

Fecha de recepción: 25/06/2012

Fecha de admisión: 26/09/2012

EL DULCE NOMBRE DE MARÍA: ETIMOLOGÍA, ANATOMÍA, EFECTOS Y PLÁSTICA DE LOS SIGLOS XVII-XVIII¹

Carme LÓPEZ CALDERÓN

Universidad de Santiago de Compostela. Becaria F.P.U.

Resumen

Conforme al sentir de los teólogos, las grandezas y glorias que caracterizan a la Virgen María se sintetizan en su nombre, de ahí que este haya sido objeto de numerosas interpretaciones tanto antes como después de la universalización de su fiesta. Consecuentemente, las múltiples lecturas que ha suscitado ofrecen un exhaustivo compendio de la doctrina mariana predicada por la Iglesia Católica y enfatizada durante la Contrarreforma, de manera que en el presente artículo, apoyándonos en aquellas, proponemos una aproximación a esta y rastreamos su presencia en la plástica consagrada a la Madre de Dios. Con este planteamiento, nuestro objetivo último es ahondar en los significados e implicaciones que encierran las representaciones artísticas que ella protagoniza, de cara a poder comprenderlas en toda su profundidad.

Palabras clave: Nombre de María, Prerogativas, Doctrina mariana, Plástica.

Abstract

According to theologians' view, grandeur and glories that characterize Virgin Mary are summarized in her name, that is why it has been subject to many interpretations both before and after the spread of its festivity to the Universal Church. Consequently, the multiple readings it has aroused offer an exhaustive synopsis of Marian doctrine preached by the Catholic Church and emphasized during the Counter-Reformation, so in this article, basing on them, we propound a rapprochement to it and we search for its presence in the visual arts consecrated to the Mother of God. With this approach, our last target is to look at significances and implications of Marian artistic representations in greater detail, in order to understand them in all of their depth.

Keywords: Name of Mary, Prerogatives, Marian Doctrine, Visual Arts.

A raíz de la victoria que, atribuida a la intercesión de la Virgen, las tropas cristianas obtienen en 1683 contra el Gran Turco durante el asedio de Viena, el Papa Inocencio XI ordena que se celebre de precepto en toda la Iglesia la fiesta del Dulce

¹ Este texto fue realizado al amparo de la beca F.P.U. y dentro del marco de los proyectos de investigación: «Artífices e patróns no monacato galego: futuro, presente e pasado» (2009/PX059) y «Encuentros, intercambios y presencias en Galicia entre los siglos XVI y XX» (HAR2011-22899).

Nombre de María². En España, no obstante, la solemnidad llevaba ya siglo y medio festejándose³, evidenciándose con ello la notable devoción que, desde tiempo atrás, venía suscitando el nombre de la Madre de Dios; devoción que asimismo se hace latente en las homilías y mariales que, antecediendo a los sermones que la universalización de la fiesta traería consigo⁴, versan sobre este asunto⁵. Al respecto, aún cuando se tiende a ver el desarrollo de esta celebración como una consecuencia lógica de la del Dulce Nombre de Jesús, lo cierto es que las principales implicaciones que encierra la voz María son ya abordadas por los Padres de la Iglesia, quienes se convierten en la cita de autoridad esgrimida por los teólogos posteriores para ahondar en un nombre, que, como señala el padre Ribadeneira, «está preñado de Misterios»⁶.

A la hora de profundizar en estos misterios, que no son otra cosa que las prerrogativas y virtudes que según la Iglesia caracterizan a la *Deipara* y la diferencian de las demás criaturas⁷, los autores suelen abordar tres cuestiones: primera, los distintos significados que adquiere el nombre conforme a su etimología en diversas lenguas⁸; segunda, lo que A. Vieyra llama la «anatomía de este grande cuerpo, miembro por miembro», es decir: los múltiples epítetos que se pueden componer a partir de las letras que lo conforman⁹; y tercera, los efectos que se derivan de su invocación.

² CROISSET, J. y CASTELLOT, J. (trad.), *Año Christiano o ejercicios devotos. Contiene la vida de N.S. Jesu-Christo sacada de los quatro evangelistas y la de la Santísima Virgen María Madre de Dios*, Madrid, imprenta de Miguel Escribano, 1785, tomo VI, pp. 444-448.

³ En 1513 y por Breve Apostólico, la fiesta se celebra en la iglesia de Cuenca al octavo día de la Natividad de la Virgen, siendo dotada y fundada por el Canónigo Pedro de El Pozo habida cuenta de la singular devoción que tenía al Nombre de María. Posteriormente, se extiende a Toledo y ya en 1671 Clemente X, a petición de Mariana de Austria, fija su celebración el 17 de septiembre en todos los territorios sujetos a Carlos II (RIBADENEYRA, P. de, *Flos sanctorum, quinta parte, en que se contienen las vidas de los santos, que pertenecen a los meses de setiembre y octubre. Incluidas otras vidas de santos, escritas por el V. Padre Juan Eusebio Nieremberg y padre Francisco García*, Madrid, Imprenta de Agustín Fernández, 1716, p. 51).

⁴ Sirvan a modo de ejemplo RODRÍGUEZ, J., *Sermón del dulcísimo nombre de María, que en la festividad de su Oficio Nuevo, por la Victoria de Viena, contra el Gran Turco, le Consagró la Santa Iglesia Metropolitana, de la Inclita, Noble, y muy Leal Ciudad de Valencia, Día Domingo, 10 de Setiembre, de 1684*, Valencia, Imprenta de Jayme de Bordazar, 1684 o VIEYRA, A. de, «Sermón del Santísimo Nombre de María, en la ocasión en que su santidad instituyó la Fiesta del mismo Santísimo Nombre», *El V.P. Antonio de Vieyra de la Compañía de Jesús. Todos sus sermones y obras diferentes, que de su original portugués se han traducido en castellano*, Barcelona, en la imprenta de Maria Marti Viuda, 1734, tomo II, pp. 217-234.

⁵ Es el caso de: NAVARRO, A., *Abecedario Virginal de excelencias del Santísimo nombre de María*, Madrid, en casa de Pedro Madrugal, 1604 o GARCÍA, F., *Cinco sermones del Santissimo y Dulcissimo nombre de María*, Madrid, por Juan García Infançon, 1681.

⁶ RIBADENEYRA, P., *op. cit.*, p. 40.

⁷ «No ay mayor alabanza de María que su Nombre [...] porque este Nombre significa essas glorias y otras muchas, que no cabiendo en largos panegíricos, caben en una palabra sola en esta voz María» (GARCÍA, F., *op. cit.*, p. 68).

⁸ «Este nombre de María, conforme nota Canisio [cf. lib. de Beata Virgine], viene de diferentes dicciones, que todas ellas dizen maravillosas excelencias en esta soberanísima Princesa» (NAVARRO, A., *op. cit.*, f. 1v).

⁹ VIEYRA, A. de, *op. cit.*, p. 224. La misma idea la recoge F. García al indicar: «No sólo el Nombre, sus letras encierran misterios» (GARCÍA, F., *op. cit.*, epílogo, s/p).

En realidad, estas tres vías interpretativas no constituyen compartimentos estancos, sino que, como tendremos ocasión de comprobar, todas ellas terminan por redundar en las mismas premisas: aquellas que la Iglesia –particularmente la Católica– enseña acerca de la Madre de Dios y que las obras de arte se encargan de perpetuar. De esta manera, tomando como punto de partida su nombre y acudiendo a los viejos libros de teología de los que hablaba E. Panofsky¹⁰, proponemos una aproximación a la doctrina mariana para, como historiadores del arte, poder comprender en toda su profundidad las representaciones plásticas que tienen a la Virgen como protagonista¹¹.

