos comprobado como, al menos en tres casos claros, hay un nexo con el valor sagrado del color negro u oscuro de la estatua: son los casos de la Mare de Déu de Montserrat, la de Vallbona de les Monges y la del Claustre de la catedral de Solsona.

A medio plazo confiamos en poder ampliar este catálogo incluyendo en él las demás tallas conservadas en el resto del ámbito hispánico. Tal cosa sería una contribución interesante y brindaría nuevos materiales que permitirían confirmar las conclusiones a las que hemos llegado en el catálogo aquí presentado, especialmente si aparecieran nuevos casos vinculados a milagros que guarden relación con la “protección sobrenatural” del color negro de la imagen sagrada.

Ciertamente, la metahistoria de estas tallas posee un valor que muchas veces ha pasado por alto dentro de los estudios artísticos, frecuentemente instalados en el positivismo. Por esto mismo, consideramos que otra contribución que trae nuestro catálogo consiste en haber incluido, bajo el mismo peso e importancia, la metahistoria de cada uno de los casos recopilados. Esto es fundamental pues, recordémoslo, son los valores inmateriales los que confieren importancia a estas obras de arte. Esos valores, que vienen recogidos especialmente en las leyendas que explican la *inventio* de cada talla, se presentan bajo el velo del símbolo. Así pues, con tal de hacer evidente la necesidad de analizar esos elementos para comprender la dimensión del fenómeno que tratamos, hemos generado un diccionario a partir de los símbolos detectados en las leyendas que narran el hallazgo sobrenatural de las imágenes.

Si bien es cierto que no todas las vírgenes encontradas son negras, también es verdad que la práctica totalidad de las vírgenes negras son encontradas, de modo que era inevitable no profundizar en las implicaciones simbólicas que estas leyendas confieren a las obras que hemos estudiado. Si ampliamos en un futuro el catálogo incluyendo en él los demás casos hispánicos, naturalmente nuestro diccionario

también crecerá. Sin embargo, los símbolos que podamos incluir no serán muchos más, puesto que las leyendas marianas responden a una serie de estructuras básicas y en ellas se repiten, como es natural, una serie de elementos. No puede ser de otro modo, pues todas las leyendas apuntan hacia la misma verdad teológica.

La idea de presentar toda esa información en forma de diccionario viene de la voluntad de ordenar y sistematizar todos los materiales de tipo simbólico que hemos encontrado durante nuestra investigación. Unos materiales cargados de sutilezas y posibilidades que, esperamos, puedan servir como herramientas para los estudiantes que deseen adentrarse en el análisis de este tipo de obras plásticas, siempre sujetas a cuestiones que van más allá de lo que hoy denominamos historia del arte.

Ciertamente, nuestra tesis no es *stricto sensu* un trabajo de historia del arte. El acercamiento que hemos efectuado al fenómeno de las vírgenes negras quizá tenga que ver más con la antropología o la historia de las ideas. Sin embargo, es en la simbología transversal en lo temporal y espacial del fenómeno donde hemos querido incidir con mayor fuerza. Consideramos que tal aproximación a una obra de arte sagrado no sólo es legítima, sino que es necesaria, pues sin ella no podemos llegar a entender lo que movió a realizar tales obras ni tampoco a intuir porqué aún, en nuestro mundo posmoderno, nos interrogan y cautivan.

Consideramos que las explicaciones cerradas – aquellas que zanján la cuestión de las vírgenes negras con una u otra hipótesis – convierten a estas imágenes en ídolos. En cambio, abordando las vírgenes negras desde la imaginación creadora, tal y como lo diría H. Corbin, observándolas bajo una mirada simbólica, éstas devienen iconos, esto es, imágenes capaces de ejercer una función teofánica, independiente del conetxto cultural que las acoja.

BIBLIOGRAFÍA

1. FUENTES
2. LIBROS Y ARTÍCULOS
3. DICCIONARIOS
4. WEBGRAFÍA

1. FUENTES

Agustín 1983

Luis Vizcaíno, Pio de (ed.), *Obras completas de San Agustín*, XXIV, Madrid, 1983.

Akátistos 2003

Acevedo Villalba, J.J. (trad.), *Himno Akátistos de la Madre de Dios*, Palma de Mallorca, 2003.

Alberto Magno 1948

Iragui, Serapio y Presas Serra, Juan (eds.), *San Alberto Magno, Marial*, Buenos Aires, 1948.

Bernardo 1947

Prado, Germán (ed. y traducc.) *San Bernardo de Claraval. Obras selectas*, Madrid, 1947.

Bernardo 1953

Ribadeneira, Pedro, (ed.), *Obras completas de san Bernardo*, I, Madrid, 1953.

Bernardo 1955

Ribadeneira, Pedro, (ed.), *Obras completas de san Bernardo*, II, Madrid, 1953.

Bernardo 1983

Torre, Juan María de la (ed.), *San Bernardo. Obras completas*, I, Madrid, 1983.

Camós 1657

Camós, Narcís, *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, Girona, 1657.

Camós 1772

Camós, Narcís, *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña*, Girona, (reimpresión) 1772.

Camós 1949

Camós, Narcís, *El Jardín de María plantado en el Principado de Cataluña. Reedición*, Barcelona, 1949.

Fabre 2001

Fabre, Pierre Jean, *L'Alchimiste chrétien (Alcymista christianus). Traduction anonyme inédite du XVIIIe siècle avec le fac-similé de l'édition latine originale. Introduction, édition et notes par Frank Greiner*, Paris-Milán, 2001.

González Blanco 2015

González Blanco, Edmundo (ed.), *Evangelios apócrifos*, Valladolid, 2015.

Germán de Constantinopla 2001

Fazzo, Vittorio y Pons, Guillermo (eds.), *Germán de Constantinopla, Homilías marilógicas*, Madrid, 2001.

Isidoro 2004

Oroz Reta, José, Marcos Casquero, Manuel, Díaz y Díaz, Manuel (Eds.), Isidoro de Sevilla, *Etimologías, Edición Bilingüe.*, Madrid, 2004.

Ligorio 2006

Ligorio, Alfonso María, *Las Glorias de María*, Quito, 2006.

Montfort 1954

Montfort, Grignon «El Tratado de la verdadera devoción a la santísima Virgen», Pérez, Nazario, Abad, Camilo, (ed.), *Obras de san Luis María G. de Montfort*, Madrid, 1954.

Pseudo Dionisio 1995

Martín Lunas, Teodoro (ed.), *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Madrid, 1995.

Silelesius 2003

Silesius, Angelus, *El Peregrino Querubínico o epigramas y máximas espirituales para llevar a la contemplación de Dios*, Palma de Mallorca, 2003.

