

**ELOGIA MARIANA:
LAS IMÁGENES DE UNA LETANÍA
ESCULPIDA EN LA CATEDRAL DE TUI**

por
ANDRÉS A. ROSENDE VALDÉS

La sillería de coro de la catedral de Tui, contratada en febrero de 1699 por Francisco de Castro Canseco, sirvió de soporte para un gran despliegue figurativo, como venía siendo habitual en Galicia desde la segunda mitad del siglo XVI. La historia de San Pedro González Telmo, patrón de la diócesis y de la ciudad, se mostraba en los tableros de la sillería baja; un amplio santoral cumplía con las exigencias devocionales propias y duplicaba su presencia por medio de las pilastras en el segundo cuerpo, y la vida de la Virgen ocupaba el guardapolvo.

Sus *historias* coronaban la gran estructura lúnea emplazada originalmente en los primeros tramos de la nave central, en donde todavía hoy quedan algunos restos. Era la segunda vez que en Galicia una sillería se hacía cargo de forma tan pormenorizada de un relato de estas características. Y aún cuando no se alcanzase el nivel de la primera -la de San Martín Pinario de Santiago, el más hermoso himno esculpido que Galicia haya consagrado a la Madre de Dios¹-, dadas las limitaciones del autor y su equipo de colaboradores, los resultados, medianamente aceptables desde

¹ Andrés A. Rosende Valdés, *La sillería de coro de San Martín Pinario*. Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa, Catalogación Arqueológica y Artística de Galicia del Museo de Pontevedra, La Coruña, 1990, 31-130.

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.

el punto de vista artístico, resultaron francamente aleccionadores en el plano iconográfico al hacerse cargo no sólo de las devociones y de aquellos aspectos más relevantes de la piedad del momento, sino al tratar de legitimar como propias aquellas otras que no lo eran, aunque para ello fuese necesario recurrir al *contrabando* de santos².

La sillería se hacía también cargo de un principio ordenador de la iconografía que se había desarrollado por primera vez en San Martín Pinario y que consistía en disponer el santoral entre dos secuencias narrativas monográficas. La diferencia estriba en que en Tui los relieves de la Virgen pasan a ocupar el guardapolvo y los de San Pedro González Telmo el primer orden de sillas, mientras que en Santiago se había procedido a la inversa, la vida de San Benito se emplaza en el remate y la de la Virgen en la sillería baja. Pero en ambos casos se comparte un similar afán narrativo -más seco en Tui- que, por unas u otras razones, incluso alguna compartida³, se pone al servicio de unos intereses que se justifican fácilmente. En Tui, para el ciclo de la Virgen, el único que ahora nos interesa, sería suficiente pensar que ella ostenta la titularidad del templo catedralicio⁴, sin embargo no estaría de más recordar también que su imagen, tras haber recibido los más feroces ataques de los protestantes, se había convertido para el mundo católico en uno de los motivos esenciales de reivindicación, saliendo su figura incluso más fortalecida que antes⁵.

Los tableros a ella consagrados ocupaban la parte alta como si con ello se quisiese abrazar no sólo el santoral, que se acogía inmediatamente debajo, sino a los capitulares allí reunidos, que de esta forma se ponían bajo su protección⁶. Dentro de una imagen antropomórfica, la cabeza -guardapolvo- estaría dedicada a la Virgen, pero también el cuello o punto de unión entre el segundo piso y el remate, porque el entablamento que

² Cesareo Gil Atrio, *Contrabando de santos (Ensayo de Hagiografía Negativa Gallega)*, Santiago, 1992, 105-125.

³ A. A. Rosende Valdés, *La sillería ...*, especialmente 31-36 y 116-118, idem «La vida de la Virgen en la sillería de la catedral de Tui. Un testimonio iconográfico gallego de pervivencia medieval en el Barroco», *Tui. Museo y Archivo Histórico Diocesano*, vol. IV, 1986, 110-112.

⁴ A. A. Rosende Valdés, *La vida ...*, 111

⁵ Emile Mâle, *L'art religieux après le Concile de Trente. Etude sur l'iconographie de la fin du XVI^e siècle, du XVII^e, du XVIII^e siècle. Italie-France-Espagne-Flandres*, Paris, 1932, 29-48 y 335-365.

⁶ A. A. Rosende Valdés, *La vida...*, 111

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.

corre sobre el santoral se decora con una rica serie de motivos marianos que, a modo de collar, ciñen el cuello de la sillería. De esta forma, se diría que la vida de la Virgen se asienta sobre las virtudes y gracias con las que Dios la había esclarecido, o, lo que es lo mismo, sobre aquel interminable elenco de invocaciones que no hacían sino piropearla poéticamente, y que parece ser es lo que están haciendo los miembros del santoral, como si cada uno de ellos se encargase de proclamar una de sus excelencias.

Es de estos relieves de los que vamos a hablar, pero antes es necesario decir que la sillería hace años que ha sido parcialmente desmontada, conservándose una pequeña parte en el tramo de la nave mayor correspondiente a los órganos y el resto en el presbiterio. En lo que concierne al guardapolvo, como ya indicamos en otra ocasión, el traslado alteró la disposición inicial no sólo porque el espacio de que se disponía era insuficiente y se haya tenido que acoplar en otras partes, sino también porque se cambió el orden de lectura, que no era correlativo, como hoy se ve, sino alternativo, de derecha a izquierda⁷. A tenor de esto es fácil suponer que si no se ha respetado la primitiva distribución de los tableros, menos cuidado se iba a tener con estos pequeños relieves apenas visibles, aspecto sin importancia en el caso de que su colocación no hubiera obedecido a ningún patrón ordenador, y más relevante si aquélla hubiese sido dictada con el afán de responder a la disciplina de una letanía, lo que ya nunca sabremos. En cualquier caso, se trata de una decoración secundaria pero emplazada en el lugar oportuno, pues, atendiendo a su naturaleza, se ha convertido en un apropiado punto de unión entre la cabeza y el cuerpo del armazón arquitectónico.

Por otra parte, ni todos los relieves estuvieron decorados figurativamente -muchos de ellos sólo presentan motivos vegetales-, ni aquellos que lo están insisten siempre en las invocaciones más conocidas, aunque, eso sí, comparten unas mismas pautas de composición. Y así el motivo correspondiente ocupará invariablemente el centro acompañado de dos seres fitomórficos que se encargan de rellenar, con sus cuerpos, el resto del campo figurativo. Estos personajes obedecen siempre a una misma plantilla, a medio camino entre el ángel y la figura acantizada de épocas pasadas. Al abrigo de este esquema se ha dado paso a una oración

⁷Ibidem, 112 y esquema de reconstitución del primitivo orden iconográfico entre las págs. 134-135.

esculpida que, consciente o inconscientemente, parece evocar la sillería de San Martín Pinario, en donde el tablero central del piso inferior se había decorado con una imagen de la Virgen rodeada por un collar letaníaco. Y en un caso y en otro las adjetivaciones nos recuerdan que son el resultado de un viejo sistema de interpretación bíblica, en ese momento trasnochado pero que había tenido un gran poder de seducción y algunos de cuyos resultados todavía seguían siendo operativos.

El método al que nos referimos era el prefigurativo y se trataba de una vieja propuesta de raigambre escolástica basada en el paralelismo entre el Antiguo y el Nuevo Testamento como medio de aproximación a la Biblia. «Ciertos pasajes muy conocidos de la ley de los Evangelios, escribe San Isidoro de Sevilla, están cubiertos de una manera imaginaria bajo la forma de alegoría, y necesitan de alguna interpretación para ser sacados a la luz»⁸ y el medio utilizado será el *tipológico* o de *concordancias* que se basa en el supuesto de que los hechos de la historia anterior a Cristo eran *figuras* o *prefiguraciones* de los hechos de la historia evangélica⁹. «En la Escritura Santa el sentido literal es falso», enseñaba a comienzos del siglo XV el teólogo Jean Petit. Otros muchos pensaban y habían pensado lo mismo. Nada les parecía más indigno de un texto sagrado que verlo reducido a un simple relato o a una moral aplicada a la vida humana. Esta modalidad de exégesis bíblica se basaba, entonces, en un juego de *typos* y *antitypos*. El método era simbólico y místico, se fundamentaba en el principio de que entre los dos Testamentos existía una relación misteriosa, siendo la Vieja Ley la *figura* perpetua de la Nueva, que se convierte así en una especie de segunda edición más explícita que la primera¹⁰. De este modo, el Antiguo Testamento no tiene sentido si no es relación con el Nuevo, se presenta como un lenguaje cifrado que los Evangelios traducen. Como dijo Vicente de Beauvais: «La ley nueva se encierra en la antigua como el grano en la espiga; la única diferencia existente consiste en que las verdades contenidas implícitamente en el Antiguo Testamento se exponen de modo explícito en el Nuevo»¹¹.