MARÍA COMO ESTRELLA DEL MAR. INMACULADA, VIRGEN Y GUÍA

En lengua hebrea, María significa «Estrella del mar»¹², título que da inicio al himno latino medieval *Ave stella maris* y que forma parte del repertorio de imágenes bíblicas con que los fieles invocan a la Virgen al ser uno de los símbolos utilizados en las letanías¹³. Las cualidades de esta estrella –su presencia inmóvil y constante en el firmamento y, en consecuencia, su uso como norte de los navegantes– sirven a los teólogos para exaltar básicamente tres prerrogativas de la Madre de Dios: su Inmaculada Concepción, su Virginitad perfecta y perpetua y su papel como guía de los hombres.

La primera de estas interpretaciones la encontramos por ejemplo en el jeroglífico *Stella maris* de fray Nicolás de la Iglesia (Fig. 1) y en el emblema *Non occidit una* de C. Sfondrati (Fig. 2), de manera que, mientras el primero señala cómo María jamás es movida hacia el pecado, por lo que permanece pura desde el mismo

¹⁰ «El espectador “ingenuo” difiere del historiador del arte en que este último tiene conciencia de la situación. *Sabe* que su equipo cultural, tal cual es, no estaría en armonía con el de personas situadas en otras tierras y en un período diferente. Por esto trata de ajustarse a los objetos de su estudio, aprendiendo cuanto pueda de las circunstancias en que estos fueron creados [...] Leerá viejos libros de teología o mitología a fin de identificar el tema...» (PANOFSKY, E., *El significado en las artes visuales*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1970, p. 29).

¹¹ Aunque centraremos nuestro estudio en la plástica de la Edad Moderna, las ideas básicas de nuestro discurso pueden rastrearse en manifestaciones artísticas tanto anteriores como posteriores, pues la apología mariana que desarrolla la Iglesia, si bien se intensifica ante determinados ambientes contestatarios –como es el de la Reforma–, arranca ya en los textos de la patrística, a partir de los cuales se va elaborando progresivamente para constituir un corpus coherente en sí mismo y plenamente imbricado en los misterios fundamentales de la fe cristiana.

¹² Así lo expresan, entre otros, Ludolfo de Sajonia: «En la lengua ebrayca María quiere dezir estrella de la mar o alumbradora» (*Vita Christi Cartuxano. Primera parte*, Sevilla, J. Cromberger, 1537, f. 25v.), y A. Navarro: «conforme lo siente san Bernardo, san Gerónimo y el Venerable Beda, María en lengua hebrea se interpreta: *Stella maris*» (NAVARRO, A., *op. cit.*, f. 16v.)

¹³ Como tal aparece recogido en el grabado de A. Wierix *Nuestra Señora de Loreto con los símbolos de las letanías* (ca. 1604) y es uno de los doce epítetos que, pintados sobre azulejo y datados entre 1636-1639, decoran las enjutas de los arcos que separan la nave principal de las laterales en la Iglesia de Nossa Senhora de Marvila, en Santarém (SANTOS SIMOES, J. M. de, *Azulejaria em Portugal no século XVII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1971, vol. 2, p. 160).



FIG. 1. *María, estrella del Mar.*
Fr. N. de la Iglesia, *Flores de Miraflores*,
1659, jeroglífico 12.



FIG. 2. *Non occidit una.*
C. Sfondrati, *Innocentia vindicata*, 1695,
estampa 31.

instante de su concepción¹⁴, el segundo añade que, al estar exenta de la culpa original, ella, al igual que la estrella polar, es la única que nunca muere¹⁵.

Paralelamente, la anatomía del nombre de la Virgen permite también descubrir esta prerrogativa asimilando, por ejemplo, la R y la I al Rosal y al Iunipero. De

¹⁴ «Quieres ver (dize Absalón) la estrella fija del mar? Pues vuelve los ojos a los demás hijos de los hombres, los cuales caieron miserablemente con su movilidad, y inconstancia, caieron antes de assentar el pie. Y por ay podrás ver, y colegir, como aquella estrella inmóvil perseveró sin mudança, en el ser de la gracia que Dios le comunicó, quando le comunicó el ser. Aquí el doctíssimo Abad, haze ilación y consecuencia de que María es estrella fija y inmóvil, porque participa de las contrarias calidades, que tienen las demás estrellas del firmamento, los demás hijos de Adán» (IGLESIA, N. de la, *Flores de Miraflores. Hjeroglíficos Sagrados, Verdades figuradas, sombras verdaderas del mysterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen y Madre de Dios, María Señora Nuestra*, Burgos, Diego de Nieva y Murillo, 1659, f. 47r).

¹⁵ «Quid nobis obiicitis, quod dicit Apostolus: Omnes in Adam peccaverunt. Id enim perinde est, ac si astrologus dicat: omnes in coelo stellae surgunt & cadunt. Sicut vero nihil haec astrologi regula pertinet ad stellam maris; ita nihil illa Apostoli sententia pertinet ad Mariam» (SFONDRATI, C., *Innocentia vindicata, in qua gravissimis argumentis ex S. Thoma petitis ostenditur, angelicum doctorem pro immaculato conceptu Deiparae Sensisse & Scripsisse. Pars prior theologica; pars posterior symbolica*, Typis Monasterii S. Galli, 1695, emblema 31, s/p).

este último «dizen los naturales, que tiene las propiedades del Cedro»¹⁶, árbol que con su olor hace huir a la serpiente, del mismo modo que María con sus santidad hace huir al demonio¹⁷. Justamente, en el Santuario de Nossa Senhora dos Remédios en Peniche, entre los azulejos que proceden de la emblemática y que conviven con representaciones figurativas de la vida de María, encontramos la *pictura* de una serpiente alada huyendo de un cedro junto al mote *Odore fuga[t] suo*¹⁸. Por su parte, la rosa se caracteriza porque «nace de entre espinas, y sale sin ellas; en lo qual se nos da a entender, que aunque la Virgen procedió de padres, y antecessores pecadores, ella jamás cayó en pecado alguno»¹⁹. Esta metáfora es relativamente frecuente dentro de los programas iconográficos de exaltación mariana; sirvan a modo de ejemplo uno de los casetones que decoran la bóveda del presbiterio de la capilla de Nossa Senhora da Esperança en Abrunhosa (Viseu), en donde la rosa entre espinas se acompaña del lema *Ex spinis sine spina*²⁰ (Fig. 3), o uno de los estucos del techo de la iglesia de la Misericórdia de Oporto, en donde seis rosas, dos de las cuales nacen de un corazón, se disponen bajo una cartela con la inscripción *Sine labe concepta*²¹ (Fig. 4). Una interpretación semejante es la que algunos autores nos proponen para el Árbol de Jesé²², de modo que la lectura en clave inmaculista de la

¹⁶ NAVARRO, A., *op. cit.*, f. 70v.

¹⁷ «Ya porque así como el cedro está libre de la corrupción, así María estuvo ilesta del pecado, ya también, dice Hugo cardenal sobre dicho lugar, porque como el cedro con su olor ahuyenta las serpientes, así María con su santidad pone en fuga a los demonios: Cedrus odore suo fugat serpentes, et beata Virgo daemones» (LIGORIO, A. M.^a de, *Las glorias de María, obra útil para leer y predicar*, Barcelona, Librería católica de Pons y C.^a editores, 1846, tomo I, p. 137).

¹⁸ El mismo emblema se repite en la capilla de Nossa Senhora da Cabeça, en Évora, obra del maestro portugués António de Oliveira Bernardes (GARCÍA ARRANZ, J. J., «Azulejos and Emblematics in Eighteenth Century Portugal: the Hieroglyphic Programmes of Masters António and Policarpo de Oliveira Bernardes», *Mosaic of Meaning Studies in Portuguese Emblematics*, Glasgow, Glasgow Emblem Studies, 2008, vol. 13, pp. 141-142).

