

# El lugar del Amado

## Una lectura de la imagen de la Virgen de Montserrat

VANESSA BRASIL

¿Adónde te escondiste, Amado, y me dejaste con gemido?  
San Juan de la Cruz

Cuando, por primera vez, entré en el Museo de Arte Sacra de la UFBA, en la ciudad de San Salvador de Bahía (Brasil), un conjunto de obras de arte de rara belleza me llamó inmediatamente la atención. Eran las imágenes de barro cocido atribuidas a Fray Agostinho da Piedade, un monje benedictino portugués que vivió en Brasil durante el siglo XVII. Entre sus obras, una en especial capturó mi mirada de forma irresistible. Estaba protegida por un escudo de acrílico que aseguraba su integridad sin quitarle su majestad. Rodeé la imagen durante algunas decenas de minutos, observando y recorriendo cada uno de sus múltiples ornamentos hasta detenerme en aquella mirada que me interrogaba. En sus brazos el hijo querido, de cara traviesa, jugando con un pequeño globo azul. (Fig. 1)

Se trataba de la imagen de la *Virgen de Montserrat*, en terracota



Fig. 1

policromada, del siglo XVII de autoría de Fray Agostinho da Piedade<sup>1</sup>. ¿Por qué esta imagen me atrajo tanto? ¿Qué hay en ella que me hizo retornar una y otra vez al museo hasta el punto de escogerla como objeto de estudio? ¿O será que fue ella que me escogió?

<sup>1</sup> La imagen de la Virgen de Montserrat constituye un marco en la imaginaria bahiana y brasileña, una de las más antiguas esculturas en terracota del periodo colonial. Se trata de una representación de la gran patrona de los monasterios de San Benito en la Península Ibérica y la protectora de diversas iglesias benedictinas de Brasil.

Nuestra propuesta de partida es, pues, analizar esta obra escultórica de un fraile benedictino del siglo XVII que aún tiene su existencia envuelta en misterio. Poco se sabe de su vida entre las paredes del Monasterio de San Benito de Salvador o de su actividad artística. Pero ahí está su obra, testamento hecho en barro, trabajado por manos piadosas y cocido en el fuego. Permaneció intacta, resistió al pasar de los siglos y llegó victoriosa hasta los días de hoy, susurrándonos tiernas palabras en cada una de sus pequeñas elevaciones, concavidades, caminos y orificios. Ella habla, de sí, del autor y de cada uno de nosotros que se detiene frente a ella.

Convido al lector a compartir conmigo este proceso de lectura, aventurándose por los meandros de este texto escultórico.

La imagen en barro cocido policromado representa, como señalamos, la Virgen de Montserrat, o “Monteserrate” según el habla local. Comenzaremos su descripción y análisis por la base, tal es el movimiento

que nuestros ojos recorren tras una visión general de la obra y tal será el camino de lectura que emprendemos. (Fig. 2).



Fig. 2

En la parte inferior de la escultura, nos llama la atención un alto relieve centralizado representando dos ángeles tranquilamente sentados y sujetando un extraño objeto formado por tres líneas verticales y tres horizontales que penetra y divide una pequeña elevación. Notamos, tras unos minutos de observación, que se trata de una alegoría o de un pictograma de la sierra y del monte que le dan nombre a la Virgen homenajeada en la obra: Montserrat. El autor imprimió aquí

su toque de humor: dos pequeños ángeles comparten la tarea de serrar el monte catalán.

De esta manera, la representación insinúa un ligero movimiento de vaivén de la lámina de la sierra, movimiento este que parece tender al infinito, reproduciendo una tarea permanente de los dos pequeños trabajadores celestiales. Están allí nombrando la obra y recordando a los que la contemplan que tanto su posición de mensajeros celestiales como la de los devotos sólo será conquistada con pequeños, seguros y rítmicos pasos en dirección a lo divino.

Pero si observamos detenidamente veremos que la forma del pequeño monte nos recuerda un corazón. Este pequeño corazón que está siendo herido, partido, constituye el punto de partida de nuestra lectura. Nombra una herida que es acatada, una herida placentera, o, mucho más que eso, una herida gozosa.