⁸ San Isidoro de Sevilla, *Allegoriae*, 348. *Quaedam Sacrae Scripturae: primo allegoriae Veteris Testamenti*, en *Opera Omnia*, Parisiis, 1601, y ed. a cargo de F. Arévalo, en *Migne Patrol. lat.* 83.

⁹ *Speculum Humanae Salvationis*, ed. a cargo de J. Lutz y P. Pedrizet, Mulhouse, 1907-1909, p. VIII.

¹⁰ *Ibidem*, 271 y L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Vol. I, Paris, 1955, 192 y ss.

¹¹ L. Réau, *op. cit.*, I, 193.

Ahora bien, el origen escolástico y medieval de este sistema no puede ocultarnos su verdadera raíz. Nada más lejos que pensar que este procedimiento es una invención de la Edad Media, ésta se ha limitado a sistematizar, coordinar y desarrollar una enseñanza que había recibido. El método es tan antiguo como el cristianismo. San Mateo¹² y en menor medida San Lucas (18, 31; 23, 44) indican que Cristo ha venido a cumplir las profecías, y las epístolas paulinas enseñaban que Cristo era el Nuevo Adán que venía a restaurar el orden que con el primero se había perdido (I Cor. 15,22). Además, los evangelistas no se limitaron a señalar que existía una armonía entre los dos Testamentos, proporcionaron ejemplos concretos de esa conformidad.

De los Padres de la Iglesia griega, pero sobre todo de Orígenes, es de donde toma Occidente el procedimiento alegórico, actuando como intermediario San Hilario y haciéndose popular con San Ambrosio, aunque es San Agustín el encargado de divulgarlo por todo el mundo cristiano, pasando por ser el principal artífice de la exégesis simbólica. Después de San Agustín, San Gregorio Magno enriqueció el sistema con sus reglas de tipo místico, llegando así a San Isidoro de Sevilla, que resumió toda la ciencia de los antiguos doctores en sus *Quaestiones in Vetus Testamentum* y que en sus *Allegoriae quaedam Scripturae Sacrae* llevó a cabo una especie de diccionario de claves para la interpretación de la Biblia. Más tarde, Walafredo Strabo con su *Glosa Ordinaria* elaboró un cómodo manual de enseñanza que permitía resolver cuantas dificultades puedan presentar las imágenes alegóricas de la Biblia. La Baja Edad Media permaneció fiel a esta tradición. La Biblia moralizada multiplica hasta el infinito las concordancias, y a fines de la Edad Media recibe su espaldarazo definitivo con la *Biblia Pauperum*, la *Biblia Pietas*, el *Speculum Humanae Salvationis*, la *Conformatio Veteris et Novi Testamenti* -conocida también como la *Rota Ezequielis*-, las *Concordantiae Caritatis*, del abad Ulrich, y ya en el siglo XV, al amparo del ascenso del culto mariano, el *Defensorium inviolatae Virginitatis Sanctae Mariae*, de Franz Retz¹³.

¹²Mt. 1, 22; 2, 15; 4, 14; 8, 17; 13, 35; 21, 41; 27, 35.

¹³*Speculum ...*, 279-287 y L. Réau, op. cit., I, 195-196. Una introducción breve y clara del simbolismo tipológico se hallará en S. Sebastián, *Iconografía medieval*, 1988, 104-126; y para la sistematización de estos modos interpretativos cf. E. de Bruyne, *Estudio de estética medieval*, II, Madrid, 1958, 316-384.

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.

Si, como acabamos de exponer, el Antiguo Testamento anunciaba al Nuevo, era lógico recurrir a él para buscar imágenes que aludiesen a aquella que había sido establecida por Dios «al principio de sus caminos, antes de sus obras, desde antiguo» (Prov. 8, 22). Y, claro está, la exégesis bíblica la vio entonces simbolizada o anunciada de diversas maneras, mientras que la Iglesia, a su sombra, le aplicaba los elogios contenidos en los *Libros sapienciales*, los *Proverbios* (VII y VIII), el *Eclesiástico* (XXXI), así como en el *Cantar de los Cantares*, que fue la fuente favorita, el crisol donde fraguaron las más hermosas metáforas aplicadas a la Madre de Dios, y esto porque la joven Sulamita, la esposa, había sido identificada con María. Allí el esposo para describir su hermosura, que «no cabía en la ponderación de las palabras», se sirvió «de la belleza de las flores, la hermosura de los árboles, y fragancia de los aromas, para explicarnos cada uno, una perfección de su amada»¹⁴. Las imágenes propuestas arraigaron en la mentalidad popular a través de su enumeración en las letanías medievales de la Virgen. Por medio de estas invocaciones, que adoptaban la forma de una oración responsorial, se engarzaban, como lo estaban las cuentas de un rosario, una serie de excelencias expresadas a través de imágenes poéticas en las que la nota afectiva casi superaba a lo teológico¹⁵, y de ellas se sirvieron fundamentalmente los escritores eclesiásticos y la Iglesia para ilustrar la virginidad de María y el misterio de su inmaculada concepción.

Esta costumbre de espiritualidad y piedad marianas de fines de la Edad Media se continuó en la piedad postridentina, como manifestación del creciente fervor a la Virgen, en el rezo del rosario, que en su forma actual de meditaciones de los quince misterios (gozosos, dolorosos y gloriosos) con los quince padrenuestros, las ciento cincuenta avemarías y las letanías, no cristalizó hasta el siglo XVI¹⁶. Con el tiempo, además, esta costumbre cuajaría en series de imágenes, como las que ilustran la Letanía Lauretana que se hizo sobre textos de Redelio con diseños de Tomás Scheffler y grabados de Martín Engelbrecht¹⁷, o aquella otra que diez

¹⁴ Fray Francisco Silvestre, *Glorias de María Santísima Señora Nuestra, en sus misterios y festividades*, que en diez y siete sermones da a la estampa el Maestro ..., Sevilla, 1699, 196.

¹⁵ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, 1981, 207.

¹⁶ *Ibidem*, 196.

¹⁷ A. C. Redelio, *Elogia Mariana*, Augsburg, 1732.

años después Franz Xavier Dornn dio a la imprenta con anotaciones suyas y grabados de los hermanos Klauber¹⁸.

La sillería de Tui, bajo los tableros consagrados a la vida de la Virgen, nos presenta una de estas ricas cadenas de motivos. Para su estudio hemos preferido atenernos a un orden cuya sucesión venga dictada por la afinidad de los temas, desechando la distribución actual, totalmente arbitraria, aun cuando seamos conscientes de que la arbitrariedad pudo muy bien haber presidido su disposición original, habida cuenta de que para decorar este espacio totalmente subsidiario se podría considerar suficiente la inclusión de unos motivos que guardasen relación con los relieves que tenían encima.

La Ley mosaica había declarado pura a la paloma y por esta razón se erigió en la ofrenda de purificación después del nacimiento de los niños. El arte cristiano ha hecho de ella el símbolo del Espíritu Santo (Jn. 1, 32), de la castidad, de la inocencia y la pureza, pero también una enseña de la Iglesia y de María. En este sentido, San Juan Damasceno, al referirse al Tránsito de la Virgen, recuerda que «la muy santa paloma llena de inocencia y simplicidad ha sido sacada del arca»¹⁹, y San Alberto Magno alude a ella como paloma sencilla, «cuya sencillez se manifiesta en el menosprecio de todo lo que en este mundo deleita»²⁰. Pero éstos y otros calificativos similares no hacían más que insistir en un paralelismo establecido en el *Cantar de los Cantares*, donde la paloma se convirtió en el animal preferido para designar a la esposa o, lo que es lo mismo, a la Virgen, porque ella, apostillarán los comentaristas haciéndose cargo del texto bíblico, tiene la ternura de su voz (Cant. 2, 14), la dulzura de sus ojos (Cant. 1, 15 y 4, 1), la afición a su soledad (Cant. 2, 14) y el candor de su pureza (Cant. 5, 2 y 6, 9)²¹. Reverenciada como esposa del Espíritu Santo por

¹⁸ Francisco Xavier Dornn, *Letania Lauretana de la Virgen Santísima*, expresada en cincuenta y ocho estampas, e ilustrada con devotas Meditaciones, y Oraciones, que compuso en latín ..., Valencia, MDCCLXVIII (primera ed. Augsburgo, 1742), facsímil de la ed. valenciana, Madrid, 1978.

¹⁹ Santiago de Vorágine, *La Leyenda dorada*, II, Madrid, 1982, 105.

²⁰ Esteban Dolz del Castellar, *Año virgíneo, cuyos días son: finezas de la gran Reina del Cielo María Santísima Virgen, Madre del Altísimo, sucedidas en aquellos mismos días en que se refieren*, II, Madrid, 1743, 83.