¹⁹ NAVARRO, A., *op. cit.*, f. 70r.

²⁰ La explicación de este emblema nos la ofrece el *Mundo Simbólico*, en donde se indica que «La rosa, criada entre las espinas, tiene el epígrafe EX SPINIS, SINE SPINA. La Virgen María, adecuadísima a esta idea, salió purísima sin mancha alguna de la semilla de Adán. (...) San Lorenzo Justiniano, “Aprended –dice–, ninguno escapó de la falta original, excepto aquella, que dio a luz al Salvador del Mundo”....» (PICINELLI, F. y ERATH, A. de [trad], *Mundus symbolicus in emblematum universitate formatus, explicatus, et tam sacris, quam eruditionibus ac sententiis illustratus: subministrans oratoribus, praedicatoribus, academicis, poetis, &c. innumera conceptuum argumenta / idiomate italico conscriptus Philippo Picinello; nunc verò justo volumine auctus et in latinum traductus Augustino Erath, Coloniae Agrippinae, sumptibus Hermanni Demen, 1687, Rosa, lib. 11, cap. 18, n.º 236, p. 674). Sobre la capilla de Abrunhosa, véase mi artículo: LÓPEZ CALDERÓN, C., «La emblemática como instrumento devocional: la Capilla de Nossa Senhora da Esperança en Abrunhosa (Viseu, Portugal)», *Palabras, símbolos, emblemas. Las estructuras gráficas de la representación*, Madrid, Turpín Editores, Sociedad Española de Emblemática, 2013, pp. 299-311.*

²¹ Estos estucos han sido objeto de una reciente restauración, de la cual queda constancia en ANDRADE PEREIRA, R. M.^a, «Património Artístico. Estuques da Igreja da Misericórdia do Porto», *Misericórdia. Santa casa da Misericórdia do Porto*, n.º 47, 2010, pp. 81-87.

²² «Por la rayz son entendidos los padres, y antecessores de Jesu Christo y su Madre: porque assí como la rayz que está metida en la tierra, está llena de vascosidad y vasura [...], assí los antecessores de Christo, que son los que pone san Mateo en el libro de la generación de Jesucristo, quanto a la

FIG. 3. *Ex spinis sine spina*, 1763.
Casetón de la bóveda
del presbiterio de la capilla
de Nossa Senhora
da Esperança en Abrunhosa,
Viseu.



FIG. 4. *Sine Labe Concepta*, mediados s. XVIII. Estuco de la iglesia de la Misericórdia de Oporto.

profecía de Isaías justificaría por qué en la capilla de Nuestra Señora de la Concepción de la iglesia de san Francisco de Oporto²³, tras el árbol genealógico de Jesús, se figuran los símbolos de las letanías que a menudo acompañan a la Inmaculada y entre los que se distingue nuevamente la estrella (Figs. 5 y 5a)²⁴.

En segundo lugar, la explicación de la estrella en términos de virginidad nos la ofrece San Bernardo cuando indica:

«Vamos a ocuparnos un poco de este nombre, que significa Estrella del Mar, y por eso se aplica con toda propiedad a la Virgen Madre. Efectivamente, es correctísimo compararla con una estrella. Porque si todo astro irradia su luz sin destruirse, la Virgen dio a luz sin lesionarse su virginidad»²⁵.

En relación con ello, el astrónomo mirando al sol o a la luna constituye uno de los múltiples símiles empleados para glosar la pureza tanto espiritual como corporal de María, de ahí su presencia en los grabados que A. C. Redelio y Fr. X. Dornn dedican a la *Mater Purissima* en sus respectivas letanías²⁶. Incluso, en ocasiones el

humanidad, fueron manchados y violados con la mancha del pecado original [...] la Virgen santísima es entendida por la vara [...], no tiene la vascosidad que tiene la rayz [...], porque aunque fue engendradora como ellos, no fue concebida con pecado original, como ellos lo fueron, y assí salió esta rosa sin espinas de entre las espinas» (NAVARRO, A., *op. cit.*, f. 70r).

²³ El contrato de esta capilla, firmado en 1718, puede encontrarse en BRANDÃO, D., *Obra de talha dourada, ensablagem e pintura na cidade do Porto*, vol. II, Porto, Diocese do Porto, 1985, pp. 522-536. A nivel formal, el conjunto ha sido estudiado por FERREIRA-ALVES, N., *A arte da talha no Porto na época barroca (Artistas e clientela. Materiais e técnica)*, Porto, Câmara Municipal do Porto, 1989, vol. 1; «A talha da igreja do convento de São Francisco do Porto. O forro da nave central e do transepto (1732)», *Revista da Faculdade de Letras*, Porto, Faculdade de Letras, II Série, vol. X, 1993, pp. 365-377; «Os retábulos em andares na escola portuense e o seu estudo tipológico», *Actas do II Congresso Internacional do Barroco*, Porto, Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Departamento Ciências e Técnicas do património, 2003, pp. 605-616; «Entalhadores e imaginários do Núcleo Franciscano Portuense», *Os franciscanos no mundo português. Artistas e Obras. I*, Porto, C.E.P.E.S.E., 2008, pp. 195-211.

²⁴ En concreto, los símbolos aquí representados coinciden con los de un grabado dedicado a la Virgen de Loreto y publicado por Raphael Sadeler en Venecia entre 1575-1632, bajo el título *Maria lauretana*. Esta imagen puede encontrarse en la colección online del British Museum (<http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database.aspx>), donde tiene el número de registro: 1937,0915.159. La misma serie es utilizada por Anton Wierix en otro grabado dedicado a la Virgen Lauretana, ejecutado antes de 1604 y recogido en LEESBERG, M. y STOCK, J. van der (eds.), *Hollstein's Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. 1450-1700. Volume LXII: The Wierix Family. Part IV*, Rotterdam, Sound & Vision Publishers, 2003, p. 238.

²⁵ CLARAVAL, B., «En Alabanza de la Virgen Madre. Homilía II», *Obras completas de san Bernardo*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994, vol. II, p. 637.

²⁶ REDELIO, A. C., *Elogia Mariana Olim A. C. Redelio Belg: Mechl: S.C.M.L.P. concepta Nunc devota Meditatione fidelium ad augmentatum cultus Bmae Marae Virg: Deiparae inventa et delineata per Thomam Scheffler et aeri incisa à Martino Engelbracht Chalcographo Augustano*, Augsburgo, 1732, estampa 17, s/p; DORN, FR. X., *Litaniae Lauretanae ad Beatae Virginis, caelique Reginae Mariae, honorem, et gloriam prima vice in Domo Lauretana a sanctis angelis decantatae, postea ab Ecclesia Catholica. Approbatae & Confirmatae, Symbolicis ac Biblicis Figuris in quinquaginta septem iconismis aeneis expressae, & secundum ordinem titularum exhibitae, Pia meditatione*, Augustae Vindelicorum, sumptibus Joannis Baptistae Burckhart, 1750, f. 25. Sobre esta última obra, destacan



FIGS. 5 Y 5A. Árbol de Jesé, 1718. Iglesia de san Francisco de Oporto (arriba) y detalle de los símbolos de la letanía (abajo).

motivo se simplifica y se limita al sol y al catalejo, tal y como encontramos en uno de los bajorrelieves que decora el baldaquino que preside el Santuario de Nuestra Señora de los Milagros de Maceda (Ourense).

La tercera de las lecturas de la *Stella Maris* es posiblemente la más extendida, habida cuenta del protagonismo que le conceden los autores. El Padre Vieyra, por ejemplo, señala:

«El Nombre de María significa *Stella Maris*, Estrella del Mar. El Mar es este Mundo, lleno de tantos peligros, combatido de todos los vientos, expuesto a tan frecuentes tempestades, y en una tan larga, temerosa, y obscura navegación, quién podrá llegar al Puerto del Cielo, sino fuesse guiado por aquella benignísima Estrella?»²⁷.

