

JOSÉ GONZÁLEZ ISIDORO.

## **APROXIMACIÓN A UN ESTUDIO ICONOLÓGICO DE LAS REPRESENTACIONES DE MARÍA EN LA CIUDAD DE CARMONA.**

*Resumen.* Este artículo trata del análisis de los símbolos que integran las distintas iconografías marianas. Es continuación de la “Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de Cristo en la Ciudad de Carmona”, publicado en el número anterior de esta misma revista (*CAREL*, núm. 1, enero de 2003, pp. 247-266), y en consecuencia, se titula de forma similar y sigue un orden semejante a él, en la medida de lo posible. Se inicia con los temas y elementos que aluden a la santidad, y continúa con los concernientes a la pureza, la consagración religiosa, la virginidad, la realeza, la maternidad divina y humana, la alegría, el dolor, la intercesión sobre vivos y difuntos, trata de las devociones locales, las técnicas artísticas y los materiales empleados con mayor profusión de acuerdo con dichos contenidos y con la lectura global de las obras concretas.

*Palabras clave.* Iconografía mariana / Madre de Dios / Santidad / Pureza / Consagración religiosa / Virginidad / Realeza / Maternidad divina / Maternidad humana / Devociones locales.

*Abstract.* This paper analyses the symbols that are included within the varied Marian iconographies. It is a continuation of the paper “Aproximación a un estudio iconológico de las representaciones de Cristo en la Ciudad de Carmona”, that appeared in the previous publication of *Carel* (*CAREL*, nº 1, January 2003, pages 247-266), having, therefore, a similar title and structure as the former one. It begins dealing with the symbols and elements that allude to holiness and continues with those relating to purity, religious dedication, virginity, royalty, divine and terrene maternity, joy, pain and intercession among the living and the dead. Local devotions, artistic techniques, materials that were generally employed for certain themes, as

well as an interpretation of some artistic examples, are also dealt with.

*Keywords.* Divine maternity / Holiness / Local devotions / Marian iconographies / Mother of God / Purity / Religious dedication / Royalty / Terrene maternity / Virginity.

**SOBRE LA IDEA DE SANTIDAD** gira gran parte de la iconografía concepcionista. Ésta se gestó en la Edad Media. Deriva fundamentalmente de las versiones ofrecidas a cerca de la genealogía del Redentor, pues se trataba de mostrarlo, en todo momento, integrado en una familia santa. Una de esas variantes es el llamado *árbol de Jesé*. Apareció entre los siglos XI y XII, gracias al abad de Suger. Muestra al padre del rey David bien tendido, bien sentado, aunque siempre sumido en un profundo sueño. De diferentes lugares de su cuerpo salen raíces, incluidos los oídos, para plasmar la frase de San Bernardo: “*Ecce Virgo María per aurem Verbum concipit*”, inspirada en otra de San Efrén (s. IV), según la cual la Virgen concibió por el oído.

En consecuencia, este personaje marca el inicio de una generación de reyes y bienaventurados que culmina en Jesús, la santidad misma. Las fuentes las hallamos en *Isaías* (XI, 1): “Y saldrá una vara de la raíz de Jesé y de su raíz subirá una flor”; en San Jerónimo, al comentar dicho versículo con la ayuda del *Cantar de los cantares* (II, 1): “Yo soy la flor del campo y el lirio de los valles”; y en la poesía medieval, que solía identificar a Nuestra Señora con la rosa, circunstancias que explican la presencia de la propia cita bíblica en el *aleluya* de las misas dedicadas a la Madre de Dios durante el tiempo pascual: “Floreció la vara de Jesé, una virgen dio a luz a Dios hecho hombre...”

Por esa razón, en las composiciones de esta temática, Nuestra Señora lleva con frecuencia al Niño en los brazos, resultando opcional el aparecer sedente o de pie, e incluso el acompañarse por siete palomas, alusivas a los dones del Espíritu Santo, para plasmar los tres versículos siguientes del expresado capítulo de *Isaías* (XI, 2-4): “Sobre él reposará el espíritu de Yavé, espíritu de sabiduría y de inteligencia, espíritu de consejo y de fortaleza, espíritu de entendimiento y de temor de Yavé...” Ejemplo de ello puede considerarse la Purísima franciscana del Quinientos que las



▲  
Inmaculada. Convento de Concepción.

concepcionistas carmonenses veneraron en una de las galerías del claustro conventual. No olvidemos que Duns Scoto, al concebirla así partía de idénticos supuestos teóricos.

De ahí que en realidad sea a través de otra fórmula: *la parentela de María*, como el tema llega a nosotros en Carmona. Se trata de una simplificación del modelo anterior, cuya composición varía en grados de complejidad, pudiéndose contemplar a la protagonista formando grupo con su esposo terreno: San José; con sus padres: San Joaquín y Santa Ana; con sus abuelos maternos: Stellanus y Emerentiana; con sus hermanas: María Cleofá -en compañía de Alfeo, su esposo, y de sus cuatro vástagos- y María Salomé -casada con Zebedeo y madre de Santiago el Mayor y de Juan Evangelista-; sus tios: Ismeria y Efraín; o su prima Santa Isabel, con Zacarías, su marido, y el pequeño Bautista. Prueba de la presencia en la ciudad de esta variante deben estimarse el lienzo dieciochesco con la *Sagrada Familia de la Virgen*, conservado en el sotocoro de las Descalzas, o las tallas de idéntica cronología representando a *San Joaquín con la niña María en sus brazos*, existente en San Felipe y en la Asunción de Cantillana, este último sacado en la postguerra del retablo mayor del excolegio jesuítico de San Teodomiro. También la *Santa Ana triplex*, titular del monasterio dominico, concebida a modo de trono de su hija y nieto.

No olvidemos que esta bienaventurada obtuvo a menudo trato especial al intentar ofrecerle en el siglo XV un nacimiento prodigioso y una salutación paralela a la de Gabriel: “Oh Ana, tallo ubérrimo, Tú eres árbol salutífero que produce tres ramas -sus hijas-, cargadas con siete frutos -los nieto-”, una idea materializada en el ramo de azucenas, con frecuencia de plata, que la abuela del Salvador porta en su diestra. De forma parecida debe entenderse la frase pronunciada por el oficiante durante la liturgia de su festividad, extraída de *San Mateo* (XIII, 44): “Es semejante el reino de los cielos a un tesoro escondido en un campo, que quien lo encuentra lo oculta y, lleno de alegría, va, vende cuanto tiene y compra aquel campo”. El tesoro es María y el campo Santa Ana, porque de él vino la Redención.

Las versiones de máxima sencillez están ligadas a imágenes infantiles de Nuestra Señora, donde por influencia de los textos apócrifos aparece fundamentalmente entretenida, a veces en ta-



▲ Santa Ana. Iglesia de Santa Ana.



▲ Santa Ana. Iglesia de San Pedro.

reas manuales -bordados-, a veces en actividades intelectuales -lectura o meditación-, aunque siempre entre visiones y arrobos místicos. Así referente al primer modelo hay una obra: el *Protoevangelio de Santiago el Menor* (XI, 1), anterior al siglo IV, según atestiguan San Pedro de Alejandría, San Gregorio de Nisa o San Epifanio de Salamina, si bien se cree con sólidos argumentos que en el siglo III Orígenes y Clemente de Alejandría, e incluso San Justino, ya en el siglo II, también lo conocieron.

En ella se mantiene que “cogió la púrpura, se sentó en su escaño y se puso a hilarla”. Luego, el *Evangelio del Pseudo Mateo* (VI, 1), fechable entorno al siglo VI, de innegable influencia en el arte y la literatura medieval, amplía la información. En él se especifica que: “desde tercia a nona se ocupaba en sus labores... de lana y es de notar que lo que mujeres mayores no fueron nunca capaces de ejecutar, ésta lo realizaba en su más tierna edad...” Y poco después (VIII, 5) añade: “los sacerdotes entregaron la seda y la púrpura juntamente con el jacinto, el lino y la escarlata. Echaron suertes entre sí para ver qué es lo que debía trabajar cada una y a María le cupo en suerte recibir la púrpura de que debía estar confeccionado el velo del templo... Y al recibirlo le decían las doncellas: «Eres la más pequeña de todas, y sin embargo has merecido quedarte con la púrpura», con lo que empezaron en son de chanza a llamarla reina de las vírgenes. Y estando en esto apareció en medio de ellas un ángel del Señor y dijo: «Esto que estáis bromeando no será una burla, sino una auténtica profecía»”. Nos hallamos pues ante la fuente que inspiró conocidas versiones de Zurbarán y en especial el lienzo dieciochesco conservado por la familia Sanjuán hasta fechas recientes en su domicilio: el número 3 de la calle Flamencos.

En esa línea, y respecto al otro noble menester, el propio texto (VI, 13) afirma: “Era además tan asidua en la oración como si tuviera ya treinta años... desde la madrugada hasta la hora de tercia hacía oración... desde nona en adelante consumía todo el tiempo en oración hasta que se dejaba ver el ángel del Señor, de cuyas manos recibía el alimento. Y así iba adelantando más y más en las vías de la oración... era tan dócil a las instrucciones que recibía en compañía de las vírgenes más antiguas que no había ninguna más pronta que ella para la vigilia, ninguna más erudita en la ciencia divina, ninguna más humilde en su sencillez, ninguna interpreta-

ba con más donosura la salmodia, ninguna era más gentil en su caridad... cada día iba adelantando más... Siempre se la encontraba sumida en la oración... Continuamente estaba bendiciendo al Señor: y con el fin de no substraer nada a las alabanzas divinas en sus saludos, cuando alguien le dirigía uno de éstos, ella respondía *Deo gratias*... Cada día usaba exclusivamente para su refección el alimento que le venía por manos del ángel, repartiendo entre los pobres el que le daban los pontífices. Frecuentemente se veía hablar con ella a los ángeles, quienes la obsequiaban con cariño de íntimos amigos...”

En parecidos términos se expresa una obra atribuida a San Jerónimo, que la crítica contemporánea fecha en el siglo IX: el *Libro sobre la Natividad de María* (VII, 1): “Diariamente tenía trato con los ángeles. Así mismo gozaba todos los días de la visión divina...”

En consecuencia, el peso de ambos escritos se deja sentir no sólo en las numerosas representaciones de la *Virgen lectora y meditativa*, entre las cuales, la Encarnación titular del convento de Madre de Dios supone excelente ejemplo de lo expuesto, sino también, en los grupos de *Santa Ana maestra de María*, tan comunes por estas latitudes, del que se conserva un magnífico relieve de Francisco de Ocampo, justo en la capilla de Martín Alonso Selada. Además, en ambos modelos, parece que los autores de ambas imágenes identifican de ese modo a Nuestra Señora con sus prefiguraciones bíblicas.

Como vemos en ambas variantes se ofrecen matices domésticos, plenos de íntima espontaneidad, mediante los cuales sus autores, sus promotores, o los dos a la vez, santifican todo lo que la Madre de Dios hace. Estamos pues ante una clara muestra de arte programático y propagandístico; en este caso inclusive con ideas a cerca de la vida monástica. No olvidemos que a este respecto ya se pronunció en 1928 E. Amann en su estudio sobre los *Apócrifos del Nuevo Testamento*. En dicha obra mantiene que en el capítulo VI del *Evangelio del Pseudo Mateo* presenta a la Virgen en calidad de auténtico modelo de observancia benedictina, pues sigue al pie de la letra lo dispuesto por la *Regla*, no sólo en lo tocante a la distribución del tiempo entre el rezo de las horas canónicas y el trabajo manual, sino lo que resulta bastante significativo: el convertir dichas tareas en medios directos de santificación.



