

CULTURA Y TRADICIÓN DE
LAS VÍRGENES NEGRAS

Enigmas, imágenes sagradas y devoción popular

ANTONIO MADROÑERO DE LA CAL



eolas
ediciones

El presente libro es el resultado de una sistemática investigación del nacimiento y la evolución de las imágenes negras de la Virgen.

La siderurgia en la Edad del Hierro produjo pequeñas piezas a partir de negras escorias de fayalita. Estas eran plásticas y moldeables y permitieron la conformación de figurillas devocionales que parecen ser el origen de las vírgenes negras.

La expresión del rostro de la Virgen, los objetos en sus manos y la faz del Niño combinan devoción y función social, dotando a estas imágenes de un valor antropológico incuestionable.

El nuevo trabajo de Antonio Madroñero explora cómo la imaginería de tan peculiares vírgenes refleja los anhelos del hombre en lo material y en lo inmaterial, y cómo la mutua influencia entre creyentes e imágenes modela la tradición cultural y es, a su vez, el resultado de esta. Una original propuesta para interpretar el contenido de las imágenes, donde simultáneamente se expresan las ideas del subconsciente, de la religión y de la tradición social y cultural que jalonan el curso de la historia.



© Antonio Madroñero de la Cal, 2017
© de esta edición: EOLAS ediciones

www.eolasediciones.es

Dirección editorial: Héctor Escobar
Maquetación: Alberto R. Torices (www.albertortorices.com)
Imagen de portada: Virgen de Belloc (Dorres), gentileza de Etienne Navarre y Lauren Barganon

ISBN: 978-84-16613-85-4
Depósito Legal: LE 343/2017

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

www.conlicencia.com · 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Impreso en España

ANTONIO MADROÑERO DE LA CAL

CULTURA Y TRADICIÓN DE
LAS VÍRGENES NEGRAS

Enigmas, imágenes sagradas y devoción popular



eolas
ediciones

ÍNDICE

Presentación	13
A modo de explicación	15
Capítulo 1. El simbolismo de los objetos devocionales, imágenes e iglesias, como registro histórico de la evolución de la sociedad; el caso de las vírgenes negras de España	25
Capítulo 2. Desde los primeros tiempos hasta la época prerománica	39
Capítulo 3. La manufactura de las imágenes	59
Capítulo 4. La información expresada en las imágenes de madera policromada, románicas y góticas	93
Apéndice al Capítulo 4. Valoración de detalles en el arte devocional	111
Capítulo 5. El origen de las vírgenes en el imaginario popular	119
Capítulo 6. Significado del negro lustroso de las vírgenes negras	145
Apéndice al Capítulo 6	159
Capítulo 7. El Madrid altomedieval de las tres rutas	167
Capítulo 8. El Madrid bajomedieval y sus hospitales	189
Capítulo 9. Madrid capital de España	235
Capítulo 10. Los Austrias del barroco	245
Capítulo 11. Desde los primeros Borbones hasta “la francesada”	277
Capítulo 12. Notas sobre la historia del siglo XIX	295
Capítulo 13. El siglo XX	321
Capítulo 14. Examen de la talla de Ntra Sra de Atocha en su estado actual	333
Capítulo 15. La imagen de la Virgen en el subconsciente colectivo	270
Referencias	281
Anexo de imágenes	401

LA MANUFACTURA DE LAS IMÁGENES

Toda belleza notable tiene algo raro en sus proporciones

FRANCIS BACON

Una vez visto lo reducido de los oratorios eremíticos, corresponde ahora seguir el rastro a las muy pequeñas imágenes que ocuparían aquellas hornacinas. Estamos hablando de una situación de personas viviendo en cuevas de emergencia, con falta de medios y con sensación de transitoriedad. Necesariamente tenían que recurrir a técnicas simples y económicas.

Quizás el principio del enfoque del problema debería ser el trasladarnos al cenit de la tecnología tardorromana, a los mosaicos romanos, cuya tecnología de fabricación fue ya descrita por el arquitecto romano Vitruvio, en su obra *De Architectura*. La observación de la evolución de las técnicas de fabricación de los mismos aporta un conocimiento muy interesante.

En la figura 3.1 se muestra un ejemplo de un primitivo mosaico romano. Respondían estos a una musivaria muy simple, muy elemental, solo con los colores blanco y negro. Se denomina musivaria al arte y técnica de fabricación de los mosaicos romanos con teselas blancas, sin duda pedazos de cuarcita, y teselas negras, posiblemente de pizarra, si bien la pizarra no es una piedra que exista en cualquier parte de nuestro país, y además tiene una textura laminar que la hace incómoda de fragmentar adecuadamente para fabricar teselas pequeñas y regulares. Por ello aquellas teselas eran bastante grandes.

Las piedras disponibles para ser quebradas a tamaño de tesela eran:

1. La *caliza*. Es una piedra blanca de granos finos a gruesos que resulta excesiva

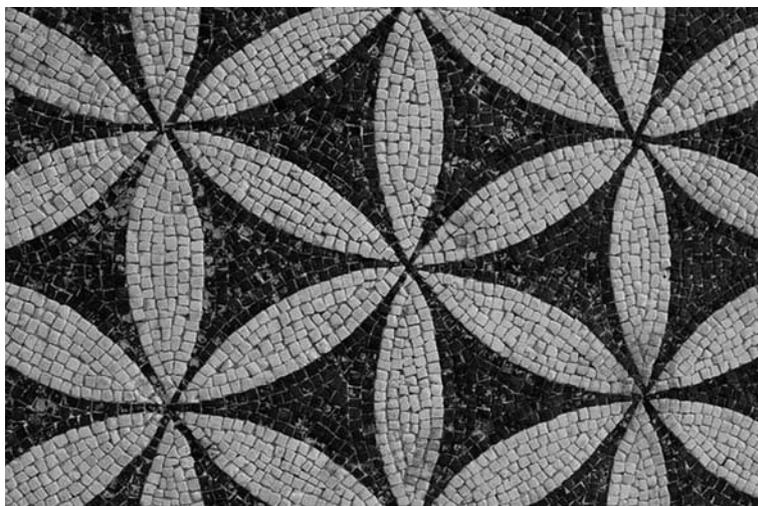


Fig. 3.1.- Ejemplo de mosaicos romanos primitivos, con un dibujo geométrico simple, compuesto solamente de teselas blancas y negras. Tomado de [Ref. 3.1]

vamente rasposa. Puede presentar un variado color que va del amarillo al gris. En algunos escasísimos sitios se encontró caliza negra, signo de un alto contenido en restos orgánicos. En estas piedras se altera su negrura con el transcurso del tiempo.

2. La *cuarcita*. Es la piedra blanca ideal, con una textura lisa o ligeramente rugosa, presentando una gama de colores muy amplia para ser combinada fácilmente con cualquier otro material. De casi cualquier color, menos de negro.

3. El *basalto*. Es la roca más común de color negro. Es una roca muy dura, sin brillo, muy opaca, con alta resistencia al desgaste, pero durísima de cortar en piezas tan pequeñas como las teselas. Y faltaban siglos para que los artesanos descubrieran el arte de endurecer el filo de las cuñas cortafíos.

4. El *pórfido*. Se formó hace aproximadamente 250 millones de años. Su elevada resistencia de rotura a la compresión y al ataque de agentes químicos, así como su mínimo desgaste por fricción, superior incluso al del granito, hacen del pórfido el material número uno del mundo para pavimentos y revestimientos. Pero es aun más duro de cortar que el basalto.

5. La negra *pizarra*. Es una piedra dura y compacta dotada de una estructura de capas yuxtapuestas. Lo normal es que la pizarra exfolie en láminas no demasiado delgadas, por lo que su rotura es fácil si se están fabricando piezas del tamaño de tejas, pero sumamente incómodas si se quieren hacer teselas. Y mucho más si se quieren fabricar teselas pequeñas, que son precisamente la más interesantes para hacer mosaicos, ya que permiten hacer líneas finas que ayudan a resaltar los detalles del dibujo.

España es un país especialmente rico en mosaicos romanos y hay una gran tradición de estudio de los mismos [3.2]. En la figura 3.2 mostramos dos conocidos mosaicos romanos expuestos en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.



a) Mosaico de La Medusa



b) Mosaico de Vertumnus

Fig. 3.2.- Ejemplos de mosaicos romanos de época plena.
Museo Arqueológico Nacional. © Madroñero

En comparación con la figura 3.1, se aprecia en la figura 3.2 un tremendo salto en la definición de imagen que se consigue en la época romana plena. Ello fue posible por haberse conseguido la fabricación de teselas más menudas y de varios colores, que permitieron una gran complejidad en el diseño del tema representado en los mosaicos.

En la figura 3.2.a se muestra la imagen de un mosaico excepcional que se encontró en una excavación en el casco urbano de Palencia. Representa como figura central a la Medusa, junto con las cuatro estaciones y algunos pájaros.

El mosaico es famoso por su figura central, la Medusa, que convertía en piedra a todo aquel que se atrevía a mirarle a los ojos. Fue decapitada por Perseo.

En la figura 3.2.b se muestra un mosaico muy representativo del alto nivel de definición de imagen y de manejo de teselas de variados colores conseguido en época romana plena. El personaje es Vertumnus, que era una divinidad de Roma que personificaba la mutación de la vegetación durante el transcurso de las estaciones. Daba lugar a la maduración de los frutos durante el verano y se le atribuía el don de transformarse en todas las formas o cosas que desease.

Y lo curioso es que en muchos tratados de arqueología no se aborda este aspecto de cómo se llegaron a fabricar estas pequeñas teselas negras.

Sin embargo es muy frecuente que en las excavaciones, cuando hay mosaicos, aparezcan escorias de hierro. El hecho se registra frecuentemente en el diario de las excavaciones pero no se sabe qué decir acerca de ello.

Ejemplos de escorias encontradas en asentamientos donde había mosaicos pueden verse en Santa María de Parada en Outeiro, Orense [3.3]. En Navarra hay una villa romana de suma importancia; allí se encontró el «Mosaico de las Musas», un enorme y famoso mosaico que se exhibe en el Museo Arqueológico Nacional; allí también se encontró un horno para fabricar *in situ* la negra escoria de hierro [3.4].

El manejo de esta tecnología requería un profundo conocimiento del proceso de la obtención del hierro.

En la producción moderna del hierro se benefician complejos minerales, de los que se obtiene hierro metálico fundido y escoria. La escoria es una masa más o menos amorfa con muchos poros. Está formada mayoritariamente por silicatos de hierro, ya que en las menas hay siempre cuarzo (sílice) y óxido de hierro.

Si el mineral beneficiado fuese purísimo, la escoria sería muy simple, sin contenido en cuarzo. Si el mineral de partida tuviera la cantidad adecuada de cuarzo y la temperatura no muy alta, la torta obtenida estaría compuesta sólo de un silicato de hierro llamado «fayalita». Si el mineral de partida fuese complejo, la escoria contendría gránulos de color y aspecto deferentes.

En el mundo romano tenían una tecnología excepcional, heredada de los iberos españoles, para conseguir escorias de fayalita pura, que gracias a su pureza mostraban un color negro mate muy uniforme. Muchos regatones de lanza estaban hechos de fayalita. Como la fayalita admite una manipulación similar a la del vidrio, se desarrolló una tecnología para hacer figurillas con aspecto de vidrio mate.

El primer paso era recoger en el campo la necesaria cantidad de almagre, un polvo rojizo que se venía usando como pigmento en la cerámica prerromana. Había que purificar este almagre en un lavadero de un modo parecido a como hoy hacen los ceramistas preparando las arcillas [3.5]. Una vez puro, se le añadía arena de sílice en la proporción debida, con lo que después de ser tratado en un horno pequeño se obtenía una torta de fayalita, que podía elaborarse como una piedra que se conforma dándole cortes, o como una pasta (la fayalita en caliente es pastosa) que rellenando moldes producía figurillas de una sola pieza.

Queda con esto descrito de dónde sacaban los romanos sus teselas negras, pues el almagre abunda por doquier.

El tema de las figurillas obtenidas por moldeo de la fayalita merece una descripción, para poder mostrar cómo la fabricación de figurillas moldeadas era una técnica derivada de la fabricación de la loza fina conocida como *terra sigilata hispánica*, muy extendida en el final de la época romana.

Consistía básicamente en usar arcillas que con el secado experimentan una alta contracción. Con una pasta así se rellenaba un molde negativo de, por ejemplo, un cuenco. Al secarse, la contracción experimentada por la arcilla empequeñecía el tamaño de la pieza, permitiendo extraerla del molde. Una cocción final terminaba la fabricación. Y era una producción en serie de piezas idénticas, ya que con un mismo molde se obtenían muchos ejemplares idénticos. Las vajillas de sigilata alcanzaban alto precio en Roma, pues sólo los ricos podían permitirse una vajilla de piezas idénticas. Era pues una tecnología industrial, porque la destreza del operario no influía casi en la calidad del producto final.

En España las dos regiones que más sigilata producían eran Andújar y el valle del Najerilla, en La Rioja. Los de Andújar exportaban a Roma su producción usando la vía del Guadalquivir, mientras que los habitantes de La Rioja exportaban por la vía del Río Ebro [3.6].