En función de este planteamiento se pueden entender emblemas como *Promitto Salutem*, que no por casualidad completa el grabado *Nomen Mariae* de C. Leuthner²⁸ (Figs. 6 y 6a), y *Hac monstrante viam*, utilizado por A. Ginther en la *Paraenesis* que inicia la obra que dedica a la *Mater Dolorosa*²⁹, aunque rastreada ya en un ducadón mantuano de 1626-1627³⁰. En todos estos ejemplos, pues, ella es presentada como la guía que permite al hombre sobrevivir a este mundo y alcanzar la Salvación; la manera en que hace efectivo este papel puede entreverse en la afirmación de san Bernardo:

«María es, repito, la estrella más brillante y más hermosa. Ahí está el mar ancho y dilatado, sobre el que se levanta infaliblemente, esplendorosa con sus ejemplos y titilante con sus méritos»³¹,

los estudios de MONTERROSO MONTERO, J. M., «Valores iconográficos de las mujeres del Antiguo Testamento en la *Litaniae Lauretana* de Francisco Xavier Dornn», *Memoria Artis*, Xunta de Galicia, 2003 y «Emblemática e iconografía mariana. Imágenes emblemáticas de la *Litaniae Lauretanae* de Francisco Xavier Dornn», *Florilegio de estudios de emblemática*, A Coruña, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2004, pp. 541-551.

²⁷ VIEYRA, A. de, *op. cit.*, p. 695.

²⁸ LEUTHNER, C., *Coelum Christianum: in quo vita, doctrina, passio D. N. Jesu Christi, nonnulla Deiparae Virginis festa, SS. Apostolorum & Evangelistarum gesta &c. symbolicis figuris expressa, epigrammate sacro elucidata, pia meditatione espensa proponuntur*, Augusta Vindellicorum, sumptibus Martini Veith, 1749, estampa 3, s/p.

²⁹ GINTHER, A., *Mater amoris et doloris, quam Christus in cruce moriens omnibus ac singulis suis fidelibus in matrem legavit, Ecce Mater Tua, nunc explicata per Sacra Emblemata, Figuras Scripturae quàm plurimas, Conceptus varios Praedicabiles, SS. Patrum Sententias, raras Historias & vix ad Jesum patientem, ac sactissimam matrem eius compatientem affectus. Opus omnibus Jesum et Mariam amantibus, praedicantibus, aut meditantibus perutile. Cum triplici Indice Considerationum, rerum memorabilium, & Concionatorio, formandis per annum Concionibus opportuno*, Augusta Vindellicorum, sumptibus Martini Veith, 1711, *Paraenesis*, s/p.

³⁰ Se trata de una moneda vinculada al duque Vincenzo II Gonzaga, lo que explicaría la V que acoge la vela de la nave. Asimismo, junto a la estrella que guía la embarcación se dispone un sol que encierra una M, lo que se ha visto como una alusión a la Virgen María. Un ejemplar de la misma puede contemplarse actualmente en la colección Gonzaga que alberga el Museo Cívico del Palacio del Te; igualmente, su imagen y descripción pueden encontrarse en: <<http://www.moneymuseum.com/moneymuseum/coins/periods/coin.jsp?lang=en&i=5&aid=6&gid=17&cid=110&pi=3&ps=10>> [consultado: 27-05-2012].

³¹ CLARAVAL, B., *op. cit.*, p. 637.



FIG. 6. *Nomen Mariae*. C. Leuthner, *Coelum Christianum*, 1749, estampa 3.



FIG. 7. *Sancta Maria*. A. C. Redelio, *Elogia Mariana*, 1732, estampa 12.



FIG. 6A. *Promitto Salutem* e *Ipso iam nomine regno*. Detalle de los emblemas que completan el grabado *Nomen Mariae* de C. Leuthner, *Coelum Christianum*, 1749, estampa 3.

o en la explicación que nos ofrece fray A. Navarro, la cual, por otra parte, bien podría haber acompañado la ilustración *Sancta Maria* en la obra de A. C. Redelio (Fig. 7)³²:

«Así como esta estrella atrae, y haze llegar a los navegantes al puerto deseado; también la Virgen nos guía y da la luz, para que lleguemos al puerto de la salvación [...] O cuántos se han anegado en el Carides de su vanagloria, por no aver invocado a María. Quántos han peligrado en el Scyla de su avaricia, por no averse encomendado a María. Quántos han padecido naufragio en la Malea de su deshonestidad, por no aver puesto los ojos en la castidad de María...»³³.

Es decir: María guía a los hombres al ofrecerles su propia vida como modelo de comportamiento, de modo que ella es, juntamente con Cristo, el espejo al que mirar para obrar correctamente y, combatiendo los vicios y delicias mundanas, poder evitar el naufragio.

MARÍA COMO ILUMINADORA. MODELO DE CONDUCTA Y AUXILIADORA

Una idea semejante es la que emana de otra de las lecturas del nombre de María: «La tercera etymología, y interpretación es, *Illuminatrix*, o *Illuminans eos*. Esto es, la que alumbrá a todos los hombres»³⁴. Así, según Ludolfo de Sajonia:

«María quiere dezir alumbradora: porque con el resplandor de su gracia y con los exemplos de su sanctíssima vida alumbró a todo el mundo»³⁵.

En los casetones de la capilla viseense de Abruñosa encontramos, además de la rosa entre espinas que comentamos antes en relación con la Inmaculada, un emblema que glosa perfectamente esta concepción: una lámpara con el lema *Aliis, non sibi*. Como explica F. Picinelli en el *Mundo Simbólico*:

«Una lámpara, llena de aceite y encendida, presenta, con el autor Masenio, el epígrafe: ALIIS, NON SIBI [...] Interpreta esta imagen en relación con la Benditísima Virgen María en este epigrama: “No para sí, sino para los otros, la benigna lámpara hace salir, viva y brillante, el aceite hacia las hogueras encendidas. Así la madre apacible, más brillante que toda lámpara, luce con su ejemplo para nosotros, arde en amor”»³⁶.

Ahora bien, como recalcan los textos, en el mar del mundo María no sólo ayuda a los hombres guiándolos con su ejemplo para que accedan a la gloria final, sino que, mientras permanecen en él, los conforta en sus momentos de necesidad. Entraríamos así en uno de los beneficios atribuidos a la invocación de su nombre, ya que, como expresa Francisco García:

³² REDELIO, A. C., *op. cit.*, estampa 12, s/p.

³³ NAVARRO, A., *op. cit.*, ff. 17v-18r.

³⁴ VIEYRA, A. de, *op. cit.*, p. 397.

³⁵ SAJONIA, L. de, *op. cit.*, f. 26r.

³⁶ PICINELLI, F. y ERATH, A. de (trad.), *op. cit.*, Lampas, lib. 14, cap. 8, n.º 60, p. 10.

«No ay otro Nombre después de el Nombre de Jesús, tan poderoso, ni de que redunde tanta salud a los hombres como el Nombre de María, porque sobre todos los nombres de los Santos, alivia a los que están fatigados, sana a los enfermos, alumbra a los ciegos, ablanda a los obstinados, recrea a los cansados, conforta a los luchadores...»³⁷.