▲ Virgen de la Encarnación. Convento de Madre de Dios.

La tercera variante es el *abrazo místico ante la puerta Dorada*. Según el *Protoevangelio de Santiago*, San Joaquín, al no tener descendencia se retiró al desierto a orar (I, 2): “Allí plantó su tienda y ayunó cuarenta días y cuarenta noches, diciéndose a sí mismo: «No bajaré de aquí, ni siquiera para comer y beber, hasta tanto que no me visite el Señor mi Dios; que mi oración me sirva de comida y bebida»”.

Por su parte, el *Evangelio del Pseudo Mateo* (III, 1-5) afirma: “Joaquín apacentaba sus rebaños... Por aquel mismo tiempo apareció un joven entre las montañas... «Soy un ángel de Dios... sábetete que ella ha concebido ya de ti una hija... Su dicha será mayor que la de todas las mujeres...» cuando estaban ya cerca... un ángel de Dios se apareció a Ana mientras estaba en oración y le dijo: «Vete a la puerta que llaman Dorada y sal al encuentro de tu marido, porque hoy mismo llegará» ...Y en llegando se puso a orar... aburrida de tanto esperar... elevó sus ojos y vio a Joaquín que venía con sus rebaños. Y en seguida salió corriendo a su encuentro, se abalanzó sobre su cuello y dio gracias a Dios”.

De modo semejante se expresa también el *Libro de la Natividad de María* (II, 2-V, 1): “Joaquín... se retiró a los pastizales donde estaban los pastores con sus rebaños... Llevaba ya algún tiempo... cuando... se le presentó un ángel de Dios... Él me ha enviado para anunciarte que tus plegarias han sido escuchadas... Sábetete, pues, que Ana tu mujer va a dar a luz a una hija a quien tú impondrás el nombre de María... Cuando llegues a la puerta Dorada de Jerusalén te encontrarás con Ana, tu mujer, que vendrá a tu encuentro. Ella se alegrará hondamente de poderte ver de nuevo... Cuando llegaron al lugar señalado... vinieron a encontrarse mutuamente...”

Los tres textos, totalmente paralelos, explican de un lado, la habitual representación del patriarca con un cordero en los brazos, referente a la actividad por él desarrollada durante los cuarenta días de penitencia. También que entre sus descendientes directos se cuente Jesús, el Cordero de Dios. De otro lado, y centrándonos ya en el tema que nos atañe, diremos que esta iconografía muestra el abrazo místico por el cual Santa Ana quedó embarazada sin mediar unión carnal para eximir al fruto que de ella resultase del pecado original. En Carmona no hay ninguna



▲ Retablo mayor del Sagrario. Iglesia de San Pedro.

obra que lo muestre explícitamente, aunque sí está implícito en el retablo principal del Sagrario de San Pedro, en el cual la Inmaculada es adorada por sus padres, situados en los repisones laterales del mismo.

La cuarta variante es la *unión de los tallos y los lirios*. En realidad procede de la fusión del *árbol de Jesé* con el *abrazo místico en la puerta Dorada*, al hacer brotar sendas ramas de los pechos de San Joaquín y Santa Ana, los cuales se unen en la figura de la Purísima. En ella se vuelve a utilizar a veces el modelo franciscano que comentamos en su momento. Ejemplo de esta temática supone el conjunto realizado por Juan Bautista de Amiens en 1601 para Martín Juan Martínez Cárdeno y Carvallar, con destino a su capilla situada en el costado del evangelio del coro de Santa María.

La quinta, es simplemente el resultado de todo lo expuesto con anterioridad: el *nacimiento de Nuestra Señora*, justo nueve meses después de su concepción inmaculada, suponiendo el comienzo de la historia de la Redención, según reza en la *oración* del 8 de septiembre: “...que la fiesta de la Natividad de la Santísima Virgen María traiga aumento de paz a quienes su parto les fue principio de Salvación...” De él se tienen distintas versiones. Entre las escultóricas destaca el relieve del siglo XVIII visible en el remate del altar mayor del convento de la Concepción. Entre las obras pictóricas señalaremos dos lienzos setecentistas existentes en el hospital de la Caridad y Misericordia: uno de ellos colgado en la capilla, el otro, más tardío, de fines de la expresada centuria, en la sala de juntas.

Con la sexta modalidad: la *tota pulchra*, cuyo título procede del versículo (IV, 7) del *Cantar de los cantares*: “Toda hermosa eres, amada mía, y no hay mancha en ti”, recitado precisamente en los *aleluyas* del 8 de diciembre, el tema inmaculista quedó perfectamente consolidado y con las características que ha llegado a nosotros. Surgió en el siglo XVI. Era quizás el paso previo al máximo florecimiento y expansión devocional de las siguientes centurias. No olvidemos que a los votos de sangre de cabildos municipales, como el de Carmona: el 15 de mayo de 1650, o de las Hermandades, siguieron: en plena Guerra de Sucesión, la declaración por Clemente XI del precepto para dicha festividad; el



▲ Retablo de la capilla de Martínez Cárdeno. Iglesia de Santa María.

▲ Nacimiento de la Virgen. Convento de Concepción.

patronazgo sobre las Españas, conseguido el 8 de Noviembre de 1760, a solicitud de Carlos III, si bien su noticia no llegó por estos lares hasta junio de 1761; y por último, la definición dogmática de Pío IX en 1854.

Representa a Nuestra Señora sola, de pie, en actitud orante, una composición que no suponía excesiva novedad en el campo del arte. Procedía de la impuesta por los maestros del período gótico en sus versiones de la Asunción. No en vano, ambas coinciden en ofrecernos una visión de la *Virgen apocalíptica*: la mujer vestida de Sol, coronada por doce estrellas y con la luna bajo los pies, descrita en el mencionado libro (*Ap.*: XII, 1), un texto que sirve de *introito* a la solemnidad de la Asunción: “Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el Sol, con la luna debajo de sus pies y sobre su cabeza una corona de doce estrellas...”, el cual, igualmente inspiró al canónigo hispalense don Juan Francisco Muñoz y Pabón y al maestro de capilla de esa catedral don Eduardo Torres las célebres coplas para seises: *El Sol es tu vestido*, tan populares en nuestro medio.

En un principio, la modalidad temática que analizamos se completaba con quince emblemas en torno a la imagen de María. Se dice que la versión más antigua data de 1497 y que se encuentra en Navarra. Luego, sor Isabel de Villena, monja de la Trinidad de Valencia, a quien se atribuye la presente variante, los aumentó a dieciocho. Posteriormente, en 1552, el padre Martín Alberro, tras experimentar una aparición en el huerto del colegio jesuítico de la propia ciudad, añadió un par más, según demuestra el trabajo encomendado por el religioso a Juan de Juanes.

Los símbolos son: el sol, por “escogida como el sol” del *Cantar de los cantares* (VI, 9); la luna, por “hermosa como la luna”, de idéntica procedencia; una puerta murada, por la “puerta del cielo” de *Génesis* (XXVIII, 17); un cedro, por “alta como el cedro”, de *Eclesiástico* (XXIV, 17); un rosal, por la “planta de rosa” del versículo siguiente; un pozo, por el “pozo de aguas vivas” del *Cantar de los cantares* (IV, 15); un árbol, por el “floreció la vara de Jesé” de *Ezequiel* (VII, 10); un jardín cerrado, por el correspondiente del *Cantar de los cantares* (IV, 12); una estrella, por el himno *Estrella del mar*; un lirio, por “como lirio entre espinas” del *Cantar de los cantares* (II, 2); una rama de olivo, por la “oliva



▲ Procesión del voto inmaculista. Convento de Concepción.



vistosa” del *Eclesiástico* (XXIV, 19); una fortaleza, por la “torre de David con baluartes” del Cantar de los cantares (IV, 4); un espejo, por el “espejo sin mancha” de *Sabiduría* (VII, 26); una fuente, por la “fuente de huertos” del *Cantar de los cantares* (IV, 15); dos ciudades, por la “ciudad de Dios” del *Salmo* (LXXXVI, 31) y por la “ciudad asilo” de *Números* (XXI, 17); una escalera, por la “escala de Jacob” de *Génesis* (XXVIII, 12); una palmera, por la “palma exaltada” de *Eclesiástico* (XXIV, 18); un templo, por el “templo del Espíritu Santo”, de I de los *Corintios* (VI, 19); y un ciprés, por el “ciprés en Sión” de *Eclesiástico* (XXIV, 17).

Durante el siglo XVII tales jeroglíficos empezaron a perder intensidad en el conjunto, pudiendo ir, bien como antaño: alrededor de la Madre de Dios, bien en un plano inferior: ya formando un paisaje, igual que en los lienzos de Pacheco, ya portados por ángeles o serafines, según se observa en la producción de Murillo o Valdés Leal. En todos los casos Nuestra Señora ganó en intensidad, sentimiento e intimidad.

Esta Virgen que vio San Juan es precisamente la preexistente anunciada en el libro de la *Sabiduría*. De ahí que dicho texto constituya la *lección* del día de la Inmaculada: “Túvome el Señor como principio de sus acciones, ya antes de sus obras, desde entonces. Desde los más remotos tiempos fui yo, desde las vírgenes, antes que la tierra fuese; antes que los abismos fui engendrada, antes que fuesen las fuentes de abundantes aguas. Antes que los montes fuesen cimentados, antes que los collados fui yo concebida. Antes que hiciese la tierra y los campos, y el polvo primero de la tierra. Cuando fundó los cielos allí estaba yo; cuando puso una bóveda sobre la faz del abismo. Cuando daba consistencia al cielo en lo alto; cuando daba fuerza a las fuentes del abismo. Cuando fijó sus términos al mar para que las aguas no traspasen su mandato. Cuando hechó los cimientos de la tierra, estaba yo con Él como arquitecto, siendo siempre su delicia, solazándome en el orbe de la tierra, y son mis delicias los hijos de los hombres...”

Ejemplos de todo lo expuesto anteriormente suponen la frontalería del altar correspondiente al citado Juan Martínez Cárdeno, la pintura procedente de San Felipe, conservada en la cabecera de la epístola de San Bartolomé, la Purísima murillesca del Salvador o la que cuelga en Santa María junto al cancel de poniente.



▲  
Frontalera del retablo de Martínez Cárdeno. Iglesia de Santa María

Por otra parte, los citados versículos justifican de igual modo un título mariano de tanto arraigo en Carmona, cual el de Antigua. Basta recordar que a esta Señora estuvo consagrada la ermita del arrabal que con los años generaría la actual parroquia de San Pedro, en la que aún se venera una bella talla balduqueña con esa advocación, sin olvidar tampoco el magnífico trasunto del mural hispalense, venerado en Santa María, vinculado al mayoralazgo de la familia Quintanilla.

Retomando el hilo del relato, con frecuencia, las imágenes de la Concepción se muestran algo abultadas, hinchadas, en la zona de las caderas y del vientre. Con semejante fórmula se alude a su excepcional privilegio: preservarla del pecado original para ser templo de la Trinidad y sagrario viviente de Jesús, de acuerdo con la *comunión* del 8 de septiembre: “Bienaventuradas las entrañas de la Virgen María que llevaron al hijo del eterno Padre” y con el *gradual* de dicha fiesta: “...Virgen Madre de Dios, el que no cabe en el orbe se encerró en tu seno hecho hombre”. Así se observa en la talla dieciochesca que preside la capilla Sacramental de Santa María.