2. LIBROS Y ARTÍCULOS**Ainaud 1989**

Ainaud i De Lasarte, Joan, «La Mare de Déu del Tura», *Vitrina*, núm.4, Olot, 1989, pp. 70-72.

Alarcón 1990

Alarcón, Rafael, *La última virgen negra del temple*, Barcelona, 1990.

Alastruey 1945

Alastruey, Gregorio, *Tratado de la Virgen Santísima*, Madrid, 1945.

Albareda 1972

Albareda, Anselm Maria, *Història de Montserrat*, Montserrat, edición de 1972.

Altés 1985

Altés i Aguiló, Francesc Xavier (ed.), «Edició póstuma de la Història de Montserrat de l'abat Pedro de Burgos», *Butlletí del Santuari*. (2^a època), 12, Montserrat, 1985.

Altés 2003

Altés i Aguiló, Francesc Xavier, «La Santa Imatge de Montserrat i la seva “morenor” a través de la documentació i de la història», *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Montserrat, 2003, p. 92-179.

Amades 1989

Amades, Joan, *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya*, Barcelona, 1989.

Amades 2004

Amades, Joan, *Llegendes de Sitges*, Tarragona, 2004.

Amengual 1997

Amengual i Batlle, Josep, *Santuarios marianos de Baleares*, Madrid, 1997.

Ansembourg – Lohest Hooghvorst 2008

Ansembourg, E. (ed.) y Lohest Hooghvorst (trad.), «Diálogos entre Louis Cattiaux y Emmanuel d'Hooghvorst (1949 – 1953)», *La Puerta. Testimonios de la alquimia*, 67, Tarragona, 2008.

Antón 2017

Antón Pacheco, José Antonio, *El hermetismo cristiano y las transformaciones del logos*, Madrid, 2017.

Añón 1996

Añón Feliú, Carmen (coord.), *El lenguaje oculto del jardín: jardín y metáfora*, Madrid, 1996.

Arola 2008

Arola, Raimon, *Alquimia y religión. Los símbolos herméticos del siglo XVII*, Madrid, 2008.

Arola 2012

Arola, Raimon, *La cábala y la alquimia en la tradición espiritual de occidente: Siglos XV-XVIII*, Palma de Mallorca, 2012.

Arola 2013

Arola, Raimon, *El símbolo renovado. A propósito de la obra de Louis Cattiaux*, Barcelona, 2013.

Arola 2015

Arola, Raimon, *Cuestiones simbólicas*, Barcelona, 2015.

Arribas 1973

Arribas, Miguel María, *La Virgen del Henar y su santuario*, Segovia, 1973.

Bacci 1998

Bacci, Michele, *Il pennello dell'Evangelista. Storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa, 1998.

Balinghem 1654

Balinghem, Antonio de, *Diario de la Santísima Virgen María. Versión castellana del Jesuita Valerio de Piquer*, Zaragoza, 1654.

Ballbé 1989

Ballabé i Boada, Miquel, *La Mare de Déu de les Arenes*, Mojà, 1989.

Ballbé 1991 a

Ballbé i Boada, Miquel, *Las vírgenes negras y morenas en España*, I, Terrassa, 1991.

Ballbé 1991 b

Ballbé i Boada, Miquel, *Las vírgenes negras y morenas en España*, II, Terrassa, 1991.

Balcells 1995

Balcells y de Suelves Antonio, *La Virgen de Tarragona. Versión crítica a cargo de Julio Luis Quílez Mata, bajo la dirección del Dr. Josep María Sabaté i Bosch*, Tarragona, 1995.

Baring – Cashford 2014

Baring, Anne, Cashford, Jules, *El mito de la diosa: evolución de una imagen*, Madrid, 2014.

Barral i Altet 1987

Barral i Altet, Xavier, «L'escultura romànica de Santa Maria de Solsona», *Catalunya Romànica*, XIII, Barcelona, 1987, p. 291-304

Barral i Altet 2009

Barral i Altet, Xavier, «Observations sur la statue romane de la Vierge à l'Enfant de Notre-Dame du Puy et sur son noircissement postérieur», *Jubilé et culte marial (Moyen-âge – époque contemporaine)* Bruno Maës, Daniel Moulinet y Catherine Vincent (eds.), Saint-Étienne, 2009, 60, pp. 49-61.

Barral i Altet 2012

Barral i Altet, Xavier, «Madonne brune che non lo erano in epoca romanica (con alcune riflessioni sulla diffusione del Volto Santo di Lucca non annerito)», Lalla Groppo et Oliviero Girardi (dir.), *Nigra sum. Culti, santuari e immagini delle Madonne nere d'Europa, Atti del convegno internazionale Santuario e Sacro Monte di Oropa- Santuario e Sacro Monte di Crea, 20-22 maggio 2010, Atlas-Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e complessi devozionali Europei*, Ponzano Monferrato, 2012, p. 95-110.

Barré 1963

Barré, H., *Prières anciennes de l'Occident à la Mère du Sauveur. Des origines à saint Anselme*, Paris, 1963.

Bascher 1979

Bascher, Dom Jacques de, *La Vierge noire de Paris*, París, 1979.

Belin 1976

Malton, Sylvain (ed.) *Introduction á Dom Belin. Les aventures du Philosophe Inconnu*, París, 1976.

Belting 2009

Belting, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior de la era del arte*, Madrid, 2009

Benet 2012

Benet i Petit, Joan, *El trobador de la Mare de Déu*, III, Montserrat, 2012.

Berga 1764

Berga, Joachin de, *Exercicio de la Divina Pastora*, Barcelona, 1764.

Berguer 1985

Berguer, Pamela, *The Goddess Obscured*, Boston, 1985.

Bermann 2000

Bermann, Roland, *Réalités et mystères des Vierges Noires*, París, 2000.

Benoist 1967

Benoist, Luc, *El esoterismo*, (traducc. García Bazán, Francisco), Buenos Aires, 1967.

Bertrand1954

Bertrand Shigo, Marie, *Study of the Sequences Ascribed to Adam of St. Victor*, Chicago, 1954.

Biestro 2013

Biestro, Carlos P., *El Árbol de la Sabiduría*, Buenos Aires, 2013.

Blanch 2003

Blanch Solà, Xavier, "Enseñanzas sobre la Virgen en los apócrifos asuncionistas", La Puerta. *La Madre tierra. El aspecto femenino de la Divinidad*, Tarragona, 2003, pp.115-121.

Blanco 1985

Blanco Freijeiro, Antonio, «Los dioses indoeuropeos», *Historia 16*, 108, Madrid, 1985, pp. 105-112.

Blasi i Rabassa 1982

Blasi i Rabassa, Ramon, *Goigs en lloança de Santa Maria de Vallbona que sota l'advocació del Claustre, es venera al Reial Monestir cistercenc de Vallbona de les Monges*, Barcelona, 1982.