Entre las imágenes que resumen este efecto balsámico de la Madre de Dios resulta bastante elocuente la del ancla y, como tal, la utiliza el Padre A. Vieyra en su anatomía del nombre de María, relacionando la A con el apelativo que le aplica Theodoro Studita: «Ancora firmíssima de todas nuestras esperanças en el Mar tempestuoso de este Mundo»³⁸. En el terreno de las artes figurativas, este planteamiento lo encontramos, por ejemplo, en sendos emblemas cuyas *picturae* son semejantes a la de la empresa de A. Ginther que comentamos anteriormente, aunque ahora prescindimos de la estrella porque el motivo protagonista es el ancla. Así lo confirman sus lemas *–In te spes naufraga sistit e Instabilem firmat–*, cuya explicación nos ofrece nuevamente el *Mundo Simbólico*. En el caso del primero de ellos, figurado en la capilla lucense de Nuestra Señora de los Ojos Grandes (Fig. 8)³⁹, la citada obra señala:

«La nave, en medio de las aguas tumultuosas del océano, golpeando además las rocas amenazantes en un naufragio inmediato, fija toda su esperanza en el único apoyo del ancla. De ahí la inscripción: IN TE SPES NAUFRAGA SISTIT. O como les gusta a otros: UNA SALUS. Con este emblema significas la confianza del alma, que es por completo sostenida por el patrocinio o favor de otro [...] Theolepto durante toda su calamidad se agarró a la derecha protectora de la Virgen María, como a un ancla segurísima. De ahí sonaban sus devotísimas palabras: “Recurro a tu poder, como a una piedra y un ancla segura, Virgen inmaculada. No me rechaces, sino levántame todos los días de la caída en el pecado”»⁴⁰.

Por lo que respecta al segundo, escogido por Abraham de sancta Clara para ilustrar precisamente la invocación Consuelo de los Afligidos (Fig. 9)⁴¹, indica:

«El ancla, encallada en la costa, muestra el epígrafe: INSTABILEM FIRMAT [...] El P. Jacobo Masenio dice que aquella imagen es propia de la B. Virgen María, quien afirma en Dios las almas inestables de los hombres. Pertinentemente la Virgen María es llamada por Buteone “Ancla estable para aquellos, que son arrojados a la tempestad, asilo de los atormentados, esperanza de los desolados”»⁴².

³⁷ GARCÍA, F., *op. cit.*, p. 31.

³⁸ VIEYRA, A. de, *op. cit.*, p. 224.

³⁹ Sobre esta capilla véase LÓPEZ CALDERÓN, C., *Oración perpetua a la Madre de Dios: una aproximación iconográfica a la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, con apéndice de Inocencio Portabales*, Tesis de Licenciatura, Santiago de Compostela, 2011.

⁴⁰ PICINELLI, F. y ERATH, A. de (trad.), *op. cit.*, Anchora, lib. XX, cap. I, n.º 5, p. 147.

⁴¹ THEOPHILO MARIOPHILO (Abraham à Sancta Clara): *Stella ex Jacob Orta, MARIA, cujus Sacrae Litaniae Lauretanae tot Symbolis, quot Tituli, Tot Elogijs, qupt literae in quovis Título numerantur. Aucate et illustratae sunt a Theophilo Mariophilo*, Viena, Typis Leopoldi Voigt, sumptibus & impensis Andreae Groneri, 1680, s/p.

⁴² PICINELLI, F. y ERATH, A. de (trad.), *op. cit.*, Anchora, lib. 20, cap. I, n.º 9, p. 148.



FIG. 8. *In te spes naufraga sistit*, 2.º tercio s. XVIII. Óvalo de la Capilla de Nuestra Señora de los Ojos Grandes, Lugo.



FIG. 9. *Instabilem firmat*. Theophilo Mariophilo, *Stella ex Jacob Orta, Consolatrix Afflictorum*, 1680.

De esta manera, actuando como estrella del mar y como ancla, María es proclamada *Solamen navigantium*, título recogido en la serie de ocho grabados –incluyendo la portada– ejecutados por H. Wierix para ilustrar la *Salve* y, más concretamente, la parte «A ti suspiramos gimiendo y llorando en este valle de lágrimas»⁴³. En esta imagen, además, la Virgen es llamada «Victoria de las milicias», pues se considera que la ayuda que ella les brinda a los hombres no es sólo en los momentos de aflicción y contra los llamados enemigos invisibles –los vientos y las tempestades que decía el Padre Vieyra–, sino también contra los enemigos visibles. En este sentido, a la victoria de 1683 tras el sitio de Viena que, como vimos, se atribuye a su intercesión y supone la universalización de la fiesta de su Dulce Nombre, cabe sumar aquella otra que cien años antes la Liga Santa había conseguido ya contra los turcos en la Batalla de Lepanto (1571), en la cual, según la tradición, María había sido invocada por la oración del Rosario. A raíz de este triunfo se instaura la fiesta de Nuestra Señora de las Victorias –luego Nuestra Señora del Rosario– y se incorpora a la letanía el título *Auxilium christianorum*⁴⁴, título que pasa a engrosar las posibles interpretaciones «anatómicas» del nombre de María⁴⁵.

⁴³ *Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle* (WIERIX, H., *Salve Regina. Reverendissimo Domino D. ioanni Maldero Antuerpiensium Episcopo Meritissimo*, Antuerpia, ca. 1619, estampa 4).

⁴⁴ Ello explica que en las letanías lauretanas ilustradas esta invocación suela representarse a partir del tema de la derrota otomana, tal y como sucede en la obra de A. C. Redelio –y por consiguiente, en sus dos precedentes: la *Elogia Mariana ex Lytannys Lauretanis* de I. Oxoviensis, impresa en Augsburgo en 1700, y el *Asma poeticum litianiarum lauretandarum* de P. Stoergler, publicado en Linz en 1636– y en la de Fr. X. Dornn.

⁴⁵ Al respecto, véase el grabado de HENSBURGIO, V. y COLLAERT, A., «Salutate Mariam, quae multum laboravit in vobis», *Viridarium mariaunum sentemplici rosario, variis exercitiis, exemplis ut plantationibus peramoenum*, Antuerpia, apud Gasparem Bellerum, 1615, p. 214.

Pero si María es temible para los ejércitos enemigos, mucho más terrible resulta para los demonios, pues, como insisten continuamente los autores, estos siempre huyen al oír su nombre. Así, santa Brígida pone en boca de la Virgen la afirmación:

«También todos los demonios temen mucho mi Nombre; y luego que oyen este Nombre María, al instante alargan el alma de las uñas, con que la tenían presa»⁴⁶;

mientras que Ludolfo de Sajonia explica que:

«No temen tanto los enemigos visibles qualquier multitud de huestes ni de reales, quanto temen los poderíos infernales, y los dominios del ayre caliginoso el vocablo de la virgen María»⁴⁷.

MARÍA COMO MAR AMARGO. AUXILIADORA Y CORREDENTORA

Justamente, en relación con este planteamiento se explica otra de las interpretaciones etimológicas de su nombre, en concreto, la que procede de la lengua latina: *Amarum mare*, Mar amargo. Al respecto, Francisco García razona:

«Cómo puede causar amargura un mar de dulçuras? San Buenaventura responde, que es mar amargo para los demonios, no para los hombres, como el mar Bermejo fue amargo para los Gitanos, aunque fue dulce para los Israelitas»⁴⁸.

Se entiende entonces que el Padre Vieyra, en su análisis anatómico, ofrezca como posible derivación de la letra M el epíteto que le aplica san Juan Geómetra: «Mar Bermejo, que ahogó al mystico Pharaon, esto es, al Demonio»⁴⁹, y que fray Luis de Solís escoja este pasaje bíblico para ilustrar el jeroglífico *María, Mar amargo para los demonios* (Fig. 10)⁵⁰.