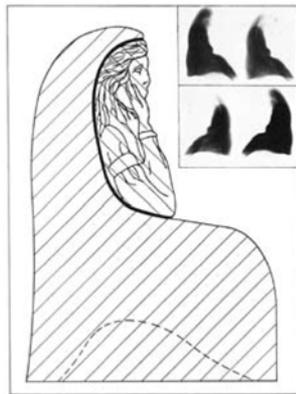
De la importancia y sobre todo de la perfección de esta técnica tenemos un magnífico ejemplo en la figura 3.3, donde se muestra una figurilla hecha con fayalita, en la ciudad de Tricio (La Rioja), en el siglo IV.

En la Fig. 3.3.a se muestran los dos componentes de la estatuilla. Lo esencial es una primera pieza del rostro y aledaños obtenida por moldeo con finos detalles, pero que después es recargada a espátula con fayalita pastosa para añadir la parte

de la estatuilla correspondiente a la espalda y que admite un acabado mucho menos delicado.

En la figura 3.3.c es fácilmente visible la unión entre la parte de fayalita moldeada y la fayalita añadida después. La finura de los detalles superficiales identifica fácilmente a ambos componentes. En la figura 3.3.d puede verse la aspereza de la parte de la espalda, por haber sido aportada con una técnica muy elemental. El único inconveniente era que con esta técnica sólo se podían fabricar estatuillas de tamaño reducido, de no más de 23 cm de altura.

La idea tan extendida entre los historiadores de que cada tecnología es una característica de su época es falsa. Las buenas tecnologías perviven por siglos y siglos, cuando aparentemente ya nadie parecía acordarse de ellas. Muchos aspectos



a) Las dos partes de la figurilla



b) Vista frontal de la figura



c) Unión de la delantera moldeada con la espalda aportada a espátula



d) Espalda aportada a espátula

Fig. 3.3. Técnica en dos etapas para la fabricación de figuritas de fayalita encontradas en la Iglesia de Santa María de Tricio (La Rioja). Tomado de [3.7]

de la tecnología romana llegaron intactos incluso hasta más allá del Renacimiento. Prueba de ello es la tecnología de fabricación de las figurillas de fayalita que acabamos de mostrar con una pieza de Tricio.

Vamos a dar un salto en el tiempo y en el espacio para examinar la estatuilla mostrada en la figura 3.4, que muestra a Nuestra Señora de los Ángeles, la virgen nacional de Costa Rica. Veremos en ella que los españoles del Barroco no sólo llevaban a América su devoción por la Virgen María, sino también las técnicas para fabricar sus imágenes.



a) Frontal de la figurilla. © Madroñero.



b) Detalle del Niño. © Madroñero.



c) Espalda de la figurilla. © Madroñero.



d) Ntra. Sra. de los Angeles, virgen nacional de Costa Rica. De [3.8]

Fig. 3.4. Imagen de Ntra. Sra. de los Ángeles fabricada con la técnica de moldeo de la fayalita en dos etapas.

Las tres fotos están hechas utilizando una figurilla-copia de resina epoxy que se puede adquirir en la catedral de Cartago, la capital de Costa Rica en la época colonial, donde está la imagen de Ntra. Sra. de los Ángeles. La cuarta imagen de la figura 3.4 corresponde a la imagen auténtica de Ntra. Sra. de los Ángeles.

En la figura 3.4.a volvemos a ver las dos piezas, la pequeña pieza de los detalles finos obtenida por moldeo, y el material aportado después. Exactamente igual que en el caso de la figurilla de fayalita fabricada en Tricio. En las figuras 3.4.b y 3.4.c se ve la diferente capacidad para dar lugar a una superficie con mayor o menor nivel de detalles, igual que en la figurilla de Tricio.

La figura 3.4.d parece darnos una sorpresa al mostrar los distintos colores de la superficie, a pesar de que ya dijimos que la fayalita es de un uniforme color negro. La respuesta es bien simple. En Costa Rica no supieron encontrar el almagre en el campo y lo intentaron con mineral de hierro complejo, con contenido de otros metales, que también formaron sus silicatos y pasaron a acompañar a la negra fayalita en la escoria. En la América Central los españoles fabricaron en época colonial el primer hierro metálico del continente americano.

Resulta anecdótico que el primer informe técnico actual que se hizo de la estatuilla de Costa Rica decía que no se podía entender cómo en aquellos tiempos coloniales los operarios habían sido capaces de juntar en una sola pieza fases minerales dispares, que no aparecían juntas en ninguna roca natural, y que no se conocía ninguna técnica para unirlos. No se fijaron en lo más simple: no era una roca natural; era una escoria artificial.

Volviendo al territorio de España, no se entiende bien por qué no resultan tan abundantes estas virgencillas negras, ya que cabría esperar que fuese frecuente encontrarnos imágenes de estas en las excavaciones en las iglesias antiguas.

Hay tres razones. Por motivos obvios, quedan muy pocos restos (vajillas, utensilios, muebles, etc.) de la época eremítica. Segundo, como ya veremos, la evolución del culto dio lugar a que las pequeñas imágenes acabasen embutidas en una imagen mayor en época posterior. Y tercero, el negro acharolado del azabache pasó a substituir a la modesta fayalita, de un comedido color negro mate. En especial, el brillo del azabache dotaba a las pequeñas piezas de un exterior de pieza valiosa propio de las reliquias, tan importantes en el Camino de Santiago. Y con ello entramos en el siguiente tema de este relato, en el capítulo del azabache.

La historia del azabache es muy larga. Comienza con el beneficio del estaño gallego, que permitió en la Antigüedad la fabricación del bronce, ya que los minerales de cobre y la casiterita, de la cual se extrae el estaño, nunca se encuentran juntos.

Aquel estaño primitivo se extraía de unos depósitos de casiterita que aparecían en los ríos de Galicia [3.9]. La casiterita aparece allí en dos fases: una negra bri-



Fig. 3.5. Una muestra de casiterita [3.10]

llante que contiene un 96 % de casiterita, con el resto de óxido de hierro hidratado como impureza; y otra fase blanca, compuesta de un 75 % de albita (silicato de aluminio, silicio y sodio) y un 25 % de kainita, un silicato muy parecido a la albita.

En la figura 3.5 se muestra un pedazo de casiterita en el que puede verse la masa de silicatos de color blanco-níveo y un cristal de óxido de estaño o casiterita.

El aspecto a simple vista de estos pedazos de mineral resulta subyugante. En la blancura de nieve de los silicatos destacan los prismas piramidales de casiterita, que con su caras facetadas funcionan como un espejo, pues presentan un brillo acharolado. En el capítulo VI de esta obra nos ocupamos del tema del efecto psicológico de los brillos de luz blanca saliendo de una masa negra.

El problema era que los negros cristales de casiterita se transportaban a Oriente, donde se usaban para la producción de bronce. Allí intentaron perforar los nódulos para hacer collares, y se encontraban con que la casiterita es un mineral muy duro, pues tiene una densidad de 7 g/cm^3 y una dureza entre 6 y 7 en la escala de Mohs. Esta escala es un baremo internacional que asigna al talco la dureza de 1 y al diamante la dureza de 10. Era tan problemático su pulido y su perforación para hacer cuentas de collar o figurillas, que hubo que buscar un material substitutivo.

La solución fue el azabache, que aunque en la naturaleza aparece con color negro mate, admite un fácil pulido con el que adquiere una superficie tan lustrosa como la del vidrio. Y en Oriente tenían reconocida maestría en la realización de los pulidos por su experiencia en el tratamiento piezas metálicas, que ganaban precio si se las presentaba en el mercado con la superficie pulida.

Y por si faltara algo, el azabache estaba reconocido desde la más remota antigüedad como un material mágico [3.11].

En el siglo XIII, el cosmólogo persa Cazumi comentaba acerca del azabache:

Es una piedra negra, muy brillante, muy inconsistente, se quiebra más pronto que todas las otras piedras. Cuando al hombre se le debilita la vista por su edad avanzada, le es muy útil esta piedra, pues así que comienza la catarata (cuyos síntomas son la dificultad de mirar o el ver las cosas como nubes o como moscas volantes delante de los ojos), si se fija la mirada en el azabache se evita la enfermedad, con la ayuda de Dios. El que se viste con algo de azabache está seguro contra la desgracia del mal de ojo. Otros dicen que mirando con asiduidad el azabache se afina la vista, y si se aplica sobre la cabeza cura la hemisferia.

Está claro que el azabache era considerado un material mágico-terapéutico.

En el siglo XIII, antes de 1248, el malagueño andalusí Benalbeitar consigna en su *Tratado de los simples* que «el que se viste un aljerce (abalorio) de esta materia o se pone al dedo un anillo, aparta de sí el mal de ojo», con lo que se viene a significar que en la España musulmana medieval «la superstición se acogía a virtud de la sustancia y no de la forma que en el amuleto revistiera; ya que el mismo efecto surtía el anillo al dedo que la cuenta o dije de azabache que se llevase colgando de hilo o cordón». Ello encaja con lo ya visto de que los príncipes de la Casa de Austria llevasen higas y no pequeñas imágenes votivas como defensa contra el mal.

Resulta de gran interés la información que proporcionan las reliquias de azabache que se encuentran en las tumbas europeas de antiguos peregrinos de la ruta jacobea. En 1868 se descubrieron en Einsiedeln (Suiza) dos pequeños relicarios de azabache cerca de una capilla donde se reunían los peregrinos leprosos con el fin de tomar la ruta para España. La Sociedad de Anticuarios de Zurich los calificó de *signacula* de peregrinos a Santiago de Compostela.

A los peregrinos que regresaban de Santiago se les daba un *signum* como prueba de que allí habían estado. Los *signum* eran de diversos materiales y precio, y los de azabache se entregaban a personas de alta categoría social, según consta en los archivos de los inventarios familiares. El que una familia conserve algún *signum* de azabache de un antepasado se considera prueba de contraste de linaje antiguo.

El *signum*, por haberlo puesto en contacto con la tumba del Apóstol el peregrino con su mano, había quedado convertido en una reliquia contrastada.

El español san Isidoro en sus *Etimologías* [3.12], nos relata el origen del azabache que él llamaba «gagates»:

Gagates es una piedra hallada primeramente en Licia, Asia Menor (Turquía) que es arrojada a la orilla por el río Gagas, y de ahí le viene el nombre; hay muchas en Bretaña. Es una piedra negra, plana, suave y arde aplicada al fuego. No se borran los escritos hechos con el barro de esta piedra.

El azabache es un material muy adecuado para el trabajo que requiere su utilización en joyería, debido a su blandura y ligereza. De acuerdo con sus propiedades [3.13], se dice de él que es de color negro brillante, compacto, con brillo vítreo, ligero (densidad = 1,2-1,3 g cm⁻³), de dureza 3-4 en la escala de Mohs, frágil. Tiene fractura concoidea, y el color de la raya hecha con él es pardo oscuro. Arde produciendo mucho humo, despidiendo olor bituminoso y, a veces, fétido.

Los comerciantes de Oriente en sus periódicos contactos con los habitantes de Galicia se informaron a cerca de la posibilidad de encontrar allí pedazos de azabache. En las desembocaduras de los ríos, por la costa, algo encontraron, y siguiendo la pista del azabache establecieron los campos de avituallamiento en la actual Asturias [3.13]. Aquellos hombres de Oriente no distinguían entre Galicia y Bretaña, razón por la cual san Isidoro registraba «hay muchas en Bretaña». Los mejores yacimientos estaban y están concretamente en la comarca asturiana de La Marina, que va desde Quintueles hasta Oles.

En el momento que se supo trabajar el azabache, desapareció el uso ornamental de la casiterita. Además, con el azabache se podían hacer piezas de mayor tamaño que con la casiterita.

Pero hubo un tiempo en que, en las excavaciones arqueológicas, se confundían ambos materiales. Por una parte, hay descripciones de piezas de azabache encontradas en conjuntos megalíticos [3.14], lo cual no puede ser cierto, por lo que lo más probable es que se tratase de casiterita. Pero luego, en época romana y sobre todo tardorromana, es cierto que las joyas de azabache tienen una cierta difusión [3.15] [3.16]. Es decir, se entró en la época visigótica o prerrománica con el uso del azabache bien extendido.

En la figura 3.6 se sintetiza la evolución de la joyería del azabache. Los amuletos primitivos hechos en hueso fueron replicados en el azabache, sobre todo en forma de higa o amuleto contra el mal de ojo. Por tal se entendía maldades o dolencias que podía enviar a una persona inocente, y sobre todo a un niño, una persona malvada con mucha ira y fiereza en la mirada. Antiguamente se decía que existían unas fieras llamadas basiliscos con especial habilidad para emitir mucho mal de ojo, y que dicho mal de ojo se recogía en el corazón de la víctima. La negrura del azabache absorbía esta irradiación, es decir, funcionaba como el agujero negro de los físicos que absorbe todas las radiaciones porque no refleja nada. Y la tenacidad

de la piedra la hacía resistir la absorción del mal influjo sin quebrarse, pues lo convertía en luz blanca y así reflejaba el mal.