²¹ La pureza de la paloma se manifestaba en que sus pies no se posan nunca sobre inmundicia, y así, al salir del nido, si no tiene donde posarse, regresa a él (cf. G. M. Roschini, *La Madre de Dios según la fe y la teología*, Madrid, 1955, 297).

cuanto el esposo celestial la designa (Cant. 6, 9) como *columba perfecta*, aquella que era la más selecta de las mujeres y la escogida desde la eternidad para Madre de Dios²² será recordada por la liturgia como paloma²³ y como tal se invoca en nuestro primer relieve (Fig. 1).

La bóveda celeste desde siempre había golpeado la imaginación del hombre y había sido objeto de su atención. El sol, la luna, los planetas o las estrellas se convirtieron así en un campo de cultivo propicio para la metáfora. En el caso de la luna, que había aparecido en el firmamento en el cuarto día de la creación para iluminar la noche y regular los días, años y estaciones (Gn. 1, 14-18), ésta era concebida por los israelitas a modo de lámpara que alumbraba la tierra con entera independencia del sol y movida por la voluntad de Dios (Gn. 1, 14-18; Jer. 31, 35). Su luz, menos fuerte que la del sol, era admirada por su belleza y blancura (Is. 24, 33 y 30, 16; Cant. 6, 10) y permitía viajar de noche cuando brillaba en su plenitud (Prov. 7, 20). A tenor de esto era fácil buscar un simbolismo a la gran luminaria de la noche y los intérpretes bíblicos pronto lo hallaron. María fue comparada, entonces, con los cuerpos celestes, recordando aquel pasaje del *Apocalipsis* (12, 1) que la presentaba envuelta en el sol, con la luna a los pies y coronada por doce estrellas, y que propiciaba una imagen astral de su figura²⁴, pero sobre todo evocando aquel versículo del *Cantar* (6, 10) que la asimilaba a la aurora y la presentaba «hermosa cual la luna» y «resplandeciente como el sol». Con los dos astros se expresaba su gloria y dignidad y si bien «la gloria de María era mayor de lo que esas luces puedan explicar ... aunque no la explican, dan a conocer su grandeza, en el mismo no explicarla, pues testifican es tan inefable la gloria de María santísima que no cabe en las palabras, y son necesarias metaphoras para dar de ella alguna inteligencia»²⁵. Hermosa no de cualquier forma dirá Ruperto de Deutz, sino como la luna, pues así como la luna brilla y alumbraba con una luz que no es suya, ya que la recoge del sol, del mismo modo el brillo de María no procede de ella, sino de la gracia divina²⁶; Hermosa

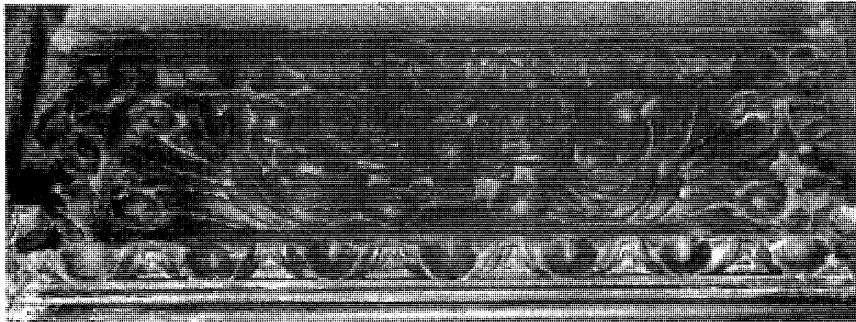
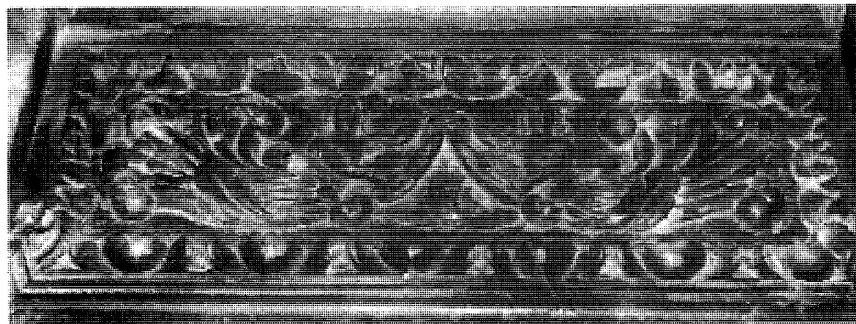
²² F. X. Dornn, op. cit., 25

²³ J. B. Carol, *Corredención de Nuestra Señora*, en *Mariología*, Madrid, 1964, 211.

²⁴ Recordemos en este sentido la hermosa página del *Adgaudebat* sobre el capítulo octavo de los *Proverbios* con la que terminamos el presente trabajo.

²⁵ F. Silvestre, op. cit., 291.

²⁶ Esta interpretación se ha atribuido a san Jerónimo (cf. Manuel Trens, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, 578).

Fig. 1. *Columba perfecta*.Fig. 2. *Pulchra ut luna*.

como la luna, nos dice en otro lugar, es su alabanza de madre gloriosa, porque cuando el Espíritu Santo vino a ella y concibió a su Hijo, permaneció virgen *Pulchra ut luna*²⁷. Con éstos y otros comentarios parecidos no se buscaba otra cosa que denotar la pureza de María, que era presentada en las Escrituras como *Tota pulchra*. Y al igual que en el siguiente relieve astral, también aquí el cuarto lunar destaca sobre un pabellón recogido por los personajes que se encargan de rellenar el rectángulo asignado a este tipo de anotación (Fig. 2)

Un pabellón, por tanto, se abre de nuevo pero esta vez para mostrarnos una estrella de seis puntas (Fig. 3). Se trata de una metáfora milenaria que hunde sus raíces en el libro de los *Números* (24, 17) y en el *Apocalipsis* de San Juan (22, 11). En ambos casos se le dio al cuerpo celeste un alcance mesiánico y así los hebreos llamaron al Mesías *Hijo de la estrella*, al fin

²⁷ G. Alastruey, *Tratado de la Virgen Santísima*, Madrid, 1947, 179.

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.



Fig. 3. *Stella maris* / *Stella matutina*.

y al cabo, si con una estrella Cristo se había anunciado en el Antiguo Testamento, con otra lo había hecho a los Magos. Los Santos Padres, obsesionados con esta imagen bíblica, interpretaron el nombre de María como *Estrella del mar*²⁸. El paralelismo quedaba establecido y la Virgen se convertía en la ilustre estrella que se había alzado de Jacob, cuya luz, como dirá San Buenaventura, «purifica, ilumina y perfecciona a los que navegan por el mar de este mundo»²⁹. Rabano Mauro, San Anselmo, San Bernardo y un sinfín de autores religiosos suscribieron la idea³⁰. La liturgia se hizo eco de ella y la saludó como *Stella maris*, y la piedad popular como *Stella matutina*³¹.

La enumeración de títulos honoríficos prosigue, sin embargo, ahora, descendemos del cielo a la tierra. Y una vez aquí flores y árboles se convirtieron en soporte ideal para proseguir esta alabanza. Si la antigüedad clásica había hecho de la rosa la flor de Venus y el Renacimiento había comparado los pinchazos de sus espinas con las heridas del amor³², la tradición cristiana hizo de la *Rosa sin espinas* una *imagen* de la Virgen,

²⁸ S. Silvestre, op. cit., 291.

²⁹ San Buenaventura, *Discursos Mariológicos*. Discurso I-I. Purificación de la Virgen María, en *Obras de San Buenaventura*, ed. a cargo de P. Aperribay, M. Oromi y M. Oltra, Madrid, 1947, 639.

³⁰ Fray Nicolás de la Iglesia, *Flores de Miraflores, hieroglíficos sagrados, verdades figuradas, sombras verdaderas del Misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, y Madre de Dios María Señora Nuestra*, Burgos, 1959, fols. 46r.-46v.; E. Dolz del Castellar, op. cit., III, 286 y 334, y J. B. Carol, art. cit., 262-265.

³¹ M. Trens, op. cit., 579.

³² Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Genève, 1958, cols. 323-324.

quizá apoyándose en una vieja leyenda mencionada por San Ambrosio en la que se dice que la rosa no tenía espinas antes de la caída del hombre. Por sus cualidades -belleza, forma, color y perfume- la naturaleza había hecho apta la rosa para el simbolismo, y en él insistirán los escritos de los Doctores, teólogos y místicos, hasta convertirla en un lugar común del metaforismo mariano. Ya en el Antiguo Testamento se había equiparado las virtudes de María a las propiedades de la rosa «porque la excelencia desta Virgen, consiste en auer salido pura y sin resabio de espinas, de un tronco rudo, y espinoso»³³. San Juan Damasceno la saludará como «Rosa inmarcesible... cuyo buen olor excede a quanto se pueda decir»; San Bernardo lo hará como «Rosa cándida, por la Virginidad, y Roja por la Caridad»; San Alberto Magno se servirá del epíteto para indicar que si la rosa es la flor de las flores, María fue la Virgen de las vírgenes; mientras que Dionisio el Cartujano, considerando la rosa como la más hermosa de las flores, verá en María a la más hermosa entre todas las mujeres y de todas las criaturas, porque por puras que sean éstas, ella es «la más limpia y más santa»³⁴. Basten estas referencias para comprobar como una y otra vez la rosa será el término de una comparación que la Iglesia hará suya al proclamar a María como *Rosa mystica*, y éste será el iconema visualizado de la correspondiente invocación tanto en nuestra sillería (Figs. 4 y 5) como en los grabados que ilustran sus letanías³⁵.

Símbolo de pureza, inocencia y virginidad, la azucena se ha asociado especialmente a María y por esa razón halla acomodo aquí (Fig. 6). Es en el *Cantar de los Cantares* donde se encuentra su mejor corolario, no en vano allí han florecido las azucenas como en ningún otro libro bíblico. La esposa, que es morena, es una azucena de los valles y una azucena entre espinas³⁶, pero cuantos pasajes escrituristas hablan de ella tienen una similar intención y aliento poéticos y hasta teológicos. Con ella se quería aludir a la virginidad de María, que era triple: la que tuvo antes del parto,

³³ N. de la Iglesia, op. cit., fol. 94.

³⁴ E. Dolz del Castellar, op. cit., I, 12, 15 y 130.

³⁵ A. C. Redelio, op. cit., 37, y F. X. Dornn, op. cit., 78.

³⁶ Cant. 2, 1-2 y 16; 4, 5; 5, 13; 6, 2-3 y 7, 3. La azucena es una de las cuarenta especies de plantas pertenecientes a la familia liliácea, y se halla tan estrechamente vinculada al lirio que se confunden, compartiendo de manera indiferenciada su simbolismo. Y es significativo que en los correspondientes pasajes del *Cantar de los Cantares* el término se haya traducido indistintamente como lirio o como azucena.



Fig. 4. *Rosa mystica*.

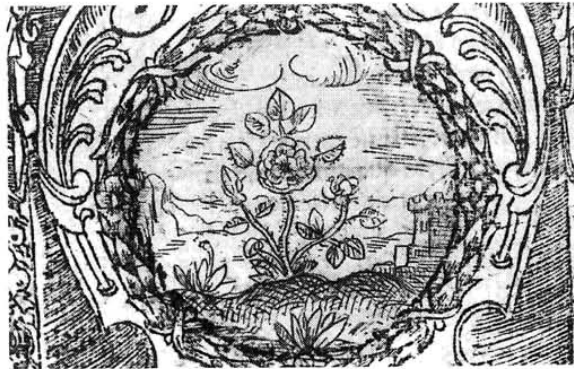


Fig. 5. *Rosa mystica*. Grabado de las *Flores de Miraflores*, de Nicolás de la Iglesia.



Fig. 6. *Lilium convallium* / *Sicut lilium inter spinas*.

la que conservó en él y la que retuvo después. Por eso se le han aplicado las palabras del esposo: «una es mi paloma, una es mi perfecta», y la Iglesia la reverencia como Virgen de las vírgenes porque fue la primera que consagró a Dios su virginidad en una época en la que, lejos de apreciarse, se consideraba la esterilidad como castigo divino, y porque a imitación suya fueron innumerables las jóvenes que consagran su pureza a Dios³⁷. Además, desmenuzando el simbolismo de la rosa, en sus «seis hojas» se vieron señaladas seis de sus virtudes: humildad, pureza, resignación, obediencia, temor de Dios y caridad³⁸.

También por su belleza y utilidad, la palmera pronto encontró aplicación simbólica. El justo florecerá como la palmera y dará fruto aún en la vejez, se lee en uno de los Salmos (92, 13-15), y para el esposo del *Cantar* su gracia y esbeltez recostándose en el desierto asolador le sugiere una personificación expresamente femenina al decir que el talle de la amada es esbelto como la palmera y que sus senos son sus racimos, declarando la intención de subir a la palmera para tomar esos racimos (Cant. 7, 8-9). He aquí uno de los pasajes que está en el origen de un ideograma por el cual se aludía a la inmaculada concepción de María y que se diría parece haber inspirado muy de cerca nuestro relieve, formado por una palmera con dos copiosos racimos en sus ramas y otros dos en manos de los con sabidos personajes heráldicos (Figs. 7 y 8). El otro pasaje que nos interesaría recordar es aquel del *Eclesiástico* (24, 18) en el que la Iglesia acomoda en boca de la propia Virgen su comparación con la palmera: *Quasi palma exaltata sum*. Pero sería suficiente ver en ésta el tradicional símbolo de la victoria para recordar la primera que obtuvo la Virgen al quedar exenta del pecado original, porque siempre, se nos dirá, «permaneció en un ser, y en un estado, que fue el de la gracia y rectitud de la justicia original», manteniéndose en ella «el verdor, y hermosura de sus ramas, sin que jamás se marchitase»³⁹. El relieve invocaría así a esa *Mater intemerata* que al estar libre del pecado original pudo quebrantar la cabeza del dragón infernal.

En el Antiguo Testamento el olivo simboliza la belleza y el esplendor (Jer. 11, 16; Os. 14, 7), la lozanía y la fecundidad (Ps. 52, 10 y 128, 3). Con su madera se habían labrado las puertas del Santo de los santos y los

³⁷ F. X. Dornn, op. cit., 33.

³⁸ E. Dolz del Castellar, op. cit., I, 215.

³⁹ N. de la Iglesia, op. cit., fols. 5v.-6r.



Fig. 7. *Quasi palma exaltata*.



Fig. 8. *Quasi palma exaltata*. Grabado de las *Flores de Miraflores*, de Nicolás de la Iglesia.

querubines del mismo (1 Re. 6, 23 y 6, 30-33) y sus ramas se empleaban en la fiesta de los tabernáculos (Núm. 52, 10). Era también, para el cristiano y para el judío⁴⁰, un símbolo de la paz que hundía sus raíces en aquel pasaje del Génesis (8, 11) en el que se cuenta cómo la paloma enviada por Noé había regresado con un ramito de olivo, episodio que los glosadores bíblicos interpretaron como imagen del mundo sumergido en el diluvio del pecado agitando el ramo de olivo como señal de la paz y reconciliación entre la tierra y el cielo⁴¹, dando así a entender que «la paz, y misericordia que la oliua figuraua nació de una victoria que no menos se figuraua en

⁴⁰ También en la antigüedad clásica fue un atributo de paz y como tal se encuentra en la Eneida (8. 102-124) y en numerosas medallas antiguas (G. de Tervarent, op. cit., col. 290).

⁴¹ G. M. Roschini, op. cit., 298.

este árbol»⁴². En Tui el olivo estará presente (Figs. 9 y 10) porque de *hermosa oliva* había calificado el Espíritu Santo a María y ella misma se había nombrado «quasi oliva speciosa in campis» (Ecl. 24, 19). Respecto a lo primero, la belleza de este árbol le conviene porque «la hermosura de la oliua, su verdor, y su constancia en un ser en todo tiempo, están claramente mostrando la constancia, y verdor de Maria en el ser de la gracia, que siempre floreció en ella. Con esse verdor, se está dibuxando la victoria que obtuuo del pecado, y la paz, y misericordia que por ello se siguió»⁴³, una paz que hace que en ocasiones el olivo sustituya a la azucena en la escena de la Anunciación. Respecto a lo segundo, Santo Tomás nos dirá que ella misma se compara al olivo porque a todos alcanza su piedad y misericordia⁴⁴, razón por la que será aclamada como *Refugium peccatorum*, *Auxilium christianorum* o *Virgo clemens*. Incluso las ramas de olivo se han escogido para dibujar la inicial de su nombre en aquel grabado de Klauber en el que es invocada como *Sancta María*⁴⁵.

A continuación⁴⁶ reunimos una serie de motivos vinculados tradicionalmente a un significado de tipo eucarístico y eclesial. Y el primero de ellos es aquél que nos muestra sobre un altar un cáliz coronado por la Hostia (Fig. 12). Su lectura no plantea problemas, la imagen nos recuerda que la Iglesia había designado a María como *Vas spirituale*, pues «así como en el cáliz, durante la Misa, se conserva la Sangre de Cristo, así en el virginal vientre de María, como en un vaso espiritual, se conservó por nueve meses la verdadera Carne y Sangre de Cristo»⁴⁷. Uno de los apócrifos, *El Evan-*

⁴² N. de la Iglesia, op. cit., fol. 166r.