Asimismo, en el jeroglífico que precede al anterior (Fig. 11)⁵¹, este autor sintetiza la segunda de las connotaciones posibles de este «mar amargo»: las amarguras que María, en su soledad, sufre a los pies de Cristo crucificado. Mientras el porqué de la inscripción bíblica que utiliza *–Magna est velut mare contritio tua–* nos lo resume el Padre Vieyra en uno de sus sermones, al indicar que:

«Aluden estas amarguras [de María] a los dolores del pie de la Cruz, de las cuales estava profetizado con el nombre mismo de Mar: *Magna est velut mare contritio tua*»⁵²,

⁴⁶ Cit. por VIEYRA, A. de, *op. cit.*, p. 719.

⁴⁷ SAJONIA, L. de, *op. cit.*, f. 26v.

⁴⁸ GARCÍA, F., *op. cit.*, p. 126.

⁴⁹ VIEYRA, A. de, *op. cit.*, p. 224.

⁵⁰ SOLÍS VILLALUZ, L. de, *Geroglíficos varios, sacros, y divinos epitectos en que se cifran algunas de las eminentissimas glorias y prerrogativas de Maria Santissima, Señora nuestra, sobre los tymbres de la letania, que en honra suya canta nuestra santa Madre la Iglesia*, Madrid, imprenta de Juan de Aritzia, 1734, tomo primero, p. 109. Los grabados que componen esta obra se deben a fray Matías de Irala y aparecen reproducidos en BONET CORREA, A., *Vida y obra de fray Matías de Irala, grabador y tratadista español del siglo XVIII*, Madrid, Turner, 1.ª ed., 1979, vol. 1, p. 72.

⁵¹ *Ibidem*, p. 102.

⁵² VIEYRA, A. de, *op. cit.*, p. 222.



FIGS. 10 Y 11. *María, Amargo Mar para los demonios* (izquierda) y *María, Amargo Mar en su amarga soledad* (derecha). L. de Solís Villaluz y M. de Idala, *Geroglíficos varios, sacros, y divinos epitectos*, 1734, jeroglíficos 15 y 14.

el origen de su *pictura* –un corazón atravesado por una espada– hemos de buscarlo en otra profecía: en las palabras que Simeón le dirige a la Virgen el día de la presentación de Jesús en el templo: «Y a ti misma una espada te atravesará el corazón» (cf. Lc., 2:35). De esta manera, la espada, convertida en un puñal clavado en el pecho o en el corazón de María, deviene el motivo iconográfico recurrente para expresar el sufrimiento que ella padece durante la Pasión de Cristo, experimentando en el alma los mismos dolores que Jesús sufre en su cuerpo⁵³. Esta *sympathia* o reciprocidad entre Madre e Hijo es el principal argumento que esgrimen los autores para presentar a María como Corredentora, pues significa que la Virgen, desde el mismo instante de la Encarnación, acata la voluntad divina y entrega a su Hijo para el sacrificio en la Cruz, del que ella también participa por medio de la compasión. Buena prueba de ello nos la ofrecen los setenta emblemas que A. Ginther le dedica a la *Mater Amoris et doloris* y que sirven de referente directo para las pinturas murales de la capilla de la Dolorosa en la antigua Iglesia de los jesuitas de Oviedo, actual parroquia de san Isidoro el Real⁵⁴. Simplemente a modo de ejemplo, dos cítaras enfrentadas, de las cuales tan sólo una está siendo tañida, pues, según el lema: *Unam tetigisse sat est* –Basta tocar una– sirven para representar la Flagelación del Señor, ya que, como nos explica el texto: «Al sufrir Cristo, sufre también María, al ser Jesús flagelado, flagelada es también la Madre, Jesús crucificado, crucificada la madre, aquel en cuerpo, ella en el alma» (Figs. 12 y 13). Y precisamente porque el

⁵³ Para la evolución iconográfica de este tema, véase TRENS, M., *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid, Plus Ultra, 1946, pp. 223-232.

⁵⁴ GINTHER, A., *op. cit.* Para más información sobre esta obra y su uso en la Capilla de la Dolorosa, véase: LÓPEZ CALDERÓN, C., «Imágenes para la exaltación de la *Mater amoris et doloris*: las pinturas de la Capilla de la Dolorosa en la iglesia de San Isidoro el Real (Oviedo) a través de los emblemas marianos de Antonio Ginther», *Liño, Revista Anual de Historia del Arte*, n.º 17, 2011, pp. 65-79.



FIGS. 12 Y 13. *Unam tetigisse sat est*. A. Ginther: *Mater amoris et doloris*, 1711, consideratio 29 (izquierda) y pintura de la Capilla de la Dolorosa en la antigua iglesia de los jesuitas de Oviedo, 2.º tercio s. XVIII (derecha).

dolor de la Virgen es en el alma y viene motivado por su caridad, a diferencia de los demás santos, que padecen por Cristo en el cuerpo y lo hacen movidos por su fe, María es nombrada Reina de los Mártires.

MARÍA COMO SEÑORA. «DOMINA» Y SUPERIOR A TODA CRIATURA

En realidad, tal y como proclaman las letanías, María es Reina de los Ángeles, Patriarcas, Profetas, Apóstoles, Mártires, Confesores, Vírgenes y, en definitiva, de Todos los Santos. Para el discurso que venimos trazando, resulta especialmente interesante el epigrama que acompaña la ilustración de esta invocación en los grabados de P. Stoergler: «Dominarás, Virgen, en el cielo, la tierra, el piélago y el infierno»⁵⁵, dado que, como señala Ludolfo de Sajonia:

«En la lengua Syria o del reyno de los syrios quiere dezir Señora [...] Le conviene este nombre en quanto ella es la verdadera señora, no de los hombres solos en la tierra, mas aún de los ángeles en los cielos y de los demonios en el infierno»⁵⁶.

Atendiendo, pues, a este dominio universal, la Iglesia proclama a María «Reina y Señora de todo lo creado» y corona su nombre⁵⁷, ya que, como nos dice Francisco García:

⁵⁵ STOERGLER, P., *Asma poeticum litaniarum lauretanarum*, Lincinium, 1636, s/p, estampa 54.

⁵⁶ SAJONIA, L. de, *op. cit.*, f. 26v.

⁵⁷ En el campo de la plástica, el ejemplo más evidente es el anagrama de María coronado. Las consabidas limitaciones espaciales nos impiden desarrollar el análisis pormenorizado que demandarían tanto las diversas variantes del anagrama como las posibles implicaciones de su uso, algunas de las cuales las hemos apuntado ya en LÓPEZ CALDERÓN, C., *Oración perpetua...*, *op. cit.*, p. 322.

«La voz de María es la reina de los Nombres, como el Rey de los Nombres es el de Jesús. Por eso coronamos solamente los dos Nombres de Jesús y de María»⁵⁸.

En este mismo sentido, el padre Vieyra, al asociar las cinco letras de su nombre a otras tantas aves, vincula la A al águila, pues de esta:

«dizen los escritores de cosas naturales, que es la Reyna de las aves [...] [María] es pues el Águila Reyna de las aves, en symbolo y sinificación de que María es Reyna del cielo y de la tierra»⁵⁹.

Teniendo esto presente, resulta más sencillo interpretar el segundo de los emblemas que completan el grabado de C. Leuther relativo al Nombre de María: un águila con el lema *Ipso iam nomine regno* –Por el nombre ya reino– (Figs. 5 y 5a).

Pero, como explica A. Navarro, no sólo el nombre, sino también las acciones de la Madre de Dios responden a los requisitos que se presuponen en un rey. Así, en primer lugar, socorre:

«con liberal y magnífica mano las necesidades del pueblo, que está esperando tu maternal auxilio y piadoso amparo»⁶⁰.

Precisamente, en otra serie de grabados que ilustra la Salve, en este caso ejecutada por Anton II Wierix, el título *Domina* se asocia al apelativo *Mater consolationis* y se rodea por una corona y otros símbolos que hacen alusión a su auxilio y protección, tales como *Urbs fortitudinis* o *Civitas refugii* (Fig. 14)⁶¹.