Elemento inherente a esta iconografía es la diadema con las doce estrellas prescritas en el *Apocalipsis* (XII, 1). Con ella se materializa también el *gradual* y el *aleluya II* del 8 de diciembre, sacados de *Judit* (XIII, 18): “Bendita tú, hija del Dios Altísimo sobre todas las mujeres de la tierra...” y (XV, 9): “...Tú, orgullo de Jerusalén, tú gloria de Israel; tú honra de nuestra nación;...”, pues hablan de las tribus de Israel y de los Apóstoles, con objeto de identificar ambos Testamentos, la antigua ley con la nueva, al tiempo que mostrar la maternidad de María sobre la Iglesia, constituida en Pentecostés. Prueba de ello suponen las coronas que presentan la mencionada Purísima del Sagrario de la Prioral, la Divina Pastora de San Bartolomé o las dolorosas locales cuando por Cuaresma las visten a la “hebreá”.

De la primera de dichas fuentes, así como del *Salmo* (CIII, 2): “Envuelta de luz como de un manto”, proceden las ráfagas de plata, a menudo sobredoradas que rodean las tallas marianas. Hasta el siglo XVIII alternaban los rayos rectos y ondulados, según se observa en la frontalería de azulejos del referido retablo de Juan Martínez Cárdeno o en el interesante grabado setecentista con la



Inmaculada. Iglesia de Santa María.



Virgen de los Dolores de San Bartolomé. Con la estética rococó, a fines de esa centuria, se introdujeron las compuestas a base de haces cortados a bisel, entre las cuales cabe destacar las de Nuestra Señora de Gracia y los Reyes, ambas en Santa María; Belén, en Santiago; o el Rosario y la Antigua, en San Pedro.

Idéntica procedencia tiene la luna colocada a los pies, a menudo con las puntas hacia arriba, quizás por el contenido político-religioso que conllevaba: el creciente se asocia con el Islám. De esa manera, al ponerlo bajo las plantas de María, puede indicar la victoria del Cristianismo sobre dicha religión, una fórmula artística vigente en el arte de Occidente desde los acadios. Recordemos al respecto, las famosas estelas con las campañas militares de sus reyes, el célebre bronce de Leoni representando a Carlos V, o la iconografía del arcángel San Miguel. Además, la lucha entre las dos confesiones no suponía un fenómeno ajeno a la España del Barroco. De una parte, la conquista de Granada, último reducto musulmán en la península Ibérica, no distaba mucho en el tiempo: cayó en poder de Castilla el 2 de enero de 1492, y luego durante las centurias siguientes continuaron las campañas para la ocupación de importantes plazas norteafricanas como la de Orán.

Sin embargo, los tratadistas de arte, como Francisco de Pacheco y Luis Alcázar se decantaban por el menguante por cuestiones físicas. El uno al afirmar que aunque la luna crezca no por ello pierde su esfericidad, por lo que Nuestra Señora no debe figurar nunca sobre una parte cóncava inexistente. El otro, por no ser factible una figura iluminada por el Sol encima de la expresada fase lunar, puesto que a ese espacio le corresponde justo lo contrario: la sombra. Prueba de cuanto decimos han de considerarse las lunas de plata visibles en las citadas imágenes de vestir, a las que se suman las de las dolorosas de San Bartolomé y San Pedro, sin olvidar las tallas inmaculistas de San Pedro, la Misericordia o Santa María, frente a la pintura, donde si alcanzaron eco las recomendaciones del suegro de Velázquez.

A las plantas de la Virgen encontramos también la serpiente, que la presenta en calidad de *nueva Eva*, pues si con la primera mujer vino el pecado original, con María, la limpia de toda culpa, llegó la Redención. La fuente la encontramos en el *Génesis* (III,



▲ Virgen de los Dolores.  
Hermandad de Jesús  
Nazareno.



▲ Virgen del Rosario.  
Iglesia de san Pedro.

15): “Pongo perpetua enemistad entre ti y la mujer. Y entre tu linaje y el suyo; éste te aplastará la cabeza y tú le acecharás el calcañal”, un texto recogido en el *ofertorio* de la Asunción: “Pondré enemistades entre ti y la mujer y entre tu descendencia y la suya”. Por eso, con mayor frecuencia en la pintura que en la escultura enseña parte de un pié, en actitud de pisar la testa del ofidio. De ese modo se convierte en la **segunda Judit** liberadora de su pueblo. Para ello los imagineros cuentan con los versículos (XIII, 18-20) de dicho libro, base de la *lección* del viernes de Dolores: “Bendita tú, hija del Altísimo, sobre todas las mujeres de la tierra y bendito el Señor Dios que creó los cielos y la tierra y te ha dirigido para aplastar la cabeza del jefe de nuestros enemigos. Tus alabanzas estarán siempre en la boca de cuantos tengan memoria del poder de Dios, pues no has perdonado tu vida por librar a tu pueblo, no has temido exponer tu vida por la salud de tu nación y has logrado evitar su ruina en la presencia de nuestro Dios”. Lo mismo ocurre con el versículo (XV, 9) de donde sale el citado *aleluya II* del 8 de diciembre.

Completa la composición el trono de querubines que la manifiestan en la plenitud de su gloria. Se estiman guardianes de Dios. Por eso cubrían las paredes del *Sancta Sanctorum* del templo jerosolimitano (*Ez.*: XLI, 17-20): “...en el interior de la casa y en exterior... estaban cubiertas de relieves representando querubines y palmas. Había una palma entre querubín y querubín y cada querubín tenía dos aspectos...” y decoraban el Arca de la Alianza (*Ez.*: XXXVII, 6-9): “Hizo el propiciatorio de oro puro... y los dos querubines de oro, de oro batido haciendo un cuerpo con los dos extremos del propiciatorio; y los dos querubines salían del propiciatorio mismo en sus extremos; tenían las alas desplegadas hacia lo alto y cubrían con ellas el propiciatorio, de cara el uno al otro y con el rostro vuelto hacia el propiciatorio”. También indican su cercanía: integran el trono de gracia. Así se indica en *II Samuel* (XXII, 11): “Cabalgó sobre los querubines y voló”; en *II Reyes* (XIX, 15): “Yavé, Dios de Israel que te sientas sobre los querubines...”; en el *Salmo* (LXXX, 2): “Tú... que te sientas sobre los querubines muéstrate esplendoroso”; y en *Isaías* (XXXVII, 16): “¡Oh Yavé, Dios de Israel que te sientas entre los querubines”. En consecuencia, mediante semejante fórmula, la Virgen aparece una vez más como templo de la Trinidad y Sagrario viviente de Jesucristo, razón suficiente para que los pasos de gloria hayan sido siem-

pre dorados, pues no en vano estas efigies marianas son en realidad meras conductoras del Niño, según veremos más adelante.

Con lo expuesto se relaciona igualmente la temática asuncionista. Especial importancia tiene en este apartado Santa Gertrudis la **magna**, una monja benedictina contemporánea de San Bernardo, Santo Tomás de Aquino y San Alberto **magno**, pues destacó por sus escritos ascéticos. Entre ellos sobresalen sus *Revelaciones*, donde insiste en un dato: el profundo sueño de la Virgen debe aparecer siempre rodeado de ángeles cantores, una idea que en realidad no era nueva. Estaba recogida en los *Apócrifos*, justo en un texto escrito antes del siglo VI, quizás en el IV, por un teólogo conocido como el *pseudo Juan* (XXVI). En él se habla del nutrido ejército de ángeles y podestades que escoltaban el lecho de la Señora, y que “los serafines circundaron en derredor la casa donde yacía la santa e inmaculada Madre de Dios”. Todavía más claro resulta el relato del *pseudo Arimatea* (XI), al precisar que entonaban el versículo (II, 2) del *Cantar de los cantares*, que dice: “como lirio entre espinas...”

Al parecer, según continúa el referido *Libro de San Juan Evangelista* (XLVIII), durante tres días se oyeron voces de ángeles visibles que alababan a Jesús, mas cuando concluyó el tercer día dejaron de oírse, por lo que todos cayeron en la cuenta de que el “venerable e inmaculado cuerpo” de la Madre de Dios había sido trasladado al Paraíso. Esta escenografía se completó con otra aportada de nuevo por el *pseudo Arimatea* (XVI): “De pronto se vieron circundados por una luz celestial... mientras el santo cadáver era elevado al cielo en manos de ángeles”.

Pero, sobre todo, la importancia de las *Revelaciones* de Santa Gertrudis radica en otra noticia: la transformación en doncella de dulce rostro de una María anciana, de setenta y dos años, como calculó Pacheco siguiendo a los Santos Padres, porque en suma se trata de una transfiguración de Nuestra Señora. Sin embargo, esta mutación no es caprichosa. Responde al concepto platónico de *kalokagathía*. Y es que esta idea por aquellos mismos años había sido asumida por Santo Tomás de Aquino en una de sus **Vías**, recogiendo a San Agustín. Con su *materialización* en la plástica se riza el rizo, puesto que sólo así se lograría plasmar el *gradual* de la propia solemnidad: el *Salmo* (XLIV, 12), que dice: “Se prenderá el rey de tu hermosura”.

Hasta el siglo XVII aproximadamente fue frecuente representarla de pie sobre el trono de serafines y querubines. De este tipo existen excelentes versiones en Carmona. Pensemos en el célebre lienzo del granadino Bocanegra en 1665, en el relieve de Juan Bautista Vázquez el viejo para el retablo mayor, en la pintura de Pedro de Campaña que preside el altar de San José, o la talla dieciochesca situada en el ático del tabernáculo de la Prestamera, todas ellas en Santa María.

No obstante, desde la fecha indicada se impuso otro modelo: arrodillada, que procede del referido Salmo (XLIV, 12): "...póstrate ante Él", concordante con la tradición alemana a cerca del tránsito de la Virgen y con no pocas versiones de la *coronación* ofrecidas por los trescentistas italianos. En cuanto al ademán, se impuso la iconografía del resucitado: brazos abiertos, con el derecho más alzado, ya que María ha de participar de todas las características del Hijo. No en vano, de nuevo los *Apócrifos* sientan las bases. Es una vez más el *pseudo Juan* (XL-XLI) quien precisa que el propio Cristo, cuando su madre agonizaba la bendijo, elevando la diestra, que acto seguido, los apóstoles se la pidieron a la Virgen y que entonces Ella, "poniéndose en oración": de rodillas y con los brazos levantados, según costumbre muy arraigada en los primeros tiempos del cristianismo, se dirigió al Padre antes de bendecirlos. Así se contempla en la imagen de Duque Cornejo que, procedente del Salvador, está en la Prioral.

Por otra parte, al margen de cuanto se ha afirmado hasta ahora, y del tema o advocación que se represente, los vestidos de María, ya sean pintados o de tejidos naturales, propios de las efigies de vestir, con independencia de los tonos elegidos para cada ocasión, han de aparecer siempre confeccionados con telas ricas, bordadas o recamadas de oro, adornadas con galones y encajes, al objeto de plasmar el *Salmo* (XLIV, 14-15): "Toda radiante de gloria entra la hija del rey; su vestido está tejido de oro. Entre brocados es llevada al rey...", que constituye el *gradual* de la festividad de la Asunción: "Oye, hija, y mira. Inclina tus oídos, que se preñará el rey de tu hermosura. Toda hermosa entra la hija del rey, sus vestidos son de brocado de oro". Y es que según se vio al tratar de Jesús, el oro se considera signo de santidad: define la Jerusalén celeste descrita en al *Apocalipsis*. Por eso forma parte de todo lo relacionado con la liturgia.