Blasi Vallespinosa 1933

Blasi Vallespinosa, Francesc, *Santuaris marians de la diòcesi de Tarragona*, Tarragona, 1933.

Bréhier 1935

Bréhier, Louis, «À propos de l'origine des vierges noires», *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1935, pp. 379-386

Bofarull 1876

Bofarull i Brocà, Antoni, *Historia crítica de Catalunya*, II, Barcelona, 1876.

Bonardel 1992

Bonardel, François, «Esoterismo alquímico y hermenéutica de la cultura», Faivre, Antoine, Needleman, Jacob (coords.), *Espiritualidad de los movimientos esotéricos modernos*, Barcelona, 1992, pp. 117-153.

Bourguet 1971

Bourguet, Pierre, *The art of the copts*, Nueva York, 1971.

Burgos 1998

Burgos, Alejandro, *Oraciones y plegarias al Espíritu Santo*, Madrid, 1998.

Burckhardt 1976

Burckhardt, Titus, *Alquimia*, Barcelona, 1976.

Campbell 2015

Campbell, Joseph, *Diosas. Misterio de lo divino femenino*, Girona, 2015

Camps 2003

Camps i Sòria, Jordi, «La imatge de la Mare de Déu de Montserrat com a talla de fusta de l'època romànica», *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Montserrat, 2003, pp. 47-61

Camps 2014

Camps i Sòria, Jordi, «L'escultura romànica en pedra i fusta», *Enciclopèdia del Romànic a Catalunya. Barcelona (estudis · bibliografia · índexs)*, Palencia, 2014, pp. 167-179

Camps i Clemente 1993

Camps i Clemente, Manuel; Camps i Surroca, Manuel «Dos santuaris catalans amb antecedents de culte a la deessa Isis», *Gimbernat: revista catalana d'història de la medicina i de la ciència*, 19, 1993, pp. 81-85.

Canyameres 1959

Canyameres Ferràn, *El Vallès (vigor i bellesa)*, Barcelona, 1959.

Caro 1971-1972.

Caro, Roberto, «La homilètica mariana griega en el siglo V», *Marian Libray Studies*, 3-4, Dayton, OH, 1971-1972, pp. 269-344.

Carreres 1988 a

Carreres i Pera, Joan, «Nuestra Señora del Henar», Carreres i Pera, Joan (coord.) *María en los pueblos de España. Guía para visitar los santuarios marianos de Castilla-León*, Madrid, 1988, pp. 324-333.

Carreres 1988 b

Carreres, Joan, (coord.), *Santuarios marianos de Cataluña*, Madrid, 1988.

Castellano 1999

Castellano, Jesús, *Oración ante los iconos: los misterios de Cristo en el año litúrgico*, Barcelona, 1999.

Castrillo 1968

Castrillo Tablado, Juan María, *Juan XXIII, una vida mariana*, Madrid, 1968.

Cassagnes 1990

Cassagnes Brouquet, Sophie, *Vierges noires: regard et fascination*, Arles, 1990.

Cattiaux 1998

Cattiaux, Louis, *Física y metafísica de la pintura. Louis Cattiaux. Escritos completos*, I, Tarragona, 1998.

Cattiaux 1999

Cattiaux, Louis, *Florilegio epistolar: reflejos de una búsqueda alquímica*, d'Hooghvorst, Emmanuel (selec.); Lucía, D y Mateu, J. (trad.) Arola, R. (intro.), Tarragona, 1999.

Cattiaux 2011

Cattiaux, Louis, *El Mensaje Reencontrado o el Reloj del día y la noche de Dios*, Barcelona, 2011.

Causette 1874

Causette, R.P., *Notice sur Notre Dame la Daurada a Toulouse, Fête du couronnement de sa sainte image appelée Notre Dame la Noire*, Toulouse, 1874.

Charbonneau 2016 a

Charbonneau Lassay, Jean, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, I, Palma de Mallorca, 2016.

Charbonneau 2016 b

Charbonneau Lassay, Jean, *El bestiario de Cristo. El simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, II, Palma de Mallorca, 2016

Cheetham 2019

Cheetham, Tom, *El mundo como icono*, Girona, 2019.

Christian

Christian, William A., «La devoció a les imatges brunes a Catalunya. La Mare de Déu de Montserrat», *Revista d'etnologia de Catalunya*, 1995, 6, pp. 24-33.

Clarà 2003

Clarà, Josep, *Desaparició i retorn de la imatge de la Mare de Déu de Núria, 1967-1972*, Barcelona, 2003.

Claret 1858

Claret, Antonio María, *Sermones de Misión*, II, Barcelona, 1858.

Clemente 2013

Clemente Hernández, Javier, «Carlemany a Castelldefels» *VI Trobada d'Estudiosos i Centres d'Estudis d'Eramprunyà*, Gavà, 2013, pp. 112-123.

Clusellas 1991

Clusellas i Pagès, Carme, «Santa Maria Antiga», *Catalunya Romànica*, XVIII, Barcelona, 1991, pp. 220-221.

Conde 2006

Conde Guerri, Elena (ed.) *Espacio y tiempo en la percepción de la antigüedad ardía*, Murcia, 2006.

Constan 1954

Constan i Serrat, Lluís Gonçaga, *Girona, Bisbat Marià: història, art, pietat, folklore*, Barcelona, 1954.

Corbin 1995

Corbin, Henry, *Avicena y el relato visionario*, Barcelona, 1995.

Corbin 1996

Corbin, Henri, *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*, Madrid, 1996.

Corbin 2000

Corbin, Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Madrid, 2000.

Cortón 1993

Cortón de las Heras, María Teresa, «Iconografía mariana de la provincia de Segovia», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI: II, 1993, pp. 396-409.

Dalmau 1982

Dalmau, Josep, *Diàleg de les verges negres de Polònia i Catalunya*, Barcelona, 1982

Danés 1982

Danés i Torras, Joaquim, «Esquema de la planta hipotètica de la zona urbanitzada de la vila d'Olot, sobre l'any 1433 i en els primers temps que seguiren als terratrèmols», *Història d'Olot*, VI, Olot, 1985, pp. 1034 -1035.

Delattre 1907

Delattre, Alfred Louis, *Culte a la Sainte Vierge en Afrique: d'apres les monuments archeologiques*, París, 1907.

Delcor 1970

Delcor, Maties, *Les verges romàniques de la Cerdanya i el Conflent en la historia de l'art*, Barcelona, 1970.

Delcor 1995

Delcor, Maties, «Mare de Déu de la Sagristía», *Catalunya Romànica*, VII, Barcelona, 1995, p. 221.

Dillenschneider 1934

Dillenschneider, Clement, *La Mariologie de St. Alphonse de Liguori*, Friburgo, 1934.