⁴³ Ibidem, fols. 166r.-166v. y E. Dolz de Castellar, op. cit., I, 180.

⁴⁴ Ibidem, fol. 168r., y II, 353, respectivamente.

⁴⁵ «Esta imagen, comenta Dornn (op. cit., 29), representa el nombre de María, fabricado con ramas de oliva ... porque la Escritura parece hablar del nombre de María cuando dice: Aceite derramado ... Oliva hermosa... pues así como el aceite tiene virtud sanativa y confortativa, así el saludable nombre de María sana, consuela y conforta. También, porque si el aceite mezclado con otros licores tiene siempre el lugar superior sobre los otros, el nombre de María, después del nombre de Dios, es el mayor de todos los nombres. Finalmente, si el ramo de oliva, que llevó al arca la paloma, era señal de paz, el nombre de María, invocado con confianza, mitiga la ira de Dios».

⁴⁶ Hemos omitido hablar de un motivo, que habría que incluir en el bloque anterior y que se compone de un brocal o pilón estrangulado en el centro en cuyo interior se acoge una forma vegetal similar a la alcachofa, porque no lo hemos podido identificar (fig. 11).

⁴⁷ F. X. Dornn, op. cit., 73.



Fig. 9. *Oliva speciosa*.



Fig. 10. *Oliva speciosa*. Grabado de las *Flores de Miraflores*, de Nicolás de la Iglesia.



Fig. 11. Motivo sin identificar.

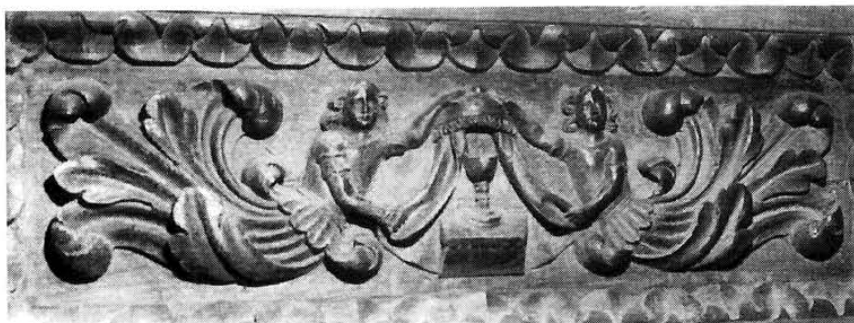


Fig. 12. *Vas spirituale / Vas honoris.*

gelio de Bartolomé, pone en boca de la propia Virgen su invocación como «vaso de elección» y «cáliz del mundo»⁴⁸. San Ambrosio, Ruperto de Deutz, San Bernardo, San Martín de León, y otros comentaristas bíblicos, invitaron, implícita o explícitamente, a recordarla como «Vaso de honor», haciendo en cierto modo de la Eucaristía una extensión y complemento de la Encarnación⁴⁹. Incluso, de afirmaciones como las de Suárez, de que «aquella sustancia de la carne que Cristo asumió de la Virgen ... fue siempre conservada y unida al Verbo de Dios», se infirió que en la Eucaristía no sólo estaba la carne de Cristo, sino también la de su Madre, y, por tanto, que cada vez que se comía una, se comía también la otra⁵⁰.

La inocencia, la pureza, la dulzura o la obediencia, han encontrado en el cordero uno de los símbolos más autorizados. También por su aspecto y comportamientos naturales y por su color blanco ha sido considerado un animal apropiado para los sacrificios, siendo la víctima por excelencia de los sacrificios ordinarios en el Antiguo Testamento (Núm. 28 y 29) y el centro y elemento esencial de la Pascua judía⁵¹. El Nuevo Testamento y la tradición cristiana han visto en el animal pascual sin tacha, inmolado sin romperle ningún hueso y cuya sangre había liberado del exterminio a los primogénitos de Israel y al pueblo de la esclavitud de Egipto, un símbolo de Cristo. Como tal es designado veintiocho veces en el *Apocalipsis*

⁴⁸ *Evangelio de Bartolomé*, (II, 18 y 20), en *Los Evangelios apócrifos*, ed. a cargo de A. de Santos Otero, Madrid, 1979, 553.

⁴⁹ G. Alastruey, op. cit., 681-690.

⁵⁰ Esto mismo opinó Ceferino Someire, cuya doctrina fue condenada por la Sagrada congregación romana (cf. G. Alastruey, op., cit., 680).

⁵¹ Todo lo referente a la Pascua judía se narra en el cap. XII del *Exodo*.

y a él se refiere el Bautista como el Cordero de Dios que quita los pecados del mundo (Jn. 1, 29). Que la muerte de Cristo cumple el sacrificio del cordero pascual es una idea que está presente en el Nuevo Testamento⁵², cuyos comentarios no hacen sino entroncar con aquella vieja profecía de Isaías (53, 7) que anuncia al Mesías que sufre, simbolizado en la imagen de un cordero maltratado y conducido al matadero, una profecía que es recordada en el pasaje de la conversión del eunuco etíope perteneciente a los *Hechos de los Apóstoles* (8. 32).

Identificar, entonces, la imagen del cordero sobre un altar que nos ofrece la sillería de Tui (Figs. 13 y 14) no parece plantear ninguna duda. Aquel Cordero que un día fue sacrificado en la cruz de un modo cruento y que será sacrificado desde entonces diariamente en el altar de modo incruento por el sacerdote, como víctima grata a Dios, parece explicar suficientemente el alcance del motivo. Pese a todo, es bastante probable que estemos en presencia de una metáfora mariana y no cristológica, porque la «esposa del Cordero» de la que nos habla San Juan (Ap. 21, 9) iba a ser presentada también como *Agna immaculata*. Si Cristo se había mostrado «con el aspecto de león, y corazón de cordero, para vencer como león al fuerte armado, y ofrecerse como cordero por los hombres», era lógico, se apostillará, que la Virgen se nos presentase como «una cordera, con el corazón de leona, cordera immaculada y que por serlo, venció como leona al fuerte lobo, y león carnicero, que pretendía apoderarse de ella, y aún de su cachorro y corderillo immaculado»⁵³. Como *Cordera immaculada* la ha aclamado Gregorio, obispo de Nicomedia, por «auer parido al cordero sin mancha», y bajo tal forma es recordada en uno de los emblemas marianos que ilustran el panegírico de fray Nicolás de la Iglesia⁵⁴.

⁵² Jn. 19, 36, 1Cor. 5, 7 y Epístola de Pedro 1, 18-19.

⁵³ N. de la Iglesia, op. cit., fol. 157r.

⁵⁴ *Ibidem*, 157v. En el caso de que el cordero aludiera a Cristo, el altar podría entenderse como una referencia a su Madre, aspecto que justificaría todo un extenso repertorio de aclamaciones que la presentan como «Altar animado del Pan de la vida» (San Metodio), «Altar edificado en la concepción y en la encarnación» (San Alberto Magno), «Altar de oro» (Bartolomé de París), etc., resultando especialmente significativa la explicación que al respecto da San Antonio de Padua, quien también la invoca como altar «por la sublime contemplación, y profunda humildad, y por averse ofrecido toda con fuego de Diuino Amor; y porque Altar es lo mismo que Ara alta donde arden las víctimas» (E. Dolz de Castellar, op. cit., III, 49).

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.

Fig. 13. *Agna immaculata*.Fig. 14. *Agna immaculata*. Grabado de las *Flores de Miraflores*, de Nicolás de la Iglesia.

El maná fue el alimento que durante unos cuarenta años consecutivos constituyó el medio de subsistencia principal del pueblo judío en su peregrinación por el desierto. El texto bíblico nos lo describe como el pan enviado por Yavé (Ex. 16, 16) y nos dice que era parecido a la semilla del cilantro blanco y que poseía un sabor como de torta de harina de trigo amasada con miel (Ex. 16, 31), presentando una gran similitud, en forma, color y sabor, con el maná del Sinaí, desde siempre una golosina para los árabes. El maná en una urna o vaso de oro compartía espacio en el interior del Arca de la Alianza junto a la vara de Aarón y las Tablas de la Ley. Y si la vara de Aarón celebraba la pureza de María, ésta también se vio reflejada en la urna o vaso de oro «que Dios escogió, para que fuese depositaria del maná precioso, y delicado, llamado por otro nombre, pan del cielo»⁵⁵, porque, desde muy pronto, los comentaristas vieron en la

⁵⁵ N. de la Iglesia, op. cit., fol. 112r.

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.