Al lado de cada ángel, partiendo de la base, se destaca una pequeña escalera que conduce al siguiente plano de la escultura. Vale la pena resaltar que la imagen tiene compositivamente una estructura cónica. Su contemplación y visita convidan a un movimiento circular y un desplazamiento del cuerpo que deberá recorrer la frente, los laterales y el dorso de la obra. De esta manera, las escaleritas contornean la pequeña base describiendo una diagonal a la izquierda y a la derecha, iniciando un recorrido en zigzag (Fig. 3).

Ambas están flanqueadas por pequeños montículos en forma de picos rocosos, que soportan todo el peso de la imagen, y por una flor que parece brotar del paisaje para homenajear a la Virgen: la rosa mística. (Fig. 4) Cada una de las escaleras termina en una pequeña superficie horizontal que introduce el segundo nivel. Subrayando y destacando este plano se encuentran alineados, sobre un friso, cinco querubines, con sus alas enmarcándoles el rostro. Estos pequeños seres celestiales, mensajeros de la palabra, constituyen un pasaje entre lo terrenal, simbolizado por el plano inferior de la obra, y lo divino, ocupado por el plano superior.

En el ápice, a la derecha y a la izquierda, se avistan sendos puentes con tres arcos de medio punto cada uno. Partiendo de un supuesto eje central y dirigiéndose al dorso, vemos dos pequeños arcos iniciales, siendo que el tercero posee una curvatura bien mayor. Si nos aproximamos más a este arco mayor, veremos con sorpresa que se asemeja a la entrada de una caverna, conduciéndonos al interior material de la obra, a un lugar hueco, oscuro, donde el



Fig. 3

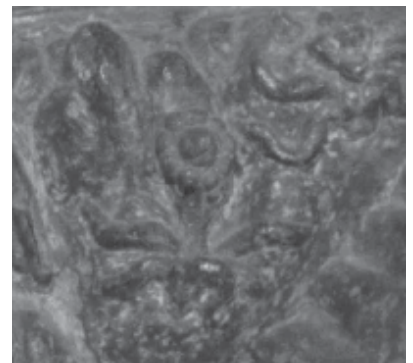


Fig. 4

2 Santa TERESA DE JESÚS.  
*Moradas del castillo interior*,  
Bruguera, Barcelona, 1984.

barro fue excavado. En la entrada de esta pequeña y singular cueva parece que oímos el eco de un poema místico, las *Moradas del castillo interior*, de Santa Teresa de Jesús<sup>2</sup>. Aquí la obra de Fray Agostinho nombra, como la autora mística española, ese castillo interior que transparenta y se transfigura en la propia representación de un espacio concretizado en la materia barro.



Fig. 5

3 El número o el concepto “tres” es un elemento presente en toda la obra. En la repetición de algunos signos, en la división de los planos, en los personajes nombrados implícita o explícitamente (La Virgen, El Niño y Dios; Padre, Hijo e Espíritu Santo), como también en la composición triangular de la escultura. En fin, el concepto de Trinidad se manifiesta en toda la escultura. Vale recordar aquí el comentario de John Duns Scotus, (Citado en MANGUEL, 2001) que a finales del siglo XIII, afirmó que la Trinidad era el único modo posible de Dios existir, pues Él es el símbolo del amor perfecto: el Amante, el Amado y el propio Acto de amor.

El pequeño puente medieval parece amparado por un ciprés localizado a la vera de un imaginario precipicio. Sobre cada puente se encuentra un conjunto de tres casas describiendo un sentido ascendente, es decir, la primera, localizada en el punto más próximo del espectador, es de menor estatura, siendo que la tercera, más próxima de la imagen representa un edificio más alto y estilizado. Por lo tanto, cuanto más próximo al cuerpo de la Virgen, más elevado es el edificio, más vertical es su geometría.

Todos los tejados de estos edificios culminan en pequeñas esferas que, cuando observadas de cerca, poseen un pequeño orificio. La superficie de esta obra, está llena de entradas que conducen al interior.