La llegada de los árabes intensifica esta superstición de las higas. De hecho, a una higa de estilo árabe se la llama en el comercio de bisutería «la mano de Fátima». Y con esto llegaba el fenómeno social más importante de la Alta Edad Media, el Camino de Santiago. De toda Europa y por distintos caminos llegaban peregrinos que gustaban de volver con un amuleto que indefectiblemente mostrase que el portador había estado en Santiago de Compostela. Y mucho mejor si el amuleto llevaba grabada una imagen sagrada a la que ir rezando durante el camino. En las figuras 3.6.c y 3.6.d se muestra una secuencia ilustrativa de la evolución de los motivos compostelanos, empezando por los más antiguos de hueso. Estas reliquias



a) Higa de hueso [3.17]



b) Higa de azabache [3.18]



c) Higa de Santiago de Compostela [3.19]



d) Amuleto en azabache tipo "signum", que los peregrinos conservaban como recuerdo. Museo Valencia de D. Juan (Madrid) [3.20]

Fig. 3.6. Primitivos amuletos de azabache

de azabache iban a ser depositadas finalmente en muchos sitios de Europa, en las tumbas de los peregrinos que habían regresado de la peregrinación.

Conviene comentar aquí el motivo por el que los peregrinos que volvían a Europa con una figurita de azabache tenían el sentimiento de traerse una reliquia y no un recordatorio de alto valor económico.

Ello se debe a la creencia de que un objeto que ha tocado una imagen sagrada se ha impregnado del carisma de la misericordia divina, y esta impregnación permanecerá fijada a la pieza, que por esto queda convertida en una reliquia. Por citar a título de ejemplo algo muy conocido, podemos aquí relatar el milagro de Calanda, perfectamente registrado por escritos notariales durante el reinado de Felipe IV.

La historia se refiere al labriego Miguel Pellicer, que en época del abrumador trabajo de la recolección de la cosecha se durmió en la cima de un carro que transportaba haces de espigas, cayéndose al suelo. La rueda del carro le pasó por encima de su tibia y los cirujanos no pudieron hacer otra cosa que amputarle la pierna. El extremo amputado fue enterrado en el jardín del hospital de Zaragoza.

Como un pobre minusválido no tenía cabida en el mundo laboral agrícola de Calanda, el infortunado Pellicer se quedó en Zaragoza, pidiendo limosna a la puerta de la Basílica del Pilar. Todos los días se untaba el muñón con aceite de la lamparilla que alumbraba las cercanías de la imagen de la Virgen del Pilar.

Una noche recibió en sueños la visita de la Señora, que le decía que volviese a su casa en Calanda. Su madre le puso a dormir en un camastro y a la mañana siguiente, cuando fue a despertarle, vio con sorpresa cómo los dos pies de su hijo asomaban por debajo de la manta. Curiosamente, el pie recuperado mostraba una cicatriz ya existente en el pie que había perdido: los cirujanos certificaron que el nuevo pie era indistinguible del original, que ellos habían amputado y enterrado.

Estaba claro que la infusión del carisma de la talla en el aceite había convertido al combustible de la lamparilla en una activa reliquia.

Volviendo al tema de las pequeñas figurillas de azabache compostelano que los peregrinos restregaban con la estatua del apóstol Santiago, es evidente que tales figurillas tenían que ser necesariamente de modesto precio y muy reducido tamaño y peso, pues el peregrino común no era un acaudalado viajero.

Este pequeño tamaño tenía relación asimismo con el hecho de que las figurillas debían ser talladas a partir de las piezas de azabache que dificultosamente pueden extraerse de una mina y que, salvo excepciones, no sobrepasan los 4 ó 5 cm de largo.

Sin embargo, esta modesta artesanía iba a generar un esplendoroso arte jacobeo. Durante siglos, el tallado de piezas de hasta 30 cm, e incluso más en algunos

casos excepcionales, va a asombrar a Occidente con una excelsa imaginería. En [3.21] hay una buena secuencia de tallas de figuras jacobeanas de azabache, cristos, vírgenes, sanjuanitas, magdalenas, cruces, dolorosas, pietás, etc., muestras todas de la evolución de un arte irreplicable, entre otras cosas porque los yacimientos asturianos de azabache están exhaustos y no es posible encontrar bloques de azabache de gran tamaño, que son los que hacen posible la talla de las figuras monobloque que hoy lucen orgullosas en los mejores museos del mundo.

Las peregrinaciones a Santiago continuaron vivas hasta el siglo XVII, cuando Luis XIV prohíbe la peregrinación a santuarios fuera del territorio francés y además Felipe II había dado unas ordenanzas muy restrictivas para cortar la entrada de algunos malhechores, espías, y gente indeseable, que entraban confundiendo con la generalidad de los peregrinos que campaban por España con la excusa de la peregrinación.

No hubo en esa prohibición ningún resquemor contra el uso del azabache, ya que los infantes de la casa de Austria llevaban como adornos o complementos en su vestidura amuletos y higas de azabache [3.22]. Pero no acaba aquí el arte jacobeano de la imaginería. En lo que se refiere al Nuevo Mundo, los españoles habían llevado al otro lado del Atlántico la afición y la devoción por el azabache, y desde La Habana se repartían las figuras por el continente. Las damas hispanoamericanas gustaban de lucir higas, botones y entorchados de azabache.

Concretamente, el emporio del comercio del azabache estaba en San Agustín, la primera ciudad occidental que se levantó en lo que hoy son los Estados Unidos [3.23]. Las mejores tallas del mundo en azabache se exhiben en el Metropolitan Museum de Nueva York.

Y aún hay más. En Inglaterra tuvo un fuerte impulso durante el reinado de Elizabeth I (1533-1603), hija de Enrique VIII y Ana Bolena. Durante su reinado, la reina inglesa impuso la moda de enormes vestidos en blanco y negro, sus colores favoritos, adornados con cuentas y joyas de azabache. En los retratos de Elizabeth I, se pueden contemplar broches, camafeos y colgantes de azabache.

Pero el azabache inglés alcanzó su máxima demanda a mediados del siglo XIX, al verse a la reina Victoria de Inglaterra lucirlo entre su joyas de luto. También llegó esta manufactura hasta Estados Unidos, en largos collares de cuentas de azabache que fueron muy populares durante la década de 1920, cuando las mujeres jóvenes y *flappers* (anglicismo que se utilizaba para referirse a un nuevo tipo de mujeres que tenían conductas transgresoras, en desafío a las leyes o contrarias a lo que se consideraba socialmente correcto) llevarían varios hilos de cuentas de azabache que se extendían desde el cuello hasta la cintura.

El azabache inglés se generaba en Whitby, en la provincia de Scarborough, Yor-

kshire del Norte. Es una población costera en el litoral nordeste de Gran Bretaña, que hoy el gran público conoce sobre todo porque ha sido escenario de diversas historias de cine y televisión, y de obras literarias como *Drácula*, de Bram Stoker, la más famosa de todas ellas.

Sea lo que fuere, creemos que es ahora el momento de dejar el hilo del relato de las reliquias de azabache para ocuparnos de los portarreliquias donde se colocaban las reliquias traídas de Compostela. Entre estos portarreliquias, los más interesantes sin duda alguna son las vírgenes negras.

Es este un tema en el que hay una enorme cantidad de literatura bastante confusa, pues normalmente se trata de explicar la aparición y desaparición de las vírgenes negras relacionándolas con antiguas diosas esotéricas que se tallaban en piedra negra. Pero a la luz de la arqueología o de la historia, no hay nexo alguno entre, por ejemplo, las negras imágenes de la diosa Isis y las vírgenes negras.

Entendemos que, con criterios arqueológicos, hay que distinguir una primera generación de vírgenes negras oscurecidas con un recubrimiento mate de aceite y sebo, y una segunda generación de tallas de vírgenes que muestran un negro brillante, acharolado. Ha de hacerse esta distinción porque la pez usada para el negro brillante no se conoce en Europa hasta pasado el año 1100, mientras que las vírgenes negras de la primera generación existen a partir del año 900.

Aquí vamos a apartarnos de tradicionales y muy conocidas interpretaciones del mecanismo por el que las vírgenes negras habían adquirido su condición a causa del ennegrecimiento causado por el humo de las velas (pese a que hay muchas imágenes antiguas a las que el humo no cambió el color) o por la oxidación de albayalde [3.24], un pigmento blanco de carbonato de plomo utilizado en la pintura de tallas románicas, que para oxidarse necesita que en la atmósfera haya mucho más gas sulfídrico SH_2 del que existe en la realidad.

A partir de la figura 3.7 podría extraerse una definición de estas primeras vírgenes. En la figura 3.7.a se muestra una imagen de la Virgen de Rocamadur, patrona nacional de Francia y una de las vírgenes negras más antiguas. Aparte de su tosquedad, lo más característico es que *la faz del infante no corresponde a un niño, sino a un adulto*, y esto es lo más característico de las vírgenes realmente antiguas. Lo curioso es que en las «actualizaciones» que siglos después se hacían en algunas imágenes, para darles más valor se les cambiaba la cara a la Madre y al niño (ver figura 4.3.d) otorgándoles un aspecto más moderno. Del mismo modo, los resultados de algunas actuaciones han sido imágenes con un niño de cara no infantil (antigua), como puede verse en la figura 14.16.d, mostrándose en la figura 14.16.b lo fraudulento del cuello, en una imagen donde la faz de la Virgen muestra una factura moderna (ver figura 14.4.b).

En la figura 3.7.b mostramos una virgen negra que se conserva en Premià de Dalt (Maresme, Barcelona).

Entre ambas se puede ver la evolución de las vírgenes negras hacia concepciones que van perdiendo el hieratismo simplista de la Virgen de Rocamadur hacia la composición mucho más elaborada de la Virgen de la Cisa, que ya es del románico pleno. Hay pues un tiempo en que se solapan las vírgenes negras de la primera generación y las vírgenes policromadas en negro del románico. En la historia del arte no sucede como en la actual informática, donde la última versión un programa informático substituye por completo a la anterior, que desaparece rápidamente.

Lo esencial es que, como estas imágenes iban destinadas a estar sobre el pequeño anaquel de una cueva o eremitorio, habían sido diseñadas con una base casi cúbica. Sobre el aparente escaño se asentaba un cuerpo de mujer que, por su poca masa, no podía dar lugar al vuelco de la talla. Y además, por la parte trasera de la imagen se abría una oquedad donde se colocaba una reliquia. No debe extrañarnos este hecho. Las vírgenes negras son las sucesoras de las vírgenes de fayalita que hemos mostrado en la figura 3.3, y estas figuritas negras de fayalita estaban huecas.

A más abundamiento, había una tradición ibérica prerromana por la cual las estatuas para culto llevaban una oquedad donde se colocaban los exvotos. En la figura 3.7.c mostramos el conocido ejemplo de la Dama de Elche.

La evolución de esta imaginería a partir de este punto vino por la vía de la tecnología. Hay un momento, entre los años 1000 y 1100, en que en Europa se empieza a consumir masivamente la pez obtenida de resina de pino, que llega a los países mediterráneos desde Finlandia y Noruega, hasta el punto de que pronto en los países mediterráneos se empieza a producir localmente, con una floreciente actividad forestal industrial.

Por otra parte, para la obtención de la pez a partir del tocón del pino que queda abandonado en el suelo después de la tala, no vale la resina fácilmente extraíble del tronco con sólo una leve incisión superficial, como tradicionalmente se hacía para obtener la colofonia. Exige realizar un proceso de destilación seca, seguida de un proceso de recocido que describimos a continuación, tomado de [3.28].

La pez se obtiene por cocción de la tea, extraída mayormente de «toconas» viejas con azadas de pica y limpiadas con hachas. La operación era tremendamente laboriosa y extenuante, porque había que ir sacando todas las raíces de la tierra y sobre todo el hijato central y después tener suerte. Lo normal era sacar entre una o dos arrobas por tocona (15-25 kilos). Para una hornada de mil kilos de pez se precisaba extraer entre cincuenta y cien toconas.

Había un antiguo oficio, los pegueros, especializado en manejar el horno o pe-



a) Virgen de Rocamadour [3.25]



b) Madre de Dios de la Cisa [3.26]



c) busto de La Dama de Elche (vista anterior y posterior) [3.27]



Fig. 3.7. Imágenes de Vírgenes Negras comparadas con esculturas prerromanas.

guera donde se recogía la pez o brea. La pez se utilizaba para curar enfermedades en la piel de las ovejas, para marcarlas, para hacer las botas de vino y para las botas donde se transportaba el azogue hasta las Américas. Por supuesto que la mayor parte iba para los astilleros.

El horno constaba de tres pozos, aunque también los había de dos, hechos de piedra rejuntada. Se tapizaban de arcilla. Con un primer fuego el horno quedaba

con un revestimiento de barro cocido. Allí se ponían las teas cortadas en astillas de unos 15 cm por 5, y apiladas derechas para que escurriera la pez.

Con una tapadera de tapes de tierra y hierba se cuidaba que el fuego no fuese muy vivo, para que se diera tiempo a que la tea «llorara», escurriendo adecuadamente hacia el segundo horno, la alquitrana.

A los tres días y después de comprobar que se había obtenido la suficiente cantidad de alquitrán, se le pasaba al tercer horno, la «triyuela (pezguera) cocedera». Después de bastantes horas sometido a cocción, el alquitrán se había convertido en la pez, que se vertía en la artesa, un recipiente de baja altura donde se habían colocado dos separadores de arcilla. Al caer el líquido en la artesa, solidificaba en tres «tercios» separados, de unos 60 - 80 kg, que se cargaban a lomos de caballerías para su envío al mercado.