Virgen una alegoría de la Iglesia y a la mujer que ofrece a los fieles el alimento celeste del maná, de claro sentido eucarístico. El recipiente, *urna manna*, es María, que «tuvo escondido el maná, pues lleuó nueue meses en su centro sacrosanto el pan de los ángeles», y es de oro por la grandeza de su vida, por su integridad y pureza, por la plenitud de su gracia⁵⁶. He aquí otra de sus excelencias representada en la sillería por medio de un recipiente plano cuya tapa se levanta para mostrar en su interior el preciado alimento (Figs. 15 y 16).

Un cesto, repleto de racimos de uvas es la imagen que centra el siguiente relieve (Fig. 17). Probablemente pocos símbolos cristianos sean tan claros como el de la vid y sus racimos. Los Santos Padres, teólogos y escritores religiosos se encargaron de glosar su significado. El Antiguo Testamento había visto en la vid uno de los árboles mesiánicos (Miq. 4, 4, Zac. 3, 10), aspecto que el propio Cristo iba a confirmar al declararse como «vid verdadera» (Jn. 15, 1). Partiendo del principio de que el Antiguo Testamento no es más que una prefiguración de lo que había de venir después, San Isidoro de Sevilla señaló que el racimo de la Tierra de promisión suspendido de un leño era realmente el cuerpo de Cristo pendiente de la cruz, apostillando que los dos portadores «significan los dos pueblos, de los cuales el primero, el judío, en su marcha va dando la espalda a Cristo, (mientras que) el segundo, el cristiano, contempla y sigue a Cristo, al que lleva»⁵⁷. La referencia cristológica del racimo de Majal-Escal se convirtió en tónica. Los simbolistas -hemos hablado de San Isidoro, pero lo mismo se podría decir de San Jerónimo y otros Padres o escritores como Ruperto de Deutz y Honorio de Autum⁵⁸- coinciden en que la figura del racimo maravilloso es el cuerpo de Cristo suspendido de la Cruz, ya que, según una imagen isidoriana, «Jesús es el racimo místico cuya sangre ha llenado el cáliz de la Iglesia»⁵⁹. En este sentido se había pronunciado ya San Agustín al aproximar el pasaje del racimo a la profecía de Isaías (63, 3): «He pisado en el lagar yo solo, y no había conmigo nadie de las gentes», explicando que Jesús es la uva de la Tierra Prometida que había sido

⁵⁶ *Ibidem*, fol. 112v.

⁵⁷ San Isidoro de Sevilla, op. cit., *Allegoriae* 71.

⁵⁸ G. Games, *Allegories et symboles dans l'Hortus Deliciarum*, Leyden, 1971, 110.

⁵⁹ E. Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, París, 1931, 146 y n.º2.



Fig. 15. *Urna manna*.

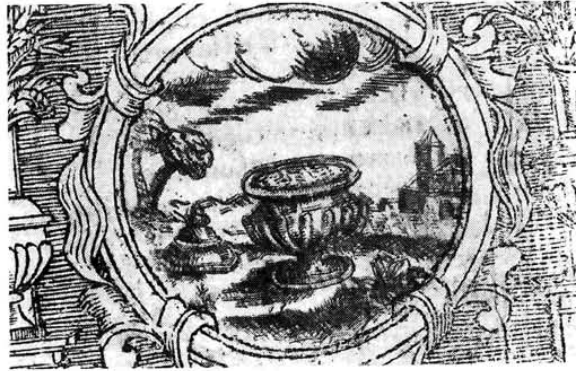


Fig. 16. *Urna manna*. Grabado de las *Flores de Miraflores*, de Nicolás de la Iglesia.

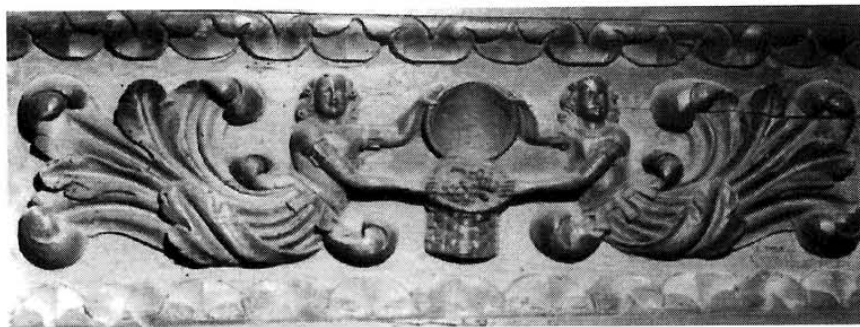


Fig. 17. *Vera vinea*.

puesto bajo el lagar⁶⁰ y justificando uno de los temas predilectos de la iconografía medieval, como fue el de la prensa mística, que ponía de manifiesto en la sangre derramada la glosa más acorde con el vino consagrado, recordándonos a su vez que la mística medieval fue la que dotó de sentido a la imagen eucarística⁶¹. La relación del racimo con Cristo es clara, pero el tema de la sillería hay que ponerlo en relación con la Virgen, lo que no resulta difícil. Ya en la *Clavis Scripturae* de época carolingia se podía leer que la vid era la gloriosa Madre que engendró la uva, cuya sangre se toma⁶². La idea prosperó y «el sarmiento con su uba, traído en hombros de dos hombres de la tierra de la gracia», continuó aludiendo a «María, que con su hermosura muestra la fertilidad de la vid, Christo; vid fértil, y fecunda, que tal racimo produjo por muestra de su diuina fecundidad»⁶³. La Madre se había asimilado al sarmiento como el Hijo al racimo, dando a entender que ambos participaban de unas mismas cualidades, y no podía haber sido de otra forma desde el momento en que esta vid mística había tenido como viñador «al labrador Diuino, al Padre Celestial»⁶⁴. La Virgen equiparada a la *vera vinea* que ha producido el fruto de la vida fue un tópico que menudeó en Oriente y en Occidente, en los escritos religiosos, en la liturgia y en el arte⁶⁵, y nuestro relieve no es más que un modesto ejemplo de una larga tradición.

Mitra, báculo y libro, se reúnen para presentar una nueva prerrogativa (Fig. 18). La Iglesia había insistido en la participación corredentora de la Virgen, proponiéndola como la mediadora ideal⁶⁶. Pero también desde los primeros siglos los Santos Padres habían encontrado semejanzas entre ella y la Iglesia, presentándola entonces como su modelo perfecto, como el más eminente de sus miembros y como su madre⁶⁷. En este sentido, San Agustín nos dirá que «fue conveniente que la carne del señor descendiese no sólo de estirpe regia, sino también sacerdotal». Además, por su cooperación en la institución del Sumo Sacerdote de la Nueva Ley y en la pre-

⁶⁰ L. Reáu, op. cit., vol. II-2, Paris, 1957, 442.

⁶¹ S. Sebastián, *Contrarreforma ...*, 168.

⁶² M. Trens, op. cit., 247-248.

⁶³ N. de la Iglesia, op. cit., 133r.-134v.

⁶⁴ *Ibidem*, 134r.

⁶⁵ J. B. Carol, art. cit., 199 y ss.

⁶⁶ G. Alastruey, op. cit., 239 y ss.

⁶⁷ C. Vollert, *María y la Iglesia*, en *Mariología*, Madrid, 1964, 921 y ss.

Fig. 18. *Mater Ecclesiae*.

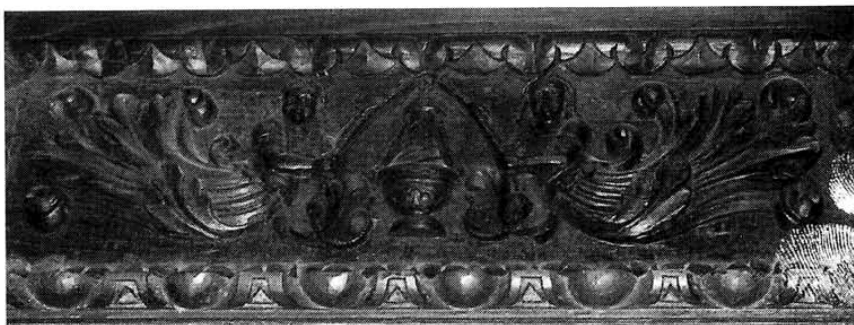
paración de la víctima de la cruz, por su unión con Cristo en el sacrificio cruento, la Virgen fue aclamada como Madre del sacerdote divino, Virgen sacerdotal y Sacerdote. Sin embargo esta denominación se le aplica también porque contribuye, con «amor y voluntad de madre, a la elección y formación espiritual de los sacerdotes», que son los administradores de la Redención⁶⁸. Cristo para ensalzar a su Madre, nos dirá Dionisio el Cartujano, le había encomendado la Iglesia militante⁶⁹, y por esa razón se le asignan los atributos propios de la dignidad episcopal, de tal forma que si «los obispos, según la definición del canon, son los sucesores de los apóstoles puestos por derecho divino al frente de las iglesias particulares que gobiernan con potestad ordinaria bajo la autoridad del Romano Pontífice»⁷⁰, María, también por gracia de Dios, fue puesta al frente de la Iglesia, con potestad extraordinaria, bajo la autoridad de su Hijo.

