

# **La Virgen de la Aldea, de Marc Chagall:**

## **Una iconografía mariana de gloria**

### **interpretada por un pintor judío**

**María del Carmen GARCÍA ESTRADÉ**  
Institución de Estudios Complutenses,  
Alcalá de Henares (Madrid)

*Con todo mi amor, a mi madre, Carmen  
Estradé Botey, que me ha dado no sólo la  
vida, sino un modelo de vida*

- I. El poder de la imagen: el icono de la Virgen del Perpetuo Socorro.**
- II. *La Virgen de la Aldea*, una maternidad sacra de Chagall: Aspectos iconográficos.**
- III. Vitebsk, añoranza y raíz de su ciudad natal.**
- IV. Aspectos teológicos de *La Virgen de la Aldea*.**
  - 4.1. *La Theotókos.*
  - 4.2. *La clasificación de la Theotókos, según los principios teológicos que presenta.*
    - 4.2.1. Kyriotissa.
    - 4.2.2. Hodigitria.
    - 4.2.3. Eleousa.
- V. La virgen de la leche: identificación tipológica de *La Virgen de la Aldea*.**
- VI. El blanco en la obra pictórica de Chagall.**
  - 6.1. *Los cuadros blancos de la guerra.*
  - 6.2. *Los cuadros blancos del amor: las novias.*

**VII. La dama de blanco en las artes.**

7.1. *La dama sagrada de blanco.*

7.2. *La dama de blanco profana.*

**VIII. Aspectos simbólicos en *La Virgen de la Aldea*.****IX. La filiación artística del cuadro en las vanguardias estéticas del siglo XX: fauvismo, neoprimitivismo ruso y surrealismo.****X. Conclusiones.****XI. Bibliografía.**

## I. EL PODER LA IMAGEN: EL ICONO DE LA VIRGEN DEL PERPETUO SOCORRO

Cuando yo era niña, recuerdo en el recibidor de mi casa, colgada en la pared derecha de la entrada, una obra religiosa alumbrada por dos farolillos, que me fascinaba. Era un icono, una imagen de la maternidad, llena de ternura: la Virgen y el Niño juntaban sus cabezas en una íntima escena, y el Hijo apoyaba sus manitas en las de la Madre buscando su cariño y su protección. Los trazos esquematizados, sencillos, hieráticos, como corresponde a la tradición de arte oriental, desprendían una espiritualidad fijada en lo esencial: Madre e Hijo unidos en un fuerte vínculo de amor. Era la Virgen del Perpetuo Socorro. Cada vez que pasaba por el recibidor, mi mirada se sentía atraída por la belleza del icono. Y me quedaba contemplándolo. Me hablaba sin palabras. Así es el poder de la imagen y de la belleza.

La misma fascinación sentí cuando ví por primera vez *La virgen de la aldea*, a raíz de una gran retrospectiva sobre Chagall, en el Museo Thyssen-Bornemisza, realizada en Madrid, del 14 de febrero al 20 de mayo de 2012. Esa expresión de la virgen de mirada fija, con una actitud casi hierática, los tonos tostados de su cara y del niño, su estilizada figura, me recordaban, sin saberlo aún, el icono de la casa de mis padres: en los dos se manifestaba una maternidad sacra, inspirada en la tradición del arte ruso. Y elegí el cuadro de *La virgen de la aldea* para estudiarlo en este simposio.

El propósito de este estudio es conocer cómo los motivos de la iconografía mariana son interpretados por un artista judío, cuya obra expone con frecuencia el dogma cristiano. El judaísmo comparte con el cristianismo el Antiguo Testamento, pero, por un lado, prohíbe representar a la Divinidad, incluso pronunciar el nombre de Dios y, por otro lado, no admite el dogma de la Encarnación de Jesucristo. Sin embargo, el arte sacro tiene el don de hacer visible lo invisible y los artistas ponen sus habilidades expresivas al servicio de la Iglesia que les encarga realizar una Biblia de imágenes donde los fieles puedan leer y comprender los misterios del dogma. Por esta razón, el arte sacro no es sólo un compendio donde la belleza se manifiesta en todas sus formas, sino, sobre todo, un proceso de evangelización. De ahí que en el análisis de esta obra se

tengan en cuenta los aspectos teológicos, además de los iconográficos, simbólicos y artísticos que la configuran.

## II. *LA VIRGEN DE LA ALDEA*, UNA MATERNIDAD SACRA DE CHAGALL: ASPECTOS ICONOGRÁFICOS

Chagall trabaja en su repertorio pictórico uno de los motivos que lleva más arraigados en la intimidad de su ser. Si como él afirma, «la pintura es un estado del alma», su alma de pintor se vuelca en manifestar el misterio más trascendente de la Naturaleza: la maternidad. En su pintura, son frecuentes; hay maternidades de animales, maternidades humanas y existe la maternidad sacra. No es *La Virgen de la aldea* la única maternidad de este tipo, en *La Virgen del trineo* también coloca al Niño entre los brazos de María, pero ninguna como *La Virgen de la aldea* para revelarnos el don de la maternidad sacra, por la cual Cristo, siendo persona divina, se hace hombre por amor a los hombres. Veamos cómo se configura su iconografía.

Chagall es color. De joven, un día fue a presentar sus acuarelas a Doucet y la respuesta del maestro, por boca de su criado, fue: «No necesitamos ‘al mejor colorista de nuestros tiempos’<sup>1</sup>». El color en Chagall vivifica sus cuadros. La composición de *La Virgen de la aldea* se estructura en tres zonas horizontales, dominadas cada una por un color: arriba una gran nube con resplandores dorados cobija, casi en una visión beatífica, el mundo celeste con ángeles cantores, personajes humanos detenidos en una situación, incluso una vaca violinista y el reino vegetal manifestado en un ramo de flores; todo ello es una representación de la felicidad, creada por la unión de la música, el canto y el amor. La segunda zona es una gran mancha azul cobalto donde sólo se perfila un cirio encendido, un ángel, trompeta en mano, en vuelo horizontal, otro ser alado sombrío y agazapado y parte de la figura magna de la Virgen; la cantidad de elementos ha disminuido con respecto a la zona superior. Y, en la parte inferior del cuadro, una zona oscura de tonos pardos, donde se han suprimido todas las figuras humanas y animales para dar el protagonismo al lugar natal de Chagall, Vitebsk, ‘la aldea’ en el título del cuadro, con sus casas de madera con las ventanas, las cúpulas de sus iglesias, el río Dvina y su puente. De éste, como un verdadero puente entre la tierra y el cielo, emerge la magna figura de la Virgen, situada a la izquierda, de pie, alta, erguida, toda vestida de blanco, con el Niño desnudo en sus brazos. Frente al sentido de horizontalidad, se adueña del lienzo esta ascensión vertical, imbuida de espiritualidad y de luz.

---

<sup>1</sup> *Mi vida*, Barcelona 2012, p. 132.

A pesar de que se ha desplazado del centro físico hacia la parte lateral del cuadro, la Virgen ocupa el centro de atención y concentra su significado.

### III. VITEBSK, AÑORANZA Y SÍMBOLO EN LA OBRA DE CHAGALL

Hay advocaciones marianas cuyo nombre se origina en la tradición, perdiéndose el reconocimiento de quien fue el primero -persona o pueblo- en identificar la imagen con su nombre; pero otras advocaciones de gloria deben su nombre al bautizo artístico. Es el artista quien al dar título a su obra, o la aprobación a uno propuesto, crea una advocación mariana. Este es el caso de Marc Chagall, pintor del siglo XX, quien al pintar su pueblo, la Virgen con el Niño y los ángeles músicos y el hombre del ramo de flores, realizados todos ellos desde su personal interpretación, da a su cuadro el nombre de *La Virgen de la aldea*, elevando al personaje femenino, la Virgen, al más destacado lugar, alrededor del cual se coordinan los personajes restantes.

La advocación mariana del cuadro indica la procedencia de la Virgen, por lo tanto, es una advocación de origen geográfico. La aldea a la que se hace referencia, es Vitebsk, la ciudad natal del pintor. Vitebsk es una ciudad de Bielorrusia. -la llamada en otros tiempos 'Rusia blanca'-, situada al noroeste. Si dibujamos un ángulo recto y colocamos a Vitebsk en la intersección de las dos líneas, Novgorod queda arriba en el extremo vertical, a 187 km al sureste de San Petersburgo y Moscú, en el extremo de la línea horizontal. Es uno de los asentamientos más antiguos de Europa y fue fundada en el año 974 por la duquesa Olga de Kiev. Allí nació Chagall en 1887, en una familia judía de muchos hermanos y poco dinero. Los paisajes de su infancia y juventud con sus iglesias, las callejas, las antiguas casas de madera, los tejados -donde su tío subía a tocar el violín- su río y su puente quedaron impresos para siempre en su sensibilidad y en su memoria y, en el itinerario por países y continentes, formaron estos paisajes la raíz de su añoranza y un latido vital tan intenso que, a través del arte, los universalizó. En la actualidad, la ciudad tiene, aproximadamente, 360.000 habitantes y una casa de especial interés: la Casa-Museo de Marc Chagall.