▲ Asunción. Iglesia de Santa María

Prueba de ello deben considerarse las visibles en la Señora de la Antigua existente en Santa María, en la Purísima del Sagrario del propio templo, en el magnífico vestido de la titular del convento de Concepción, o del correspondiente a la Encarnación del monasterio de Madre de Dios.

En cuanto al color blanco de la túnica, comunmente elegido desde el Barroco, y más en concreto a partir de Zurbarán, como consecuencia de la visión inmaculista de Santa Beatriz de Silva, hemos de añadir que se considera signo de pureza e inocencia, propio del misterio concepcionista, aunque también de la Iglesia triunfante, descrita en el *Apocalipsis* (VII, 9 y XIX, 7-8). Ejemplos suponen las efigies de Nuestra Señora de Belén en Santiago o la de los Reyes en la Prioral.

Igual puede decirse de la buena porción de alhajas que deben lucir las Vírgenes de gloria. Éstas han de prender de las orejas -zarcillos de gran formato-, del cuello -gargantillas-, así como de los dedos -sortijas- y muñecas -pulseras y brazaletes-, sin olvidar el pecho y la corona. Derivan del *Salmo* (XLIV, 10): “De pie a tu derecha está la reina, enjoyada con oro”, pese a los innegables vínculos estéticos con los gustos cortesanos del pasado que constituye la antífona del 15 de agosto. De ahí que en ellas primen los valores religiosos, pues en estos casos aluden a las verdades espirituales de la Madre de Dios. La fuente la encontramos en el *Lapidario* de Alfonso X. En este sentido, el oro se considera sinónimo de inmortalidad y de inteligencia divina; los diamantes de perfección, soberanía universal, incorruptibilidad, firmeza... los rubíes de dignidad, protección, poder divino... el ónix de suavidad; los topacios de caridad; las aguamarinas de felicidad, salud, esperanza... el lapizlázuli de éxito; las esmeraldas de misericordia divina; las amatistas de humildad; etc. Son privativas de las imágenes letíficas, porque su empleo durante siglos estuvo reñido con la pena y el llanto. Basta recordar la espléndida colección perteneciente a la patrona de la ciudad, entre las que destacan los tres magníficos rostrillos.

En consecuencia, esa sacralidad de los oros, de los brillos... no debía ser exclusiva de las vestiduras. Explica el uso de las encarnaduras a pulimento, que plasman no sólo los Salmos relativos al tema, citados al estudiar la figura de Cristo, sino “el resplan-



▲  
Virgen de la Antigua.  
Iglesia de Santa María .

▼  
Inmaculada. Convento  
de Concepción.



dor más fuerte que la luz”, que según el *Libro de San Juan Evangelista* (XLIV) “nimbó la faz de la madre del Señor” momentos antes de expirar, o la descripción de la niña María ofrecida en el *Evangelio del pseudo Mateo* (VI, 1), donde se dice: “su faz era resplandeciente cual la nieve, de manera que con dificultad se podía poner en ella la mirada”, dato que explica la generalizada preferencia por las tonalidades nacaradas de muchas de ellas.

Pasando al segundo de los conceptos: la **virginidad**, añadiremos que éste aparece en el arte relacionado así mismo con la iconografía de la *Tota pulchra*, la Inmaculada asunta, conforme se expuso con anterioridad, a través de una serie de alegorías. En este sentido conviene señalar que San Isidoro relacionó la del *unicornio* con el misterio de la Encarnación, luego fomentado y difundido también por San Bernardo, quien exaltó esta idea mediante una serie de prefiguraciones bíblicas. Posteriormente, en el siglo XIV, se recogieron en la *Biblia pauperum*, en el *Spéculum humanae salvationis* o en el *Defensorium inviolatae virginittatis Mariae*, como prueba de su aceptación por la jerarquía eclesiástica, extendido uso didáctico, entendimiento por el pueblo y consiguiente arraigo en la piedad medieval. Al antes mencionado se unen: la *zarza ardiendo*, la *vara de Aarón*, el *vellón de Gedeón*, *Ezequiel señalando la puerta cerrada*, el *copero del faraón*, la *sibila mostrando a Augusto la Virgen con el Niño*, *José vendido por sus hermanos*, la *pedra que cae del monte sin intervención humana*, el *avestruz que abandona sus huevos en la arena*, la *hierva silvestre curativa que crece en Oriente*, los *nacimientos prodigiosos de Isaac*, *Sansón y Samuel*, el *ave Fénix*, el *pelicano* o el *león y sus cachorros resucitados con el aliento paterno*.

Pero en realidad esta idea la encontramos claramente materializada en nuestro medio en lo referente al atuendo de María. Comenzando por la túnica, que en las imágenes de gloria ha de quedar visible hasta el cuello, el color empleado de forma casi exclusiva hasta el siglo XVII fue el jacinto, uno de los tonos fijados en el *Éxodo* (XXVIII y XXXIX) para los ornamentos sacerdotales, pues forma parte del efod (XXXIX, 2-3), de su cinturón (XXXIX, 5), del pectoral (XXXIX, 8) y exclusivamente tanto de la cinta que lo sujeta sobre la cintura (XXVIII, 28 y XXXIX, 21) y la correspondiente a la áurea diadema sagrada para fijarla a la tiara (XXVIII, 37 y XXXIX, 30), como lo que parece más importante:



▲ Virgen de Gracia. Iglesia de Santa María.



de la sobretúnica, en cuya orla, compuesta por granadas, sí participan ya la púrpura y el carmesí (XXXIX, 24). Así se observa en la Pastora existente en el trascoro de Santa María o en la Purísima de San Pedro.

Igual ocurre con la sobretúnica. Puede considerarse versión libre de la *maatapha* o túnica sin costuras de lana, corta y holgada, casi sin mangas, de color jacinto o tal vez azul, que llevaban las mujeres judías encima del vestido talar: *chetoneth*, púrpura o marrón. Sin embargo, la mayoría de los autores identifican esta prenda con el *brial*: otra túnica corta hasta las rodillas que cuando no lleva mangas se llama *gonella*. En Occidente la introdujeron los cruzados a partir del siglo XII, siendo común a hombres y mujeres. Sin embargo, su empleo en el arte cristiano se remonta a los primeros tiempos, a las pinturas de las catacumbas, donde se asemeja a una dalmática. Con semejante aspecto se mantuvo en los mosaicos bizantinos anteriores a la herejía iconoclasta, casi siempre asociado a las representaciones de las vírgenes mártires. Esta idea podría descubrir su relación con la *toga praetexta*, característica de las doncellas romanas y de los muchachos hasta los diecisiete años, circunstancia que de modo casi indiscutible se interpreta en la iconología cristiana como símbolo de **virginidad**.

Mas no queda ahí su lectura, porque conlleva un claro sentido de consagración a la divinidad. Y es que la sobretúnica, con esa apariencia, próxima a la vestidura del diácono, visible en las de mayor antigüedad, adquirió luego, a partir de los siglos XV, XVI y XVII, quizás con más propiedad, gran parecido con la planeta, que la sustituía en cuaresma con carácter penitencial, pues por esas fechas empezó a ceñirse al busto, poniendo de relieve sus formas, mientras tomaba vuelo desde las caderas a las rodillas, tal como podemos verlas en las santas zurbaranescas. En estos casos aparece siempre realizada en tela gruesa de seda y algodón: damasco, brocado... de tonos diversos.

En cambio, en las dolorosas, por su color blanco, por su textura bastante más fina, próxima al lino, por sus bordes de encajes, se asemeja antes al sobrepelliz o al roquete. De ese modo se indica un rango superior. Si a las mártires de los primeros tiempos se les otorga el rango de princesas de la corte celestial, María, en tanto que reina, y por su nivel de **santidad** lógicamente también

superior: hiperdulía frente al culto de dulía dispensado a los ángeles y demás bienaventurados, deberá lucir un ornamento litúrgico equivalente en forma: túnica corta hasta las rodillas, que refuerce la idea de **virginidad** incluso después de la **maternidad**, pero ya no diaconal o subdiaconal, sino sacerdotal, que conlleva un grado superior entre los órdenes mayores y en especial la idea de castidad. No en vano, Nuestra Señora, en su dimensión teológica es esposa del Espíritu Santo.

El sobrepelliz y el roquete se diferencian no sólo en la amplitud de las mangas, sino en que el segundo, de mangas estrechas, indica jurisdicción, pues se reserva a los obispos, abades y preladados en general. El nombre del primero deriva de su uso primitivo, cuando los sacerdotes lo llevaban en invierno encima de las pieles o pellizas con que se abrigan. Ambas prendas pueden sustituir al alba para administrar los sacramentos, en bendiciones y en entierros. Por dicha circunstancia, se consideran signos de la pureza del alma, adquirida al lavarla con la sangre del Cordero por la contrición y aplicación de los méritos de la Pasión y Muerte del Redentor, una idea por completo acorde con la finalidad de este ornamento, si consideramos que el sacerdote lleva su equivalente: el alba, bajo la casulla: yugo de Cristo, durante el Sacrificio y que desde la Edad Media, a partir de San Gregorio *magno*, cada parte de la misa se asocia a un pasaje de la Pasión.

Y por si fuese poco, como complemento y ampliación conceptual de lo anterior, la dolorosa solía mostrar igualmente la estola, que simboliza la inmortalidad perdida por el pecado original, recobrada por la Salvación. De ahí que en la mayoría de los casos reforzase esta idea con los instrumentos de la Pasión bordados en metal precioso sobre soporte negro. Recordemos que este color, propio de honras fúnebres lo fue también del viernes santo. Según unos este ornamento procede del *orarium* o paño fino alrededor del cuello, a modo de corbata de grandes caídas que servía para enjuagar la boca. En el siglo XII se había olvidado el término latino del que como hemos visto puede proceder y en consecuencia su significado. Según otros autores, deriva de la *stola* romana, una prenda femenina en su origen, posteriormente llevada así mismo por el varón. Con independencia de cual fuese su origen, se consideró siempre insignia de predicadores y empezó a usarse en Italia allá por el siglo VI. Poco a poco se fue acortando hasta llegar, a fines



▲ Virgen de los Dolores. Iglesia de San Bartolomé, capilla de Jesús Nazareno.

del medievo a la forma actual de larga charlina. Se utiliza para la confección y administración de los Sacramentos. El diácono, mozo o sirviente que ayuda al ordinario en la predicación, bautismo y distribución de la Eucaristía, la lleva terciada: del hombro izquierdo a la cadera derecha. En cambio, el presbítero la cuelga desde los hombros y la cruza sobre el pecho, de acuerdo con lo prescrito por el Concilio de Braga, en el año 675, a diferencia de los preladados, quienes la dejan caer paralelamente.

Dicha solución parece la utilizada en Carmona, a juzgar por el conocido grabado dieciochesco con la Virgen de los Dolores de San Bartolomé, que desde luego no supuso una excepción en la ciudad, ya que hay indicios suficientes que indican su uso por los cofrades de San Blas, donde todavía conservan el estolón, o los de San Pedro, éstos basándose en los inventarios.