Dolz 1855

Dolz del Castellar, Esteban, *Año Virgineo*, III, Madrid, 1855.

Donada 2009

Donada Madiroles, Antoni, «El serpent de Manlleu: llegenda, cançó i festa», *Manlleu: Associació per les Tradicions Populars Catalanes*, Manlleu, 2009, pp. 55-83.

Donada 2010

Donada Madiroles, Antoni, «El serpent de Manlleu: l'enigma del morter i la cançó al descobert», *AUSA Patronat d'Estudis Osonencs*, XXIV- 165, Vic, 2010, pp. 575-590.

Durand 1973

Durand, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'Imaginaire*, París, 1973.

Durkheim 1912

Durkheim, Émile, *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, París, 1912.

Elena 2008

Elena Alcalá, Luis, «Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de vírgenes negras», Cruz de Carlos, María (coord.), *La imagen religiosa en la monarquía hispánica: usos y espacios*, Madrid, 2008, pp. 171-196.

Eliade 1981

Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, 1981.

Eliade 1992

Eliade, Mircea, *Alquimia asiática*, Barcelona, 1992.

Eliade 1997

Eliade, Mircea, *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Barcelona, 1997.

Eliade 1999 a

Eliade, Mircea, *Mito y realidad*, Barcelona, 1999.

Eliade 1999 b

Eliade, Mircea, *Historia de las creencias y de las ideas religiosas. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, Barcelona-Buenos Aires, 1999.

Eliade 2000

Eliade, Mircea, *Nacimiento y renacimiento. El significado de la iniciación en la cultura humana*, Barcelona, 2000.

Eliade 2001 a

Eliade, Mircea, *Herreros y alquimistas*, Madrid, 2001.

Eliade 2001 b

Eliade, Mircea, *Mefistófeles y el andrógino*, Barcelona, 2001.

Esteban 1941

Esteban Scapra, Roque, *Poesía religiosa española*, Madrid, 1941.

Evans 1956

Evans, Ernest, *Tertullian's Treatise on the Incarnation*, Eugene, 1956.

Evdokimov 1970

Evdokimov, Pavel, *La mujer y la salvación del mundo*, Esplugues de Llobregat, 1970.

Fàbrega 1954

Fàbrega, Àngel, *Santuarios Marianos de Barcelona*, Barcelona, 1954.

Ferrer 2005

Ferrer i Cabrer, Eugeni, *Coronació pontificia de la Mare de Déu del Tallat*, Rocallaura, 2005.

Folz 1950

Folz, Robert, *Le souvenir et la légende de Charlemagne dans l'empire germanique médiéval*, Paris 1950.

Forcades 2007

Forcades i Vila, Teresa, *La teología feminista en la historia*, Barcelona, 2007.

Fornier – Rafart 2001

Fornier, Climent y Rafart, Benigne (selecc.), *Goigs marians del Bisbat de Solsona*, Montserrat, 2001.

Fort 1979

Fort Gaudí, Jorge, *Santa María de la Salud*, Sant Climent de Llobregat, 1979.

Fulcanelli 1994

Fulcanelli, *El misterio de las catedrales*, Madrid, 1994.

Fromm 2012

Fromm, Erich, *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*, Madrid, 2012.

Galland 1990

Galland, China, *Longing for Darkness: Tara and the Black Madonna*, Londres-Sydney, 1990.

Gamarra 1924

Gamarra, V., *El discípulo de la escuela ascética española, San Alfonso María de Ligorio*, Madrid, 1924.

García 2013

García Font, Joan, *Historia y mística del jardín*, Barcelona, 2013.

García-Marquès 2006

García Marquès, Francesc Xavier, *El Vinyet, el lloc i el Santuari*, Sitges, 2006.

Graf 1968

Graf Hilda, María, *La mariología y el culto mariano a través de la historia*, Barcelona, 1968.

Graveline 1999

Graveline, François, *Vierges Romanes*, París, 1999.

González 2015

González, Jacinto, «María, poetisa de Cristo: el himno *De Nativitate* de San Efrén», Alberto Fernández y Miguel Herrero (eds.) *AEIAE OEA La inspiración en la poseía religiosa*, Madrid, 2015, pp.141-160.

González 1997

González Serrano, Pilar, «Consideraciones iconográficas sobre la Ártemis Efesia», *Actas del Primer Congreso Español del Antiguo Oriente Próximo*, CSIC, septiembre, 1997, pp.163-186.

Gozalbes 2016

Gozalbes Cravioto, Enrique, «La relación de Cartago con los Mauri del África Occidental (Marruecos)» *Rivista della Scuola Archeologica Italiana di Cartagine*, 2016, pp. 1-20.

Gordon 1987

Gordon, Pierre, *Les vierges noires*, Mélusine. *L'origine et le sens des contes de fées*, París, 1983.

Goy 1953

Goy, Andrés, «Introducción a Las glorias de María», *Obras ascéticas de San M. de Ligorio*, I, Madrid, 1953, pp. 515-518.

Gratacos 1987.

Gratacós, Isaure, *Fées et gestes: femmes pyrénéennes, un statut social exceptionnel en Europe*, Toulouse, 1987.

Gubernatis 2002

Gubernatis, Angelos de, *Mitología de las plantas*, Palma de Mallorca, 2002.

Gual 1859

Gual, Pedro, *Triunfo del catolicismo en la definición dogmática del agosto misterio de la inmaculada concepción de la Santísima Virgen María*, Lima, 1859.

Guénon 2004

Guénon, René, *Symbols of Sacred Science*, Hillsdale-Nueva York, 2004.

Guénon 2014

Guénon, René, *Consideraciones sobre la iniciación*, Barcelona, 2014.

Hamman 1956

Hamman, Adalbert-Gautier, *Oraciones de los primeros cristianos*, Madrid, 1956

Hammering 2008

Hammering, Roy (ed.), *A History of Prayer: The First to the Fifteenth Century*, Leiden-Boston, 2008

Hani 1997

Hani, Jean, *La virgen negra y el misterio de María*, Palma de Mallorca, 1997.

Hani 2005

Hani, Jean, *Mitos, ritos y símbolos. Los caminos hacia lo invisible*, Palma de Mallorca, 2005.

Hani 2010

Hani, Jean, *Les métiers de Dieu. Préliminaires à une spiritualité du travail*, París, 2010.

Hannik 2005

Hannik, Christian, «The Theotokos in Bizantine hymnography: typology and allegory», Vassilaki, Maria (ed.), *Images of the Mother of God: perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot, 2005, pp. 69-76.

Hanson 1959

Hanson, Richard P., *Allegory and event. A study of the sources and significance of Origen's interpretation of Scripture*, Londres, 1959.