Lo esencial era que el alquitrán valdría para hacer carreteras, porque era un termoplástico, pero para pulirlo y darle brillo de charol hay que usar pez, que es un termoestable con restos de termoplástico. A título de brevísima explicación, el polietileno de las bolsas de plástico que nos dan en los mercados es un termoplástico; se ablanda y deforma con un suave calor. En cambio, los termoestables como la baquelita, llegan a quemarse sin haberse ablandado. Son casi cristalinos y por ello admiten el pulido mecánico.

Para mejorar mas todavía la infiltración de la pez en la capa exterior de la madera, con la contrapartida de que el color pasa de negro a chocolate, puede usarse la fórmula clásica de un tercio de pez, un tercio de bálsamo de trementina (destilado de la resina de pino) y aceite de linaza cocido o crudo [3.29].

El uso de la pez, con su pulido mecánico y la evolución estilística que se sugiere en las figuras 3.7.a y 3.7.b, va a dar entrada a las vírgenes negras de la segunda generación, que son la gran mayoría de las que en la literatura aparecen denominadas como tales, sin especificar más [3.30]. Son figurillas elementales, evolución de las vírgenes negras de la primera generación, no tallas de modelo románico. Son muy simples y ello facilita su alquitrinado superficial y el posterior pulido del recubrimiento.

El hecho de que queden pocos ejemplares de las vírgenes negras de la segunda generación se debe, sobre todo, a que, por haber sido tildadas popularmente como imágenes poco atractivas o incluso feas, hubo siempre un afán de maquillarlas y asemejarlas al gusto de la época. En la figura 3.8 se muestran dos ejemplos muy destacables.

En la figura 3.8.a se muestra a la Virgen del Rosell, antigua patrona de Cartagena. La historia de la imagen dice que es una imagen importada de los bizantinos (entre 554 y 616). Era venerada en Cartagena desde la época visigótica y presidía



a) Virgen de Rosell, Cartagena [3.31]



b) Virgen de Las Vacas (Ávila) [3.32]

Fig. 3.8. Ejemplo de dos imágenes negras cuyo aspecto fue trastocado completamente

la basílica-fortaleza construida en las faldas del actual castillo de la Concepción, donde se inició el culto a la misma.

Tras conquistar Cartagena, Alfonso X el Sabio tomó en gran estima a la imagen, incluyéndola en las *Cantigas*. Ello supuso su primera actualización de acuerdo con lo que en la historia del arte se llama estilo Virgen de la Reconquista, y que se tradujo en un aclaramiento del rostro.

Alfonso X constituyó en una abadía del monte cartagenero la archidiócesis de Cartagena, y allí puso la imagen bajo el cuidado de la Orden de Santa María de España, también conocida como Orden de la Estrella. Era una orden militar constituida a imagen de la Orden de Calatrava; su misión era la defensa naval de Castilla.

Cuando desapareció la orden, quedó en el mismo templo custodiada por el Concejo de Cartagena. Cuando se construyó la Catedral de Cartagena en el siglo XVIII, la Virgen del Rosell quedó instalada en la misma capilla honorífica junto a las imágenes de los cuatro santos talladas por Salcillo en 1725. Ello le costó la segunda y más profunda alteración, pues la dejaron perfectamente barroca. Y así es como se la puede ver actualmente, con el antiguo escaño convertido en trono por el añadido del respaldo.

En la figura 3.8.b se muestra a una virgen de Ávila tal y como la vemos hoy. Inicialmente era una virgen negra. Sobre esta imagen primitiva pintaron luego con temple al huevo (hay adendas de pan de oro y pan de plata). Así estuvo hasta que se la sobrepuso una falsificadora capa de yeso armado que sirvió para pintar enci-

ma una virgen más moderna y con estilo de virgen de vestir. Esta nueva cobertura fue deteriorándose, dado que el yeso no es un material de excepcional duración. Hace unos veinte años que el cuidadoso restaurador que recibió el encargo de recuperarla decidió dejarla en su aspecto de virgen medieval vestida tardíamente. Así la vemos hoy, con una faz clara que está copiada de la cara de la virgen de Ntra. Sra. de la Asunción, que en realidad procede de la ermita de Ntra. Sra. de la Capilla y era del Siglo XIII, y al parecer muy similar a la Virgen de Vacas.

Un detalle interesante de esta imagen es el cetro que la Virgen porta en su mano derecha, y que suele verse en imágenes del siglo XIX y XX, no en imágenes más antiguas. Indudablemente, es una consecuencia del trabajo de restauración. El cetro significa que la Virgen, como reina de la Iglesia, reúne bajo su autoridad a todos los hombres. Es una idea que se maneja mucho modernamente cuando se habla de la unión de los cristianos.

Hay muchos más casos que pueden servir de modelo citados por doquier. Un ejemplo es la Virgen de los Milagros, patrona de la ciudad de El Puerto de Santa María. Se le apareció al rey Alfonso X y el nombre de la ciudad cambió con este acontecimiento, pasándose a llamar Santa María del Puerto.

La imagen de la Virgen de los Milagros, de pequeñas dimensiones, está tallada en madera de alerce (tipo de conífera frecuente en Centroeuropa y de madera rojiza, dura y rica en resinas). Según el profesor Francisco González Luque, pertenece al modelo iconográfico de Virgen Majestad, sedente y entronizada, con el niño Jesús en disposición lateral respecto a su madre. En la restauración efectuada en 1979 por el profesor Arquillo, se vino a demostrar que el moreno no era el color original de la imagen. Por medio de estudios estratigráficos y microscópicos, comprobó que la faz original era clara, con una encarnadura blanca bajo la oscura y que se fue ennegreciendo con capas sucesivas.

En cualquier caso, les cabe a las vírgenes negras el haber sido el material artístico en el que se produjo el cambio de colocación del niño.

En las primitivas imágenes sedentes el niño está situado en el centro del halda de la Virgen, pasando después a situarse sobre su pierna izquierda, en el sitio de honor. Puede ser que esto tenga que ver con la transición del rito de Bizancio al rito romano.

Los comienzos del cristianismo fueron más que tumultuosos, sobre todo en lo que se refiere a entender lo que representa la Virgen María. Porque aunque san Pedro había muerto en Roma, donde quedaba fijado la silla pontifical, era en Oriente con capital en Costantinopla, donde habitaba la mayoría de la cristiandad.

El tema de la Virgen estaba polarizado entre la escuela de Costantinopla y la de Alejandría. Nestorio, el prestigioso patriarca de Costantinopla, sostenía que María

era «madre» de la naturaleza humana de Cristo y que, por tanto, se le podía llamar madre de Cristo (Khristotokos), pero era un error llamarla «madre de Dios».

Pero Cirilo de Alejandría tomó con fuerza la lucha contra Nestorio, movido también por las rivalidades entre las escuelas de Alejandría y Antioquía. Cirilo envió a Roma a Posidonio con escritos y argumentaciones que demostraban la heterodoxia de Nestorio, que a fin de ir a por todas había conseguido el apoyo del emperador Teodosio II.

Desde Roma hubo de resolverse el conflicto, convocando al efecto el concilio de Éfeso, ciudad donde la Virgen María había vivido sus últimos trece años y desde la que había dirigido los primeros movimientos de los apóstoles.

Al concilio de Éfeso en el 431 envió el papa Celestino a sus legados, los obispos Arcadio y Proyecto y el presbítero Filipo. El dictamen del concilio no dejaba lugar a dudas:

Porque no nació primeramente un hombre vulgar, de la santa Virgen, y luego descendió sobre Él el Verbo; sino que, unido desde el seno materno, se dice que se sometió a nacimiento carnal, como quien hace suyo el nacimiento de la propia carne [...].

Con este dictamen quedaba establecido para siempre el título de madre de Dios (Theotókos) para la Virgen María.

Nestorio fue condenado a toda una sucesión de prisiones, cada vez mas lejanas, en Egipto. Pero hasta el final de sus días estuvo defendiendo la idea del Khristotokos. Ello supuso que no fue de la noche a la mañana cuando se impuso la idea final del Theotókos. Y ello se refleja en el arte sacro, donde la idea del Khristotokos se representa con un pequeño niño un tanto desvalido con sólo naturaleza humana, mientras que la idea del Theotókos da lugar a una Virgen que muestra a un niño portador de todo el conocimiento divino, representado por un libro, por una paloma (símbolo del Espíritu Santo) o por un globo terráqueo coronado por la cruz.

En las obras de los imagineros se recogen ampliamente estas dos historias. En las iglesias cristianas orientales el año comienza el 6 de enero, fiesta de la Epifanía, mientras que en Occidente el año comienza el 1 de enero con la celebración de la circuncisión del niño Emanuel, donde los profetas Simón y Ana proclaman que Emmanuel es el prometido Mesías (Lucas 2, 25-38), con lo que se cierra el Antiguo Testamento.

Entender el significado de la fiesta de la Epifanía es importante. Yahvé había empleado miles de años en ir conduciendo la formación de un pueblo con la misión de entenderse con Él, guardando la tradición de la promesa de la venida de un Mesías entre ellos.

Sin embargo, llegado el momento, el niño no es presentado ante las autoridades hebraicas, sino a los pastores de la campa, que por la luz del ángel reconocen que el mensaje es de origen sobrenatural y que por tanto el niño era el esperado rey de Israel. Y después vienen a rendirle pleitesía los Magos de Oriente, que encuentran al niño en el regazo de su madre. No lo entienden como Dios, sino como rey de Israel, por lo que admiten el aspecto de un niño recién nacido ordinario.

La fiesta de la Epifanía es el reconocimiento a María, el reconocimiento de su excelencia, donde los Magos ven a Emmanuel en el regazo de alguien que irradiaba belleza, paz y dignidad, de una reina sin oros, sin diamantes ni vestidos con entorchados, pero que hacía llegar a un niño su condición de rey.

Dado que cualquier criatura de pocos días de edad no mantiene la cabeza erguida, cabe deducir que el niño sería mostrado en el centro del regazo de la madre. Las imágenes de la Virgen sedente con niño de la Alta Edad Media intentaban reproducir la imagen que los Reyes Magos vieron en la Epifanía.

Posteriormente, el niño iba a aparecer en las obras de los imagineros sobre su rodilla izquierda, en el sitio del honor, junto al corazón de su madre, que siempre supo que el niño que estaba en su seno era el Hijo de Dios, no un hombre en el que posteriormente fuese a alojarse Dios. Este fue el concepto del Theotokos impuesto por Roma, que caracteriza las imágenes de la Plena y la Baja Edad Media, tal y como se muestra en tantas imágenes medievales.

Y ya entrando en las vírgenes negras de la segunda generación, el río de la información se mezcla con el románico y el gótico, a lo que dedicaremos el próximo capítulo. Pasado el gótico, vendrán las imágenes de la Virgen de pie, con o sin niño, y serán llamadas «imágenes de bulto», es decir, sin vestimenta.

La costumbre de cubrir las tallas de la Virgen con vestiduras, velo, manto y halda vendrá primero para convertir a una imagen sedente en una imagen con una basquiña cónica que cubre la parte inferior de la figura, que de este modo pasa a aparentar un mayor tamaño, siendo un gran ejemplo al respecto la Virgen de Atocha, que se puede ver en la figura 14.3 como imagen sedente y en la figura 14.8 como una imagen vestida según la moda que reinaba en tiempo de los Austrias.

Al socaire del éxito de las imágenes vestidas nacieron las «imágenes de vestir», muy adecuadas para ser trasladadas desde una iglesia a una ermita, como es costumbre en las romerías. Constan de un bastidor hueco, normalmente de cañas o similar, sobre el que se monta la vestimenta de un modo parecido a como en los actuales escaparates de las tiendas de ropa se muestran maniqués cubiertos con prendas de vestir. Sólo la cara y las manos son obra de un imaginero. En la figura 14.1.a se muestra el ejemplo de una virgen madrileña de este tipo.

Y por supuesto, a partir del siglo XVIII abundan las imágenes de bulto que además son adornadas con vestidos, joyas y corona.

Ahora nos vamos a limitar aquí a exponer una breve reseña de las vírgenes negras españolas más conocidas. Tal y como se indica en la literatura [3.33], en España hay catalogadas, entre negras intactas e inicialmente rubias pero reconvertidas en morenas/achocolatadas, unas treinta y nueve imágenes. También hemos podido localizar catorce, inicialmente negras que se «decoloraron» transformándose en morenas y otras doce que, aunque inicialmente eran morenas, fueron tan blanqueadas que nadie las asocia a una virgen negra.

En lo que sigue vamos a ceñirnos bastante a las imágenes más reseñadas en la literatura norteamericana [3.34], con la excepción de la Virgen de Ntra. Sra. de Atocha, que tendrá su tratamiento y discusión en el capítulo 14.

Empezaremos por la Virgen de Guadalupe, que es sin duda alguna la que ha resistido con menos alteraciones el paso de los años. Fue nombrada Patrona de Extremadura y Patrona de las Españas. Todos los reyes españoles la visitaban con



a) Sin vestir [3.35]



b) Vestida [3.36]

Fig. 3.9. Virgen de Guadalupe (Cáceres)

fervor, especialmente Isabel la Católica y Felipe III. Se puede ver la imagen en las figuras 3.9.a y 3.9.b.