Cuando las estolas caen rectas, se impone el roquete, circunstancia que no debe extrañarnos, porque en la Edad Media, pese a las limitaciones impuestas a la mujer, hubo abadesas con insignias pontificales: báculo, anillo, pectoral y mitra. Tampoco conviene olvidar que la procesión de Semana Santa se concibió como un entierro, e igual que en todo duelo la presidencia o cabecera camina tras el féretro. No en vano, las andas de Jesús en los siglos XVII y XVIII se llamaban urnas. He ahí la razón por la cual en el discurso del acompañamiento penitencial la Virgen figura detrás de Cristo sufriente y no delante, ya que a Éste, por rango y titularidad le correspondería cerrarla. Cosa diferente es que, por los contenidos escatológicos que la Pasión conlleva, no primen los elementos tétricos o lúgubres, más abundantes en Castilla, por concordar mejor con el austero temperamento de sus gentes, sino los letíficos, los de esperanza, quizás favorecidos por nuestra particular tradición religioso-cultural: el fuerte arraigo en Andalucía durante la antigüedad clásica de los cultos místicos. Así en Guadix se dio culto a Osiris-Isis; en Cabra a Mithra; en Sevilla a Adonis-Salambó; y en Carmona a Attis-Cibeles, según confirman tanto los restos arqueológicos cuanto los *Memorialia Sanctorum*.

Se trataba de mostrar a la Dolorosa en calidad de correparadora, corredentora y mediadora coadjutora de la humanidad, entregando al Padre, como virgen sacerdotal los padecimientos de y por su Hijo, el eterno sacerdote, según el rito de Melquisedec, de acuer-

do con lo anunciado durante la presentación en el templo (*Lc.*: II, 2). No en vano, las toallas que antaño portaba Nuestra Señora se encargaban de potenciar dicho contenido, e igual que las mencionadas mártires de los mosaicos bizantinos presentaban con reverencia sobre el blanco manípulo, envueltas las manos, los instrumentos del sacrificio, convertidos ya en la más preciosa ofrenda a su Señor, la Madre de Dios lleva a menudo los de Jesús. Y es que éstas, a nivel conceptual, conectan con el manípulo, que representa el fruto de las buenas obras. Consiste en una banda de seda que en la misa llevaba doblada, colgando del antebrazo izquierdo. El clérigo la recibía al ser ordenado subdiácono. Originariamente era un pañuelo más o menos decorado que usaban los antiguos romanos. Su nombre procede del término *manípulus*, que significa puñado. Por eso también, los clavos, la corona de espinas y demás elementos pasionistas portados con frecuencia por María solían realizarse en rico metal. En ocasiones los sustituían por una alegoría de los sufrimientos: el cáliz (*Lc.*: XXII, 20 y 42). E incluso aún puede contemplarse una tercera variante, aquella en que la dolorosa figuraba con las manos abiertas, igual que en las representaciones catacumbales, ahora contemplando a la víctima propiciatoria, depositada en su regazo.

Atinados anduvieron, igual que siempre, los artistas del pasado y los promotores que las hicieron posibles, porque luego, cuando esta iconografía quedaba reducida por estas latitudes al mero recuerdo de una devota pintura, de un viejo grabado... León XIII en su encíclica: *Adjutricem pópuli*, aclaraba que: “María fue la coadjutora que hizo oficios de ministro en aquel pontifical divino de la reparación del mundo”. No en vano, ya San León, en su *Sermón 8 de Pasión*, la había visto como oferente ante la Cruz, una cruz convertida en “altar del mundo, no de un templo cualquiera” y en los *Oficios* propios de San Sulpicio para la octava de la vida interior de la Virgen. Ésta, “llena de espíritu sacerdotal, ofrecía su Hijo al Padre”. En esa línea, el cardenal Gomá y Tomás, en su *María Santísima* (p. 48), le hace decir: “Yo soy la Madre de esta víctima, cuyo Padre es Dios, yo engendré a este Sacerdote, ungido en mis entrañas con la plenitud de la divinidad, pero yo, con espíritu sacerdotal, es decir, con suma libertad, con suma reverencia, he querido asistir al sacrificio como socia y ministra del acto de infinita reparación que acaba de consumarse”, recogiendo de ese modo lo prefigurado por *Jeremías* (XXII, 24). Conviene precisar que ni las Escrituras,

ni la Tradición, reconocen en María la razón formal del sacerdocio, porque al haber sólo una víctima, una única oblación y un sacerdote, los oficiantes, en palabras de la epístola paulina a los *Hebreos* (X, 14), se limitan a repetir la misma oblación con idéntica víctima, como partícipes de Jesús.

A pesar de ello, Pío IX en su carta del 25 de agosto de 1873 a Van der Berghe sobre *María Sacerdote*, la llama: “*Virgo sacerdos*”; Pío X concedió indulgencias plenarias a una oración en que se daba a la Madre de Dios ese título; y posteriormente, el padre Hogon también escribió un tratado sobre *La Virgen Sacerdote*. Sin embargo, nuevamente el cardenal Gomá, en la expresada obra (p. 129), añade: “No tuvo dignidad sacerdotal en un sentido formal. No tuvo la consagración y el carácter sacerdotal que deriva del único sacerdocio de su Hijo Jesús, pero entroncó con el divino sacerdote, ejerció funciones sacerdotales en grado eminente que rebasa la medida de la dignidad y las funciones sacerdotales de cualquier otro sacerdote”. Por ello no dudó en llamarla Virgen Sacerdotal.

Y es que Cristo no es sacerdote por su naturaleza divina, porque Dios no puede ser sacerdote, al tratarse de un ministro de religión o conciliación, pues en ese caso lo sería de sí mismo. Cristo es sacerdote por su naturaleza humana, por su carne, según se indica en *Hebreos* (V, 7). Pero como Jesús se encarnó y se hizo sacerdote en las entrañas de María, todo el ser de María tiene su razón en la **maternidad divina**, y toda su **maternidad** está ordenada a la formación de un sacerdote, no por una cualidad espiritual advenediza, sino por una idéntica generación temporal, porque la explicación teológica de su obra redentora reside en la ofrenda de sí mismo como víctima. De esa manera Dios debió formar el cuerpo y el alma de María para que fuese verdadera madre sacerdotal de Cristo, de carne y sangre santísimas, puesto que de ellas debía formarse un sacerdote-hostia purísimo (*Lc.*: I, 35); de pensamiento altísimo para comprender su misión de reconciliación, junto con su Hijo; de voluntad tal que pudiera un día convertir su virginal regazo en altar donde ofrecer, ensangrentada y deshecha, el Sacerdote-Víctima que en su seno se formara. En consecuencia, mediante tal cúmulo de elementos simbólicos se pretendía mostrarla en su plenitud teológica, emparejada con su Hijo como la *nueva Eva* y *corredentora*, cantada desde los primeros tiempos del cristianismo por San Ireneo.

Otra prenda cuya disposición no podemos olvidar es el manto, pues en las efigies de gloria debe colocarse por la espalda, partiendo del hombro izquierdo en dirección a la cadera derecha, con la idea de cruzarlo por la cintura hacia el brazo del lado contrario, en señal de **virginidad**. Tradicionalmente fue azul, por simbolizar la pureza y la salvación. A partir de la referida visión inmaculista de santa Beatriz de Silva, esta tonalidad se aclaró. En las imágenes de candelero no se sustenta con artilugios metálicos: los llamados “pollero” y “abanico”, privativos de las dolorosas, por razones que en su lugar veremos.

Cada advocación conlleva sus colores característicos. Así el Carmen o la Merced lo usan blancos, de acuerdo con los hábitos de dichas órdenes, mientras el Rosario se decanta por el granate, vinculado desde el medievo, según indica Alfonso X en su *Lapidario*, al mes de octubre, consagrado desde fines del siglo XVI a esta devoción, puesto que el negro de las capas de los predicadores no se considera apropiado para una representación gloriosa.

Igual puede decirse de la melena suelta. Con ella se incide, en los temas anteriores a la Encarnación, en la condición de doncella de Nuestra Señora, pues las desposadas la ocultaban con tocas: el *schebisim*, con el que las casadas judías indicaban su estado civil. En los casos que la luce descubierta es preciso que vaya perfectamente peinada con multitud de bucles, rizos y tirabuzones, ya que el tratamiento opuesto denotaría luto o tristeza, por lo cual esta fórmula es habitual en las imágenes pasionistas del Redentor, según vimos en su momento, o de personajes relacionados con dichos pasajes, como María Magdalena. Ejemplo de este caso en efigies letíficas, supone la Divina Pastora de San Bartolomé.

A menudo, el pelo se cubre con un velo muy fino de gasa o tul. Se imponía a las jóvenes consagradas a Dios en la ceremonia de la *consecratio virginum*. Su uso afecta a una amplia gama de representaciones, desde la Inmaculada a la Asunción. Deriva de las propias fuentes documentales de esas iconografías. Entre ellas hemos de citar el *Protoevangelio de Santiago el menor* (VIII-XI), la *Historia de José el carpintero* (III y IV), texto de origen copto redactado en el siglo IV o V, el *Evangelio del Pseudo Mateo* (I-X) y el *Libro sobre la Natividad de María* (I-IX). Por ellos se sabe que San Joaquín y Santa Ana, desde su unión en matrimonio, veinte años



▲  
Virgen de la Merced.  
Iglesia de San Pedro



▲  
Divina Pastora. Hermandad de Jesús Nazareno.

antes del abrazo místico ante la puerta Dorada (*Libro sobre... I, 3 y Protoevangelio de... IV,1*) habían hecho votos de encomendar el hijo que tuviesen al servicio divino. De ese modo, María quedó consagrada al Padre desde el momento mismo de su concepción inmaculada. Por dicha circunstancia, cuando a los seis meses de edad dio los siete primeros pasos, ocupó un oratorio en la casa de Nazaret, atendido por vírgenes, para que no entrara en contacto con cosas impuras. Posteriormente, a los tres años ingresó en el templo jerosolimitano, dónde se mantuvo hasta los doce (*Protoevangelio de... VIII, 2*) o los catorce (*Evangelio del... VIII, 1*), tiempo en que los sacerdotes dispusieron desposarla con San José.

De ahí que, salvo en las representaciones paleocristianas, donde se mantiene el concepto romano de **virginidad**, la Madre de Dios aparezca siempre, en escenas posteriores a la Anunciación, con la cabeza cubierta por un velo, con el manto, o con ambas soluciones a la vez, porque la Virgen sin este conopeo pierde mucho de su intimidad, de su recogimiento maternal.

Por eso, no resulta extraño que Fray Isidoro de Sevilla en su *Vida del venerable padre Luis de Oviedo*, publicada en 1742 a instancias del prelado sevillano don Luis de Salcedo y Azcona, al enumerar las pautas que deben seguir las imágenes de la Divina Pastora diga: “Hay muchos que desean tener o de pintura o de talla la sacrosanta imagen. Para que se sepa el modo con que se debe esculpir o pintar, lo diré aquí, explicándolo todo... En la cabeza tiene una sutilísima toca, y el cabello tendido por la espalda, con una o dos trenzas que caen sobre el hombro en el brazo derecho”. Así la encontramos en el bello cuadro existente en el remate del trascoro de la Prioral de Santa María.

Algo parecido ocurre con la Asunción. No podemos olvidar que en los *Apócrifos* hay constantes referencias a la Virgen en calidad de madre inmaculada de Cristo. En este sentido, citaremos las invocaciones de Tomás recogidas por el *Pseudo Arimatea* (XVII): “¡Oh, Madre Santísima, madre omnipotente, madre inmaculada!”, parejas de la *oración colecta* del 15 de agosto: “Dios todopoderoso y eterno, que has elevado a los cielos a la Inmaculada Virgen María, Madre de Tu Hijo...”, y de la propia fórmula de la *Bula Munificentissimus Deus*, mediante la cual el papa Pío XII Pacelli, el 1 de noviembre de 1950, hizo proclamación dogmática



▲ Asunción. Iglesia de Santa María

del misterio: "...la Inmaculada Madre de Dios, siempre Virgen María, cumplido el curso de su vida terrestre, fue elevada a la gloria celestial en cuerpo y alma". Basta contemplar la tabla de Pedro de Campaña, existente en el retablo de San José, en Santa María, o la talla del ático de la Prestamera en la propia parroquia para comprobar cuanto decimos.