Hernández 2018

Hernández Lázaro, Antonio, *Virgenes negras del Sur. Cultos, fiestas y romerías en torno al lago Ligustino*, Córdoba, 2018.

Hooghvorst 2000

Hooghvorst, Emmanuel d', *El hilo de Penélope*, I, Tarragona, 2000.

Huynen 1986

Huynen, Jacques, *El enigma de las vírgenes negras*, Barcelona, 1986.

Inmaculada 1983

Inmaculada, Ildefonso de la, *Fundamentos teológicos de la piedad mariana*, Salamanca, 1983.

Ivern 1999

Ivern i Figuerola, Joan, *Notes històriques de l'ermita de la Mare de Déu de la Roca*, Ajuntament de Mont-Roig del Camp, 1999.

Jung 1989

Jung, Carl Gustav, *Alquimia y psicología*, Buenos Aires, 1989.

Kessler – Wolf 1989

Kessler, L. y Wolf, G. (eds), *The Holy Face and the Paradox of Representation*, Bolonia, 1998.

Laplana 2003

Laplana, Josep de C., «Descripció de la imatge de la Mare de Déu de Montserrat», *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, Montserrat, 2003, pp. 11-17.

Laurentin 1977

Laurentin, René, «Clés pour une approche symbolique de Marie», *Et Mar*, 1977, pp. 52-54.

Lefebvre 1938

Lefebvre, Marie Durand, *Étude sur l'origine des vierges noires*, París, 1938.

Lemieux 1989

Lemieux, Raymond W., *The black madonnas of France*, Nueva York, 1989.

Lindsay 1970

Lindsay, Jack, *The origins of alchemy in Graeco-Roman Egypt*, Nueva York, 1970.

Llarás 1984

Llarás i Usón, Celia, «Santa María de Montserrat», *Catalunya Romànica*, XI, Barcelona, 1984, pp. 313-316.

Llarás – Carabassa 1992

Llarás i Usón, Celina y Carabasa i Villanueva, Lluïsa, «Santa Maria de Foix», *Catalunya Romànica*, XIX, Barcelona, 1992, p.211-212.

Llopis 1892

Llopis i Bofill, Joan, *Descripció del Santuari y consideracions crítiques sobre la Imatge de la Verge del Vinyet*, Barcelona, 1892.

Llorca 2017

Albert-Llorca, Marlène «Qu'est-ce qu'une "Vierge noire"? Á propos de la perception de la statue de Notre-Dame de Font-Romeu», Sophie Brouquet. *Sedes sapientiae: vierges noires, culte marial et pèlerinages en Europe méridionale*, Méridienne, 2017, pp.139-146.

Llorens 1966

Llorens i Solé, Antoni, *La Mare de Déu del Claustre de Solsona*, Solsona, 1966.

Loarte 1998

Loarte, José Antonio, *El tesoro de los Padres*, Madrid, 1998.

Loevenbruck 2013

Loevenbruck, Henri, *Le mystère Fulcanelli*, París, 2013.

López 2016

López Calderón, Carme, "Letanías emblemáticas: símbolos marianos de maternidad, virginidad y mediación en la Edad Moderna", *Regina Mater Misericordiae: estudios históricos, artísticos y antropológicos*, 2016, pp.413-440.

López Ceballos 2001

Lopez Ceballos, Manuel, «Els santuaris del Ripollès: Núria i Montgrony», *Annals del Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès, Ripoll. 1999-2000 (octubre 2001)*, pp. 1-29.

Lossky 2009

Lossky, Vladimir, *Teología mística de la Iglesia Oriental*, Barcelona, 2009.

Luque 2002

Luque, Alberto, *Arte moderno y esoterismo*, Lleida, 2002.

Madroñero 2017

Madroñero de la Cal, Antonio, *Cultura y tradición de las vírgenes negras. Enigmas, imágenes sagradas y devoción popular*, León, 2017.

Manzarbeita 2009

Manzarbeita Valles, Santiago, «El Árbol de Jesé», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I-2, 2009, pp. 1-8.

Marès 2000

Marès, Francesc, *Història i Miracles de la Sagrada Imatge de Nostra Senyora de Núria*. Reproducció parcial en facsímil, Barcelona, 2000.

Martí 2000

Martí, Josep, «Santuari de la Mare de Déu de la Roca de Mont-Roig del Camp», *Palabras para el pueblo: Aproximación general a la literatura de cordel*, Madrid, 2000.

Martí i Sanjaume 1926-1928

Martí i Sanjaume, Jaume, *Dietari de Puigerdà, amb sa vegueria de Cerdanya i sotsvegueria de Valls de Ribes*, I, Ripoll-Lleida, 1926-1928.

Martí i Sanjaume 1927

Martí i Sanjaume, Jaume, *Las Vírgenes de la Cerdaña*, Lleida, 1927.

Martínez 2000

Martínez Fernández, F.J., *Los himnos de san Efrén de Nisibe y la liturgia de la Iglesia en lengua siríaca*, Bilbao, 2000.

Martínez Puche 2002

Martínez Puche, José A., *Enciclopedia de la Virgen*, Madrid, 2002.

Mas 2004

Mas Torres, Salvador, «Goethe y Kant: Arte, Naturaleza y Ciencia», *Éndoxa UNED*, núm. 18, pp.332-355.

Mateo 1997

Mateo Dieste, Josep Lluís, *El moro entre los primitivos: El caso del Protectorado Español en Marruecos*, Barcelona, 1997.

Masriera 1883

Masriera, Enrich, «Excursió a Castelldefels 25 de novembre. 1883», *Memorias de la Associació Catalanista d'Excursions Científicas*, VII, Barcelona, 1883, pp. 218-230.

Mateos – Camacho 2009

Mateos, Juan, Camacho, Fernando, *Evangelio, figuras y símbolos*, Barcelona, 2018.

Meersseman 1958

Meersseman, G.G., *Der Hymnos Akathistos im Abendland*, Friburgo, 1958.

Menghi 1841

Menghi d'Harville, M., *Anuario de María o el verdadero Siervo de la Virgen Santísima*, Barcelona, 1841.

Merizalde 2016

Merizalde, Roberto José, «Suger de Saint-Denis y la representación de la luz metafísica», *Revista Chilena de Estudios Medievales*, 8, 2016, pp. 45-59.

Moix 2008

Moix Bergadà, Montserrat, *Rocallaura*, 2008.

Molina 2004

Molina Figueras, Joan «Arnau de Montrodon y la catedral de San Carlomagno. sobre la imagen y el culto al Emperador carolingio en Geron», *Anuario de Estudios Medievales*, 34/1, 2004, pp. 417-454

Moliné 2000

Moliné i Coll, Enrique, *Los Padres de las Iglesia*, Madrid, 2000.