La imagen inicial fue enviada desde Roma gracias a la amistad del arzobispo de Sevilla con el papa Gregorio Magno (540-610).

En el año 711 se produce la invasión árabe y los monjes la sacan de Sevilla y huyen llevándosela con ellos. La escondieron en las márgenes del río Guadalupe, cerca de la falda sur de los Montes de Altamira, próximos a las Villuercas. Su reaparición se produjo con la Reconquista, a finales del siglo XIII o principios del XIV. fue encontrada por un pastor de nombre Gil Cordero, vecino de Cáceres, a quien se le apareció junto al río Guadalupe, del que tomó nombre tanto el pueblo como la Virgen.

El rey Juan I creó el priorato de Guadalupe en 1389, para lo que fundó el Real Monasterio de Santa María de Guadalupe, que encomendó a los Jerónimos. Estuvieron allí hasta 1838, cuando tuvo lugar la desamortización de Mendizábal. Actualmente el monasterio de Guadalupe es mantenido por frailes franciscanos.

Tradicionalmente, por su poca expresividad se la encasilla como virgen del románico, aunque debería ser considerada una virgen negra de segunda generación del tiempo de coexistencia con el románico. No se sabe lo que la imagen originaria tendría en su mano derecha, antes de que le pusieran el cetro.

Pasamos ahora a recordar a la virgen que históricamente está asociada a la creación de la primera dinastía real española, la Virgen de Covadonga (Fig. 3.10), cuya primera imagen se perdió en 1777 por culpa de un incendio que destruyó la iglesia que la albergaba dentro de la Cueva de Covadonga. Dicha imagen formaba parte de una estructura de madera que colgaba en el aire, rodeada por la cascada del río Deva.

En 1778 y dada la importancia religiosa y también política del santuario, la catedral de Oviedo donó la imagen actual de la Virgen, en la que se conserva la cabeza del niño, que sugiere que la talla primitiva era una talla de virgen negra. La Virgen de Covadonga es la patrona de Asturias.

La Virgen sujeta al niño en su mano izquierda y sostiene una flor dorada en la derecha. Si comparamos la mano derecha de la figura 3.10.a con la mano derecha de la figura 3.10.b, resulta fácil suponer que en la primera versión medieval burgalesa la virgen llevaba una manzana pequeña o similar. Por lo que presumimos que al reconstruirla en el siglo XVIII le pusieron la aparatosa flor que hoy muestra la virgen de Asturias.

En el rostro de la figura, adornado por una larga melena, se dibujan rasgos sencillos y muy poco expresivos. La cara del niño, desnudo, resulta también inexpresiva. La Señora tiene la boca pequeña, una nariz fina y alargada, y la mirada perdida bajo unas cejas extremadamente finas y simétricamente perfectas. Es casi un academicismo impropio de una virgen medieval. Quizás esto sea debido a que, al reconstruir la imagen en el siglo XVIII se dejó la tarea al libre albedrío del artista. No se le dijo al artífice que se inspirase en la primera copia de la imagen de Covadonga que está en Cillaperlata, Burgos [3.37]. Allí están todavía los restos del monasterio



a) Virgen de Covadonga. © Madroñero.



b) Imagen de Cillaperlata (Burgos) [3.37.a]

Fig. 3.10.- Imágenes de la Virgen de Covadonga. Recientemente, el niño ha sido separado de la posición primitiva y pende de los vestidos de la madre.

benedictino de San Juan de la Hoz, del siglo VIII, que se mantuvo en pie hasta «la francesada» de 1808.

Allí estaba una imagen que los monjes veneraban y que, por su nombre, Covadonga (*Cova Domina*), sería una imagen negra en un monasterio eremítico. El rey Alfonso I les hizo trasladarse a Asturias, a donde se llevaron la original figura negra. En Cillaperlata dejaron una copia que hoy ocupa el centro del retablo parroquial, pero que ya no es imagen negra sino la imagen románica que la sucedió.

En la nueva ubicación en Asturias, el nombre de Covadonga era un recuerdo de la *Cova Domina* burgalesa.

Continuemos ahora con la exposición de otras tallas que también corresponden a imágenes copiadas por haber sido destruidas en un incendio las primitivas. Son la Virgen del Pilar y la Virgen de la Almudena (Fig. 3.11).

La Virgen del Pilar es la Patrona de la Hispanidad y de la Guardia Civil.

De acuerdo con una antiquísima tradición, la Virgen María, cuando todavía moraba en este mundo, es decir, antes de subir en cuerpo y alma a los cielos, vino a Zaragoza para confortar y alentar al apóstol Santiago que, a la sazón, se encontraba a orillas del río Ebro, predicando el Evangelio. Este hecho, desde fecha inmemorial, se



a) Imagen actual de la Virgen del Pilar en su basílica de Zaragoza [3.37.b]



b) Imagen de la Virgen del Pilar en su iglesia de Madrid. © Madroñero.



c) Imagen medieval de la Virgen del Pilar en la iglesia de La Asunción en Arenas de San Pedro (Ávila). © Madroñero.



d) Virgen de la Almudena [3.38]

Fig. 3.11. Imágenes de la Virgen del Pilar y de la Virgen de la Almudena.

sitúa en la noche del 2 de enero del año 40 de la era cristiana. Esta tradición queda artística y maravillosamente expresada en el conjunto que compone la Santa Capilla.

Nada queda de la apariencia de la posible efigie de la Virgen, que acaso resultase destruida en el incendio de 1434-1435, que redujo a cenizas (según queda documentado) el retablo que había en la capilla donde estaba ubicada la antigua imagen de la Virgen del Pilar en la basílica de Zaragoza.

La imagen actual de la Virgen del Pilar (Fig. 3.11.a) es una efigie de madera en bulto redondo, de 36 cm de altura, labrada según los cánones de la mejor escultura gótica europea de la primera mitad del siglo XV, por Juan de la Huerta (según estudios de María del Carmen Lacarra). Representa a María como reina y madre, coronada, con regio vestido gótico de gran recato, abotonado desde la cintura y con cuello alzado y también abotonado; es una larga vestidura ceñida por un cinturón con hebilla, abrochado a la altura de su lugar natural; por debajo del vestido asoma discretamente el final puntiagudo del calzado de sus pies, el derecho más visible que el izquierdo, algo retraído; una gran pieza de paño sirve a la vez de capa y tocado, sobre la cual ciñe la sencilla corona. Puede verse también en la figura 3.11.b.

Por otra parte, la información sobre la Virgen del Pilar es muy rica. En la figura 3.11.c se muestra a la imagen que existe en el templo de la Asunción de María en la población de Arenas de San Pedro, en Ávila. Esta imagen medieval sería la virgen que obró el milagro de Calanda, que ya hemos relatado.

La población de Arenas es de origen medieval, siendo cabeza de un grupo de poblaciones que conformaban la comarca nacida al calor de la minería de hierro de la Tablada. Obtuvo la calificación de villa por Enrique III, siendo un feudo del desdichado don Álvaro de Luna y después del Conde de Benavides.

La historia de Arenas no es sino un cúmulo de asaltos militares. Los más graves fueron los de «la francesada» y los de las guerras Carlistas. Por ello, a día de hoy, en el escudo de Arenas está el castillo de la villa en pleno incendio, siendo su lema «Siempre Incendiada y Siempre Fiel».

Y lo admirable es la pertinacia con que los pobladores ponían a salvo a su Virgen del Pilar de los desmanes y saqueos. Por ello nos ha llegado la encantadora imagen de madera policromada con su mano grande, similar a las «vírgenes de la mano grande» de la figura 4.4.c. Nos sirve esto para constatar la antigüedad medieval de la talla.

Finalmente, vamos a enfocar el tema de la Virgen de la Almudena. Puede decirse que fue descubierta en 1085, en tiempos de Alfonso VI, siendo Alfonso VIII el que otorga generosos donativos a la Iglesia de Santa María, donde estaba la imagen.

La reina Juana la Loca confirmó el privilegio real que le había sido otorgado por el rey Alfonso X en 1265.

De la antigua imagen no se puede decir nada en concreto, parece ser ardió en un incendio en la iglesia de Santa María durante el reinado de Felipe II. La actual, del gótico tardío, es de finales del siglo XVI, aunque la cabeza de la Virgen y sus manos, así como la cabeza del niño, pudieran ser las de la imagen anterior.

La imagen que se conserva actualmente en la catedral de Madrid es de estilo gótico tardío, realizada posiblemente entre los siglos XV y XVI. Se muestra en la figura 3.11.d. Representa a María como reina con túnica rojiza y rico manto recamado, con vuelta en color azul, que cubre sus hombros y cae en pliegues tubulares por delante. Sostiene al niño, desnudo, con ambas manos. Es una talla de buena calidad artística, en madera dorada y policromada; se ha atribuido su realización al círculo de Sebastián de Almonacid o bien a Diego Copín de Holanda, ambos escultores activos en Toledo a finales del siglo XV.

La replicación no intentó siquiera mantener el parecido con la primitiva imagen de la virgen negra. Sucede siempre lo mismo. Por ejemplo, en Velay (Auverne, Francia) había una virgen negra que fue destruida durante la Revolución Francesa. En 1855 se colocó presidiendo el enclave una versión monumental de la virgen de Velay, una estatua de bronce de 22,70 metros de alto que pesa 835 toneladas, y que había sido construida con el bronce de los cañones tomados a los rusos en la batalla de Sebastopol.

Posteriormente, como se había guardado una pintura de la original virgen negra, pudo realizarse una reconstrucción de la antigua talla que fue instalada en la catedral el 8 de junio, aniversario de la destrucción de la primitiva imagen. Así pues, en Velay pueden compararse a día de hoy las dos versiones.

Reinando Felipe IV y su esposa la reina Isabel de Borbón, hacen grandes donaciones y la reina dona su manto real para vestir a la Almudena; la infanta Española doña Ana, reina de Francia, dona su corona real a la imagen de la Almudena.

La talla actual es hueca y se ha podido comprobar, con motivo de su traslado al Paseo de la Castellana, durante el primer viaje del papa Juan Pablo II, en otoño de 1982, que al golpear en el manto suena a hueco y que alguna pieza sólida se desplaza en el interior. Según el marqués de Lozoya, catedrático de Arte de la Universidad Complutense de Madrid, esto responde a que dentro se encuentran los restos de alguna imagen intermedia o incluso, tal vez, de aquella que se escondió en el cubo de la muralla, la joven Maritana, hace casi XIII siglos.

Vamos ahora a poner la atención en las vírgenes toledanas. Existen hoy en la Catedral Primada de Toledo tres imágenes de la Virgen anteriores al siglo XVI, las tres de estilo gótico. La de mayor tamaño es la colocada en el altar mayor, en la

parte baja y central del impresionante retablo. Está toda ella, excepto la cabeza y las manos, recubierta de plata con un galón de oro engastado de pedrería. Es fácil advertir que el niño, de mayor tamaño de lo corriente, está yuxtapuesto.

En la figura 3.12 se muestra a la Virgen del Sagrario, que es una talla románica que estuvo recubierta de plata en el siglo XIII y fue vestida después con un manto cuajado de perlas. Esta imagen era conocida desde siempre con el nombre de Santa María y estaba realizada en madera de níspero, utilizando pintura de alquitrán de pez diluida como tinte, a fin de que tuviese la faz tostada. Tenía al niño separado, como bien puede verse en la figura 3.12.b, que es una ilustración para mostrar la curiosidad de que esta Virgen lleva dos frutos pequeños en la mano. Parecen dos manzanas, tan pequeñas que bien pudieran ser acerolas.

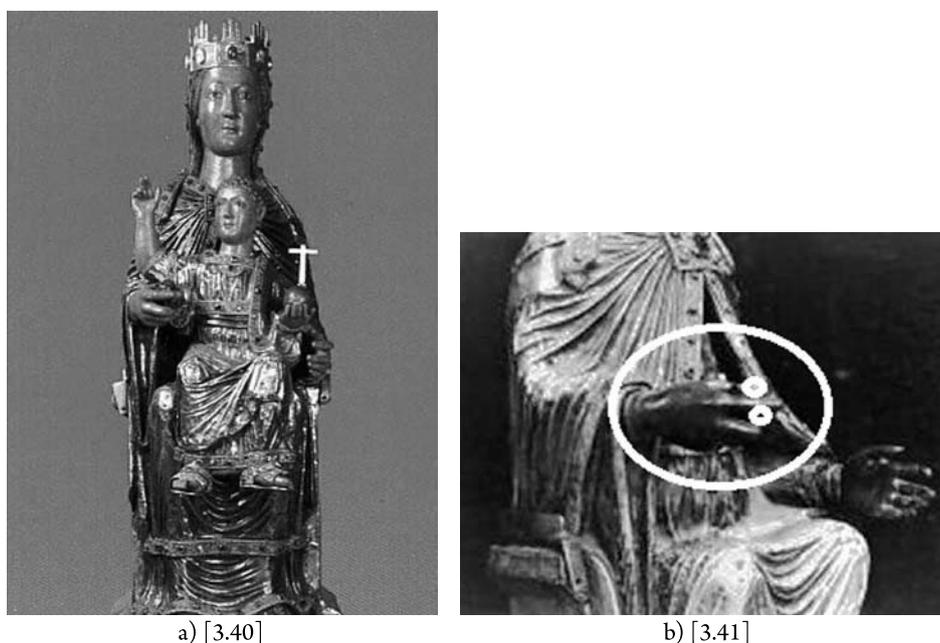


Fig. 3. 12 Virgen del Sagrario (Toledo)

Es esto una posible relación con la Virgen de Atocha, de la que, como indicaremos en el capítulo 7, se decía en el medievo que tenía una manzana en la mano. Y la ermita de Atocha estaba ligada en aquel tiempo a la diócesis de Toledo.