El artista que hizo materia de su pintura los recuerdos de su corazón creó un diálogo, a través de este motivo, entre sus obras. No sólo es *La Virgen de la aldea* el cuadro que manifiesta su presencia, Chagall introdujo Vitebsk en su pintura desde tiempos tempranos, incluso refiriéndose a ella como 'aldea', así ocurre en el lienzo titulado *Yo y mi aldea*, 1911; en *El violinista*, de 1912, el pueblo, de fondo, recuerda a Vitebsk: aparecen sus casas de madera con los tejados blancos inclinados y el asunto de la pintura se relaciona con la costumbre

de un familiar de Chagall, que se subía al tejado, a tocar el violín, siendo como eran casas bajas, de una planta; más tarde, pone su nombre en el título de otra obra, *Desnudo en Vitebsk*, de 1933, una serena y equilibrada pintura en la que la ciudad se presenta en primer término: los edificios ocupan el protagonismo de la mitad inferior del cuadro: son blancos con tejados grises y bien dibujados; en la mitad superior, un desnudo femenino de espaldas se mantiene ingrávido, sobre un paño blanco, y un ramo de flores, de un color granate-rojo, sirve de unión entre la abrupta división de las dos partes, de la misma forma que en *La Virgen de la aldea* (1938-1942), de la que es coetánea, la virgen sirve de nexo entre las tres zonas horizontales en que se divide el lienzo. Y aún podría extenderse este recorrido por los cuadros con la imagen de la ciudad natal del pintor.

El único libro que escribió Chagall, *Mi vida*, de 1922, contiene esta dedicatoria: «A mis padres, a mi mujer, a mi ciudad natal». El hecho de recrearse en Vitebsk, de contemplarla con sus ojos de niño-pintor, pasa a su autobiografía, y, en su emoción, habla con ella y la describe así:

¡Mi ciudad triste y alegre!

De niño te observaba desde nuestro umbral, pueril. A mis ojos de niño te muestras luminosa. Cuando el tabique me molestaba me subía a un pequeño pilón. Si aún así, no conseguía verte, subía hasta el tejado. ¿Por qué no? Mi abuelo también subía.

Y te contemplaba a gusto.

Aquí, en la calle Prokrovskaia, nací por segunda vez<sup>2</sup>.

Se desprende de todo lo expuesto que Vitebsk es un motivo recurrente en la obra del pintor en distintas épocas y que su posición en el cuadro varía: se sitúa en la parte inferior, en la superior, en algún lienzo es protagonista y en otros sirve de fondo, pero siempre es un referente de su añoranza.

#### IV. ASPECTOS TEOLÓGICOS DE *LA VIRGEN DE LA ALDEA*: LA THEOTÓKOS

El título del cuadro establece quién es el personaje protagonista, la Virgen, pero no especifica de qué tipo de virgen se trata, sino sólo indica su procedencia, la ‘aldea’, en referencia a la ciudad natal del pintor, Vitebsk, reflejada en la parte inferior del lienzo. La iconografía mariana se compone de diversos motivos relacionados con la vida de María: la anunciación, la natividad, la dormición, la ascensión y otros. Entre ellos, la imagen de la

---

<sup>2</sup> *Mi vida*, p. 9.

maternidad, la Virgen con el Niño, es uno de los asuntos más representados en todas las épocas y el que protagoniza esta obra. Sin embargo, la pintura de estas dos imágenes, Madre e Hijo, no se deja a la libertad y fantasía de los pintores, sino que está nítidamente establecida, de modo que los conceptos teológicos tengan una presentación plástica inequívoca que sirva, al tiempo, para que los fieles asimilen fácilmente los dogmas y para guiarlos en su devoción. El título de *Theotókos* -familiar a los cristianos de Oriente desde los primeros siglos-, término griego equivalente al de *Deípara*, en latín, y *Madre de Dios*, en castellano, ratifica la doble naturaleza, divina y humana, de Jesús, afirmada en el Concilio de Nicea en el año 325 y proclamada como artículo de fe en el de Éfeso del año 431. Esto supone un esclarecimiento sobre las concepciones del patriarca de Constantinopla, Nestorio, quien pensaba que «Cristo era *un sujeto humano, unido pero distinto* al Verbo, un hombre extraordinario, unidísimo a la Divinidad, pero no verdadero Dios»<sup>3</sup>. Según esto, María podía ser llamada *Cristotókos*, Madre de Cristo, pero no *Theotókos*, Madre de Dios. De ahí, la importancia del Concilio de Éfeso y, a raíz de él, se erigió en Roma, el primer templo dedicado a la maternidad de María, *Santa María la Mayor*, para festejarla en todo su esplendor.

Gracias a los conceptos de *naturaleza y persona* se hace inteligible el misterio de Dios-Hombre, en el cual hay una naturaleza humana y una persona divina, la Segunda Persona de la Santísima Trinidad. En consecuencia, con justicia y verdad, se denomina a María, Madre de Dios, pues ha engendrado la naturaleza humana de Jesús, persona divina. La maternidad divina de María está aludida en el Antiguo Testamento y atestiguada, implícitamente en el Nuevo Testamento al significarla como Madre de Jesús y, explícitamente, por un lado, al confirmar que su Hijo se llamará Emmanuel, cuyo significado es 'Dios con nosotros' (Mt 1, 23 b-c), y por otro lado, cuando se afirma la misión salvífica de Jesús, quien «salvará a su pueblo» (1, 21c) y que lo «salvará de sus pecados» (1, 21d), poderes que, en el Antiguo Testamento, se atribuyen sólo a Dios.

Otro dogma de fe, presente en este lienzo, se refiere a la virginidad de María, antes, en y después del parto. Este misterio se hacía inteligible a los fieles por medio de una imagen: el Espíritu Santo fecunda a María del mismo modo que la luz pasa por la vidriera sin romper el cristal. Y esto se simboliza en los iconos por la presencia de las tres estrellas en el manto de María, una en la parte superior de la cabeza y dos situadas a ambos lados del manto. En nuestra obra, la alusión a este misterio se materializa en el blanco vestido de la Virgen, que simboliza la pureza.

---

<sup>3</sup> Orozco: 2010, 19.

La acertada expresión *Theotókos* se debe a Orígenes quien fue el primero en usarla, empleándola después otros padres de la Iglesia tan importantes como san Atanasio, Dionisio de Alejandría, san Gregorio de Nisa, san Juan Damasceno. La iconografía de la *Theotókos* aparece en el arte bizantino y muestra a la Virgen sentada en el trono, con el Niño en brazos, mirando los dos frontalmente. Tres estrellas lleva el manto de la Virgen con el significado de su virginidad, antes, en y después del parto, además de referirse al misterio de la Trinidad.

#### 4.2. La clasificación de la *Theotókos*, según los principios teológicos que presenta

Según el enfoque teológico del personaje, la iconografía de la *Theotókos* manifiesta tres prototipos: *Kiryotissa*, *Hodigetria* y *Elousa*.

##### 4.2.1. *Kyriotissa* o Señora

Esta imagen representa a la Virgen, Reina y Señora de todo lo creado, dignidad que procede de ser Madre de Jesucristo, Rey Señor, *Kyrios*. Su posición mayestática, admite dos variantes: de pie, denominada en Oriente, *Nikopoia*, la *Vencedora*, la que concede la victoria, o sentada en un trono, conocido por el nombre de *Cathedra Christi*, *Virgen Trono* o *Sedes Sapientiae*, como recuerdo del trono de Salomón<sup>4</sup>. Madre e Hijo llevan sobre la cabeza una corona para expresar su dignidad real. Ambos miran al frente y el Niño bendice con la mano derecha y en la izquierda lleva el libro de la Vida o la esfera del mundo en representación de que fue creado y redimido por Él. Las vestiduras se muestran enriquecidas con simulación de pedrerías o el manto se bordea, evocando en su decoración, el arte de la filigrana. Así se refiere en un estudio sobre las esculturas del siglo XIV que «no sólo la policromía simula materiales ricos sino que las propias esculturas de piedra se enriquecen con apliques de orfebrería como cinturones, broches»<sup>5</sup>. Un ejemplo de este prototipo es la Virgen de Rocamador, en Sangüesa (Navarra), de fines del s. XIII a principios del XIV.

---

<sup>4</sup> CARRASCO TERRIZA, M. J., "Aspectos cristológicos en la iconografía de la *Theotokos*", en *Cristo, Hijo de Dios, Redentor del hombre*. III Simposio Internacional de Teología, Universidad de Navarra. Pamplona 1982, pp. 578 y 579.

<sup>5</sup> MARTÍN ANSÓN, M<sup>a</sup> L., "Algunos prototipos iconográficos de la Virgen María en la escultura en metal del siglo XIV", en *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), XIV (2002) 44.