En segundo lugar, el rey debe ser clemente y misericorde,

«que ello significó el espíritu Santo diciendo: La misericordia y la verdad guardan al Rey, y su trono es fortalecido con clemencia [cf. Prov. 10]»⁶²;

como tal, la Salve invoca a María llamándola «Oh, clementísima, oh piadosa». Pues bien, en la misma serie de Anton II Wierix, en esta parte de la oración (Fig. 15) la Virgen aparece caracterizada como Reina –con la corona y el báculo– y flanqueada por dos símbolos que aluden a su mediación entre los hombres y Dios y, por tanto, a su clemencia y misericordia: el Arcoiris y la Puerta del Cielo; símbolos, que, asimismo, también son adscritos por A. Vieyra a la anatomía de su nombre como «Iris de Paz» e «Ianua coeli». A mayores, se disponen tres motivos procedentes del Cantar de los Cantares: *Electa ut sol*, *Pulchra ut luna* y *Aurora consurgens*, que,

⁵⁸ GARCÍA, F., *op. cit.*, p. 90.

⁵⁹ NAVARRO, A., *op. cit.*, f. 53r.

⁶⁰ *Ibidem*, f. 53v.

⁶¹ WIERIX, A. II, «*Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lachrimarum valle*», *Salve Regina. D.O.M. D.Q.M.M.S.V. Reverendis ac illustris Dno. D. Guilielmo de Bergis ex Baronibus de Grimbergen, Antuerpiensium, episcopo meritissimo*, Antuerpia, 1598, estampa IV.

⁶² NAVARRO, A., *op. cit.*, f. 54r.



FIGS. 14 Y 15. *Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lachrymarum valle* (izquierda) y *O Clemens, O Pia, O dulcis Virgo Maria* (derecha). A. II Wierix, *Salve Regina*, 1598, estampas 4 y 7 (© Trustees of the British Museum).

al margen de todas las implicaciones mariológicas que encierran, se corresponden con el cántico con el que los Ángeles reciben a la Virgen en su Asunción a los cielos⁶³. Y es que es a partir de ese momento cuando la Madre de Dios adquiere con propiedad el título de Reina y Señora de todo lo creado y cuando, como tal, puede hacer plenamente efectiva su ayuda a los hombres.

En la parte inferior del grabado se representa a Judith: una de las llamadas mujeres fuertes que la tradición considera prefiguraciones del conjunto de virtudes y excelencias que se aúnan en María. La presencia de estas figuras veterotestamentaria no es extraña en conjuntos dedicados a la Virgen, como la Capilla de la Inmaculada

⁶³ «Las potestades celestiales salen a tu encuentro, cantando himnos sagrados con festiva alegría y expresándose con estas o parecidas palabras: ¿Quién es ésta que sube toda pura, surgiendo como la aurora, hermosa como la luna y escogida como el sol?...» (DAMASCENO, J., *Homilía I de la Asunción*, cit. en PONS, G., *Textos marianos de los primeros siglos. Antología patristica*, Madrid, Ciudad Nueva, 1994, p. 281).

en la Cartuja de Miraflores⁶⁴, la bóveda del presbiterio de la catedral de Mondoñedo⁶⁵ o la propia serie de A. II Wierix que venimos analizando⁶⁶. Asimismo, la anatomía de su nombre suele ponerse en relación con algunas de ellas, de modo que la M representaría a Micol, la A a Ana la profetisa, Abisag, Abigail o Ana la Madre de Samuel, la R a Rebeca, Raquel o Ruth y la I a Iael o Judith. Esta última, además de ser «abstinente, y mortificada, y muy hermosa» y, por tanto, «figura al vivo, que propone la mucha abstinencia, templança, castidad y vida mortificada de María»⁶⁷, destaca ante todo por la fortaleza de la que hace gala al cortarle la cabeza a Holofernes. Igualmente María, cuyo nombre, según nos explica Francisco García,

«en el Hebreo, se termina en *am*, que es terminación propia de los Nombres de los varones; para significar, que no ay en la Virgen nada de la flaqueza femenil, sino la fortaleza propia de los varones»⁶⁸,

demonstró su grandísima fortaleza al vencer al demonio y quebrar su cabeza, hecho del que precisamente A. II Wierix deja constancia en su grabado. Y es que esta imagen funciona como un perfecto resumen de las enseñanzas que predica la Iglesia acerca de María: ella, al vencer al pecado desde el mismo instante de su concepción, mantiene su alma y cuerpo sin mancha y, por tanto, ajenos a toda corrupción, pudiendo entonces ascender a los Cielos desde donde, convertida en Reina y Señora, ejerce como mediadora entre los hombres y Dios. Eso sí, para completar el discurso, nos faltaría por añadir un último elemento que también figura en el grabado: Cristo, que es quien, como le dice A. Navarro, «os comunicó fortaleza para que venciéssedes del todo al demonio»⁶⁹.

La maternidad divina es la causa y el origen de todas las prerrogativas y gracias que caracterizan a la Madre de Dios, y, como tal, es el argumento constantemente esgrimido para fundamentarlas. Simplemente a modo de ejemplo, ya en una de las primeras Homilías acerca de la Asunción, Teotecno de Livina razona que:

«Era conveniente que su cuerpo santísimo, que había llevado y contenido dentro de sí a Dios [...] fuese alzado gloriosamente al cielo, junto con su alma agradable a Dios»⁷⁰.

⁶⁴ Al respecto, véase ANDRÉS GONZÁLEZ, P., «Emblemas marianos en la capilla de la Virgen en la Cartuja de Burgos: el modelo pintado y su repercusión iconográfica», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 69-70, 2003-2004, pp. 383-409, y «Las pinturas barrocas de la capilla de la Virgen de Miraflores (Burgos)», *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor De la Plaza Santiago*, 2009, pp. 63-70.

⁶⁵ FERNÁNDEZ CASTIÑEIRAS, E. y MONTEROSO MONTERO, J. M., «Ecclesia, domus et mulier: fundamentos iconográficos para el estudio de las pinturas de José de Terán en la Catedral de Mondoñedo», *Rudesindus: La tierra y el templo*, Santiago de Compostela, Dirección Xeral de Turismo, 2007, pp. 186-205.

⁶⁶ En este caso, las mujeres fuertes figuradas junto con Judith son Betsabé, Jael, Ester, Sara, Rebeca y Abigail.

⁶⁷ NAVARRO, A., *op. cit.*, f. 46v.

⁶⁸ GARCÍA, F., *op. cit.*, p. 106.

⁶⁹ NAVARRO, A., *op. cit.*, f. 47v.

⁷⁰ Cit. por PONS, G., *op. cit.*, p. 220.

En relación con la virginidad fecunda, San León Magno señala que Cristo:

«Fue procreado mediante un nacimiento nuevo, porque fue concebido por una virgen y dado a luz virginalmente [...] Éste era el nacimiento que correspondía al que había de salvar a los hombres»⁷¹.

Por lo que respecta a la Inmaculada Concepción, los autores insisten en que la ausencia de pecado en Cristo comporta necesariamente la ausencia de pecado en María, pues, acudiendo a la metáfora de fray N. de la Iglesia: «Por los frutos se conocen los árboles, mírese el fruto de María, y se verá qué árbol es»⁷².

No resultará extraño entonces que la dignidad de ser Madre de Dios quede también recogida, tanto etimológica como anatómicamente hablando, en el nombre de María.