No conocemos ninguna otra imagen fuera de esta Virgen del Sagrario en la que suceda lo mismo.

Hay además otras dos imágenes que son de época muy próxima; una de ellas se muestra hoy en la sacristía de la catedral toledana. La principal del retablo, que hace muestra de una gran riqueza, es la que recibe el nombre de Virgen del Sagrario, por conservarse en el famoso lugar llamado *sacrarium*, donde se guardaban las reliquias de los santos y los vasos sagrados de mayor valor, y donde se reservaba el santísimo sacramento de la eucaristía.

La imagen de Santa María de Toledo, como se llama en las célebres *Cantigas* de Alfonso X el Sabio, fue veneradísima desde su entronización, hacia 1226. Isabel la Católica se unió al fervor del pueblo, siendo muy devota de ella. Al menos desde entonces, todos los reyes de España la han visitado y venerado.

Felipe III presidió en 1616 la inauguración de la nueva capilla de la Virgen. Devoción particular le profesó la reina viuda Mariana de Austria, esposa de Felipe IV, como también su hijo Carlos II.

Vamos ahora a pasar a ver dos importantes imágenes en la figura 3.13, dos tallas que estaban muy dañadas, si bien ha sido posible restaurarlas y en la actualidad reciben un culto numeroso. Son la Virgen de la Regla (Cádiz) y la Virgen de Torreciudad (Barbastro, Huesca). En la restauración, ambas imágenes han sido cubiertas con lámina de oro, lo que las dota de un aspecto en cierto modo semejante.

La historia de la Virgen de la Regla es poco común. San Agustín, Doctor de la Iglesia, era obispo de Hipona, en Libia. Tras su muerte, su discípulo el diácono Cipriano queda a cargo del oratorio y de la imagen de la Virgen. Transcurridos unos pocos años, ante la amenaza de profanación que representaban las hordas de Gensérico, rey de los vándalos, Cipriano decide preservar la imagen y la lleva consigo en azaroso y precario viaje a través del mar Mediterráneo, cruza el estrecho de Gibraltar y, a salvo milagrosamente, desembarca en las playas españolas de Cádiz, en un sitio no lejano del emplazamiento actual del Santuario de la Virgen de Regla en Chipiona.

Más tarde, la Virgen es venerada durante una época en el convento que tenían los ermitaños de San Agustín, en tierras cercanas al río Betis. Al inicio, en virtud de su procedencia, la Virgen recibe el apelativo de Virgen Líbica o Bella Africana. Pero los fieles no tardan en denominarla Virgen de la Regla de San Agustín, en razón de su origen. No obstante ser reconocida oficialmente, a posteriori, como Nuestra Señora de Regla, popularmente se la identifica por el patronímico Virgen de Regla.

Ante la invasión de los musulmanes, la bella figura africana fue escondida en un pozo en el año 711 a fin de protegerla de los desmanes de los invasores. La talla de la Virgen se recupera en 1330 y a partir de esa fecha se le rinde tributo en un castiello, devenido en monasterio a merced del señor feudal de Chipiona. Allí encuentra



a) Virgen de Regla sin vestir [3.42]



b) Virgen de Regla vestida [3.43]



c) Virgen de Torreciudad [3.44]



d) Virgen de Torreciudad [3.45]

Fig.3.13. Virgen de la Regla y Virgen de Torreciudad

refugio la figura original de la Virgen de Regla, tallada en madera de cedro, un árbol habitual en el norte de África en aquel tiempo.

Muy diferente es la historia de la Virgen de Torreciudad.

Desde tiempo inmemorial, la imagen, muy mal conservada, se encontraba en una ermita al borde de un barranco junto al río Cinca, perteneciendo históricamente al término municipal de Bolturina.

En 1904, san Josemaría Escrivá de Balaguer, de dos años de edad, fue llevado en peregrinación a esta ermita en brazos de su madre, afectado por una grave enfermedad que hacía temer por su vida. Sus padres pidieron a la Virgen de Torreciudad su curación. Como agradecimiento por ello, la imagen fue trasladada a lomos de caballería desde Barbastro a una ermita en Torreciudad. El actual santuario se inauguró el 7 de julio de 1975, y fue construido de 1970 a 1975 por el arquitecto Heliodoro Dols a unas decenas de metros de la ermita.

Al iniciarse los trabajos de restauración de la imagen, no se halló en su superficie ningún resto de la policromía original. La madera ha sido tratada por expertos de excelencia en trabajos de restauración, cuidando que en la presentación actual quede al descubierto la primitiva expresión de los rostros de la Virgen y del niño, así como la espléndida belleza de la talla, el manto y las túnicas. En 1974 se completaron los trabajos de restauración con la desinsectación y consolidación de partes dañadas, la policromía y el chapado.

El carácter de las facciones, la actitud frontal de las figuras, su hieratismo, la desproporción de cabezas y manos y el tratado plano de los pliegues del manto y de las túnicas, responden plenamente al canon románico. Su gran arcaísmo da pie a pensar en su posible relación con las obras realizadas en los talleres que tuvieron su centro en Roda de Isábena, activos ya en el siglo XI y que en el siglo siguiente alcanzaron notable desarrollo.

Y por último vamos a mencionar a la Virgen de Montserrat, que se muestra en la figura 3.14. Según la leyenda, la primera imagen de la Virgen de Montserrat la encontraron unos niños pastores en el año 880, aunque por tamaño y peso cabe pensar en un eremitorio. Tras ver una oquedad en la montaña, los niños encontraron la imagen de la Virgen en el interior de una cavidad. Al enterarse de la noticia, el obispo de Manresa intentó trasladar la imagen hasta esta ciudad, pero el traslado fue imposible ya que la estatua pesaba demasiado. El obispo lo interpretó como el deseo de la Virgen de permanecer en el lugar en el que se la había encontrado y ordenó la construcción de la ermita de Santa María, origen del actual monasterio.

La imagen es una talla románica del siglo XII realizada en madera de álamo. Representa a la Virgen con el niño Jesús sentado en su regazo y tiene unos 95 cm de altura. En su mano derecha sostiene una esfera que simboliza el universo; el niño



Fig. 3.14. Virgen de Montserrat, Barcelona [3.46]

tiene la mano derecha levantada en señal de bendición mientras que en la mano izquierda sostiene una piña. El rostro y la cabeza del niño Jesús fueron recambiados en el siglo XIX y muestran un estilo naturalista ajeno del todo a las imágenes románicas.

El recubrimiento con lámina de oro, con excepción de la cara y de las manos de María y el niño, es de 1844, durante la recuperación posterior a la desamortización de Mendizábal.

El color de la piel en cara y manos es el negro acharolado de las vírgenes negras de segunda generación, lo que le ha valido el cariñoso apelativo popular de «La Moreneta». Sin embargo recientes investigaciones han determinado que bajo la capa negra de la faz hay una pintura blanca. Ello hace pensar que hubo una virgen negra primitiva, que durante la Edad Media desapareció y fue substituida por una talla mezcla románico-gótica que permitió alcanzar al tamaño y peso de la actual talla. Y cuando ya en el siglo XIX le mudaron las manos, le colorearon el rostro de negro brillante con la intención de que fuese igual a las manos. Con todo ello ha quedado como una virgen negra. A primera vista, la cara negra mejor conservada.

Como anécdota, existe la memoria de que en el año de 1493, el fraile mínimo Bernat Boil, antes ermitaño de Montserrat, acompañó a Cristóbal Colón en uno de sus viajes a América, lo que propició la expansión del culto a la virgen de Montserrat en ese continente. En el primer viaje de Colón, el confesor acompañante era un dominico.

A partir de 1563, hubo un acuerdo por el cual se nombraba alternativamente, para el cargo de abad de Montserrat, un monje catalán y un castellano. Según esta norma, se nombró abad en 1637 al padre Juan Manuel de Espinosa, noble andaluz, profeso de la casa y uno de los mejores preladados, pero que en 1641 y, como consecuencia de la Guerra de los Segadores contra Felipe IV, tuvo que marchar desterrado de Montserrat con todos sus monjes y ermitaños de la corona de Castilla. En la Guerra de Sucesión, y por su inclinación a favor del archiduque Carlos y contra el otro pretendiente de la casa de Borbón, le costó el destierro al obispo Sala, y volvieron a salir desterrados los castellanos, así como otros partidarios de Felipe V.

La Virgen de Montserrat fue la primera imagen mariana de España en recibir la coronación canónica (en 1881), seguida de la canonización de la Virgen de la Merced. Fue proclamada la patrona de toda la archidiócesis de Barcelona, y conviene recordar que la patrona de la ciudad de Barcelona es la Virgen de la Merced.



Valoración de detalles en el arte devocional

El arte devocional estaba obligado a tener un marcado carácter pedagógico, de forma que los detalles de las composiciones deben ser leídos tal y como se interpretaban en los tiempos antiguos, es decir, superando la dificultad que suponen los profundos cambios en la cultura popular, en donde radicaban los criterios para interpretar los dibujos o figuras. Y conviene conocer el significado de los símbolos precisamente en este contexto, y no en otros contextos literarios o heráldicos. Por ejemplo, el águila, que es conocida como un símbolo imperial, en el arte devocional significa la resurrección.

Por ello existen en la literatura del arte algunas valiosas exposiciones de los criterios de valoración que se empleaban normalmente para la interpretación de los detalles de las pinturas religiosas, más ricas en símbolos que las esculturas. Pero esos mismos detalles significativos los encontramos en las tallas para el culto, por lo que también resulta muy útil manejarlos para la interpretación de los objetos que la Virgen muestra o que la rodean, así como para entender el significado del policromado de sus vestidos.

Exponemos dichos criterios agrupándolos por símbolos relacionados.





FLORES, PLANTAS Y FRUTOS

Trébol, *Clover*. Representa la Trinidad.

Castaña, *Chesnut*. Es símbolo de la castidad.

Margarita, *Daisy*. Se identifica con la inocencia.

Árboles de hoja perenne, *Evergreen tree*. Se les asocia con la inmortalidad del alma.

Lila, *Lily*. Representan a las bienaventuranzas.

Limón, *Lemon*. Se le identifica con la fidelidad en el matrimonio.

Mandrágora, *Mandrake*. Es una planta medicinal, de peligroso uso pues puede resultar tóxica. En la Biblia, Raquel, la mujer de Jacob, pidió a Lea, la otra esposa de este, las mandrágoras que el hijo de esta recogió en el campo. A cambio de ellas cedió a Lea el derecho a pasar la noche con su esposo Jacob.

Puesto que la Biblia dice que Raquel era estéril, quizás pensase que esta planta la ayudaría a concebir.

Representa a la Virgen María.

Caléndula, *Marigold*. Es la planta con más larga floración; su uso medicinal para problemas cutáneos está muy extendido. Representa a la Virgen María.

Clavel, *Carnation*. Simboliza un matrimonio feliz.

Gladiolo, *Gladiolus*. Se asocia a la Encarnación.

Higo, *Fig*. Fidelidad aun sin que sea recompensada con un premio.

Laurel, *Laurel*. Es la eternidad en general y en particular el triunfo sobre la tentación.

Palma, *Palm*. Simboliza el triunfo sobre la muerte; se suele asociar por ello a las figuras de los mártires.

Pensamientos, *Pansy*. Es un símbolo de la humildad, aunque también representa a la Trinidad.

Belladona, *Deadly nightshade*. Su flor se empleaba como medicamento antiálgico desde la Edad Antigua. Por ser relajante es un dilatador de la pupila. Debido a ello, en la Edad Media era un pequeño secretillo de algunas mujeres que la tomaban antes de ir a un baile, pues al dilatar la pupila hacía más seductora su mirada. Por ello su nombre deriva del italiano *bella donna* (mujer hermosa).

El nombre inglés atiende a que puede llegar a producir una relajación casi cataléptica. En la pintura devocional sugiere un medicamento para generar un estado de paz.

Almendra, *Almond*. Representa a la Virgen María y a la aprobación divina.





Anémona, *Anemone*. Es un símbolo de duelo que sólo se pone en escenas de la Crucifixión.

Manzana, *Apple*. Se asocia normalmente a la caída de Adán, aunque en manos de la Virgen representa justamente lo contrario, la salvación. Por ello a las tallas de la Virgen con una manzana (no con otra fruta) se las llama «la nueva Eva».

Álamo temblón, *Aspen tree*. La tradición dice que con madera de este árbol se hizo la cruz. Fue tal el horror que desde entonces se le conoce como «temblón».

Hojas de laurel (sueltas), *Bay leaves*. Se asocian a recordar con tristeza.

Abedul, *Birch tree*. Significa autoridad.

Zarza, *Bramble bush*. Significa exceso de materialismo. En la Biblia, Yahvé se apareció a Moisés sobre una zarza. En la parábola del sembrador, la zarza representa a los que, por vivir demasiado volcados en temas terrenales, no dejan fructificar en ellos la palabra de Dios.