#### 4.2.2. Hodegetria o Conductora

Su nombre procede de una imagen de María con el Niño -que podría haber sido pintada por san Lucas, venerada en la iglesia constantinopolitana de Hegedon, de los guías de caminantes. María mira de frente y sostiene en su brazo izquierdo al Niño Jesús, mientras que con la mano derecha, en los iconos rusos proporcionalmente más grande y con dedos alargados, señala a su Hijo, indicando que Él es el camino y la vida: «Yo soy el camino, la verdad y la vida (Jn,14,6)». El Niño muestra un carácter deífico, bendiciendo a la griega con la diestra y con el cetro o la bola del mundo en la otra mano. La Virgen puede estar de pie o entronizada. Un ejemplo de este prototipo es la *Virgen de los Remedios*, patrona de Antequera (Málaga), escultura datada a principios del siglo XVI. Otro ejemplo es el de *Nuestra Señora, Salus Populi Romani*, advocación venerada en el icono de la, Capilla Paulina de Santa María la Mayor, en Roma. Con esta misma advocación, *Nuestra Señora del Pópulo*, se conserva un bello lienzo, anónimo del siglo XVIII, en la catedral de Zamora, modelo también de la Virgen Conductora.

#### 4.2.3. Eleousa, Mater Amabilis o Virgen de la ternura

Este modelo se caracteriza por expresar una relación más humana entre la Madre y el Hijo mostrando sus sentimientos en gestos cariñosos: sus miradas convergen, formando un círculo de intimidad o juntan las caras o el Niño acaricia la barbilla de su Madre o posa su mano en algún punto de su cara o de su cuerpo. De ahí, el nombre de Virgen de la ternura.

A diferencia de los otros dos grupos que subrayan el rasgo de la divinidad, en este se muestra la humana naturaleza de Cristo. Como ejemplo, citaremos *La Virgen dell Granduca*, 1506, de Rafael. Sanzio, o *La Virgen de la silla*, 1514, del mismo pintor. Y en el arte oriental europeo, un bellissimo icono, la Madre de Dios, de Yaroslavl, nos muestra la ternura de la relación materno-filial en el Museo de Iconos Racklinghausen. Un anónimo castellano del siglo XVII, *La virgen de Belén*, del Convento de san José, MM. Carmelitas Descalzas, de Medina de Río seco (Valladolid) cierra este pequeño muestrario de la Virgen de la ternura.

Las escenas más representadas muestran al Niño en actitudes infantiles jugando con su Madre, variante nítidamente establecida en el antiguo arte ruso con la denominación de *Pelagonitissa*, nombre procedente de la ciudad conocida como Pelagonia. Un subgrupo muy importante dentro de este prototipo de Eleousa es el que presenta a la Virgen en el acto del amamantamiento,

denominado Galactotrophousa, en español Virgen de la leche, tan representada en Oriente y en Occidente. Por la ternura, por la adhesión que despierta en los fieles, por la finura con que ha sido plasmada artísticamente, constituye una de las advocaciones de gloria de mayor belleza y humanidad. La primera representación se manifiesta en la catacumba de Priscila, siglo II, en el cubículo de la *Velatio*, la Virgen, sentada, aproxima su pecho a su Hijo. Esta imagen tuvo una gran difusión en el Egipto copto por la relación con el motivo de Isis amamantando a Horus. Después se extendió al monasterio Athos (Grecia) y, a partir de Bizancio, desde el siglo XII llega a Europa. Destaca el icono ruso de Barlovsk, del siglo XIV, por su interpretación teológica. Significa la revelación del Niño Dios a los hombres por medio de los pechos de su Madre. Durante los siglos XIII y XIV se reprodujo abundantemente en Italia recibiendo el influjo de los iconos bizantinos, vestida María con túnica roja y manto azul que le cubre la cabeza, modelo de gran popularidad en la Corona de Aragón. La Virgen de la leche ha sido pintada por los grandes maestros de la pintura: Van der Weyden, Cranach, el Greco, Rubens, y muchos otros artistas.

## V. LA VIRGEN DE LA LECHE: IDENTIFICACIÓN TIPOLOGICA DE LA VIRGEN DE LA ALDEA

Una vez conocidas estas tres maneras de representar la maternidad de María, estamos ya en condiciones de responder a esta pregunta: ¿a qué modelo responde la maternidad de *La Virgen de la aldea*?

El cuadro presenta, en su extremo izquierdo, a la Virgen María, de pie, en posición frontal, con el Niño sostenido a su izquierda y su mano derecha se apoya en el pecho izquierdo, apuntando hacia su Hijo. Ninguna de las dos figuras porta atributos de soberanía, ni están coronadas. Esto descarta su inclusión en el primer modelo de la Kyriotissa; con el segundo, la Hodegetria, comparte la posición frontal, de pie y el señalar con la mano derecha hacia su hijo, pero ese gesto se encuentra también en los iconos de la Eleousa, por lo tanto no es decisivo y, además, le faltan los atributos que imprimen carácter deífico. Tres rasgos se destacan en el personaje mariano de *La Virgen de la aldea* que realzan su maternidad: uno, los pechos voluminosos de la Virgen - por otra parte, típicos en Chagall al presentar la figura femenina-, símbolo de la fecundidad de antigua tradición, recuérdese la Venus de Willendorf; dos, la mano derecha del Niño se mete por el borde de de la túnica a la altura del escote, como ocurre en la escultura gótica y en alguna pintura de Botticelli, buscando el alimento maternal y la mano derecha de la Virgen se posa sobre su pecho izquierdo y, entre el dedo índice y corazón, se aprecia la presencia de una mancha rosada lo que podría indicar el pezón en el gesto de amamantar.

También cabe pensar que el trazo quiera indicar la piedra de una sortija, pero falta el anillo; por considerar otra hipótesis, se puede imaginar que esas pinceladas en la intersección de los dedos intentan reproducir una zona más oscura, sin embargo, ¿por qué, entonces, se sitúan entre el dedo índice y el dedo corazón que son los que las mujeres usan en el acto de amamantar a su hijo? ¿Hay que dejar al azar la existencia de estas pinceladas o son un rasgo más para apoyar que la Virgen de este lienzo debe incluirse en el prototipo de la Galactotrophousa o Virgen de la leche? En mi consideración, creo que debe ubicarse en este apartado ya que sólo el hecho, dejando los otros rasgos a un lado, de que el Niño Jesús busque el pecho virginal, en una tierna actitud infantil, es suficiente para mostrar que *La Virgen de la aldea* se identifica con la Virgen de la leche. Ahora bien, el acto de la lactancia, interpretado artísticamente, presenta, a mi juicio, distintas fases que se pueden clasificar en cinco niveles.

Nivel primero: La Virgen aparece totalmente cubierta por la túnica y el Niño mete su manita por la apertura de la túnica buscando el pecho materno. Es la imagen de la Virgen pudorosa donde no se necesita mostrar la desnudez del pecho para indicar el acto de la lactancia. Un delicado ejemplo de este tipo nos ofrece el tondo de Botticelli, titulado *Virgen con el Niño y ocho ángeles*, hacia 1478, en la Galería de los Museos Estatales de Berlín. La manita derecha del Niño se posa en la túnica de la Madre, mientras que con la izquierda intenta abrirle el ojal de la vestidura. La descripción de la reproducción fotográfica es clara: «María amamanta al Niño en presencia de ocho ángeles sin alas»<sup>6</sup>.

Nivel segundo: El pecho de la Virgen está descubierto e indica su preparación para el acto del amamantamiento. *La Virgen con el Niño Jesús*, del pintor francés Jean Fouquet, ejemplifica este momento. En las vidrieras de la catedral de Reims (Francia), Chagall, tan interesado siempre por el motivo de la maternidad, ha dejado una muestra de esta tipología con su sello personal. Otro ejemplo es la bellísima tabla flamenca de principios del XVI, denominada *La Virgen de la leche*, de autor anónimo, que se conserva en la iglesia parroquial de la Asunción, de Esquivias (Toledo). La Virgen aparece sentada con el Niño a su izquierda, deja al descubierto su pecho izquierdo sobre el que su Hijo coloca su brazo por encima, encuadrándolo en una poco común posición -la túnica del Niño y la cadena al cuello no pertenecen al original, fueron pintadas más tarde-; en la mano derecha de la Virgen se ve un pergamino

---

<sup>6</sup> GRÖMLING, A., y LINELSLEBEN, T., *Grandes maestros del arte italiano. Botticelli*, Tandem Verlag GmbH 2007, pp. 34 y 35.

enrollado y, en la izquierda, el Niño sostiene una pera. El interior, descrito con el detalle propio de las tablas flamencas, nos deja observar la decoración de una estancia privada. A través de la ventana se esboza un breve paisaje. La patrona de Esquivias es la Virgen de la leche de la que hay también un busto tallado en madera, con preciosa toca blanca de filigrana, influjo, quizás, de las *madonnas* napolitanas, venerado en la misma iglesia.