Los pequeños edificios están flanqueados por arbustos que nos recuerdan cipreses (Fig. 5). Vale la pena resaltar que si trazamos un eje imaginario central y vertical, todos los ornamentos de la derecha encuentran correspondiente simétrico en la izquierda. Todo el movimiento de lectura es ascendente, pues la mayoría de los elementos iconográficos apunta para encima, para el ápice de la obra, donde reside, en su trono, la Virgen con su Niño (Fig. 1).

\*\*\*

Así, tenemos un tercer plano, que es el objeto final de nuestra contemplación. Siguiendo nuestro camino de lectura, esta fase se estructura en una composición triangular<sup>3</sup>, donde se destaca la ropa de la Virgen cuyos pliegues descansan sobre la pequeña elevación donde se encuentran los querubines. La línea compositiva triangular todavía recorre los tejados, montes y cipreses, los brazos de la mujer, hombros y velo hasta culminar en el vértice, ocupado por su cabeza. Está sentada sobre un trono en el que dos volutas sobresalen sobre un fondo marmóreo en la policromía. El manto insinúa un movimiento de abertura para destacar el volumen

de las rodillas que sumado a los pliegues del vestido escribe una saliente letra «M». M de Madre, de María, de Montserrat. (Ver Fig. 1).

Su mano izquierda sostiene al Niño de graciosa carita en la que sobresalen sus carrillos gorditos y sus cabellos rizados. El pequeño pie izquierdo reposa sobre la rodilla de su Madre, en una relación de intimidad y de unidad. El gesto descrito por la mano derecha del Niño Jesús es de bendición. Está erguida en tensión, trazando una línea vertical, mientras que la mano izquierda está relajada para sostener levemente en el regazo un pequeño globo azul. La Virgen y el Niño Jesús forman un todo indisoluble, armónico, y equilibrado, cualidad también observada en otra obra de Fray Agostinho, la Santa Ana Maestra (Fig. 6)



Fig. 1

La mano derecha de la Virgen de Montserrat descansa, en concha, sobre la rodilla. Con este gesto parece querer auxiliarnos en nuestra jornada de elevación al mundo espiritual e invitarnos a ocupar el espacio de la derecha. Como subrayamos, en el vértice superior del triángulo compositivo, punto de destino de nuestra mirada, se encuentra situado el rostro de la Virgen. Pero nuestros ojos no se encuentran con los suyos. Estos están ligeramente bajos en actitud contemplativa, en un gesto de humildad. A diferencia del Niño que mira al espectador, la Virgen mira hacia un punto en el infinito en actitud de reflexión. Así, podemos aventurarnos a decir que el objetivo de su mirada, o mejor de su visión, es algo que no se hace visible, pues se trata de lo invisible. Su cabeza pende ligeramente hacia la derecha, lo que no sólo ayuda a equilibrar perfectamente la obra, ya que sostiene al Niño Jesús al lado izquierdo, sino que también apunta hacia Aquel que está a la derecha, que es el propio Derecho, el que no es imagen, sino puro y absoluto símbolo: Dios<sup>4</sup>. Así, la obra nombra e inscribe su otro protagonista de la trama: el Padre. El que engendró al hijo está ahí, Dios, un elemento con importancia superior a los seres visibles. En suma, lo invisible se inscribe en lo visible. El espíritu en la materia.



Fig. 6

Esta visión que mira más allá porque supera la condición humana del simple sentido de la mirada, nos remite a otra obra del autor ubicada en el Museo del Monasterio de San Benito en Salvador: el busto relicario de Santa Lucia. Esta santa, con la policromía aun original, está magnífica-

<sup>4</sup> "La palabra más pura: la que no nombra otra cosa que a sí misma. Esta palabra que no tiene imagen porque no remite a ningún objeto, y que también por eso carece de significado, es, fue, en la historia de Occidente, la palabra de Dios" GONZÁLEZ REQUENA, 1997, pág. 96.



mente representada con ojos que no miran, pues ya trascendieron lo carnal, lo formal, lo externo, mas están poseídos de una visión interior. Como Santa Lucía, la Virgen de Montserrat ya accedió al lugar del Encuentro desde el momento mismo de la concepción y ahora nos invita a emprender la travesía.