Hiedra, *Ivy*. Sugiere vida eterna.

Jazmín, *Jasmine*. Por representar la esperanza en Dios, es uno de los símbolos de la Virgen.

Mirto, *Myrtle*. Es el emblema de la tristeza. También puede representar a gentiles convertidos a la religión de Cristo.

Violeta, *Violet*. Es un emblema de la humildad y también puede sugerir la Encarnación del Cristo.

Rosa, *Rose*. En general representa a la esperanza mesiánica. Una sola rosa blanca significa pureza, pero si es roja lo que significa es el martirio. Si están unas cuantas rosas tejidas en guirnalda, se conserva el mismo significado que en el mundo clásico, donde la guirnalda de rosas era el icono de la alegría del dios Baco en un banquete. Es decir, en el arte devocional, la guirnalda de rosas representa la alegría divina.

Amapola, *Poppy*. Como contenedora de opiáceos, la amapola representa el sueño de la muerte.

Granada, *Pomegranate*. Como encierra muchas semillas protegidas por una fuerte cáscara, la granada es el icono de la Iglesia.

Ciruela, *Plum*. Significa el estado lleno de fe.

Plane tree, *Plátano de jardín*. Una hoja suelta indica que aquello sobre lo que está colocada tiene contenido cristiano.

Pera, *Pear*. Representa al amor de Cristo por el género humano.

Melocotón, *Peach*. Es símbolo de virtud y de buenas obras.

Naranja, *Orange*. Simboliza pureza, castidad y generosidad.

Roble, *Oak*. Nos indica aguante al sufrimiento así como el perdón.

Jardín, *Garden*. Es el icono de la inocencia del hombre en su infancia. Si el jardín





está confinado con tapia y tiene una fuente, significa la Virgen. La razón se debe a que, según la tradición, durante el viaje a Egipto huyendo de la amenaza de Herodes, de Nazaret a Heliópolis (hoy El Cairo), con un simple borriquillo como única caballería para cruzar todo un desierto, al término de cada jornada montaban algo así como una mínima tienda de campaña donde cobijarse durante la noche, que en el desierto no es tan cálida.

Cuando paraban para dormir, la Virgen tocaba el suelo y al instante nacía un manantial, gracias al cual podían recuperarse de la fatiga. En la amanecida, la familia se despertaba rodeada de pájaros que les habían hecho compañía durante la noche y que habían ido llegando atraídos por la fuente. También habían llovido unos panecillos blancos que por dentro tenían miel; parece que era algo similar al maná con que se alimentó durante cuarenta años el pueblo judío, tras haber abandonado Egipto.

El pozo que hay en el centro del jardín del claustro de tantos monasterios no es precisamente una semblanza del pasaje de la Samaritana, sino un recuerdo de los manantiales que la Virgen abría.

Jacinto, *Hyacinth*. Es símbolo del poder en la paz.

Isopo, *Hyssop*. Símbolo de la Pasión porque debido a su color púrpura se asocia con el dolor.

Lirio (azul), *Iris*. Es representante de la pena de la Virgen durante la Pasión.

Azucena (blanca), *Lily*. Da a entender un estado de bienaventuranza manifestado por pureza, inocencia y virginidad.

Cerezas, *Cherry*. Indica dulzura de carácter derivada de la acción divina.

Sauce, *Willow*. Simboliza la tristeza y la muerte.

Aceituna, *Olive*. Anuncia fe, salud y prosperidad.

Nenúfar, *Water Lily*. Simboliza la caridad.

OBJETOS

Ancla, *Anchor*. Es el símbolo de la esperanza por antonomasia.

Armadura-Coraza, *Armor-shell*. El individuo está protegido contra la influencia del demonio.

Cesto, *Cesto*. Caridad para el pobre.

Colmena, *Beehive*. Indica elocuencia, dulces palabras.

Fuelle, *Bellows*. Aunque el fuelle se utiliza normalmente para avivar un gran fuego, en el arte devocional se le supone utilizable solamente para apagar la llanita de





una vela o un candil. Es por tanto una herramienta demoníaca para apagar la luz de la fe materializada en la llama de una vela.

Libro, Book. En todos los casos significa autoridad. Si se trata de un libro abierto está señalizando un acto de diseminación de la verdad. Si se tratara de un libro cerrado, indicaría que contiene conocimiento divino, que sólo se revela a los santos.

Vela, Candle. Devoción para dar luz al mundo.

Luna en el inicio del cuarto creciente (picos mirando hacia arriba), *Crescent Moon*. Es la Virgen María. Lo explicamos en la figura 6.7, en la que se describe cómo las distintas fases lunares simbolizaban el papel de la Virgen María en la redención.

En este tema suele haber confusión, pues en muchas publicaciones el símbolo de la Señora es una mujer con la luna mostrando sus dos picos hacia arriba. Esta figura femenina se asoció a la Virgen porque se ajusta al relato del Apocalipsis:

Un gran signo apareció en el cielo; una mujer vestida de sol, y la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; y estaba encinta y gritaba con dolores de parto y con el tormento de dar a luz. Y apareció otro signo en el cielo; un gran dragón rojo que tenía siete cabezas y diez cuernos. (Ap 12, 1-3)

En realidad este relato apocalíptico se refiere al final de los tiempos, con la batalla final entre la Iglesia, representada por la Virgen, que es Madre de la Iglesia, y Satanás, que tan frecuentemente fue simbolizado por el dragón infernal.

Huevo, Egg. Es un símbolo de la resurrección.

Flor de lis, Fleur de Lis. Cuando los francos proclamaban al nuevo rey, lo montaban sobre un escudo circular y le ponían un lirio en la mano a modo de cetro. El lirio azul era un símbolo de la Virgen, por lo que los reyes francos adoptaron el lirio como símbolo en su honor.

Globo terráqueo coronado por una cruz, Globe with cross. Es el reconocimiento de Jesús como soberano del mundo entero. Si es un globo con serpiente se representa al pecado invadiendo el mundo.

Calabaza, Gourd. Se toma como símbolo del peregrino porque aquellos caminantes llevaban agua en una calabaza a modo de cantimplora.

Vara florida, Flowering rod. Es el conocido símbolo de san José.

Piedras preciosas, Gemstones. Su representatividad viene marcada por su color:

- Amatista (color violeta): indica penitencia.
- Diamante (transparente): indica pureza.
- Esmeralda (verde): indica crecimiento.





- Rubí (rojo): indica amor, fervor.
- Zafiro (azul): indica sabiduría, verdad.

Llave, Key. Sugiere poderes espirituales.

Candil, Lamp. Sugiere inspiración divina.

Barco, Ship. Es una representación de la Iglesia.

Estrella, Star. Así como una estrella emite una viva luz sin apagarse, la Virgen parió al niño sin perder su virginidad. Por ello la Purísima Concepción suele ser representada con fondo de estrellas.

Espada, Sword. Es símbolo de autoridad.

Florero, Vase. Indica relajación, curación.

Candado, Padlock. Es símbolo de secretismo.

Soga atada al cuello, Rope around the neck. Es la imagen de un penitente.

Platillo de balanza, Pan. Usado por san Miguel para pesar las almas en el juicio que tiene lugar tras el fallecimiento.

COLORES

Negro, Black. Representa la muerte o estado de duelo.

Azul, Blue. Se identifica con el cielo y con la fidelidad. Para los pintores de tiempos antiguos era un pigmento carísimo, sólo permisible para la Virgen o para Dios Padre.

Verde, Green. Representa el triunfo de la vida sobre la muerte.

Gris, Gray. Por ser mezcla de blanco y negro, representa la conjunción de la mortalidad del cuerpo con la inmortalidad del alma.

Rosa, Pink. Es el símbolo de la felicidad perfecta.

Violeta / Púrpura, Purple. Indica sufrimiento y penitencia. Es propio de representaciones de María Magdalena y de la Virgen Dolorosa.

Rojo, Red. Se asocia con la sangre, el fuego y con el amor divino. Representa al Espíritu Santo. Si coinciden juntos el rojo y el blanco expresan el concepto de unidad.

Amarillo dorado, Golden yellow. Indican la bondad de Dios, la fertilidad y la divinidad.

Amarillo pálido, Pale yellow. Por no ser un color puro, se le supone una identificación con el concepto de corrupción, perfidia o deslealtad.

En el pasaje del pecado original del Génesis, Satanás se encarnó en un simpático y halagador animal de apariencia mezcla de un camaleón, una rana y una





ardilla. El bicho que a sus pies tiene la Virgen Blanca de la portada de la Catedral de León es una de tantas representaciones imaginativas de tan famoso animal. La serpiente no es un icono del diablo, sino del pecado. Tenía la piel de color amarillo pálido, mucho más clara que la piel del león.

Judas Iscariote siempre fue pintado con vestidos amarillo pálido.

Blanco, White. Significa la inocencia, fe, integridad y felicidad. Por ejemplo, la Virgen aparece vestida de blanco en las representaciones de la Asunción.

PÁJAROS Y ANIMALES

Bando de Palomas, Flock of birds. Almas humanas desplazándose al unísono.

Mirlo, Black bird. Es una representación del demonio. Posiblemente esté arraigada en las fábulas de Esopo.

Grulla, Crane. Estado de vigilancia.

Paloma, Dove. Es el Espíritu Santo. Posiblemente tenga su raíz en el pasaje del bautismo de Jesús en el río Jordán.

Águila, Eagle. Es la imagen de la resurrección.

Jilguero, Goldfinch. Por aparecer frecuentemente picoteando en cardos y zarzas, se le tomó como símbolo de la Pasión. Por mostrar un amplio conjunto de colores, también representa un alma después de la muerte.

Halcón, Hawk. Es un icono de la vigilancia.

Garza, Heron. Persona que se salió de falsas religiones, haciéndose luego cristiano.

Alondra, Lark. Sacerdote.

Lechuza, Owl. En un ambiente de luminosidad significa sabiduría, pero en un ambiente oscuro es la imagen de Satán.

Perdiz, Partridge. Por ser un ave que robaba polluelos de otros pájaros, se la asimila al demonio.

Pelícano, Pelikan. Simboliza la caridad por la creencia de que el pelícano se saca su propia sangre para alimentar a sus polluelos. También significa la expiación.

Ave Fénix, Phoenix. Significa la resurrección, porque en la mitología clásica, el ave Fénix resurgía de sus propias cenizas.

Vencejo, Swallow. Como pasa el invierno aletargado en su nido hecho de barro seco, del que surge en la primavera, se le asocia con la resurrección.

Pájaro carpintero o picamaderos, Woodpecker. Por sacar su beneficio de los recovecos del árbol, se le asocia a la herejía o al demonio.





Codorniz, Quail. Persona que acepta depender de la Providencia.

Asno, Ass. Representa la humildad y la paciencia, derivado del hecho de que Jesucristo hiciese sobre un asno su entrada triunfal en Jerusalén, de acuerdo con lo que habían anunciado los profetas.

Murciélago, Bat. Es el símbolo de la desolación.

Mariposa, Butterfly. Alma humana resucitada.

Perro, Dog. Fidelidad y lealtad.

Delfín, Dolphin. Al ser un animal que navega haciendo compañía a los barcos, se le toma por Cristo guiando a su Iglesia.

Dragón, Dragon. Satán.

Pez, Fish. Es el símbolo de Cristo.

Zorro, Fox. Astuto tramposo lleno de voracidad y lujuria.

Cabra, Goat. Símbolo de crueldad y lujuria.

Hiena, Hyena. Representa a aquellos que se alimentan de falsas doctrinas.

Cordero, Lamb. Inocencia y humildad.

Ciervo, Stag. Devoción y piedad que conducen a la confianza en la Providencia.

Carnero, Ram. Por ser el guía del rebaño, se le atribuye la representación de Cristo.

Buey, Ox. Representa virtudes tan importantes como la paciencia, la entereza, el espíritu servicial y el ser sacrificado.

Mula, Mule. Capacidad de servicio y de sacrificio sin concesiones al placer carnal. Posiblemente el significado de estas dos últimas bestias de carga justifica su inclusión en las representaciones populares del portal de Belén.

Tomado de *Holy Cards*, B. Calamari y S. Dipasqua.
Abrams, New York, 2004



Lámina 1. Las primeras vírgenes negras



Figs. 3.3.c y 3.3.d. Figurilla de escoria de hierro perteneciente a la iglesia de Santa Maria, en Tricio (La Rioja)

Sobre un antiguo substrato cultural de los pequeños exvotos ibéricos prerromanos de bronce, se desarrolló en tiempo del Imperio romano la fabricación de pequeñas figurillas hechas con escoria de hierro fundida. La técnica de fabricación era semejante a la habitual en la producción de las vajillas del tipo *Terra Sigillata*, tan abundantes a partir de la época imperial en el mundo romano. Representaban siempre una figura femenina, a la que servía de homenaje.

Se fabrican siempre en dos etapas: primero la muy cuidada parte delantera (rostro, manos y pecho), que se obtenía moldeando la escoria pastosa semifundida en un molde hueco; finalmente se añadía la espalda de la imagen aportando el material con una espátula.