Nivel tercero: La Virgen posa su mano en el pecho o muestra el pezón entre sus dedos, índice y corazón. Botticelli nos suministra un ejemplo de esta fase de la lactancia que constituye un precedente clásico del cuadro de Chagall: se trata del maravilloso Retablo Bardi, *Virgen con el Niño entre san Juan Bautista y san Juan Evangelista*, 1484, conservado en la Galería de los Museos Estatales de Berlín. En esta obra, la Virgen sostiene al Niño en el brazo izquierdo, como lo pinta Chagall, sujetándolo con la mano izquierda; se presenta una Virgen pudorosa, con los pechos completamente cubiertos, salvo el pezón, una pequeña mancha, que queda aprisionado entre el dedo índice y corazón de la mano derecha., como ocurre en el cuadro de Chagall, por lo que es un claro precedente, aunque en lo demás difieren notablemente las dos obras.

Nivel cuarto: Hay un contacto entre el pecho de la Virgen y el Niño: éste pone sus labios en el pezón virginal o roza con su boca el pecho de su Madre y comienza la lactancia. Lucas Cranach, el Viejo, nos ofrece un ejemplo de este modelo, *La Virgen María amamantando a Jesús*, conservado en la catedral de Insbruck (Austria); otro ejemplo es *La Sagrada Familia*, del Greco.

Nivel quinto: El Niño Jesús es sustituido por un santo o algún hombre viejo. Del pecho de la Virgen mana un fino chorrito de leche que cae en su boca. Es un nivel simbólico. María es la Madre de la humanidad y de la Iglesia y da su alimento espiritual para que los hombres puedan crecer en su caminar hacia Dios. María los fortalece con su leche espiritual. En las vidrieras de la catedral de St. Etienne, en Bourges (Francia) existe una imagen, titulada *La Virgen del Apocalipsis amamantando a Moisés y a Elías*, de la época medieval, s. XII<sup>7</sup>, que ilustra esta fase; y en España, Alonso Cano pintó un óleo, *La Virgen da la leche a san Bernardo*, que se conserva en el Museo del Prado (Madrid).

*La Virgen de la aldea* se presenta en la fase del nivel primero, el Niño tiene hambre y busca su alimento metiendo su manita derecha por el borde

---

<sup>7</sup> CARDILLAC, L., "Erotismo y santidad", en *Intersticios Sociales* (El Colegio de Jalisco), 3 (marzo-agosto 2012) 19.

del vestido, y del nivel tercero, cuando la Madre se dispone a complacerlo. ¿Por qué, entonces, en la bibliografía existente -dentro de lo que he podido alcanzar- no se evidencia este hecho? Porque Chagall lo indica levemente, en un acabado arte de la sugerencia. Porque Chagall es un poeta y su escritura de imágenes se inscribe en el don de la alusión. Pero, eso sí, ofrece los datos suficientes y claros para que se llegue a este conocimiento. De la misma manera que, al titular el cuadro, no aparece explícito el nombre de su lugar natal, Vitebsk, aunque proporciona los elementos para que los espectadores, puedan deducirlo al aparecer, dibujada en la parte inferior del lienzo, su aldea -pueblo o ciudad- con sus cúpulas, sus casas de madera, incluso con su río Dvina y su puente. Por consiguiente, el grupo de la Virgen con el Niño pertenece, por la tierna escena que reproduce, al modelo de la Elousa y, dentro de ésta, al grupo de la Galactotrophousa, Es la representación iconográfica de la Virgen de la leche.

El Niño Jesús, ya se ha expuesto, no aparece con los atributos deíficos propios de los modelos de la Kiryotissa y de la Hodigitria, sino que presenta su aspecto más humano e infantil; está sentado en el brazo izquierdo de su Madre que sujeta sus piernas con la mano izquierda, postura que recuerda la de los iconos, quedando los pies al aire entre la túnica y el velo; su cabeza se levanta hacia arriba igual que sus ojos; la mano izquierda del Niño queda en el cuello de su Madre como buscando un punto de apoyo y la derecha, como ya se ha descrito, se mete por el borde del vestido en busca de su alimento: la leche de la Virgen alimenta al que será Él mismo alimento de los hombres en la Eucaristía. La Virgen de la leche manifiesta, por consiguiente, el misterio de la Eucaristía y *La Virgen de la aldea*, identificada con la Virgen de la leche, alcanza entonces su más alto valor iconológico. Timothy Verdon, decía, en las *Primeras Jornadas de Arte Sacro*, celebradas en el mes de mayo de 2012, en Alcalá de Henares, que, en los cuadros de arte sacro, está de una manera presente o latente el misterio de la Eucaristía, aspecto que pasan por alto muchos historiadores del arte. Así, en la Basílica Superior de Asís (Italia) en los frescos pintados por Giotto, en una escena se ve representado el sacrificio de la misa y san Francisco con el Niño Jesús en brazos va a depositarlo en el pesebre, clara alusión a que este Niño, colocado en el recipiente donde se pone la comida para los animales, será también comida para los hombres en la Eucaristía, por el misterio de la Redención. *La Virgen de la aldea*, sin bajar la vista hacia su Hijo, mantiene sus ojos grandes, bien abiertos, con la mirada ausente, perdida en la lejanía, quizás pensando en el futuro sufrimiento del Niño por el martirio de la Crucifixión. Y su velo blanco, en un símbolo de protección, roza el cuerpo infantil, completamente desnudo, que condensa en su desnudez, más vivamente, su entrega por amor.

Queda por analizar el elemento de las vestiduras. En las maternidades, el Niño Jesús puede aparecer vestido con ricos ropajes; cubierto con una túnica; con un paño blanco sobre el que se asienta; con un velo transparente para velar ligeramente su desnudez o desnudo, como sucede en este cuadro. La desnudez de la figura infantil ha sido objeto de controversia y Francisco Pacheco, pintor andaluz e historiador iconográfico del siglo XVII, reprocha a los artistas que representen al Niño desnudo, no admitiéndolo ni siquiera cuando alegan que así es más hermoso de acuerdo con el arte, ni por mostrar piadosamente la pobreza del Señor, pues ni una ni otra razón tienen fundamento. Y dice:

Cáusame gran compasión ver al Niño Jesús desnudo en brazos de su Madre santísima, cosa que no pudo suceder en ningún tiempo; bueno es que esté la soberana Señora y su Esposo vestidos decentemente, como es razón, y tengan al santísimo Niño en carnes, al calor y al frío; siendo así que del amor, providencia y honestidad de la santísima Virgen no se puede pensar ni creer cosa semejante; porque, en buena razón, siendo como era el glorioso San Josef oficial, no pudo su pobreza obligarle a lo que no sucede a a los que mendigan por las puertas<sup>8</sup>.

Sin embargo, Chagall prefiere ofrecer una pintura del Niño muy cercana, mostrando su humanidad y acercándonos vivamente el misterio del Dios hecho hombre por amor.

Contrasta con la desnudez infantil la Virgen toda vestida de blanco: blanco es el color de su vestido y blanco es el velo que baja hasta los pies. Al ver el lienzo, la blancura de la Virgen atrae fuertemente la mirada y los colores del cuadro, lleno de color, azul cobalto, dorados, sienas tostados, ocre, se olvidan para, emocionalmente, quedar apresados por el blanco. La figura de la Virgen erguida, de pie, esbelta, estilizada ocupando en vertical, de arriba abajo, el extremo izquierdo del cuadro, ausente de toda riqueza y ornamento y adornos y joyas, en su extrema sencillez exalta la riqueza del blanco: la inocencia, la virginidad, la pureza, la protección y la solemnidad del máximo esplendor. Es la dama de blanco. La dama sagrada de blanco. Pero este concepto, motivo recurrente del arte, nos hace entrar, antes de desarrollarlo, en otro apartado, expuesto a continuación.

---

<sup>8</sup> PACHECO, F., *Arte de la pintura*. Introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Ediciones Cátedra, Madrid, (1991, 1ª ed.), 2009, 3ª ed., p. 578.

## VI. EL BLANCO EN LA OBRA PÌCTÓRICA DE CHAGALL

El blanco como protagonista o elemento destacable en los cuadros de Chagall, configurando la imagen de un personaje o de un animal o de un objeto, es una constante en su obra, pero se revela especialmente importante en el período que abarca desde los primeros años de 1930 hasta 1946, aproximadamente, época que comprende, en la historia, los años anteriores a la II Guerra Mundial y la propia guerra hasta su final. Es también la época en que se realiza *La virgen de la aldea*, datada en los años que se extienden desde 1938 hasta 1942.

### 6.1. *Los cuadros blancos de la guerra*

En la obra titulada *Soledad*, de 1933, el personaje protagonista, un judío con su manto blanco, el *talit*, sentado en un paisaje al aire libre, apoya la cabeza en una mano en actitud pensativa y con la otra coge *la torá*; a su lado, también sentada, una vaca blanca con un violín parece contagiarse de un pensamiento sombrío y mira expectante. Refleja el lienzo el peligro que se cierne sobre el pueblo judío. Más adelante, en 1938, *Crucifixión blanca*, muestra, como figura central, un personaje sacro, Cristo en un madero blanco. El paño de pureza habitual de Cristo crucificado se ha sustituido por un *talit*, el manto de oración de los judíos, de color blanco con dos franjas oscuras en el borde. Como vemos, los motivos cristianos interpretados por el pintor judío tienen en su obra una extraordinaria importancia y aparecen mezclados con los elementos judíos, sin renunciar a ellos ni en tan apretadas circunstancias. El cuadro, en opinión de Walter y Metzger «gana la atemporal profundidad de los iconos». En el Cristo muerto, en mi interpretación, halla Chagall la crucifixión del pueblo judío perseguido y una clave para expresar el sufrimiento humano universal elevándose a su representación desde una situación particular. Es una obra impresionante que manifiesta el horror, el sufrimiento psicológico y físico y el caos de la guerra.