Entre los atributos que tejen esta guirnalda de títulos se encuentra el incensario (Figs. 19 y 20), instrumento cuyo simbolismo está íntimamente ligado al humo y perfume de esa resina incorruptible que es el incienso, encargado de elevar las plegarias de los fieles al cielo, y, por consiguiente, enseña de la función sacerdotal y, cómo no, de la Madre del sacerdocio. El origen del paralelismo se remonta a San Efrén que saludó a la Virgen

⁶⁸ G. Alastruey, op. cit., 13-14, 621-623 y 674.

⁶⁹ *Ibidem*, 646.

⁷⁰ *Enciclopedia de la Religión Católica*, bajo la dirección de R. D. Ferreres, vol. V, Barcelona, 1953, col. 912. A propósito de este relieve sería posible establecer una cierta relación con el emblema 83 de la Centuria I de los *Emblemas Morales* de Sebastián de Covarrubias, obra publicada en Madrid en 1610 y de la que existe una ed. facsímil a cargo de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, 1978.

Fig. 19. *Turibulum aureum*.Fig. 20. *Turibulum aureum*. Grabado de las *Flores de Miraflores*, de Nicolás de la Iglesia.

como *Turibulum aureum*, aún cuando su raíz esté una vez más en el *Cantar de los Cantares* en donde es asimilada a una columna de humo, al vapor de mirra, al incienso y a los perfumes más exquisitos (Cant. 6,3). La denominación, a juicio de los intérpretes, resulta apropiada «porque si el incienso, y el humo de los aromas, significan las oraciones de los santos... en qué perfumador más seguro, ni más precioso se pueden poner, como (no sea) en el incensario de oro puro María Madre de Dios, por cuyo medio subirán al acatamiento diuino y serán oídas, no sólo las oraciones de los justos, sino también las de los miserables pecadores»⁷¹. La liturgia oriental la invocó como el «incensario de oro que engendró la brasa viva» y como

⁷¹ N. de la Iglesia, op. cit., fol. 126r.

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.

«incensario de plata, lleno de ardientes brasas»⁷², y en íntima relación con éstas, están aquellas otras menciones que la convertían en altar del incienso⁷³, alabastrino vaso de perfume o nube de incienso en el tabernáculo (Ecl. 24, 21), elevando, unas veces, el continente y, otras, el contenido a objeto digno de devoción.

Los tres siguientes emblemas -fuente, pozo y torre- son ya de naturaleza arquitectónica. La imagen de una fuente cuya agua es recogida en cántaros es la ilustración que la sillería consagra a la Virgen como *Fuente rebosante de aguas* (Fig. 21) y la que ilustra tanto el texto de Redelio⁷⁴ como de Dornn⁷⁵ para designarla como *Mater divinae gratiae*, «pues esta Señora es llena de gracia, según la salutación angélica... porque así como el mar abunda de muchas aguas, así María, cuyo nombre se deriva de Mar, abunda de muchas gracias»⁷⁶. Los exégetas interpretaron la fuente como símbolo de la Virgen aplicándole las palabras de un famoso pasaje del *Cantar de los Cantares* (4, 12 y ss.) y del Salmo 36 (9-10). En el siglo II es llamada «Fuente de vida», luego San Efrén la saludará como «fuente de gracia y consuelo para todos»⁷⁷, y entre las plenitudes que San Alberto Magno le atribuía en su *Mariale* está la de la fuente que «retiene y da, síntesis de todas las gracias, amena fuente que jamás se seca»⁷⁸. El cartu-



Fig. 21. *Fons divinae gratiae / Fons hortorum*.

⁷² J.B. Carol, art. cit., 198 y 208-209.

⁷³ N. de la Iglesia, op. cit., fols. 115r. y ss.

⁷⁴ A. C. Redelio, op. cit., 16.

⁷⁵ F. X. Dornn, op. cit., 36.

⁷⁶ *Ibidem*, 37.

⁷⁷ M. Trens, op. cit., 581.

⁷⁸ J. María Cabodevilla, *Señora Nuestra. El misterio del hombre a la luz del misterio de María*, Madrid, 1957, 54.

jo Juan Rico la presenta como «el Río de aguas vivas, que procede de la Silla de Dios, y del Cordero, para remedio y salud de los mortales»⁷⁹, y el *Speculum Humanae Salvationis*, tras calificarla como «jardín de delicias», se refiere a ella como fuente salubre y siempre necesaria para las almas⁸⁰. Por esta razón la Iglesia se ha presentado como un huerto y heredad que María -*Fons hortorum*- riega y fecunda con sus gracias⁸¹, para indicar que esta fuente cristalina «limpia, y libra de todas las enfermedades, así de las del cuerpo, que no son las mayores, como las del alma, que son las que más deben ser temidas»⁸². La liturgia se hizo cargo de esta idea y la ha saludado como *Fons divinae gratiae*.

Un pozo con su brocal, roldana y cuerda, compone el siguiente emblema (Figs. 22 y 23). Sin duda, el pozo de la Biblia más famoso es el de Jacob, escenario del encuentro entre Cristo y la Samaritana y del famoso diálogo sobre el don de Dios y el «agua viva». No obstante, el origen del pozo como símbolo mariano se remonta al *Cantar de los Cantares* donde comparten versículo la «fuente de los huertos» y el *puteus aquarum viventium quae fluunt impetu de Libano* (pozo de aguas vivas que fluyen con fuerza del Líbano) (Cant. 4, 15). Era fácil que los glosadores convirtiesen esas aguas vivas en un manantial de gracia, significando las virtudes de la Virgen que «proceden de ese monte que es llamado Candor, y Claridad de luz eterna», puesto que Dios es el «origen de donde se comunica con ímpetu las aguas a este pozo»⁸³. Y con «este insondable pozo de las aguas de redención», como saluda Juan Damasceno a María en una de sus homilías⁸⁴, se invoca a la *Mater castissima*⁸⁵ a cuya castidad aludían también otras figuras como la del *Hortus conclusus* o la *Fons signatus* que comparten unas mismas raíces escrituristas (Cant. 4, 12).

El relieve siguiente tiene como tema una construcción con dos cuerpos de sección poligonal, el primero con acceso por uno de sus lados y ventanas en el resto, y el segundo, más pequeño, ciego y rematado por un diminuto cupulín (Fig. 24). La imagen del edificio no parece la más ade-

⁷⁹ E. Dolz del Castellar, op. cit., I, 232.

⁸⁰ *Speculum* ..., 124.

⁸¹ G. Alastruey, op. cit., 718-719.

⁸² E. Dolz del Castellar, op. cit., I, 95.

⁸³ N. de la Iglesia, op. cit., fols. 89v-90r., y F. Silvestre, op. cit., 241.

⁸⁴ J. B. Carol, art. cit., 545.

⁸⁵ N. de la Iglesia, op. cit., fols. 88r-88v. y F. Silvestre, op. cit., 241.



Fig. 22. *Puteus aquarum viventium*.

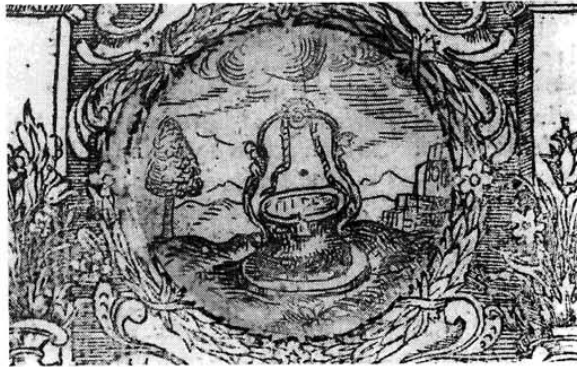


Fig. 23. *Puteus aquarum viventium*. Grabado de las *Flores de Miraflores*, de Nicolás de la Iglesia.