Por lo que respecta a la Dolorosa, al no lucir nunca el manto con el característico cruce a la cintura, visible en la absoluta totalidad de las imágenes de gloria, se precisa manifestar la virginidad mediante el empleo de la toca de sobremanto, en alusión directa a aquel que imponía el obispo a las doncellas consagradas como María: "*Ecce acilla domini*". Pensemos en la Señora del Mayor Dolor de San Felipe, en la de San Blas, o en la Soledad del Santo Entierro, para corroborar su vigencia en nuestro medio.

Pasando al siguiente punto, la **realeza**, añadiremos que la Virgen, en tanto que Hija del Padre, Esposa del Espíritu y Madre del Verbo, participa de la realeza de Jesús, tal como se indica en el libro de los *Jueces* (VIII, 22): "Reina sobre nosotros tú y tu hijo...", o en el *Salmo* (XLIV, 10): "a tu diestra está la reina", pues entre los judíos tal dignidad recaía en la madre y no en la esposa. Y es que, por ende, si Cristo es rey, su madre es reina, ya que en palabras del cardenal primado don Isidro Gomá y Tomás, en su obra citada (p. 93): "Ella le acompañó en todo, y en consecuencia debe tener un cetro en sus manos, símbolo de su soberanía universal". Pero en realidad tales afirmaciones eran lluvia sobre mojado. No en vano, contaba ya con copiosa tradición literaria. Así el *Apocalipsis* (XII, 5): "Parió un varón que ha de apacentar a todas las naciones con vara de hierro..."; la *Homilía in Dormitione Beatae Mariae Virginis* y la *Oratio 6 in Santissima Deiparae langressum*, de San Andrés Cretense; la *Homilía in Assuntione Beatae Mariae Virginis* de San Juan Damasceno o el tratado *La Vierge Marie d'après l'Évangélie* (cap. 8) de Augusto Nicolás. Todos ellos inciden en dicho aspecto. Por eso, no extraña que la liturgia, desde antiguo, se haga eco de tales ideas al invocarla de ese modo en la *Salve Regina*, en el *O Gloriosa Dómina*, en el *Regina coeli laetare*, para alcanzar el más bello paroxismo en los regina de la *letanía lauretana*.

En este sentido, conviene recordar que este Rey y esta Reina se consagran en el Calvario y que la Iglesia, en gesto de triunfo



▲  
Virgen del Mayor Dolor.  
Hermandad de la Amargura.



entona especialmente el viernes santo, mientras traslada *per brevior* al Santísimo Sacramento desde el monumento al altar mayor, el himno de vísperas del tiempo pasional: el *Vexilla Regis*. No olvidemos que Jesús reinó en un madero (*Sal.*: XC, 10), y que junto al Rey, a su derecha, estaba la reina, porque sufre con el Rey, porque nos da al Rey, porque colabora con el Padre que está fundando el reino de su Hijo. Además, Guillermo el Pequeño, en *In Cántibus* (30), añade que: “la reina lleva púrpura (signo de realeza) de sangre en su corazón”, en alusión directa a la profecía de Simeón (*Lc.*: II, 35): “Y a tí misma una espada te traspasará el alma”, que constituye uno de los posibles *evangelios* de la conmemoración de los Dolores. Y San Bernardo, que “el rey Salomón (Jesús) está en su trono (la Cruz), la reina, más que el apóstol, físicamente junto al trono (*iuxta crucem*), moralmente clavada en él con Cristo, compadeciendo y conmuriendo con el rey”. Desde ese momento el Mesías se hace rey, porque con su sangre eliminó las faltas de la humanidad, de acuerdo con lo afirmado por san Pablo en *Colocenses* (II, 15): “...despojando a los principados y a las potestades, los exhibió públicamente, triunfando de ellos en la cruz”. Y María se hizo reina, según Eutimio Zigabeno, siguiendo a San Efrén, porque con su intercesión nos reconcilió con Cristo, del mismo modo que Él lo había hecho con respecto al Padre, como dice de nuevo la epístola a los *Colocenses* (I, 20): “...por Él reconciliar todas las cosas... con la sangre de su cruz así las de la tierra como las del cielo”. En consecuencia, es por ese carácter de *compañera*, *coadjutora* y *socia* de Cristo, por estar inmóvil al pie de la cruz, por lo que es consagrada reina y abogada, atenta a cuantos la invocan.

Eso explica que una de las características más comunes en las efigies marianas de mayor devoción en nuestro medio sea la de revestir con ricas telas antiguas talladas medievales, estofadas y policromadas. Esa práctica parece que se inició en tiempos de los Reyes Católicos, si bien alcanzó su máxima difusión durante las siguientes centurias, coincidiendo con una etapa expansiva del poder real que desembocaría en el absolutismo, cuyo fundamento encontraban sus teóricos en el libro de los *Proverbios* (VIII, 15), donde se dice: “Por mí (Dios) reinan los reyes”. La escasa cultura de la gran masa de población procedía de la oratoria sagrada, que a partir del siglo IV comenzó a apoyarse en las pinturas y esculturas del templo, circunstancia por la cual algunos han descubierto

en la expresada fórmula una simple cuestión propagandística de la monarquía: la identificación de gobernantes y divinidad a través del atuendo. Sin embargo, no debemos olvidar los valores religiosos antes comentados. La reforma de los primitivos simulacros medievales consistió en acoplarles brazos articulados mediante goznes y amplias estructuras troncocónicas sobre las que disponer los trajes de corte. Eso explica que las manos tengan, a menudo, una cronología posterior al rostro. Supone el caso de la Virgen de Gracia y de otras ejecutadas después siguiendo el tipo de las llamadas de “candelero”: titulares de los conventos de Concepción y Madre de Dios o el Rosario de los dominicos, hoy en San Pedro. Comenzaremos por los vestidos. En ellos se sigue la moda imperante en la España de los Austrias. Se componen de basquiña o falda acampanada, jubón o corpiño para cubrir el busto y gorguera o cuello de encajes, materia en la que se confeccionan igualmente los puños de las ajustadas mangas, enriquecidas con adornos de pasamanería. Sobre las últimas van otras muy amplias, denominadas “de puntas” o “perdidas”, encima de las cuales se pone el manto, a modo de capa, derramándolo por los costados y trasera de la peana con la mayor soltura y naturalidad posible, según se aprecia en Nuestra Señora de Gracia. Estas efigies suelen cambiar durante el año los tonos del atuendo, con objeto de hacerlos coincidir con la liturgia: blanco por Navidad y Pascua de Resurrección hasta el Corpus, verde en tiempo Ordinario, morado en Cuaresma, Adviento y mes de los difuntos, azul celeste por la Inmaculada, etc. En cuanto al monjil se considera versión libre del *schebisim* que toda Virgen Madre debe llevar, una prenda que originariamente se remataba por un encaje remarcando el rostro. Después, en el siglo XVIII o en el XIX se sustituyó por un rostrillo. De ellos, aparte de los referidos al tratar de las alhajas, conviene destacar el de filigranas perteneciente a María Santísima de la Encarnación.

A esta indumentaria se unen otros signos externos: la corona y el cetro. En realidad ambos atributos corresponden al Hijo. Por eso, las fuentes documentales coinciden con las indicadas el pasado año al tratar de Cristo, y llegado el momento de la imposición, solemne o cotidiana, el protocolo exige que se verifique primero la correspondiente a la figura de Jesús y luego la de María. En consecuencia, adolece de sentido que una talla mariana se muestre en calidad de reina del Paraíso mientras el Niño que por-



▲  
Virgen de Gracia. Iglesia de Santa María.

▼  
Virgen de la Encarnación. Convento de Madre de Dios.



ta en los brazos carece de ellos. No así en el período comprendido entre Navidad y la Candelaria, cuando la tradición exige que Éste luzca nagüados de acristianar y el característico gorrito en la cabeza. Por lo que respecta al cetro, en estos casos suele colocarse en la mano o brazo derecho de la Madre, si bien el 2 de febrero puede sustituirse por el cirio, prescrito por la ley judía para la ceremonia de la presentación del neófito en el templo, una costumbre todavía bastante arraigada en la baja Andalucía.

Algo parecido sucedía con las dolorosas, las cuales hasta comienzos del siglo XIX seguían en su atuendo el modelo impuesto por la Soledad realizada por Gaspar Becerra para la reina Isabel de Valois, quien quiso vestirla al modo de las dueñas castellanas, usando para ello un traje negro cedido al efecto por la condesa viuda de Ureña. El manto, del propio color, caía verticalmente desde la cabeza con la ayuda de estructuras metálicas: el “pollero” y el “abanico”, que lo sacan fuera de las andas procesionales. Y es que las reinas en los funerales regios arrastraban por el suelo la cola de esta prenda en señal de abatimiento, frente a los actos festivos de la corte, cuando contaba con la presencia de las damas para recogerlos.

Pero en estas imágenes, igual que en las de gloria, la exteriorización de la realeza no debía reducirse al simple signo del vestido o la corona que ciñe sus sienes... Debía manifestarse en todo, en el aire grave y solemne del cuerpo, en la majestad de su aplomo, en el reposo de sus movimientos, en el aristocrático porte del candelero. Lo vulgar, lo plebeyo, lo ordinario... no cabe en ellas. Tampoco el desbordamiento expresivo. Con él se puede caer en la descompostura, en la falta de elegancia. Y si estos rasgos deben ser inherentes a toda representación sagrada, resultan más necesarios cuando se trata de la Madre de Dios. El Concilio de Trento se mostró tajante al respecto: las imágenes tienen que contenerse dentro de los límites precisos entre la afectividad y las distancias derivadas de su rango, un equilibrio que siempre triunfó en Sevilla. Sintonzaba perfectamente con el gusto por la medida, por la proporción, característico de la escuela desde las centurias precedentes. A este aspecto cabe unir otro no menos interesante, el relativo al estricto sentido del pudor que de forma constante hicieron gala tanto las clases altas, en especial la corona, como los propios andaluces, con su sistemático rechazo a la exterioriza-



▲ Paso de la Virgen de la Paciencia. Hermandad de la Columna.

ción de los sentimientos más profundos e íntimos, porque lo contrario les suponía despojarse en público. Eso explica que nuestras dolorosas plasmen un llanto mudo, sin aspavientos, soportado con entereza, en el silencio de la soledad, intuido, nunca expresado mediante rebuscadas contracciones musculares y orgánicas del rostro, sino a través de sus huellas, de sus efectos: la humedad de los ojos, las livideces del rostro, el enrojecimiento de los párpados con su leve hinchazón, el leve sollozo con sus balbuceos y labios temblorosos, el frunce del ceño, los pesados ademanes... En consecuencia, las lágrimas y las toallas o pañuelos en las manos se convierten antes que en meros recursos realistas, en simples toques expresionistas. Necesitan de ellos para comunicar una aflicción, un desconsuelo, una tristeza, un abatimiento moral, un vacío interior más sugerido que explícito, siempre diametralmente opuesto al dramatismo castellano, tan a flor de piel, con sus actitudes declamatorias y sus gestos grandilocuentes.

Pero María, aparte de su dimensión trascendente de reina y madre sufriente por la muerte del Redentor, era a nivel histórico-temporal la viuda de José, el carpintero de Nazaret. Y en un lenguaje tan hermético, tan estereotipado, a base de destellos, como resulta el del arte sagrado, esta condición debía quedar reflejada de una parte por el empleo de prendas negras, de otra por un monjil. No olvidemos que las religiosas visten igual que las viudas del pasado y que las tocas bajo el manto señalan menosprecio del mundo, pena, viudez o ancianidad: en aquella época, cuarenta y ocho años era una edad bastante avanzada.