*La Virgen de la aldea* se vio afectada por los hechos de la persecución nazi y de la preguerra. Chagall, ante la proximidad alemana, tiene que huir con su familia y se instala en Gordes, en la Provenza-Costa Azul, donde compró una casa. Una foto del cuadro comentado confirma que el pintor trabajaba en esta pintura hacia 1941. Por las radiografías del lienzo, sabemos que antes protagonizó dos composiciones; también conocemos, por Clara Marcellán, que la parte inferior del cuadro fue cortada, eliminando la pintura de un gallo, a fin de equilibrar los tres segmentos horizontales en que se estructura la obra. Chagall, en el punto de mira de los nazis, recibió la ayuda,

en forma de invitación para realizar una exposición en Nueva York, en el Museo de Arte Moderno, y en 1941, socorrido por instituciones dedicadas a rescatar a los intelectuales y artistas judíos, llega con sus cuadros, como el prototipo del judío errante, a España, por Canfranc, hace parada en Madrid y alcanza Lisboa desde donde viaja en barco hasta Nueva York. Su obra sufrió dos retenciones, una de ellas de cinco semanas en Madrid, cuyos detalles se desconocen, hasta que pudieron trasladarse sus cuadros en la cubierta de un barco, bajo la estricta vigilancia de su hija Ida. Seis años después de tan azarosos viajes, se expuso una gran retrospectiva de Chagall en Nueva York. Esta es la complicada historia del traslado de sus obras pictóricas en un continente en guerra. Sin embargo, esta pintura que nos ocupa, a diferencia de la anterior comentada, refleja, aunque preocupación en la ausente mirada de la Virgen, serenidad y esplendor y alegría.

Una vez terminada la II Guerra Mundial, se data un lienzo, en 1946, titulado *Vaca con quitasol*, en cuyo lomo blanco se asienta un bello ramo floral con un guante rojo a su lado. Es una imagen alegre en la que la vaca blanca, símbolo de la maternidad nutricia, levantando con una de sus patas una sombrilla, con movimiento ligero da un paseo, y se convierte en símbolo de la paz, terminada la guerra: es la vaca blanca de la paz, réplica de la paloma picassiana de la paz. El ramo rinde homenaje a la paz alcanzada y al término del sufrimiento judío; por eso al fondo, en una esquina, se ve a los enamorados y, de nuevo, renace la vida. No obstante el trance de la guerra ha estrujado tan fuertemente el corazón de Chagall, que, décadas después, vuelve, como una obsesión, y lo convertirá en protagonista de otro lienzo lleno de blancos, al que titulará *La guerra* (1969).

El blanco alcanza niveles de significación distintos en el lenguaje pictórico de Chagall y en cada obra, como se deduce de las comentadas, adquiere un simbolismo propio. En la primera, representa la inocencia de un pueblo; en la segunda, el martirio de la crucifixión y del pueblo judío; en *La virgen de la aldea*, la pureza de la virginidad en el esplendor solemne de María y su perpetuo socorro como Madre de todos los hombres; en la cuarta, la paz, la alegría de la vida que renace después de la guerra y otra vez, más tarde, en la quinta obra aflora el blanco, como el desvalimiento y ausencia de vida, impuestos por la guerra.

## 6.2. *Los cuadros blancos del amor: las novias*

Los personajes vestidos de blanco no sólo aparecen en la pintura de Chagall, en los vestidos femeninos, sino también están presentes en su relato



autobiográfico, en personajes masculinos. Al recordar sus miedos infantiles, Chagall relaciona el blanco con figuras fantasmales: «U, otro día, un viejo, todo vestido de blanco, del otro mundo, llega a casa, un tío mío con la barba larga. Una vez dentro, se queda de pie, pide limosna»<sup>9</sup>; o, en la evocación de su padre, el blanco se une a la religión:

Papá va todo de blanco.

Una vez al año, el Día del gran Perdón, me parecía el profeta Elías<sup>10</sup>.

Para cerrar este apartado, se debe decir que la blancura de la vestimenta mariana de *La virgen de la aldea* establece también un diálogo con otras obras chagallianas en las que el blanco se hace presente a través de las novias, cuyo vestido nupcial es todo blanco -téngase en cuenta *La boda rusa* (1909), *La boda* (1911-1912), *La novia de las dos caras* (1927) y *Sueño de una noche de verano* (1939)-, entre otros. Son los cuadros blancos del amor. Este personaje femenino, la aparición de la mujer vestida de blanco, reiterado en su obra pictórica, supone la inserción de Chagall en unas corrientes estéticas que abarcan diversas disciplinas, pintura, literatura, música, y su respuesta al arte de su época, donde 'la dama blanca', es un motivo recurrente. Comprobémoslo a continuación.

## VII. LA DAMA DE BLANCO EN LAS ARTES

Entre los siglos XIX y XX, surge en diferentes artes un personaje femenino que se prodiga, por un lado, en la literatura, en la música y en la pintura, y por otro lado, podemos constatar que esta figura, también se manifiesta en las artes sacras, con antecedentes mucho más remotos: es la dama de blanco.

### 7.1. *La dama sagrada de blanco*

En el terreno sagrado, el blanco forma parte de la iconografía de la Virgen. Así en el *Arte de la pintura*, su autor, suegro de Velázquez, considera que la túnica blanca es preceptiva en la iconografía de la Inmaculada y explica la razón, pues vestida de blanco se le apareció a doña Beatriz de Silva, pero el manto debe ser azul (Pacheco: 2009, 576). Sin embargo, en otras advocaciones, encontramos a la Virgen revestida con un manto blanco: en

---

<sup>9</sup> *Mi vida*, p. 41.

<sup>10</sup> *Mi vida*, p. 50.

*La Anunciación*, de Stephan Lochner, en la catedral de Colonia y en una *virgo lactans*, *La Virgen con el Niño Jesús*, del pintor francés Jean Fouquet, en Amberes donde el color blanco se extiende a la carnación de María y de su Hijo. No obstante, el velo blanco de la Virgen de Chagall, como ya se ha comentado, entra en consonancia, aunque tenga estos precedentes clásicos de la liturgia mariana, con el vestido nupcial de los cortejos de boda, representados en su obra pictórica, y con las novias, *damas de blanco*, de pintores de la época anterior, pertenecientes al *Simbolismo*, como se verá al analizar la dama de blanco en la pintura.

La dama vestida de blanco, en el arte sacro, es propia de las visiones de las santas: se trata de la Virgen, la Señora de blanco, que se hace visible llena de luz y rodeada de resplandores. Santa Catalina Labouré, religiosa de las Hijas de Caridad, vivió el 27 de noviembre de 1830, en París, la aparición de la Virgen, toda vestida de blanco -precedida de un niño, también todo vestido de blanco, quien la guió a la capilla, donde se encontraba la Señora-, para encargarle la acuñación de una medalla, la Medalla Milagrosa, cuya devoción se extendió después a numerosos países. De igual manera, se apareció la Virgen, dieciocho veces entre el 11 de febrero y el 16 de julio, a Bernadette Soubiros, aldeana analfabeta de 14 años, en una gruta a la orilla de un río en las afueras de Lourdes (Francia); y, toda vestida de blanco, túnica y manto -con una banda azul en la cintura- se representa iconográficamente a la Virgen de Lourdes. También los tres pastorcitos, Lucía, Jacinto y Francisco, de un pueblecito de Portugal, en 1917, vieron que surgía de una encina una Señora toda vestida de blanco: era la Virgen de Fátima. Se han elegido estos tres ejemplos de la dama sagrada de blanco por coincidir en el tiempo con la vida de Chagall o suceder algunos años antes de su nacimiento.

Existe, además, en la iconografía religiosa, otra dama sagrada blanca: son las *vírgenes blancas*, así denominadas por haber sido realizadas con materiales claros, mármol o piedra blanca. En España se halla un amplio repertorio. La Virgen Blanca preside la catedral de Vitoria, cuyas fiestas se celebran desde 1884; en Jaén, una de las más antiguas imágenes, de 1527, se venera en la Ermita de la Virgen Blanca; en Toledo, se ubica en el coro de la catedral; en León también se halla representada la Virgen Blanca, y, en Málaga, recibe culto privado en el barrio de san Rafael una pequeña y bella talla en madera de pino de la Virgen Blanca, con el Niño, así llamada por el color nacarado de su cara, por sus vestiduras blancas, por el lirio o ramo de flores blancas que porta en su mano derecha y por el escapulario de la Virgen del Rocío, en alusión a la Blanca Paloma de Ayamonte (Huelva). Tiene su fiesta el 5 de agosto cuando se celebra la advocación de Nuestra Señora de las Nieves, en conmemoración del milagro ocurrido en Roma, al caer, el 5 de agosto, en

pleno verano, una nevada, como indicación de que debía construirse un templo dedicado a la Virgen, el actual templo de Santa María la Maggiore, en la ciudad de Roma.