5 "El siglo XVII es, ante todo, un regreso a la espiritualidad, por reacción contra el domino excesivo del intelectualismo durante el Renacimiento. Procura alcanzar la realidad sustancial del alma y, muy naturalmente, sobre el peso de la tradición reestablecida, en la religión. Su fe de sinceridad fervorosa, que ya estaba en el origen de la Reforma, lo distingue tan claramente de las investigaciones calculadas del Renacimiento como de los efectos artificiales del barroco. Es el teatro de un renacimiento originado, en España, de la fervorosa voluntad de los místicos, de los teólogos, en Salamanca, sobre todo de los fundadores de las órdenes..." HUYGHE: 1986, p. 146.

6 Diferenciaremos los conceptos de mirada y visión con base en la teoría de Requena. En la obra de Fray Agostinho, como en los poemas de San Juan de la Cruz, lo que rige sus estructuras nucleares es del orden de la visión. El orden de la mirada y la del imaginario: la mirada es siempre del Yo: sabe lo que busca, es posesivo, se dirige a un objeto. "No es pues el orden de la mirada el que rige estas canciones, nada ya en ese campo se demanda. Se trata, al contrario, del orden de la visión. La visión —en ello se diferencia de la mirada— sólo puede ser conjugada en voz pasiva: la visión no se busca, sino que llega, no puede ser poseída, sino que te asalta y te posee; su sentido es el mismo que el de las flechas del poema: no flechas lanzadas, sino recibidas. No flechas de conquista, sino de entrega. Como ellas, la visión invade al sujeto, lo desarma— y el yo, propiamente, lo desarmado." GONZÁLEZ REQUENA: 1997, pág. 93.

Oímos aquí el susurro de otra obra poética mientras contemplamos la escultura en barro<sup>5</sup>.

¿Adónde te escondiste,  
Amado, y me dejaste con gemido?  
Como un ciervo huíste  
habiéndome herido;  
salí tras ti clamando, y eras ido.

(Canto 1)

San Juan de la Cruz, en su *Cántico Espiritual*, nos habla de la Esposa en busca de este que le provocó una herida y, ahora, se encuentra escondido. El Esposo, Dios, está oculto, en un espacio vedado a la mirada, mas que se revela en la visión<sup>6</sup>. El Amado se hace presente en un punto situado en el infinito, hacia donde se dirige la contemplación de la Esposa.

La Virgen parece metaforizar, con su gesto, la condición primera de aquellos que harán el camino que llevará lo humano a lo divino. Ella tiene justamente en sus brazos aquel que simboliza este pasaje, este punto de intersección entre Dios y el hombre. En esta obra está inscrita la meta del verdadero devoto, trascender su existencia terrenal, material, visible y acceder al espíritu, el no material, el no visible. La obra es, en nuestra opinión, una simbolización de este que es el gran desafío, no sólo de un religioso, sino de aquel que la contempla gozoso: el espectador.

Por otro lado, después del detallamiento de todos los elementos icónicos, nos atrevemos a afirmar que la Virgen es la metamorfosis del propio Montserrat. Ella es la montaña y ésta es la encarnación de la propia Virgen. Escaleras, callejuelas, puentes, caseríos, paisajes adornan y llevan a la cumbre del monte sobre el cual se asienta y se yergue la imagen de Nuestra Señora. Lo humano conduce a lo divino y espiritual, la tierra al cielo, el barro trabajado al alma labrada. Pero el uno construye el otro. De la misma manera, lo divino se vuelve terrenal, se encarna en el hombre, se transmuta en materia, se plasma en el barro.

El conjunto de toda la obra nos remite, aún, a la estructura de una catedral<sup>7</sup> imponente, apuntando hacia lo más alto, la torre, la cabeza de la Virgen. Una catedral llena de ornamentos, rica en detalles simbólicos,

que convergen hacia arriba. Pero, a su vez, es una pequeña ciudad, la imagen de una villa extendida hacia arriba, vertical, con sus casas, calles, puentes, vegetación. Construcciones ante las cuales uno no se detiene en el camino de ascensión.