La corona, a veces, aparece algo elevada sobre la cabeza de Nuestra Señora, sostenida por ángeles. Supone el caso de la Virgen de la Antigua existente en la prioral. Con esta fórmula se indica el carácter espiritual y supraterráneo de su reinado. Lo mismo ocurre con el lienzo de la Divina Pastora venerado en el propio templo, en el cual se siguen las recomendaciones del padre Isidoro, quien en la mencionada obra dice: "El tener o no corona no es de esencia de la imagen: si la tuviere, se le pondrá un poco levantada sobre la cabeza, sostenida por dos ángeles que dan a entender, que bajan a coronarla como Reina". En esta ocasión, plasman también la visión tenida por el religioso sevillano la mañana del 15 de agosto de 1703, circunstancia que motivó no sólo su inclusión en el cuadro primitivo, perteneciente a la Her-



▲ Simpecado de la hermandad de la Expiración.



▲ Virgen de la Antigua. Iglesia de Santa María.

mandad sevillana de Santa Marina, sino la redacción de sendas obras tituladas: *La mejor Pastora Asunta* y la *Pastora Coronada*. En base a las peculiares características de esta devoción se sustituye el cetro por el cayado, que en pintura mantiene las recomendaciones del venerable capuchino en el texto en cuestión: “entre el cual brazo (derecho) y el pecho tiene un cayado pastoril, que significa la providencia y misericordia con que gobierna, encamina y defiende a sus ovejas”. En realidad la fuente de este atributo se encuentra en los *Salmos* (II, 9) y en el *Apocalipsis* (XII, 5). En cambio, en las esculturas lo sujeta con la mano izquierda, pues con la opuesta acaricia al Cordero, que “representa a su Santísimo Hijo. Cordero que vio San Juan en su *Apocalipsis*, a quien seguían otros muchos”. Así se observa en las existentes en San Bartolomé o en los sotocoros de Madre de Dios y Santa Clara.

Otra modalidad relacionada con el tema, supone la conversación sagrada en la corte celestial que ofrecen ciertos pintores, entre los cuales destaca el murillesco Juan Simón Gutiérrez, con el espléndido lienzo que cuelga en la escalera de las Descalzas, donde la Virgen de Consolación aparece rodeada por los bienaventurados de la orden: San Agustín de Hipona, Santa Mónica, San Nicolás de Tlentino y Santa Rita de Casia.

Con ella conectan otras variantes, de las cuales la *Madre de Misericordia* supone una de las composiciones más felices. Consiste en la figura de María con el manto desplegado a modo de capa, debajo del que protege y ampara a sus hijos. De esta temática se conserva en el monasterio de la Concepción un hermoso cuadro traído del antiguo convento del Carmen, en el cual se representa a María acogiendo bajo dicha prenda a los santos del Carmelo. Esta iconografía la asumen, de igual modo, las dolorosas locales en sus procesiones anuales, cuando los costaleros que las portan representan a la humanidad redimida.

Con los anteriores se relaciona así mismo el tema de la Virgen como *socia belli*, es decir: como protectora de las huestes cristianas en una batalla. De nuevo en Concepción y con idéntica procedencia, se conserva una pintura del siglo XVIII en la que la titular intercede ante el Padre en favor de las tropas comandadas por Alfonso VIII de Castilla, enfrentadas en las Navas de Tolosa a las huestes de Miramamolín el 16 de julio de 1212, día en que la



▲  
Virgen de Consolación.  
Convento de las Descalzas.

▼  
Virgen del Carmen.  
Convento de Concepción



Iglesia conmemora esta festividad mariana. Igual ocurría con el medallón en relieve que coronaba en Santa Ana el retablo del Rosario, trasladado con posterioridad a 1936 a la localidad mala-gueña de Almargen, en el cual se muestra la batalla de Lepanto.

En otras ocasiones esta **mediación** se verifica con respecto a las ánimas del Purgatorio. Recordemos la pintura del siglo XVII colgada en Concepción. En ella, la Madre de Dios, acompañada por San Francisco de Asís, ejerce esta labor. Por su parte, ya de fines del siglo siguiente o a lo sumo de comienzos del XIX hay una segunda versión en San Bartolomé, justo en la cabecera de la epístola. Se trata de un relieve donde el plano de gloria lo ocupa la deesis: Cristo en megestad, victorioso sobre la muerte y el pecado, entre María y el Bautista, en el fondo un juicio final, de ahí que ahora la misión intercesora se efectúe ante el “Rey de reyes, Señor de señores” (Ap.: XVII, 14).

En esta línea se hallan igualmente las flores que ciertas advocaciones relacionadas con el culto al santo rosario suelen llevar junto al cetro. Aunque a partir del siglo XVI dicho ramo comenzó a identificarse con las súplicas y plegarias de los devotos a Nuestra Señora, la raíz de esta interpretación se remonta a los comienzos del medievo. De hecho, la hallamos en el *De itinéri deserti* (XLVI) de San Ildefonso de Toledo, una obra en la que las rosas se identifican con las oraciones de los mártires, las violetas con las de los confesores y los lirios con las de las vírgenes.

En el siglo XVIII fray Isidoro de Sevilla mantuvo la idea en la Divina Pastora, siempre “rodeada ovejitas... cada una tiene en la boca una rosa hermosísima y es significación de las *Aves Marías*, que le ofrecen cuando su santísima **Corona** o se la rezan o se la cantan; y en su correspondencia tiene la imagen en la izquierda mano también una rosa, dando a entender que va recibiendo las que sus ovejitas le ofrecen”, según indica el propio capuchino en la mencionada obra. Por tanto, debe evitarse la confusión actual de disponer en unas y en otra toda una gama de especies florales y gramíneas, que va desde las humildes margaritas, amapolas y espigas a las delicadas orquídeas.

En ese texto el religioso añade: “En perspectiva, muy apartado de la imagen, se verá una oveja con un letrado en la boca que



▲  
Virgen de la Antigua.  
Iglesia de San Pedro.

diga: *Ave María*. Un dragón, que sale de un peñasco, y un ángel que baja volando con una espada desnuda. Esto significa que aquella oveja se apartó, por su culpa, del rebaño de la Divina Pastora, y así que el demonio, que es el dragón, la vio apartada, la embistió para ofenderla, y la oveja que se vio embestida, para defenderse, pronunció el *Ave María*, y al punto que la pronunció, bajó el señor San Miguel, que es patrono de este rebaño, a ahuyentar al dragón, defender la oveja y a su manada llevarla”. Todos estos elementos pueden contemplarse en el lienzo que remata el trascoro de Santa María.

Respecto a la colocación del Niño encontramos las siguientes variantes. La primera es sin duda aquella en la cual aparece sobre el vientre de la Madre, bien sedente, bien de pie. De ese modo María se convierte en trono de majestad para su hijo. Alude a una frase extraída del *Spéculum humanae salvationis*, un libro escrito en círculos dominicos allá por el siglo XIV con gran repercusión en la plástica cristiana posterior. En él se afirma: “Trono del Verdadero Salomón es la Bienaventurada Virgen María, en el cual residía Jesucristo la verdadera Sabiduría”. A este grupo pertenece no sólo el lienzo del siglo XVII existente en San Blas con Nuestra Señora de los Reyes, patrona de la archidiócesis hispalense, vestida a la usanza barroca, sino las citadas efigies de la Virgen de Gracia, la del Rosario en San Pedro o la de Belén en Santiago.

La segunda, la encontramos en las figuras que muestran al Niño sobre el brazo izquierdo de María, para que de ese modo se plasme el tantas veces citado *Salmo* (XLIV, 10): “de pie a tu derecha está la reina...” Con esta fórmula de origen bizantino se da primacía también a la imagen infantil, convertida en auténtico centro conceptual de la composición, según queda bastante claro en la tabla con la Virgen de la Antigua y en la talla de la Prestamera, ambas veneradas en la Prioral, en la Virgen del Rosario de San Blas o en la de alabastro existente en la fachada conventual de Concepción.

Cosa diferente supone el lienzo con Nuestra Señora del Rosario, venerado en la capilla de Bartolomé López, donde por tratarse de una copia de la titular de los dominicos sevillanos, la conocida talla de Jerónimo Hernández, conservada en la parroquia hispalense de Santa Cruz desde la exclaustación de dichos regu-



▲ Virgen del Rosario. Iglesia de San Blas.

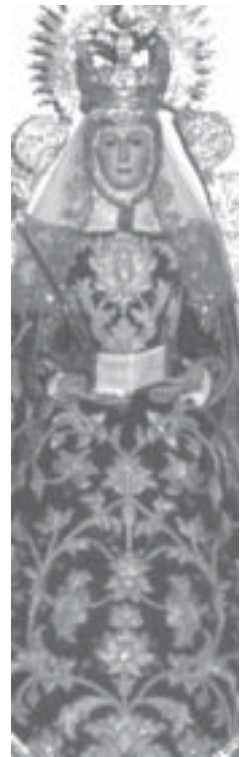
lares. En ella se primó la efigie mariana sobre la de Jesús, según fue habitual en esta iconografía entre los maestros locales, en fechas posteriores a la ejecución de la misma. Con lo cual, estamos ante la tercera variante.

A veces estas temáticas se completan con el mundo coronado por la cruz, símbolo de salvación que Jesús sujeta en su diestra, un elemento común a las representaciones del Padre Eterno y de Cristo Salvador, mediante el que se indica la universalidad de su dominio y de su obra redentora.

Por otra parte, la Virgen suele vestir a la romana, sobre todo en pintura y en aquellas esculturas con los ropajes modelados, ya sean en escultura de bulto redondo o en simples relieves. Y dado el referido control político y militar que dicho imperio ejercía sobre las tierras de Israel, nos encontramos de nuevo ante una fórmula de ubicación espacio-temporal. En ese atuendo deben diferenciarse dos variantes: una con tonos claros en la túnica o *chitón*, recogida a la cintura por un cingulo, y en el manto o *himación*, terciado a la grecorromana, desde la cadera derecha hasta el brazo izquierdo, cubriendo el vientre y las caderas, tal cual hemos visto al hablar de la Inmaculada y demás advocaciones gloriosas, por las razones ya expuestas. La otra, con colores oscuros, propios de las señoras casadas, de las viudas... a base de túnica o *stola* y manto o *palla*, cayendo verticalmente desde los hombros, y las tocas envolviendo el rostro, igual que en la *muerte de San José* existente en el convento de Santa Clara o en tantas otras representaciones de la *dolorosa*, de las que se consideran ejemplos: *el camino del Calvario* conservado en el propio cenobio o la escultura genuflexa venerada en el sotocoro de Madre de Dios.

A estas prendas hay que unir el “pellico” sobre la túnica y el “sombbrero... caído a la espalda, y afianzado con una cinta en el pellico junto al cuello”, como notas bucólicas características del título de Divina Pastora. Se trata, por tanto, de simple ambientación e inserción acorde con la escena y el paisaje en que se inscribe la sagrada imagen, según recomienda el venerable capuchino. Por su parte, el sombrero también suele figurar en las escenas de la *huida a Egipto*, pues se considera un elemento propio definidor de caminantes, y en consecuencia, característico de los trajes de viaje.

▼  
Virgen de la Encarnación. Convento de Madre de Dios.