### 7.2. *La dama de blanco profana*

Si nos detenemos en el arte profano, la dama blanca es una figura romántica o simbolista, una figura de influjo benéfico, más allá de las fronteras de la realidad natural, rodeada de misterio, de secretos, relacionada con amores trágicos, con la religión, con la muerte y la locura, según la versión de cada artista, que ejerce de guía en el relato y cuyas repetidas apariciones y desapariciones llena de sobresaltos a aquellos malévolos con los que se relaciona, pero cuya misión es advertir y socorrer a los inocentes en peligro, aun a costa de grandes sufrimientos e, incluso, de su vida. Su gran plasticidad provoca un fuerte impacto emotivo y misterioso en nuestro espíritu que sacude las fibras más sensibles de nuestra memoria cultural y personal, sea cual fuere la manifestación artística, literatura, música, pintura, en la que aparece

En la música, una ópera de François-Adrien Böieldieu con libreto de Eugène Scribe, *La dama blanca*, de 1825, cuenta una historia de amores, de intrigas, de usurpaciones de herencias, con final feliz, basada en varias novelas de Walter Scott.

En la literatura, existe en la galería de personajes, uno que se destaca especialmente a partir del siglo XIX: la dama de blanco. Esta figura femenina, siempre vestida de blanco, suele protagonizar la obra, incluso hasta dar título al relato -como en el caso de W. Collins, cuya novela, *La dama de blanco*, publicada en 1860, lo hizo famoso- va unida al misterio, al amor desgraciado, a la locura y a la muerte. Ofrecemos un ramillete de ejemplos, a continuación.

Bécquer, en su famosa leyenda *El rayo de luna* (*Leyendas*, 1871) relaciona a la dama de blanco con la locura: el misterio de una blanca aparición nocturna a la que el protagonista, enloquecido de amor, persigue por bosques y por intrincadas callejas de Soria, resulta ser, a la postre, un espejismo, un rayo de luna entre el follaje de los árboles, interpretado, por una febril y fantasiosa imaginación masculina, como una mujer vestida de blanco. Aparición nocturna, y también relacionada con la locura y la muerte, es *La dama de blanco*, extraviada, después de escaparse del manicomio, en una noche de luna llena, cuando busca el camino de Londres.

Valle-Inclán encarna en su dama de blanco -“Eulalia,” en *Corte de amor*, 1903- el prototipo de mujer suicida que se arroja al río ante la imposibilidad de unos amores adúlteros, contrastados con la placidez del paisaje gallego. El tópico literario prosigue en el siglo XXI y en *Las filipinianas*, de Inma Chacón, la dama de blanco de Alejandría se vuelve a enlazar con la muerte: el blanco de su vestido señala el luto por la muerte de sus amados, en una nueva interpretación de los amores trágicos.

En la pintura, la *dama de blanco* por excelencia, es la novia de las obras de Chagall, ya conocidas, o de las que se inscriben en el *Simbolismo holandés* protagonizado por Jan Toorop quien, a lápiz y carboncillo negro, dibuja sobre papel una composición titulada *Tres novias* -tres damas de blanco- de 1893, conservada en el Rijksmuseum Króller-Müller, Otterlo. Su dibujo sencillo donde predominan las líneas se inspira en la corriente artística del *Simbolismo* cuyo manifiesto se publica en 1888. Otra *dama de blanco* pictórica, cuyo título sigue incorporando la palabra ‘novia’, estrecha sus vínculos con la espiritualidad religiosa, Es el óleo sobre lienzo, de Johan Thorn Prikker, *La novia de Cristo*, en la que Éste aparece clavado en el madero con la cabeza inclinada y su corona de espinas se desenrolla para enlazarse a la diadema nupcial. Datada en los años 1892 -1893, se conserva también en el mismo museo que la obra anterior, el Rijksmuseum Króller- Müller, Otterlo. Llena de delicadeza y finura la pintura se impregna del misticismo de la época. Su autor, compañero de Toorop pertenece también al grupo del Simbolismo holandés, siendo ambos las dos figuras más representativas.

Por último, hay que mencionar, que en la pintura además de presentarse como el prototipo de novia, la *dama de blanco* aparece identificada con la dama de la alta sociedad. En una obra de un pintor ruso, Kasimir Malévitvh, muchos seres de blanco, hombres y mujeres elegantemente vestidos, aparecen de pie o sentados, sobre un fondo verde, al aire libre. Son los exquisitos de la sociedad; su título *Diversión de la alta sociedad*, 1908, en el Museo Ruso de San Petersburgo<sup>11</sup>. El blanco se elige de nuevo para expresar lo mejor, el más alto rango.

Constatamos, por consiguiente, que cuando el pintor Marc Chagall pinta a la Virgen de la aldea, como la *dama sagrada de blanco*, se inscribe en una tradición artística de gran arraigo en el campo litúrgico y en las estéticas musicales, literarias y pictóricas de los siglos XIX y XX. La visión de la dama de blanco remueve en el espectador impresiones y experiencias culturales soterradas y, el reconocimiento del personaje en el lienzo, aunque sea subconscientemente,

---

<sup>11</sup> GIBSON, M., *El Simbolismo*, Taschen, Köln 2006, p. 191.

unido al impacto visual que la recepción de lo blanco produce, hace emerger desde el fondo de su espíritu una emoción profunda. Es la provocación emotiva de Chagall.

### VIII. ASPECTOS SIMBÓLICOS DE *LA VIRGEN DE LA ALDEA*

El pensamiento simbólico revela al hombre aspectos de la realidad que no podrían ser comprendidos sin él. Como explica García Mahiques, «Por medio del símbolo, el hombre intenta definir una realidad invisible a los sentidos pero aprehensible por las imágenes y los objetos simbólicos (G. M.: 2009, 196)». Veamos cuáles son estas imágenes simbólicas de Chagall que llevan a desvelar los significados invisibles de otras realidades.

Unas figuras u objetos del cuadro realzan a la Virgen, dirigiéndose a ella en sus homenajes, y adquieren dimensiones simbólicas, al esclarecer ámbitos teológicos y litúrgicos: son el cirio encendido, el ramo de flores, el acróbata del beso, los ángeles cantores y músicos y la vaca violinista.

#### *El cirio encendido*

El cirio encendido que sale del pueblo admite varios significados simbólicos. Por su tamaño y grosor, se podría tratar de un cirio, más que de una vela. El pabilo encendido, la llama, alude a la divinidad. El cirio encendido es la representación de Cristo, Luz del mundo y está aquí, además, como símbolo de la maternidad de su Madre, la Virgen que da a luz a la Luz del mundo; la cera significa el cuerpo físico de Cristo formado de su Madre. El cristianismo medieval interpreta la cera como el símbolo de la naturaleza humana de Cristo<sup>12</sup>. Al tiempo, es un símbolo, el cirio pascual, de la Resurrección de Cristo -litúrgicamente, preside el sacrificio de la misa después de semana santa-, de modo que el misterio de la Pasión y Resurrección de Cristo están presentes en el lienzo, desde la etapa infantil de Jesús, ya evocados en la mirada lejana de la Virgen que no dirige sus ojos al Niño, sino que piensa en el sufrimiento venidero de su Hijo por la redención de los hombres. Por esto su velo, en el lugar del manto, al recoger levemente el cuerpo del Niño, además de dignidad -es Quien es-, en una simbología ya establecida<sup>13</sup>, significa protección; y, como velo propiamente, alude a este misterio latente, velado, en el Niño, de la redención.

---

<sup>12</sup> PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos, Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Editorial Tecnos, Madrid 2008, p. 127.

<sup>13</sup> *Ibid*, p. 302.

El cirio que sale desde la aldea y se eleva al cielo es también plegaria y súplica, como si recogiera la voz unánime del pueblo en una petición de socorro, simboliza la necesidad de ayuda divina. A este efecto, notemos la posición deíctica del cirio, representación de Cristo, por la que señala a su Madre: pedid al Hijo por medio de la intercesión de su Madre. Téngase en cuenta la data de la realización de la pintura, desde 1938 hasta 1942, cuando la persecución al pueblo judío se hacía más agobiante y la II Guerra Mundial ya había estallado. Tanto judíos como cristianos se veían afectados por el dolor de unos seres humanos, perseguidos por otros inhumanos seres

### *El nimbo de la Virgen*

En el arte cristiano, el nimbo es el círculo dorado de luz que enmarca la cabeza de Cristo, de la Virgen y de los santos: esta es su representación clásica. Sin embargo, Chagal transforma esta imagen y la sustituye por los brazos de un personaje ingravido que besa a la Virgen: sus brazos alrededor de la cabeza de la Virgen sustituyen al nimbo clásico en una corona de amor.