Lámina 2. Vírgenes negras fabricadas en la América colonial



Fig 3.4.d. Imagen de Ntra. Sra. de los Ángeles,
virgen nacional de Costa Rica

La técnica de producción de pequeñas vírgenes negras a partir de la escoria que se generaba en la actividad siderúrgica, reaparece en tiempos posteriores. Un buen ejemplo es la imagen de la virgen nacional de Costa Rica. La mezcla de componentes que se advierte en el material indica que en aquella América colonial no fueron muy precisos en la purificación de la materia prima para moldear la imagen.



Lámina 3. Las pequeñas vírgenes negras

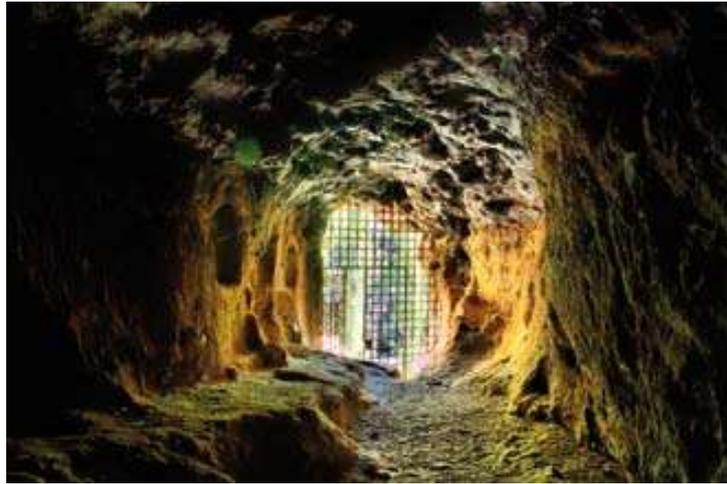


Fig 2.3.a. Cueva de los siete altares en Selbucor (Segovia)

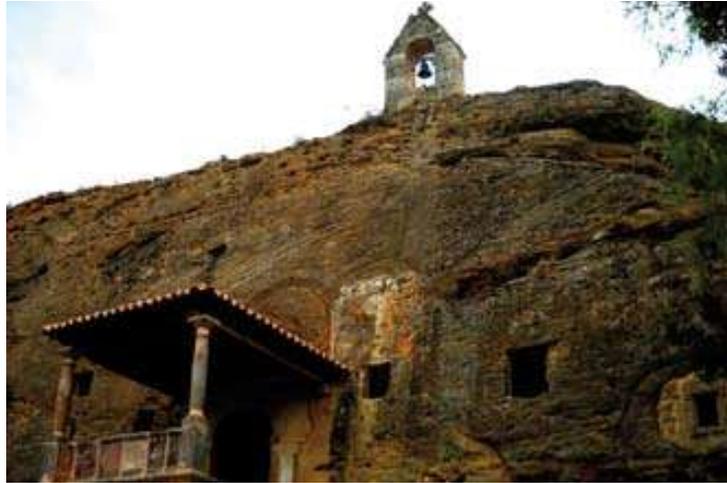


Fig 2.3.c. Eremitorio rupestre en Olleros de Pisuerga (Palencia)

Con las invasiones bárbaras, las ciudades son abandonadas y los pobladores se refugiaron en cuevas y cavernas, como antes de la llegada de Roma. En tales concavidades adaptadas como ermitas pasa a realizarse el culto. La veneración de las primeras vírgenes negras tenía lugar en aquellas modestas ermitas rupestres. Frecuentemente las figurillas eran contenedores de reliquias.



Lámina 4. El paso de las imágenes de la arquitectura a tallas para el culto



Fig 4.1.a. San Pedro y San Pablo,
catedral de Oviedo

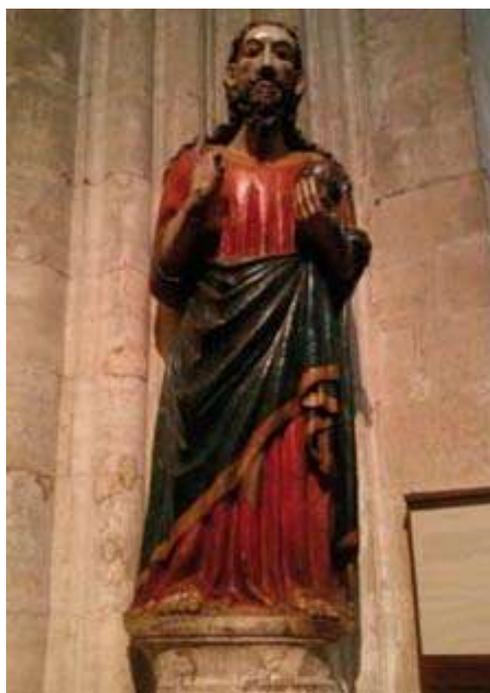


Fig 4.1.b. San Salvador,
catedral de Oviedo

El arte románico irrumpió con una asombrosa imaginería tallada en piedra, primero en los capiteles, luego en las fachadas y finalmente como imágenes policromadas repartidas por los altares y por la nave del templo, como motivos devocionales que inspiraban la oración de los fieles.

Lámina 5. Vírgenes negras de madera embetunada (1)



Fig 3.7.a. Virgen de Rocamadur,
virgen nacional de Francia

Las vírgenes negras no intentaban ser un retrato de la realidad. Eran una representación simbólica de su significación religiosa, a fin de que los orantes pudieran recrear en su imaginación una imagen congruente con su cultura.

Para alcanzar un tamaño competitivo con las imágenes prerrománicas, pasaron a ser fabricadas de madera con un acabado de betún lustroso. El Niño tiene cara de adulto porque representaba a un Dios completo, ya que era definido como *Divina Sapientia Incarnata*.

Lámina 6. Vírgenes negras de madera embetunada (2)



Fig. 3.9.a. Virgen de Guadalupe, patrona de la Casa Real de Trastámara de Castilla



Fig. 4.2.b. Virgen de Santa Coloma de Ger que ya corresponde a las prerrománicas conocidas como *Sedes Sapientiae*

Las vírgenes negras son siempre figuras estáticas, sin movimiento, y con un muy simple vestuario de la Señora. El Infante tenía faz de adulto, porque como Dios completo que es, era el verdadero destinatario de la oración.

Normalmente un libro indicaba que el Niño era el poseedor del conocimiento, y que la Señora era su trono.

Lámina 7. Los objetos mostrados por las vírgenes románicas (1)



Fig 4.5.b. Virgen de Olocau del Rey (Castellón) mostrando una naranja



Fig 4.5.c. Virgen de Malena (Huesca) mostrando una cereza

Las vírgenes románicas suelen mostrar en su mano derecha una flor o una fruta. Es muy importante valorar este aspecto cuando se examina una imagen románica.

Lámina 8. Los objetos mostrados por las vírgenes románicas (2)

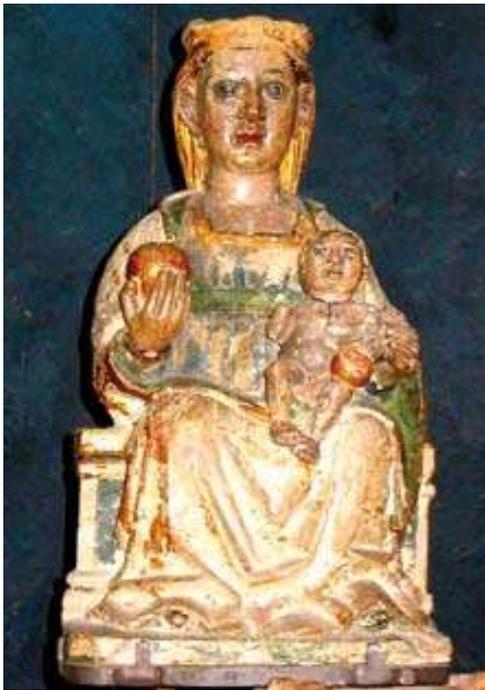


Fig 4.5.a. Virgen de Arantzazu (Guipúzcoa), mostrando una manzana



Fig 4.8.d. Al Niño le llega el fruto de Jetsé a través su madre y de su abuela Ana

Una confusión habitual es suponer que la fruta mostrada en la mano derecha es una manzana, ya que la Virgen era «la segunda Eva».

Otra frecuente equivocación es suponer que una esfera representa el mundo, cuando normalmente es la representación simbólica de un fruto del alegórico árbol de Jetsé (padre del rey David), que le llegaría a Jesús como muestra del cumplimiento profético de que el Salvador sería un descendiente del rey David.

Lámina 9. Las vírgenes góticas (1)



Fig 4.7.b. Figuras de la fachada oeste de la catedral de Reims



Fig 4.7.c. Virgen Blanca del parteluz de la portada de la catedral de León

La Virgen aparece en la arquitectura del arte gótico con un ropaje que destaca sus cuidadosos dobleces y realza la exquisita delicadeza de la Señora, que como reina se muestra atenta a recibir directamente las peticiones de cada orante.

Al igual que en el románico, las figuras de las fachadas se transformarán en las tallas para el culto que se usaban en el interior de las iglesias y catedrales.

Lámina 10. Las vírgenes góticas (2)



Fig 4.8.b. Virgen de la Sede,
del retablo de la catedral de Sevilla



Fig 4.8.c. Virgen de los Ángeles,
del retablo de Villafrechós (Valladolid)

En las vírgenes del gótico se realiza la excelencia de la figura de la Señora, pasando a ser el Niño un personaje secundario. La faz de la Virgen irradia majestad, paz y belleza. El Infante se muestra como un niño sin crecer.

Lámina 11. Vírgenes de hospitales (1)



Fig 8.4.a.



Fig 8.4.b

En el vestido de la virgen de Maderuelo (escultura propiedad del Museo Nacional del Prado) se distingue una pintura que claramente parece una representación cuidadosa de una planta de *Belladonna Atropa*, muy utilizada por su poder relajante y analgésico.

Lámina 12. Vírgenes de hospitales (2)



Fig 8.3.c. Flor de la Virgen de Maderuelo
(Segovia)



Fig 8.7.c. Flor de la Virgen de Arizaleta
(Navarra)

Tres eran los distintivos de las vírgenes destinadas a ser colocadas en un hospital medieval. En el vestido llevaban representada una planta medicinal, belladona o estramonio las más de las veces. En la mano mostraban una flor imaginaria de dos o tres pisos. Estaba compuesta de una flor de mirto abierta y plana formando la capa base, sobre la que se insertaba una flor, generalmente de belladona.

La flor de mirto era un símbolo/homenaje a la mujer en el mundo romano, el equivalente al laurel con que se coronaba a los hombres. La corona en forma de diadema era en recuerdo de Artemisa, la diosa romana que protegía la vida.

Lámina 13. Vírgenes negras achocolatadas de terracota



Fig. 10.5.a. Virgen de Xirivella (Valencia)



Fig 10.5.b. Dicen que fue encontrada en el campo, dentro de una campana. En realidad era la estructura de un horno de fosa donde había sido cocida la pieza de terracota

Al hacerse cargo de la corona española los Austrias del barroco, se trajeron consigo el gusto de los flamencos por las imágenes de terracota cocida, de color achocolatado.

Lámina 14. Vírgenes aparentemente negras por efecto de un maquillaje



Fig. 12.2.c. Ntra. Sra. de la Merced, patrona de Jerez de la Frontera (Cádiz)



Fig. 14.18.a. Recubrimiento de la faz y del cuello de la Virgen de Atocha con una capa de color tostado

La moda de agradar al gusto del monarca de turno dio lugar no solo a que se fabricasen figuras de terracota como la de la Virgen de Xirivella; incluso bellísimas tallas góticas fueron «actualizadas» con un tintado, a menudo deficiente. Un ejemplo es la Virgen la Merced, patrona de Jerez de la Frontera (Cádiz).

La primera imagen a la que se le cambió el color de la faz fue la Virgen de Atocha, por ser la destinada al uso de Carlos I y de la casa real. Por ello continúa oculto lo que sin duda tiene que ser el hermoso rostro de una virgen gótica, semejante al rostro de la Madona de Madrid.

Lámina 15. Detalles de Ntra. Sra. de Atocha, Madrid (1)



Fig. 8.10.d. La Madona de Madrid, hermana de la Virgen de Atocha, muestra una flor en cuyo pétalo hay dibujado una *Datura Stramonium* (medicinal)



Fig. 14.18.c. La Virgen de Atocha muestra varios ramilletes de tres acerolas (manzana pequeña de uso medicinal)

Por su proximidad en el tiempo de fabricación y la más que posible coincidencia en el donador de ambas tallas (Fernando III El Santo), la talla de la Madonna nos da una buena idea de cómo sería la Virgen de Atocha gótica, antes de ser adaptada al gusto de Carlos I.

Lámina 16. Detalles de Ntra. Sra. de Atocha, Madrid (2)



Fig. 14.15.d. A la Virgen de Atocha le fue puesta una manzana en la mano donde habría anteriormente un fruto de menor tamaño



Fig. 14.16.a. La cabeza del Niño muestra una faz de adulto, propia de una virgen negra prerrománica. Parece haber sido pegada por el cuello a una talla gótica.

La Virgen de Atocha muestra en su decoración figuras inequívocas de plantas usadas por sus aplicaciones fitoterapéuticas, lo que indica que, en la época gótica al menos, hubo adosado a la ermita de Atocha un hospital.

Encaja esto bien con la tradición de los milagros de curaciones de la Virgen de Atocha recogidos en las *Cantigas* de Alfonso X El Sabio.