Caso diferente consideramos el magnífico vestido de corte de color rojo que posee la Señora de la Encarnación, titular del monasterio de Madre de Dios, identificable con el regalado por sor María Romero, tras revelarle en sueños la propia imagen el color y el tejido que más le agradaban para su atuendo, pues a esta religiosa, priora en 1692, se atribúan ciertos prodigios. Y es que con esa elección aparece en calidad de esposa del Espíritu Santo, ya que dicho tono corresponde a su fiesta litúrgica: Pentecostés. Otra característica de tal advocación es que el cetro, en alusión directa al misterio, se remate con una azucena, semejante a la que porta el arcángel San Gabriel en el momento del anuncio.

Por su parte, la leyenda existente en la filacteria superior de la tabla con la Virgen de la Antigua, completa el texto de la efigie venerada en la Catedral sevillana, al añadir al “*Ecce María venit*” originario: “*ad templum cum puero Ihesu, cuius ingresso santuarium est omnis terra*”, mediante el cual queda relacionada esta advocación de manera aún más clara con la presentación del Niño en el templo, o candelaria.

También conviene señalar la importancia que en el culto local ejerció el rezo de la *corona dolorosa*, propagada por los servitas a partir de 1617, si bien durante el siglo XVIII contó con indulgencias de Benedicto XIII en 1724, de Clemente XII en 1734, de Benedicto XIV en 1747 y de Clemente XIII en 1763 para fomentar su práctica. Así el puñal situado en el pecho izquierdo no sólo cuenta con el evangelio de *San Lucas* (II, 35), sino con un versículo de la *letanía* con que concluye su rezo, el cual dice: “madre atravesada por una espada”. Igual ocurre con la advocación, verdaderamente infrecuente de la Virgen titular de la corporación penitencial radicada en Santiago, pues a todas luces procede del “espejo de paciencia”, con la correspondiente a la antigua hermandad de la Vera Cruz, al llamarla reiteradamente: “madre llorosa”, “fuente de lágrimas”, “recurso de los que lloran” o “junto a la cruz llorosa”, en frase evidentemente extraída del *Stabat Mater*, o con la correspondiente a los cofrades de San Francisco: “madre llena de angustias”, un nombre, por otra parte, bastante adecuado por sus connotaciones pascuales. Recordemos que en hebreo este término se considera sinónimo de Egipto y que en dicha fiesta se conmemoraba la liberación del pueblo judío de la esclavitud a que estuvo sometido por el aludido imperio norteafricano. Con la



▲ Anunciación. Convento de Madre de Dios.



▲ Virgen de la Antigua. Iglesia de Santa María.

▼ Virgen de la Paciencia (imagen primitiva). Hermandad de la Columna.



nueva ley, la victoria de Cristo, por los méritos de sus Pasión, sobre la muerte y el pecado, sobre las ataduras del infierno.

Por su parte, los misterios que se contemplan en el *septenario* que las siervas carmonenses consagraban a la Virgen de los Dolores en San Bartolomé se plasman en los relieves de su retablo. Así el *despedimiento* del primer día, el *encuentro en la calle de la Amargura* del tercero, la *crucifixión* del quinto, o la piedad del sexto. El séptimo y último: la Soledad puede considerarse reflejado mediante la pinturita con Nuestra Señora revestida con ornamentos sacerdotales existente bajo el camarín.

En cuanto a la postura de pie, común en la casi absoluta totalidad de las dolorosas de la ciudad, deriva del célebre himno *Stabat mater*, porque ese verbo latino se traduce por: “estar de pie”. la fuente que inspiró a su autor: Jacopone de Todi en el siglo XIII, la encontramos en el Evangelio de *San Juan* (XIX, 25). De él procede así mismo el *introito*: “Estaban junto a la cruz de Jesús, su Madre y la hermana de su madre, María la de Cleofás, y María Magdalena”, y el *tracto*: “Estaba dolorosa al pie de la Cruz de Nuestro Señor Jesucristo, Santa María, Reina y Salvadora del mundo...” del viernes de Dolores.

Por lo que respecta a la colocación de las manos, aquí se evidencia de nuevo el peso de los servitas. De las tres variantes iconográficas empleadas por ellos, en Carmona se conservan todas. Una las muestra unidas, bien con los dedos entrelazados, bien por las palmas, visible en la titular de dicha corporación, en el Mayor Dolor de San Felipe, en las Lágrimas de Vera Cruz, en los Ángeles del Descendimiento, y en la de pequeño formato existente en la clausura de Madre de Dios. Siguen el modelo de la venerada en el Monte Senario de Florencia, lugar donde se fundó la Orden en 1233. La segunda, corresponde ya a aquellas que las llevan separadas. Supone el caso de las imágenes de la Esperanza, San Blas, San Pedro, Santiago, San Bartolomé... Derivan de la efigie mariana conservada en *Ara Coeli* de Roma, procedente de Constantinopla, donde la atribuían a San Lucas, como tantas otras sin mínimos fundamentos, circunstancia por la que este instituto mendicante la tuvo en gran veneración, hasta el punto de copiarla: con la izquierda sobre el pecho y la derecha separada del cuerpo hacia atrás, en la escultura realizada con destino a otra



▲  
Virgen del Mayor Dolor.  
Hermandad de la Amargura.

de sus iglesias de mayor importancia: la *Anunziata* de Florencia. Por último, la tercera, con los brazos abiertos, en calidad de oferente, mostrando la nueva víctima pascual, visible en la Piedad de San Marcelo al Corso de Roma, aparece en el relieve de idéntico tema existente en la capilla de Jesús Nazareno en San Bartolomé.

Para la expresión del rostro contamos además con las *Lamentaciones* de Jeremías. Así la (I, 12) dice: “Oh vosotros cuantos pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor comparable a mi dolor, al dolor con que yo soy atormentada”, pues forma parte del mencionado tracto del viernes de Dolores: “...Oh vosotros, los que pasáis por el camino, mirad y ved si hay dolor como el mío”, a los que se unen: “Por eso lloro y manan lágrimas mis ojos y se alejó de mí todo consuelo que aliviase mi alma;...” (I, 16); “Mis ojos están consumidos por las lágrimas...” (II, 12); “¿A quién te compararé y asemejaré, Virgen hija de Sión? Tu quebranto es grande como el mar...” (II, 13); “Clama al Señor desde tu corazón, ¡Virgen hija de Sión!, derrama lágrimas a torrentes, día y noche, no des reposo, no descansen las niñas de tus ojos” (II, 18) o “Mis ojos derraman lágrimas sin cesar” (III, 49). También debe tenerse en cuenta el libro de *Rut* (I, 20): “No me llaméis más Noemí (hermosa); llamadme Mara (amarga), porque el Omnipotente me ha llenado de amargura”.

En otro orden de cosas, tampoco debemos olvidar que aunque en la actualidad en Carmona sólo queda el ejemplo de Santa María en lo referente al *Calvario* coronando el retablo mayor, antaño fue común a la totalidad de los templos mediante las conocidas vigas de imaginería. Y es que al haber separación de sexos en el cuerpo de la iglesia durante la celebración de los cultos, hombres y mujeres accedían al recinto por puertas diferentes. En este caso: unos por la del Sol, otras por el patio de los naranjos, de modo que se acomodasen, respectivamente en las naves de la epístola - los varones- y del evangelio -las féminas-, para hacerlos coincidir con la luz del costado sur, frente a la sombra del norte. En el interior se indicaba con las efigies del Evangelista y de la Dolorosa, afrontados siempre a sus congéneres, a fin de que cada cual tuviese su correspondiente referente icónico.

Por su parte, en los conventos de religiosas la solución se hacía a través de las portadas gemelas abiertas a menudo en el cos-



▲  
Virgen de los Dolores.  
Hermandad de la Humildad y Paciencia.

▼  
Calvario. Iglesia de Santa María.



tado izquierdo, conforme se mira al altar mayor. Es el caso de Santa Clara, Concepción y Madre de Dios, y el derecho en las Descalzas. De ellas, la más próxima al presbiterio era utilizada por los señores, quienes ocupaban los primeros bancos, quizás por aquello de su afinidad con el oficiante. Para ello contaban casi siempre con una talla de San José, en calidad de indicador gráfico. Entre tanto las damas lo hacían por la cercana al coro: el lugar de las monjas, afrontada a un retablo mariano, al objeto de plasmar el sueño de una clarisa mexicana que las vio protegidas por el glorioso patriarca y por la Madre de Dios. En consecuencia, aquí la división de la iglesia no es longitudinal, sino transversal, por mitades delantera y trasera.

No queremos concluir este trabajo sin referirnos a las frutas que portan en sus manos numerosos simulacros de gloria. Supone el caso de la piña o de la granada que a menudo ostentan en su diestra, en referencia a la **maternidad divina**. Ejemplo de cuanto afirmamos debe considerarse la hermosa talla, próxima a Roque de Balduque que, procedente de San Felipe, se venera en el altar mayor de San Bartolomé.

Por último trataremos de la materia con que se ejecutaron muchas de estas esculturas, en la mayoría de las anteriores al siglo XVIII se eligió el ciprés. Y es que la figura elevada hacia el cielo de esta planta propició que ya en la antigua Mesopotamia tuviese significado religioso, según demuestran numerosos sellos de rollo. Lo mismo ocurrió en Persia, dado que por su hoja perenne lo convirtió en símbolo de vida. De ahí su uso habitual en los cementerios, incluso en los actuales. En la *Biblia* se menciona varias veces como árbol majestuoso del Líbano (*II Re.:* XIX,23). Además, en la nueva Jerusalén el abeto y el ciprés del Líbano adornan la morada santa de Dios (*Is.:* LX, 13); forma parte del jardín de Dios junto a cedros y plátanos (*Ez.:* XXXI, 8); y Salomón revistió la nave principal del templo “con madera de ciprés y la adornó con figuras engarzadas en oro fino” (*II Cr.:* III, 5), de ahí que esta materia haya pasado a convertirse en símbolo del cuerpo de María, quien durante su embarazo, por analogía con las paredes del templo jerosolimitano envolvió al Santo de los Santos.

A partir del setecientos empezó a emplearse el borne o pino de Flandes de forma bastante generalizada. Procedía de la Sierra de



▲ Retablo de San José. Convento de Santa Clara.

▼ Retablo de la Virgen del Valle. Convento de Santa Clara.



▼ Virgen de la Piña. Iglesia de San Bartolomé.



Segura. Bajaba a través del Guadalquivir hasta Sevilla, donde los troncos eran recogidos y depositados en los Almacenes del Rey. A este árbol los frigios lo asociaron al culto de Attis, dios de la naturaleza, por lo que adquirió carácter sagrado. Por sus perennes agujas representa la inmortalidad, sobre todo en extremo Oriente. Eso explica que los taoistas se alimenten de sus semillas, de sus hojas y de su resina, que los chinos lo incorporen a la tríada de la longevidad con el hongo y la grulla, y que en Japón su madera se emplee en la construcción de los templos y de los instrumentos de música litúrgica, ya que además de longevo lo consideran símbolo de la fuerza inmovible, elementos todos concordantes con lo expuesto por *Isaías* sobre el abeto, lo que unido a sus cualidades para la talla, recomendó su utilización por nuestros imagineros.

Igual que el año pasado, esperamos que estas líneas sirvan para un mejor conocimiento y comprensión de cuantas efigies, en este caso marianas, se veneran en Carmona desde la reconquista, y para que en consecuencia se valoren en su justo precio aquellos elementos, a veces sobrepuestos, considerados a menudo caprichosos, anecdóticos e incluso anacrónicos, sin los cuales el mensaje que sus autores y promotores pretendían comunicar se vería seriamente mermado.