Nuevamente recurrimos al Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz:

Buscando mis amores,  
iré por esos montes y riberas,  
Ni cogeré las flores,  
Ni temeré las fieras,  
Y pasaré los fuertes y fronteras.  
(Canto 3)

Los ojos del espectador que recorren la imagen saboreando sus diversos elementos ¿acaso no leen estos mismos versos en las delicadas formas esculpidas? ¿No parece ser el propio poema místico hecho barro? Nada detiene a la Amada en la búsqueda de su Amado. Ni montes, ni fuertes, ni fronteras. A propósito del Cántico Espiritual nos indica Jesús González Requena, *"Buscando sus amores, todo habrá de atravesarlo, en nada habrá de detenerse; el deseo, así, se purifica, pues se articula como deseo que ante nada se detiene..."* (Requena. 1997, pág. 85)

Por otro lado, si la divinidad habita el plano superior de la obra, en el plano inferior tenemos la revelación de la metáfora misma del cuerpo femenino, en sus cavernas, montañas y bosques secretos. En sus caminos y fisuras. Como el espectador puede observar, los arcos de los pequeños puentes modelados son, en efecto, arcos que nos llevan, nos conducen a un interior oscuro, excavado en el barro, a un lugar interior de la escultura. Así, el exterior lleva al interior de la Virgen, a un lugar secreto de lo femenino, al cuerpo de la mujer como lugar Sagrado, espacio de generación de vida, de la palabra que se hace Verbo, del Verbo que se hace carne. Y nuevamente Dios se inscribe en un lugar oculto, interior, en la caverna, en el Alma. La obra plasma la propia geografía de nuestra experiencia de interiorización.

Apaga mis enojos  
pues que ninguno basta a deshacellos,  
y véante mis ojos,  
pues eres lumbre de ellos,  
y sólo para ti quiero tenellos.  
(Canto 10)

La mirada de la Virgen de Montserrat, que desde el inicio de este texto nos ha interrogado, apunta hacia Él, el único sentido de sus ojos, pues son su única fuente de luz y solo para Él quiere tenerlos.

7 Este no pretende ser un análisis con énfasis en la Historia del Arte. No obstante, no podemos dejar de resaltar algunos elementos estilísticos que juzgamos de particular importancia. En primer lugar, contrariando la idea común de la historia del Arte como una sucesión lineal de estilos, creemos que frecuentemente pueden desarrollarse simultáneamente en el tiempo o convivir en un mismo entorno geográfico. Así, en el análisis que nos ocupa, podemos constatar la presencia de elementos estilísticos del gótico internacional, como también otros que apuntan nitidamente hacia una estética barroca. Están presentes en la misma obra características góticas, como ciertos gestos hieráticos, expresiones de los personajes, y también ornamentos barrocos además de las expresiones del rostro del niño Jesús y de los querubines. Observamos, así mismo, un elemento común a ambos estilos: el uso del dorado en la policromía.

8 Fray Agostinho de la piedad (*sic* -con letra minúscula-) religioso sacerdote de San Benito hizo esta imagen de Nuestra Señora por mandato del muy devoto Diego de Sandoval, y; la hizo por su devoción - 1636.

9 Muy poco se sabe de la vida de frai Agostinho. Nació en 1580, en Portugal y falleció en Brasil en el año de 1661. El biógrafo del artista, Don Clemente da Silva-Nigra, descubrió apenas cuatro referencias y firmas del benedictino en el Libro Viejo del Tombo del Monasterio de San Benito de Salvador, siendo la más remota de 17 de mayo de 1620. En el Dietario de las Vidas y Muertes de los Monjes que fallecieron en este Monasterio no existe ninguna referencia a su vida artística, ni tampoco a su obra. No obstante, nos dejó su marca indeleble en el barro, no sólo en las obras que firmó, si no en cada una de aquellas que modeló cariñosamente con sus propias manos.

Volvamos, entonces, al inicio de nuestro recorrido cuando decíamos que los dos ángeles serraban un pequeño monte semejante a un corazón. La obra nombra una herida en el punto de partida y nos conduce, tras el camino del análisis, a un espacio interior, escondido, sólo habitado por la Luz que alumbra, hiere, pero que es fuente de gozo místico, y, para el espectador, estético.