Montes 1978

Montes Bardo, Joaquín, *Iconografía de Ntra. Sra. de Guadalupe, Extremadura*, Sevilla, 1978.

Moralejo 1988

Moralejo, Serafín, «De Sant Esteve de Tolosa a la Daurade. Notes sobre l'escultura del claustre romànic de Santa Maria de Solsona», *Quaderns d'estudis medievals*, VII-4, 1988, pp. 104-119.

Moreno 1866

Moreno Cebada, Emilio, *Glorias religiosas de España: historia de las imágenes de Jesucristo, de la Santísima Virgen y de los Santos que se veneran en los templos de esta nación católica*, I, Barcelona, 1866.

Muntaner 2006

Muntaner, Ignasi M., «El Santuari de la Mare de Déu del Vinyet», VVAA, *El Vinyet, el lloc i el Santuari*, Sitges, 2006, pp. 35-64.

Murlà 1983

Murlà i Giralt, Josep, *Guia del romànic de la Garrotxa*, Olot, 1983.

Murlà 1988

Murlà Giralt, Josep, «L'església i la imatge de la Mare de Déu del Tura i els seus vestits postissos en el decurs del temps», *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca. 1986-1987*, Olot, 1988, pp. 23-27.

Murlà 1990

Murlà i Giralt, Josep. *Centenari dels goigs de la Mare de Déu del Tura escrits per Jaume Boloix i Canela*, Olot, 1990.

Needham 1986

Needham, Joseph, *Science and Civilisation in China*, Cambridge University Press, 1986.

Neumann 2009

Neumann, Erich, *La Gran Madre*, Madrid, 2009.

Noguera i Massa 1990

Noguera i Massa, Antoni, «Mare de déu del Tura», *Catalunya Romànica*, IV, 1990, Barcelona, p.287.288.

Noguera i Massa 1977

Noguera i Massa, Antoni, *Les marededéus romàniques de les terres gironines*, Barcelona, 1977.

Ordal 1945

Ordal, Joan, *El Santuari de Nostra Dona de l'Ajuda. Su historia y su novena*, Barcelona, 1945.

Ortiz-Osés 1996

Ortiz Osés, *La Diosa Madre. Interpretación desde la mitología vasca*, Madrid, 1996.

O.S 1994

O.S., «El Goig de Nuestra Señora del Milagro», *La Puerta: Tradición popular*, Barcelona, 1994, pp. 81-90.

Pannikar 2009

Pannikar, Raimon, *Mite, Simbol, Culte*, Barcelona, 2009.

Pastré 1985

Pastré, Jean-Marc «Typologie mariale et symbolisme de l'eau dans la lyrique allemande au Moyen Âge», *L'Eau au Moyen Age*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 1985, pp. 275-289.

Peltomaa 2001

Peltomaa, Leena Mari, *The Image of the Virgin Mary in the Akathistos Hymn*, Leiden, 2001.

Pérez 2018

Pérez Pariente, Joaquín, «Qué es la alquimia? Aspectos históricos y operativos», *Relaciones ocultas. Símbolos, alquimia y esoterismo en el arte*, Barcelona, 2018, pp. 153-200.

Pérez – María 1954

Pérez, Nazario, «Introducción a “El Tratado de la verdadera devoción a la santísima Virgen”», Pérez, Nazario y Abad, Camilo (edit.), *Obras de san Luis María G. de Montfort*, Madrid, 1954, pp. 411-431.

Picard 1938

Picard, Charles, «Die Ephesia von Anatolien», Fröbe, Olga (cord.), *Eranos Jahrbuch. Gestalt und Kultur der “Grossen Mutter”*, 6, 1938, pp. 59-119.

Piccat 2016

Piccat, Marco, «Roma, Jerusalén y Compostela: La leyenda de Carlomagno, emperador peregrino», *On the Road in the Name of Religion II*, 2016, pp. 23-48.

Piñero 2016

Piñero, Antonio, *Guía para entender el Nuevo Testamento*, Madrid, 2016.

Piñol 2018

Piñol, Marta (coord.), *Relaciones ocultas. Símbolos, alquimia y esoterismo en el arte*, Barcelona, 2018.

Pla 1775

Pla, Bernardo, *Novenario a la Virgen de la Aldea*, Barcelona, 1775.

Pladevall 1993

Pladevall, Antoni, «Gombrèn», *Gran Geografía comarcal de Catalunya. Osona i Ripollès*, Vol. VIII, Barcelona, 1993, pp. 310-313.

Playà 2003

Playà, Lluïsa, «El encuentro con la Sabiduría», *La Madre Tierra. El aspecto femenino de la Divinidad, La Puerta. Retorno a las fuentes tradicionales*, Tarragona, 2003, pp. 41-49.

Polo 2011

Polo Ribas, Xavier, *Todos los catalanes son una mierda: Les grans gestes contra el franquisme. Història d'una vida*, Barcelona, 2011.

Pons 1995

Pons, Guillermo (ed.). *Andrés de Creta, Homilias marianas*, Madrid-Buenos Aires, 1995.

Ponz 1783

Ponz, Antonio, *Viage de España*, XIV, Madrid, 1783.

Pope 1977

Pope, Marvin H., *Song of songs. The Anchor Yale Bible Commentaries*, 1977.

Pourrat 2013

Pourrat, Henri, *Historie des gens dans les montagnes du Centre*, París, 2013.

Priesner – Figala 2001

Claus Priesner y Karin Figala (eds.) *Alquimia: Enciclopedia de una ciencia hermética*, Barcelona, 2001.

Quintana 1997

Artur Quintana (ed.), *Bllat Colrat. Literatura popular catalana del Baix Cinca, la Llitera i la Ribagorça. I. Narrativa i Teatre*, Calaceit, Gobierno de Aragón, Institut d'Estudis Ilerdencs, Instituto de Estudios Altoaragoneses e Institut d'Estudis del Baix Cinca, 1997.

Ramos 1990

Ramos i Martínez, M. Lluïsa, «Santa Maria de les Encies», *Catalumya Romànica*, IV, Barcelona, 1990, p. 298.

Ravasi 1991

Ravasi, Gianfranco, *El agua y la luz: comentario al leccionario bíblico del bautismo*, Santander, 1991.

Ratzinger 2006

Ratzinger, Joseph, *Ser cristiano en la era neopagana*, Madrid, 2006.

Reau 1927

Reau, Louis, *Les icones russes*, París, 1927.

Reixach 2009

Reixach, Roser, «El Santuari de la Mare de Déu dels Munts. Un referent de la identitat lluçanesa avui», *Caramella*, 21, Prats de Lluçanès, 2009, pp. 32-35.

Remensnyder 1995

Remensnyder, Amy Goodrich, *Remembering Kings Past: Monastic Foundation Legends in Medieval Southern France*, Cornell University Press, 1995.