### *El ramo de flores*

Del mismo modo que el metal precioso del oro se marca con una contraseña de identidad, el ramo de flores es el sello de identidad de la obra chagalliana en todas las etapas de su evolución, uno de los motivos básicos, junto a otros, de su repertorio. Tiene el sentido de rendir un homenaje a algún personaje o asunto del cuadro, además de expresar el gusto personal del pintor por las flores. Son las flores del amor. Pronto se muestran: en su obra titulada *El anillo o la pareja en la mesa* (1909), un jarrón con flores encima de la mesa relaciona al hombre y a la mujer sentados frente a frente, en lo que parece ser el compromiso nupcial. En *La novia de las dos caras*, (1927), ésta lleva en la mano un hermoso ramo de flores. Otra novia, en *Sueño de una noche de verano* (1932), porta de nuevo el ramo de flores. Recuérdense los cuadros ya comentados *Desnudo inventado sobre Virebsk* y *Vaca con quitasol* (1946), al renacer la vida y el amor después de la guerra. Aparecen también las flores en *Pareja sobre fondo rojo*, de 1983: un pintor con la paleta en la mano dentro de una enorme mancha circular azul, señala un gran ramo de flores dispuestas en un jarrón que flota suspendido en el aire azul de este círculo, es un gesto de ofrenda a la pareja de amantes de la parte inferior del lienzo y, especialmente, al pintor.

En cuanto a las flores, se puede advertir, por las fechas, que abarcan toda la vida pictórica de Chagal, desde sus veintidós años hasta sus noventa y seis, dos años antes de su muerte.

Toda esta galería floral expuesta y muchos más lienzos que se podrían señalar, tiene como finalidad demostrar la importancia de este motivo pictórico e indicar que la presencia del ramo de flores -situado en la parte superior derecha -en el lienzo de *La Virgen de la aldea* responde a una fidelidad en la manera de pintar de Chagall. Se constituye así, el ramo de flores, en una firma reveladora de su identidad por una parte y, por otra, transmite la simbología de la liturgia cristiana, en un homenaje de amor y devoción a la Virgen. Recordemos la celebración, ‘con flores a María’, en el mes de mayo y la ofrenda floral durante todo el año en procesiones, romerías u homenajes florales dentro de la iglesia y en las diferentes liturgias de las bodas, comuniones y bautizos. De igual modo, el personaje de *La Virgen de la aldea*, encima de una nube o volando por el aire, con el brazo extendido hacia la Virgen, parece ofrendarle el ramo de flores.

### *Los personajes músicos y cantores*

La música del cuadro se comunica a través de los ángeles cantores y de los personajes músicos, el ángel de la trompeta, y la vaca violinista, pues hasta este animal, muy grato a Chagall e introducido en sus pinturas, quiere deleitar al Niño y homenajear a su Madre.

Dentro de la iconografía de la maternidad sacra clásica, se presenta la música y el canto frecuentemente. Pensemos en una obra ya comentada, el tondo de Botticelli, donde la mitad de los ángeles son cantores y se disponen a deleitar al Niño en la escena de su lactancia. Al igual que la madre, mientras amamanta a su hijo, lo distrae con la música del sonajero o dándole algún objeto, a modo de juguete, para que se entretenga, queda establecido por la tradición que la misión de estos ángeles tiene como finalidad llamar la atención del Niño y deleitarlo para que coma, dando a la escena un toque de humanismo y naturalidad, y rendir, a la vez, un homenaje a la maternidad.

Pero como los símbolos son pluridimensionales, se comprende, en el ángel que toca la trompeta, otro mensaje profundamente esperanzador. Ante la masacre de la guerra y el dolor de vivir, el ángel de la trompeta llama a la confianza en la Resurrección de Cristo, a la victoria después de la tribulación y anuncia, como Pablo en la Epístola Primera a los Corintios (cap. 15. vv 55 y siguientes), que los muertos serán resucitados y, según el Apocalipsis, se abrirán los cielos para glorificar a Dios y dar el galardón a los que lo merezcan. Chagall, en una meditación bíblica expresada en un lenguaje visual, remite al día del Juicio Final la recompensa definitiva. Maravilloso Chagall. Con qué parquedad de medios expresivos transmite un mensaje tan rico en contenidos.

Este es el poder de la imagen y de la belleza, así lo expresa Valle-Inclán: “La belleza es la intuición de la unidad, y sus caminos, los místicos caminos de Dios”.

## IX. LA FILIACIÓN ARTÍSTICA DEL CUADRO.

Chagall, asimilando los valores iconográficos clásicos, los reinterpreta en una estética moderna y personal, recogiendo de los fauvistas y de Matisse la intensidad del color, expresándose en *La Virgen de la aldea*, con sus tonos cálidos, ocre, rojizo, dorado y marrón, espirituales con el azul cobalto del cielo y llenos de luz, a través del blanco; del surrealismo -movimiento del que se considera a Chagall un precursor- los efectos oníricos del sueño: la vaca tocando el violín, el personaje que besa a la Virgen -¿autorretrato de Chagall?- formando con sus brazos una especie de nimbo moderno en una postura acrobática que desafía la ley de la gravedad, una magna vela simbolista que parte de la aldea; de los iconos rusos y del neoprimitivismo, el esquematismo, la actitud casi hierática, la simplicidad esencial y la emoción; así como incorpora las figuras planas, comunes a las vanguardias. Sin olvidar, sus sellos personales, raíces en las que se arraiga su identidad: las novias, las flores del amor, el gallo, los animales, su temática natal: Vitebsk, sus añoranzas, y, en definitiva, la emoción de su alma.

## X. CONCLUSIONES

La aportación de Chagall a la iconografía mariana, desde la estética, significa una ruptura con la iconografía clásica, sobre todo, en tres aspectos: la ruptura de la identificación del centro de atención, la maternidad, con el centro físico del cuadro, la posición erguida de la Virgen, y las vestimentas, con respecto al cromatismo y los pliegues del manto y de la túnica.

En cuanto al primer punto, Chagall, sitúa a la Virgen con el Niño en el lado izquierdo del cuadro: el centro de atención, ahora situado en un extremo, no ocupa, pues, el centro físico del cuadro. Esta nueva forma de ubicar al personaje principal, la Virgen, implica una nueva forma de mirar. Chagall, al desplazar a la Virgen hacia el lateral, obliga al espectador a desplazar su vista hacia la izquierda del cuadro para llegar al centro de atención. Se instaura así una nueva forma de contemplar el cuadro que rompe con la mirada clásica. Por tanto, Chagall no sólo modifica la iconografía de la maternidad sacra, sino que modifica también al espectador, al cambiar su comportamiento visual. Más aún, los objetos artísticos, ángeles, lirios, santos, comitentes, concentrados



en la iconografía clásica alrededor de la imagen central para realzarla, ahora, en el cuadro de Chagall, se dispersan visualmente, se sitúan encima de la cabeza de la virgen, el personaje del beso; otro en el extremo superior derecho, el personaje del ramo de flores; en el centro superior, la vaca violinista, pero esto se compensa por la creación de un centro de significados en el que todos se vinculan a la Virgen aunándose con el propósito de rendir homenaje a la esencia de la maternidad. Dispersión visual y concentración de significados.. Éste es el programa chagalliano.

Con respecto al segundo punto, frente a la clásica postura sedente de la Virgen de la leche, Chagall muestra a su Virgen de pie, predominando la línea vertical y estilizada sobre la horizontal, no se dirá que esta posición es excepcional, pero sí poco frecuente en comparación con la imagen sedente que acompaña casi siempre a la representación del momento de la lactancia. ¿Cuál podría ser la intención del pintor? Se puede interpretar que, quizás, la confluencia de otros significados como el de la Virgen, puente entre la tierra y el cielo, tal como se refleja en el lienzo, Madre auxiliadora e intercesora ante su Hijo, podrían haber influido en la modificación de la posición sedente de la Virgen de la leche.

En relación con el tercer punto, en vez de las pesadas vestimentas con pliegues, propias de las representaciones de siglos anteriores, viste a su Virgen un sencillo vestido liso de falda con forma de campana y un velo que cae flotando hasta abajo, que nada tiene que ver con los pesados mantos góticos y renacentistas; y en cuanto al color del ropaje, el cromatismo de los azules y granas, o carmesíes, se trueca en un blanco resplandeciente que asemeja a la Virgen a una novia, como las que se observan en otras producciones pictóricas del artista y de sus compañeros. En síntesis, desde el punto de vista iconográfico, mantiene Chagall los gestos y la actitud esencial de la iconografía clásica, la madre sosteniendo al niño desnudo en su brazo, mientras se coge el pecho con la otra mano para iniciar la lactancia, pero, al tiempo, las innovaciones de Chagall en la iconografía mariana no pueden ser más vanguardistas y se incluyen en las estéticas del siglo XX.