\*\*\*

Mas, si seguimos nuestro recorrido desplazándonos alrededor de la obra, pues su base circular así nos invita a hacerlo, y observamos el dorso de la imagen, nos encontraremos con la firma del autor de la obra, su datación y su legado para la posteridad grabado en el barro. "Frei Agostinho da piedade (*sic* -con letra minúscula-) religioso sacerdote de Sam Bento fêz esta imagem de Nossa Senhora por mandato do muy devoto Diogo de Sandoval, e; e fella por sua devoção - 1636"<sup>8</sup>. En la inscripción el autor acredita que a pesar de haberle sido encomendada la obra, él la ejecutó con gusto y humildad, por creer en el símbolo retratado (Fig. 7). El autor se inscribe, deja su marca indeleble en la obra creada<sup>9</sup>. Los surcos de su nombre, al igual que los senderos y la propia Virgen, hacen parte del monte modelado en terracota.

El barro representa en su sentido simbólico la propia vida. El gran texto mítico que es la Biblia, en el Génesis, da al barro el estatuto de materia a partir de la cual se forja la vida. El barro primordial sería, pues, resultado



Fig. 7

del proceso por el cual se añadió agua a la tierra, cuya masa fue modelada por el Gran Escultor que adicionó una chispa del fuego divino para que de ahí se originase el Hombre. La arcilla modelada por fray



Agostinho da Piedade después de cocerse en el mismo horno de hacer pan en el monasterio fue transmutada en obra de arte sacra que alimenta nuestra alma. El barro cocido es, en este sentido, la conjunción de los cuatro elementos primordiales –tierra, agua, fuego y aire. Es la materia prima.

Monte Serrat. Madre-serrat. Madre-será. Madre-tierra. Madre-materia. No es por casualidad que las dos palabras “madre” y “materia” poseen el mismo origen etimológico: *mater*. La matriz primordial. Nos atrevemos entonces a decir que la Virgen de Montserrat de fray Agostinho da Piedade es expresión de un deseo de elevación mística a través del Arte, transformando el barro cocido en elemento que establece la unión de lo divino con lo humano, de lo invisible con lo visible.

*\* Vanessa Brasil C. Rodríguez es doctora en Comunicación por la Universidad del País Vasco (España), profesora y coordinadora del Núcleo de Comunicación, Educación e Cultura de la Universidad Salvador-Unifacs. Este artículo está basado en un trabajo presentado en el V Congreso de Historia de Bahía, del 04 al 10 de noviembre de 2001–Salvador, Bahía, Brasil.*

## Bibliografía

NIETO ALCAIDE, Víctor y CHECA CREMADES, Fernando: *El Renascimento*. Madrid: Istmo, 1987.

AUMONT, Jacques: *A Imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.

AUSEJO, padre Serafín, OFM: *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder, 1964.

CALABRESE, Omar: *Cómo se lee una obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997.

FRANCASTEL, Pierre: *Imagem, Visão e Imaginação*. Lisboa: Edições 70, 1996.

\_\_\_\_\_: *Sociología del Arte*. Madrid: Alianza, 1975.

HUYGHE, René: *O poder da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1998.

\_\_\_\_\_: *Sentido e Destino da Arte*(vol. II). Viseu: Martins Fontes, 1986.

MANGUEL, Alberto: *Lendo Imagens*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

PANOFSKI, Erwin: *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza, 1979.

REQUENA, Jesús González: "La Posición Femenina en el Cántico Espiritual de San Juan de la Cruz". *Trama y Fondo*. Madrid, nº 3, Págs. 77 a 100, 1997.

\_\_\_\_\_ : "Film, discurso, texto. Hacia una teoría del texto artístico". *Revista de Ciencias de la Información*, Madrid, nº 2, 1985, p. 38.

SILVA-NIGRA, Dom Clemente Maria da: *Os dois escultores: Frei Agostinho da Piedade e Frei Agostinho de Jesus*. Salvador: UFBa, 1971.

VALLADARES, Clarival do Prado: *Aspectos da Arte Religiosa no Brasil*. Rio de Janeiro: Spala, 1981.