Rial 1951

Rial, Salvador, *Novena a la Santísima Virgen del Claustro*, Tarragona, 1951.

Ribadeneira 1953

Ribadeneira, Pedro, «Introducción general a la doctrina de san Bernardo», *Obras completas de san Bernardo*, I, Madrid, 1953, pp. 47-137.

Ribadeneira 1955

Ribadeneira, Pedro, «Sermones sobre el Cantar de los cantares», *Obras completas de san Bernardo*, II, Madrid, 1955, pp. 3 y 4.

Ries 2013

Ries, Julien, *El símbolo sagrado*, Barcelona, 2013.

Riquer 1991

Riquer, Isabel de, «La Pelegrinación fingida», *Revista de Filología Románica*, núm. 8, 1991, pp. 103-119.

Riu 1987

Riu i Riu, Manuel, «Sant Llorenç de Morunys», *Catalunya Romànica*, XIII, Barcelona, 1987, pp. 276-277

Robertson 1927

Robertson Smith, William, *The religion of the semites*, Londres, 1927.

Rodinson 1980

Rodinson, Maxime, *La fascinación del Islam*, Madrid, 1980.

Rodríguez 1985

Rodríguez Gracia, Julio, *Nuevas imágenes de espiritualidad*, Salamanca, 1985.

Rodríguez-Ariza 2016

Rodríguez Ariza, Jorge, «Lo fantástico y lo simbólico como espacios para la pervivencia del Eterno femenino en los orígenes del arte contemporáneo», *Brumal UAB*, IV-2, 2016, pp. 117-141

Roma 2002

Roma Riu, Josefina, «Aparicions i comunicació», *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, 29, 2002, pp. 129-141.

Roma 2008

Roma Riu, Josefina, «Imágenes de la Virgen, veneradas, encontradas o aparecidas», *Comarca de La Litera*, Zaragoza, 2008, pp. 263-267.

Roma 2010

Roma Riu, Josefina, «Els goigs com a mite i èpica local», *Insula: Quaderno di cultura sarda*, 8, 2010, pp. 13-19.

Román 2017

Román Villalón, Álvaro, «La misericordia de María en analogía con la imagen cristológica del Buen Pastor», *Estudios Marianos*, 83, 2017.

Roob 2006

Roob, Alexander, *El Museo Hermético. Alquimia y mística*, Colonia, 2006.

Rubió 1989

Rubió, Josep Maria, *Festes de la coronació de la Mare de Déu de la Roca*, Mont Roig del Camps, Patronat Verge de la Roca, 1989.

Ruido 1998

Ruido, María, «Históricas, visionarias, seductoras. De las iconografías clásicas al surrealismo», *Arenal: revista de historia de mujeres*, V-2, pp. 379-410.

Sabe-Andreu 2013

Sabe Andreu, Pedro, «El himno Akáthistos en Occidente. La importancia de la traducción latina de Cristóforo (ca. 800)», *Estudios Bizantinos: Revista de la Sociedad Española de Bizantinística*, 1, 2013, pp. 39-55.

Saillens 2011

Saillens, Emile, *Nos vierges noires: leurs orígines*, París, 2011.

Sala i Viñes 1894

Sala i Viñes, Carmelo, *Tesoro Escondido o sea Noticia de la Antigua y Prodigiosa Imagen de María Santísima que con el Título de Claustro se Venera en la Catedral Metropolitana y Primada*, Tarragona, 1894.

Sala 1982

Sala i Giralt, Carme, «Nostra Senyora del Tura (Breu historial del Santuari)», *Alimara*, 1, Olot, 1982, pp 7-10.

Saló 1886

Saló, Miquel, *El Santuario de Nuestra Señora dels Munts*, Barcelona, 1886.

Saludes

Saludes, Isidre, *Santuaris marians de l'arquebisbat* de Tarragona, Barcelona, 2005.

Sans 1986

Sans i Travé, Josep Maria, *Història del Tallat*, Lleida, 1986.

Sans 2002

Sans i Travé, Josep Maria, *El LLibre Verd, del Pare Jaume Pasqual. Primera historia del Monestir de Vallbona*, Barcelona, 2002.

Sarrète 1925

Sarrète, Jean, «Notre-Dame de la Cerdanya», *Bulletin de la Société Agricole, scientifique, y littéraire des Pyrenées Orientales*, 43-44, Perpiñán, 1925, pp. 299-318.

Schaup 1998

Schaup, Susanne, *Sofía. Aspectos de lo divino femenino*, Barcelona, 1998.

Scholem 2009

Scholem, Gershom, *La Cábala y su simbolismo*, Madrid, 2009.

Schuon 1998

Schuon, Frithjof, *Forma y substancia en las religiones*, Palma de Mallorca, 1998.

Sincerny 1987

Sincerny, Michel M., *Súplicas letánicas a Santa María*, Roma, 1987.

Sivin 1968

Sivin, Nathan, *Chinese Alchemy: Preliminary Studies*, Harvard University Press, 1968.

Soler 1997

Soler i Albertí, Sílvia. «Mare de Déu de Núria», *Catalunya Romànica*, XXVI, Barcelona, 1997, p. 379.

Souzenelle 1997

Souzenelle, Annick, *Le Féminin de l'Être. Pour en finir avec la côte d'Adam*, Paris, 1997.

Spasova 2007

Spasova Ilieva, Vladislava «The initiation travel through the colors in the symbology of the Black Virgin of Czestochowa», *Los sentidos y sus escrituras. Revista de Filología Románica*, 2007. *CD Jóvenes investigadores*, pp. 305-317.

Spatharkis 2005

Spatharkis, Ioannis, *The Pictorial Cycle of Akathistos Hymn for the Virgin*, Leiden, 2005.

Teilhard 2001

Teilhard de Chardin, Pierre, *Escritos esenciales*, King, Úrsula (ed.), Santander, 2001.

Theissen 2002

Theissen, Gerd, *La religión de los primeros cristianos. Una teoría del cristianismo primitivo*, Salamanca, 2002

Thierry 2009

Thierry, Wirth, *Les vierges noires*, París, 2009.

Tilo 1981

Tilo, Carlos del, «El simbolismo de la montaña», *La Puerta*, II-2, Barcelona, 1981, pp. 40-50.

Torre 1983

Torre, Juan María de la, «Introducción a las obras de san Bernardo», *San Bernardo. Obras completas*, I, Madrid, 1983, pp. 3-72.

Toscano – Ancochea 2009

Toscano, María, Ancochea, Germán, *Dionisio Areopagita, la tiniebla es luz*, Barcelona, 2009.

Trens 1946

Trens, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el Arte español*, Madrid, 1946.

Urdeix 1996

Urdeix, Josep, *La Didajé. La Tradición apostólica de san Hipólito*, Barcelona, 1996.