MARÍA COMO DIOS DE MI GENERACIÓN. MADRE DE DIOS

Tal y como recuerda A. Vieyra:

«La quinta etimología, y también la última, como la mayor, y más excelente de todas, es singularmente del Gran Doctor de la Iglesia San Ambrosio, el qual dize, que el Nombre de María significa: *Deus ex genere meo*. Dios de mi generación [...] De suerte que los hombres somos generación de Dios, y Dios es generación de María: los hombres generación de Dios, porque Dios nos dio el ser; Dios generación de María, porque María dio el ser a Dios»⁷³.

Una de las iconografías más elocuentes de esta interpretación nos la ofrece la Virgen de la leche, dado que el amamantar a Jesús se considera una prueba incuestionable de que ella es su verdadera madre⁷⁴. Ello explica, a su vez, el valor que adquieren los senos de María como arma de intercesión entre los hombres y Dios, en lo cual:

«muestra también la Virgen su buen estilo en abogar, pues aboga con señales, que es mostrando a su hijo las entrañas donde anduvo, y los pechos que mamó»⁷⁵.

En las entrañas de María es donde tienen lugar los llamados Desposorios Espirituales, es decir, la unión entre el Verbo Divino y la carne humana. Esta metáfora

⁷¹ *Ibidem*, p. 161.

⁷² IGLESIA, N. de la, *op. cit.*, f. 32r.

⁷³ VIEYRA, A. de, *op. cit.*, p. 223.

⁷⁴ «Esta imagen representa a María dándole el pecho a Jesucristo, para significar que María es Madre verdadera de Cristo, y que puede decirle a su Hijo, como allá la madre de los Macabeos: “Yo te tuve nueve meses en mi vientre, te di leche de mis pechos y te alimenté”» (DORNN, F. X., *Letanía lauretana* [ed. facsímil], Madrid, Rialp, 1978, p. 35). En este mismo sentido se expresa M. Trens al indicar: «En nuestro país este tema [la Virgen dando su leche al Niño Jesús] arraigó profundamente y tuvo una gama de manifestaciones como en ningún otro. Es la representación típica de la Madre de Dios, la que ponía más de relieve la Maternidad divina de la Virgen» (TRENDS, M., *op. cit.*, p. 46).

⁷⁵ NAVARRO, A., *op. cit.*, f. 101r.

F. García la rastrea en el nombre de María, señalando que, en hebreo, su nombre consta de cuatro letras –*Mem, Rocs, Iod, Mem*–, de las cuales *Iod* es común al Nombre de Dios Padre –*Iehobah: Iod, He, Vau, He*– y al Nombre de el Salvador –*Iesuag: Iod, Schin, Vau, Ghaun*– «para mostrar que se unieron en su vientre virginal la naturaleza Divina con la humana en una persona»⁷⁶. Las artes plásticas también encontraron la forma de representar esta idea a través del tálamo que, con relativa frecuencia, completa el episodio de la Anunciación, pues, no en vano, de lo que nos habla este símbolo es de unión hipostática, encarnación y, en definitiva, maternidad virginal⁷⁷. Así lo confirma la literatura emblemática añadiéndole lemas del tipo *Uni sponso*, el cual aparece nuevamente figurado en la Capilla de Nossa Senhora da Esperança y explicado en estos términos en el *Mundo Simbólico*:

«María, Reina de las Vírgenes, no sólo mantuvo intacto el amor, la fe y el tálamo, sino también su útero purísimo e inviolado al encarnarse hipostáticamente su único esposo. De ahí que fuese llamada por San Gregorio Neocesariense “Tálamo puro de la natividad de Dios según la carne” y por Proclo: “Tálamo en el que el Verbo se desposó con la carne humana”»⁷⁸.

CONCLUSIONES

A tenor de lo expuesto, podemos concluir que la doctrina que la Iglesia enseña acerca de la Virgen María queda perfectamente resumida en las numerosas interpretaciones dadas a su nombre, analizado ya desde la patrística en términos de etimología, anatomía y efectos.

De esta manera, María es la Madre de Dios («Dios de mi generación», *Iod*), la cual, venciendo al pecado, nace Inmaculada y se mantiene Virgen («Estrella del mar», Rosa sin espinas, Judith), lo que permite su Asunción en cuerpo y alma a los cielos. Desde ahí ejerce como Reina y Señora («*Domina*», Águila), convertida en la Corredentora («Mar amargo»), la Intercesora (Arco Iris, Puerta del Cielo), la Guía y la Auxiliadora de los hombres que navegan por el mundo («Iluminadora», Ancla). Asimismo, también actúa como la Distribuidora de gracias, pues su nombre deriva igualmente de Mar, en significación tanto de «toda la plenitud de gracia que pudo tener, en cuanto a la dignidad de ser Madre de Dios», como «de la gracia que nos es dada, y comunicada, por medio e intercesión de la Virgen»⁷⁹.

⁷⁶ GARCÍA, F., *op. cit.*, pp. 64-65.

⁷⁷ ESTEVES DOS SANTOS CASIMIRO, L. A., *A anunciação do Senhora na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550). Análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*, Tese de Doutoramento, Porto, Facultad de Letras de la Universidad de Porto, 2004, vol. 1, p. 351.

⁷⁸ PICINELLI, F. y ERATH, A. de (trad.), *op. cit.*, Thalamus, lib. 16, cap. 20, n.º 208, p. 80. Este emblema también se traslada a uno de los frescos de la Iglesia de Santa María de Buxheim, pudiendo contemplarse en <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/57/StMariaBuxheimFresko13.JPG>> [consultado: 10-06-2012].

⁷⁹ NAVARRO, A., *op. cit.*, f. 2r. Una vez más la emblemática glosa en imágenes esta interpretación a través de motivos como la noria o la fuente rebosante de aguas; al respecto, véase el título *Mater Divinae Gratiae* de las letanías lauretanas de Theophilo Mariophilo, A. C. Redelio y Fr. X. Dornn.

Todas estas prerrogativas que caracterizan a María quedan asimismo reflejadas en las representaciones artísticas encaminadas a su alabanza y defensa, destacando en este sentido el mundo del grabado y de la literatura emblemática al constituir, bien el referente directo de otras obras, bien la clave que nos permite ahondar en su significado. Así, libros como los de P. Stoergler (1636), Fray Nicolás de la Iglesia (1659), Abraham de Sancta Clara (1680), Coelestin Sfondrati (1695), Anton Ginther (1711), Augusto Casimiro Redelio (1732), Luis Solís de Villaluz (1734), Coelestin Leuthner (1749) y Francisco Xavier Dornn (1750) proporcionan tanto las estampas como las explicaciones necesarias para interpretar la plástica mariana que, en el ambiente apologético de la Contrarreforma, experimenta un impulso notorio. Los ejemplos que hemos analizado, extraídos de conjuntos como la Iglesia portuense de la Santa Casa de la Misericordia (mediados s. XVIII), el Santuario de Nuestra Señora de los Remedios en Peniche (1^{er} tercio s. XVIII) y las Capillas de Nuestra Señora de la Concepción en la Iglesia del Convento de san Francisco de Oporto (1718), de Nuestra Señora de los Ojos Grandes en la Catedral de Lugo (2.^o tercio s. XVIII), de la Dolorosa en la Iglesia de San Isidoro el Real de Oviedo (2.^o tercio s. XVIII) y de Nuestra Señora de la Esperanza en Viseu (1763), así lo demuestran.

Consecuente, teniendo en cuenta que el púlpito y la imagen son las dos vías prioritarias para el aleccionamiento de los fieles, concluiremos no sólo que homilética y representación artística son dos caras de la misma moneda, sino que la correcta comprensión de ambas pasa por el conocimiento previo de la doctrina que las sustenta. Una aproximación a la misma, sin perder nunca de vista que nuestro interés estriba en la obra de arte, es precisamente lo que hemos intentado acometer en el presente artículo.