Desde el punto de vista iconográfico, se llega a la conclusión de que la imagen representada, *La Virgen de la aldea*, es la Virgen de la leche, en su nivel primero y tercero que, respectivamente, indican la primera fase del amamantamiento, en la que el Niño reclama el pecho de la Madre y la tercera fase, en la que la Virgen se dispone a dárselo y el pezón aparece entre los dedos índice y corazón. Pero hay que añadir que ambos niveles de representación están sugeridos pudorosamente por el pintor que proporciona al espectador los elementos necesarios para que así lo interprete, sin manifestarlos

abiertamente, como ocurre en otros modelos clásicos. Hay que señalar también que la representación de los niveles primero y tercero del acto de lactancia en la obra de Chagall encuentra un precedente en el artista italiano Botticelli, en el tondo de *La Virgen y el Niño con ocho ángeles* y en el *Retablo Bardi*, respectivamente, coincidiendo especialmente con este último en situar al Niño a la izquierda y en coger la Virgen su pezón virginal con los dedos índice y corazón.

Al identificar a la Virgen de la aldea con la Virgen de la leche, se nos revela su valor iconológico en la manifestación del misterio de la Eucaristía: por un lado, está presente, implícitamente, el dolor de la Crucifixión por amor al hombre y, por otro lado, se manifiesta explícitamente el mensaje esperanzador de su Resurrección, simbolizada en el cirio encendido, con el que la Virgen entabla un diálogo.

También se suma al valor iconológico de la Virgen de la leche, el significado de Virgen Intercesora que, como verdadero puente entre la tierra y el cielo, lleva a su Hijo la plegaria y la súplica de un pueblo angustiado por la opresión y, como Madre Auxiliadora, muestra en su Hijo el camino de salvación y de la recompensa eterna.

El valor iconológico de los ángeles reside en que son símbolo de alegría y de homenaje, los cantores, y símbolo de esperanza, el anuncio glorioso de la recompensa eterna, el día del Juicio Final, pregonado con la voz de trompeta del ángel.

Desde el punto de vista simbólico, los símbolos sirven para manifestar contenidos teológicos, al hacer visible lo invisible a través de su plasticidad y son, a la par, catón para los fieles y camino de devoción.

Con respecto al género del cuadro, se debe considerar compuesto por una articulada variedad de géneros pictóricos: el bodegón, representado por el ramo de flores, el paisajismo urbano, por la ciudad de Vitebsk y el retrato, por la maternidad.

En cuanto a la interpretación religiosa en los motivos mariológicos y cristológicos, el cuadro está perfectamente conseguido. La Virgen de la leche es la Madre nutricia, su leche virginal da alimento a quien será Él mismo alimento de los hombres por la redención, de modo que el misterio de la Eucaristía está comprendido en el amamantamiento del Niño Jesús.

Por último, se debe indicar que esta concienzuda interpretación mariológica y cristológica se manifiesta plásticamente dentro de una estética vanguardista que recoge todo el cromatismo de los principios artísticos en las primeras décadas del siglo XX y que incluye todos los sellos chagallianos -las flores, la vaca violinista, las figuras que desafían las leyes de la gravedad- identificadores de su personalidad y de su estilo logrando así, Chagall, en este místico sendero de la belleza y de la poesía, la máxima aportación vanguardista a la interpretación clásica y cristiana de la maternidad sacra.

Concluimos, volviendo circularmente al principio: la belleza y el arte nos conducen a Dios. Quizás en un sueño, Valle-Inclán coge de la mano a Chagall, elevándose ingrátidos por la poesía azul del cielo, y, a la luz de *La lámpara maravillosa*, susurra que es «el arte una disciplina para transmigrar en la esencia de las cosas y por sus caminos buscar a Dios».

## XII. BIBLIOGRAFÍA

- BÉCQUER, G. A., “Un rayo de luna” en *Leyendas*, Ediciones Cátedra, Madrid 1998, pp. 225-246.
- BIBLIA Traducida de la *Vulgata Latina* al español por Félix Torres Amat. Edicomunicación, Barcelona 1997.
- CARDILLAC, L., “Erotismo y santidad”, en *Intersticios Sociales* (El Colegio de Jalisco), 3 (marzo-agosto 2012) 1-31.
- CARRASCO TERRIZA, M. J., “Aspectos cristológicos en la iconografía de la Theotokos”, en *Cristo, Hijo de Dios, Redentor del hombre*. III Simposio Internacional de Teología. Universidad de Navarra. Pamplona 1982, pp. 573-586.
- CASO, Á., “Las alas del poeta” en *Chagall*, en *Catálogo de la Exposición retrospectiva en el Museo Thyssen-Bornesmez*, Madrid, 14 de febrero-20 de mayo 2012, pp. 70-87.
- CERRO, S., y BIRLANGA, J. G., “Chagall, el arte de la alegría”.
- CÍA LAMANA, D., y TURÓN MEJÍAS, M. Á., “Recepción del mensaje bíblico en María Zambrano y Marc Chagall. Sorprendente relación y encrucijada artístico-intelectual de María Zambrano y Marc Chaga”.
- CHAGALL, Marc, *Mi vida*, Acantilado, Barcelona 2012.

- COLLINS, Wilkie, *La dama de blanco*, Debolsillo, Barcelona 2010.
- COMPANYS, X., *Madonnas y vírgenes*. Fundación de la Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1995.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, *Iconografía e Iconología*, Ediciones Encuentro, Madrid, 2009.
- GIBSON, M., *El Simbolismo*, Taschen, Kóln 2006.
- GRÖMLING, A., y LINELSLEBEN, T., *Grandes maestros del arte italiano. Botticelli*, Tandem Verlag GmbH, 2007.
- HORACIO, “Arte poética”, en *Sátiras, Epístolas. Arte poética*, Ediciones Cátedra, Colección Letras Universales, nº 241, Madrid 2007.
- LAMPE, Á., “Polifonías parisienses. Marc Chagall de 1911 1914”, en *Chagall, Catálogo de la Exposición retrospectiva en el Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid, 14 de febrero-20 de mayo 2012, pp. 56-69.
- MARCELLÁN, C., *Biografía de La Virgen de la aldea*, [www.museo-thyssen.org/thyssen/contenidos\\_articulo/7](http://www.museo-thyssen.org/thyssen/contenidos_articulo/7).
- MARCHÁN FIZ, S., “El neoprimitivismo ruso” en *Historia del arte del siglo XX*”, vol. XXXVIII. Espasa Calpe, Madrid 1994, pp. 610-622.
- MARCHÁN FIZ, S., “Del simbolismo al <<cubismo abstracto>> en Holanda”, en *Historia del arte del siglo XX*”, vol XXXVIII. Espasa Calpe, Madrid 1994, pp. 589-598.
- MARTÍN ANSÓN, M<sup>a</sup> L., “Algunos prototipos iconográficos de la Virgen María en la escultura en metal del siglo XIV”, *Anuario del Dpto. de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.) XIV* (2002) 43-58.
- MEYER, M., “Prefacio”, en *Chagall, Catálogo de la Exposición retrospectiva en el Museo Thyssen-Bornemisza*, Madrid, 14 de febrero-20 de mayo 2012, pp. 23 y 24.
- MORENO, A., *Guía didáctica*, Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Fundación Caja Madrid, Madrid 2012.
- MUSEO THYSSEN BORNEMISZA-FUNDACIÓN CAJA MADRID, *Vanguardias rusas*.

- PACHECO, F., *Arte de la pintura*. Introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Ediciones Cátedra, Madrid, (1991, 1ª ed.), 2009, 3ª ed.
- PÉREZ-RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos, Las ciencias y las artes en su expresión figurada*. Editorial Tecnos, Madrid 2008.
- PRAT, J.-L., “Los caminos de la poesía”, en *Chagall, Catálogo de la Exposición retrospectiva en el Museo Thyssen-Bornesmez*, Madrid, 14 de febrero-20 de mayo 2012.
- SELEZNEVA, E., “Las fuentes rusas de Chagall”, en *Chagall, Catálogo de la Exposición retrospectiva en el Museo Thyssen-Bornesmez*, Madrid, 14 de febrero-20 de mayo 2012, pp.40-55.
- SUCKALE, R.; WENGER, M., y WUNDRAN, M., *Gótico*, Köln (Alemania) Taschen, 2006.
- TRENS, Manuel, María. *Iconografía de la virgen y el arte español*, Editorial Plus Ultra, Madrid 1946.
- VALLE-INCLÁN, R. Mª del, “Eulalia en *Corte de amor*, 1ª ed. 1903.
- VALLE-INCLÁN, R. Mª del, *La lámpara maravillosa. Ejercicios espirituales*, Espasa, Colección Austral, nº 368, Madrid, 1997.
- VERDON, T., *La comunicación de la fe a través del arte*, Nota Pastoral de la Conferencia Episcopal Toscana, 23 de febrero de 1997.
- VERDON, T., *El patrimonio religioso al servicio del turismo y de la evangelización*, ponencia pronunciada por Mons. Verdon en el VII Congreso Mundial de Pastoral del Turismo, Cancún, 24 de abril de 2012.
- VERDON, T., *El arte cristiano: La visibilidad de Dios*, conferencia pronunciada el 11 de mayo de 20012, en la Escuela de Arte cristiano, de Alcalá de Henares.
- WALTER, I.F., y METGER VERDON, T. R., *Chagall, 1887-1985. La pintura como poesía*. Köln 2012.



Chagall: La Virgen de la aldea. Madrid, museo Thyssen.