Urtasun 2006

Urtasun, Cornelio, *Las oraciones del misal. Escuela de espiritualidad de la Iglesia*, Barcelona, 2006.

Vega 1666

Vega, Christoval de, *Devocion a Maria: passaporte y salvo conducto que da passo franco para una buena muerte*, Valencia, 1666.

Velasco 2012

Velasco Bayón, Balbino, «La Virgen del Henar y su santuario en la Villa de Cuéllar (Segovia)», *Advocaciones Marianas de Gloria*, San Lorenzo del Escorial, 2012, pp. 557-572.

Veny 1996

Veny, Joan, *Onomàstica i dialectologia*, Montserrat, 1996.

Vigué 1985

Vigué i Viñas, Jordi, «Santa Maria de Gresolet», *Catalunya románica*, XIII, Barcelona, 1985, p.463.

Vilatte 1996

Vilatte Silvie, «"La déuote Image noire de Nostre-Dame" du Puy-en-Velay: histoire du reliquaire roman et de son noircissement» , *Revue belge de philologie et d'histoire*, 74, 3-4, 1996, pp. 727-760.

Vilatte 1998

Vilatte, Silvie, «Faux mystère et vrai problème historique. La question des "Vierges noires"», *La vierge à l'époque romane: culte et représentations*, Regond, Annie (Ed.), Clermont-Ferrand, 1998, pp. 12-38.

Villanueva 1821

Jaime Villanueva, *Viage literario a las iglesias de España*, VII, Valencia, 1821.

VVAA 2010

VVAA, «La Mare de Déu de les Arenes», *Inventari del Patrimoni Històric, Arquitectònic i Ambiental. Castellar del Vallès*, 2-4, 2010, pp. 49-52.

Warner 1991

Warner, Marina, *Tu sola entre las mujeres. El mito y el culto a la Virgen María*, Madrid, 1991.

Westheim 1990

Westheim Paul, *Escultura y cerámica del México antiguo*, México, 1990.

Windengren 1976

Windergren, Geo, *Fenomenología de la religión*, Madrid, 1976.

Witkowsky 1908

Witkowsky, G.J., *L'art profane à l'Eglise*, París, 1908.

Xarrié 1988

Xarrié i Rovira, Josep Maria, «Mare de Déu del Tura», *Memòria d'activitats del Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya, 1982-1988*, Barcelona, 1988, pp. 106-107.

Xarrié 1989

Xarrié i Rovira, Josep Maria, «La restauración de la Mare de Déu del Tura», *Vitrina*, 4, Olot, 1989, pp. 72-74.

Xarrié 1988

Xarrié, Josep María, «Mare de Déu del Tura», *Memòria d'activitats del Centre de Conservació i Restauració de Béns Culturals Mobles de la Generalitat de Catalunya, 1982-1988*, Barcelona, 1988, pp. 106-107.

Xarrié 1988-1989

Xarrié i Rovira, Josep Maria (comisario) *Catalunya restaura. Expo-conservació de béns culturals. Centre d'Art Santa Mònica, diciembre 1988 – enero 1989*. Barcelona, 1989.

Xarrié – Porta 2003

Xarrié i Rovira, Josep Maria, Porta, Albert, «Estudis tècnics, restauración i resultats referents a la imatge romànica de la Mare de Déu de Montserrat», *La imatge de la Mare de Déu de Montserrat*, 2003, pp. 180-190.

3. DICCIONARIOS

Bailly 1987

Bailly, A., *Dictionnaire Grec-Français*, París, 1987.

Chevalier 2000

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alian, (Dir.) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, 2000.

Cirlot 2006

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 2006.

Lurker 2018

Lurker, Manfred, *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Barcelona, 2018.

NDM 1988

Flores, Estéfano de y Meo, Salvatore (coord.), *Nuevo Diccionario de Mariología*, Madrid, 1988.

Pernety 2018

Pernety, Dom Antoine Joseph, *Diccionario Mito-Hermético*, Barcelona, 2018.

Poupard 1987

Poupard, Paul (coord.), *Diccionario de las religiones*, Barcelona, 1987

4. WEBGRAFÍA**Akátistos Arg.**

«Himno Akátistos. Himno de alabanza a la Santísima Madre de Dios». Traducción de la Comunidad Ortodoxa Antioquena de Argentina, *fathalexander.org*

<https://bit.ly/2BFsEQO>

Arola-Arsgravis

«Discurso Visual: Louis Cattiaux, el lugar de la visión», Arsgravis. Arte y simbolismo. *arsgravis.com*

[https://www.arsgravis.com/discurso-visual-louis-cattiaux-el-lugar-de-la-
vision/](https://www.arsgravis.com/discurso-visual-louis-cattiaux-el-lugar-de-la-vision/)

Bárcena

Bárcena, Halil, «Símbolos: "La luz negra"» *instituto-sufi.blogspot.com*

<http://instituto-sufi.blogspot.com/2011/08/simbolos-la-luz-negra.html>

Cols 2019

Cols, Agustí, «Goigs de Nostra Senyora dels Colls : venerada en la seva capella de l'església parroquial de St. Llorenç de Morunys», 2019.

<https://bit.ly/2EMRgZV>

Minguell – Petit

Minguell Cardenes, Camil.la i Petit Bordes, Núria, “El patrimoni pictòric i escultòric de l’Urgell”, *raco.cat*

<https://www.raco.cat/index.php/Urtx/article/viewFile/168993/251922>

Pastoret 1854

Pastoret (coord.), Bulletin du Comité de la Langue de l’Histoire et des Arts de la France, Tom. IV, París, 1854.

<https://bit.ly/2H8AWCH>

Peig 2012

Peig, Concepció, «La Virgen de Monserrat y su morenez», *academia.edu*

<https://bit.ly/2LGuvLx>

Reches 2010

Abel Reches, Ruben (ed.) *Poesías. François Villon*, 2010

<https://cutt.ly/PwmSLrM>

Schuon 2008

Schuon, Frithjof, «María y el misterio marial», *webislam.com*

<https://bit.ly/2SYhez0>

Vallbona

«Mare de Déu del Claustre», *viuvallbona.cat*

<http://viuvallbona.cat/es/ficha/mare-de-deu-del-claustre>

Villarroel 2010

Villarroel, Francisco «Hildegard von Bingen y la Alquimia: hacia una lectura simbólica de Scivias», 2010, pp. 1-15.

<https://bit.ly/2K5OvnE>

Vilardell – Romero 1977-1978

Vilardell, R. y Romero, V., «Hallazgos arqueológicos en el santuario prehistórico de la Roca (Montroig, Tarragona)», *Pyrenae*, núm. 13-14, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1977-1978, pp. 75-86.

<https://bit.ly/2BMZtve>