Fig. 24. *Turris davidica*.

cuada para un baluarte defensivo, sin embargo la presencia de almenas -una por lado- y el hecho de que entre las metáforas arquitectónicas consagradas a la Virgen la torre ocupe un primer puesto, me inclina a pensar que estamos ante la designación de María como *Turris davidica*⁸⁶. Entendida como tal, nuestra construcción nos remitiría al *Cantar de los Cantares* (4, 4), donde el poeta compara el cuello de la esposa a la Torre de David, adornada de trofeos, de la que penden mil escudos de valientes. San Alberto Magno explica la comparación diciendo que por el cuello se entiende a la Virgen, que, al ser la más excelente criatura, une todo el cuerpo de la Iglesia con su cabeza, Cristo. «Esta Virgen, este cuello es como la torre de David, que se interpreta, y quiere dezir, hombre de mano fuerte, y poderosa. Y la razón de esta similitud es, porque los fieles hallan fortíssimo refugio en esta torre, la qual está edificada con almenas fuertes que la defienden, que son la aiuda del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo. También están pendientes della mil escudos en quienes se figura la aiuda, y presidio de los Angeles y juntamente en ella está depositada la armadura de los fuertes, porque todos los santos y escogidos ayudarán a los que ella quisiere dar aiuda»⁸⁷. De este modo, si la torre de David tenía tres fines que eran servir de adorno a la ciudad, y por eso era muy hermo-

⁸⁶ Las diferentes metáforas edilicias aplicadas a la Virgen fueron la de ciudad -la *Civitas Dei*, del Salmo 86, 3 y de San Bruno; la *Civitas refugii*, de San Alberto Magno, y la *Urbs fortitudinis*, de Isaías y San Alberto-, templo -el *Templo de Dios*, de San Agustín; el *Templo inviolado*, de San Cirilo Alejandrino; el *Templo celestial* y el *Templo de su hacedor*, de San Ildefonso; el *Templo adornadísimo* de la gloria divina, de Andrés Jerosolimitano; el *Templo de caridad* o de *gracia*, de San Alberto Magno, y, por supuesto, el *Templum Salomonis*, de gran parte de los escritores religiosos-, casa -la *Domus Dei* (1 Re. 9, 1) y la *Domus aurea* o Palacio de Salomón vestido de oro (1 Re. 7, 48 y ss)-, castillo -el *castillo de Jesús* o de *humildad*, de San Anselmo- y torre -la *Turris davidica* (Cant. 4, 4) y la *Turris eburnea* (Cant. 7, 5). Respecto a éstas, en sentido estricto, la primera debería reconocerse por los escudos que pendían de ella y que recordaban que no sólo había sido construída para adorno de la ciudad de Jerusalén y refugio de los judíos que buscaban asilo, sino también para defensa de los ataques enemigos. A fin de evitar reduplicaciones la práctica fue seleccionando la primera y ésta -en representaciones escultóricas, como la de nuestro relieve, subsidiarias, escuetas y reducidas a simples atributos- optó por omitir la presencia de los escudos. Ahora bien, es sólo el índice de popularidad, mayor en la primera que en la segunda, lo que determina una elección que resulta siempre bastante subjetiva para el historiador, pero que, en última instancia, no traiciona el significado, pues en ambos casos nos hallamos ante circunvalaciones semánticas próximas.

⁸⁷ N. de la Iglesia, op. cit., fol. 143 v.

sa, servir de refugio, y por eso era segura, y servir de defensa ante los ataques enemigos, y por eso era muy fuerte, lo mismo se podía decir de María cuya belleza adornaba la Jerusalén celestial sirviendo de refugio a los pecadores y de fortaleza contra los enemigos visibles o invisibles⁸⁸.

Los tres emblemas que vienen a continuación se encargan de invocar la realeza de la Virgen y el poder que dimana de su naturaleza regia. Con la corona -señal de la soberanía divina y humana-, el cetro -atributo frecuente de un rey cuando se le representa en el ejercicio de su autoridad- y la espada -símbolo de esa autoridad y de la administración de justicia que le iba asociada-, se la designa como reina del cielo y soberana de todas las cosas (Fig. 25). Y como tal es reconocida en la liturgia occidental tanto en el Breviario como en el Misal en varias de sus fiestas. Pero también en Oriente la liturgia confirma su realeza. Con anterioridad al siglo V no existen testimonios explícitos sobre ella, aunque sí manifestaciones implícitas de esta creencia. Su historia tiene como fecha clave el comienzo del siglo VIII, momento en el que la idea estaba firmemente establecida. Desde entonces los escritores eclesiásticos echaron mano del término aplicado a María en su pleno significado. San Andrés de Creta, San Germán de Constantinopla, San Juan Damasceno y Beda el Venerable, son algunos nombres que confirman este hecho. Más tarde San Anselmo, su discípulo Eadmero, San Bernardo y Nicolás de Claraval, nos proporcionan nuevos y claros ejemplos⁸⁹. Y a continuación San Antonio o San Buenaventura pro-



Fig. 25. *Regina omnium*.

⁸⁸ F. X. Dornn, op. cit., 81, véase también G. M. Roschini, op. cit., 309-310. Santo Tomás de Villanueva insistirá en esta idea de *refugium peccatorum* a donde dirigen sus pasos los reos, afligidos y desconsolados para librarse del enemigo con su protección.

⁸⁹ San Alberto Magno incluso la había saludado como *Emperatriz poderosissima* (cf. E. Dolz de Castellar, op. cit., 56).

siguen en una línea sin inflexión hasta los ataques de los protestantes, siendo entonces cuando Pedro Canisio se erija en el campeón de unas prerrogativas que le seguirán siendo reconocidas⁹⁰. Buena prueba de ello es el importante número de invocaciones que bajo este título le dedican las letanías⁹¹.

El globo terráqueo -que habitualmente ha servido para recordar la totalidad jurídica del monarca en el ejercicio de su poder y que el arte cristiano ha adjudicado como atributo a Dios Padre, a Cristo en majestad, a la Iglesia y al Niño Jesús⁹²- completa el relieve precedente y simboliza la integridad geográfica del universo, mientras que el compás y la escuadra, que forman parte también del atributo, encarnan las nociones de orden, rigor, armonía y rectitud, y son un importante símbolo cosmológico en tanto que servían respectivamente para medir y trazar el círculo y el cuadrado, evocando el cielo y la tierra⁹³ (Fig. 26). La que era reina de ambos, era también Madre del Creador, y Dornn, al explicar la imagen que ilustra esta excelencia y que representa al Niño en brazos de la Virgen con el mundo suspendido de sus dedos, dirá que ella, «en cuanto Madre de Cristo, es también Madre del Creador», pero también que ha sido dotada de un poder y fortaleza excepcionales, porque sustentando al que sostiene el mundo, indirectamente sustenta también a éste, dando a entender «la muy grande potestad que le dio sobre el Mundo su Creador»⁹⁴.



Fig. 26. *Regina omnium*.

⁹⁰ J. B. Carol, art. cit., 254-265.

⁹¹ Cf. F. X. Dornn, op. cit., 101-113.

⁹² G. de Tervarent, op. cit., col. 199.

⁹³ *Ibidem*, cols. 109-111 y 159-160. También Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, bajo la dirección de ..., con la colaboración de Alain Gheerbrant, Barcelona, 1991, 331-332, y Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, 1993, 120.

⁹⁴ F. X. Dornn, op. cit., 51.

De la misma manera que a Cristo se le nombra Sol de justicia, María de quien nació ese Sol «que alumbra a los que están en tinieblas»⁹⁵, es llamada por la Iglesia *Speculum justitiae*. Como tal la recuerda en Tui el relieve con el que finaliza la secuencia iconográfica alusiva a sus atribuciones regias. Pero si en los grabados que ilustran esta alabanza⁹⁶ están presentes el espejo -en cuanto instrumento que no engaña pues devuelve la imagen del que lo mira dándole a cada uno lo que le corresponde⁹⁷-, la espada -que evoca el poder ejecutivo de la justicia⁹⁸- y la balanza -que significa el equilibrio del juicio⁹⁹-, en nuestro caso, por economía de lenguaje, se reduce al más inequívoco de los tres: la balanza, el instrumento que se encarga de pesar el bien y el mal, lo justo y lo injusto (Fig. 27).

El simbolismo de las imágenes que hemos visto hasta ahora había utilizado como soporte elementos que proceden de la realidad que rodea al hombre, el tema siguiente lo va a centrar en su interior, y nada mejor que el corazón para canalizarlo. Como sede de la vida afectiva, el corazón es el símbolo del amor, y a tal extremo llegó su unión que acabaron por confundirse. El propio Dios se había servido de esta relación para establecer el precepto del amor a El, que es su primer mandamiento, y San Marcos (12, 30-33), haciéndose cargo de las palabras del *Deuteronomio* (6, 15), nos dirá que es en el corazón donde nace el amor a Dios y al prójimo, razón por la cual será presentado como tabernáculo del Espíritu



Fig. 27. *Speculum justitiae*.

⁹⁵ J. B. Carol, art. cit., 189.

⁹⁶ Sirvan de ejemplo las obras de A.C. Redelio, op. cit., 32 y F.X. Dornn, op. cit., 66.

⁹⁷ F. X. Dornn, op. cit., 67.

⁹⁸ G. de Tervarent, op. cit., col. 156.

⁹⁹ *Ibidem*, cols. 36-37.

Santo (Rom. 5, 5; 2 Cor. 1, 22 y Gál. 4, 6). Era fácil, pues, hacer de este órgano el atributo del amor, pero ésta fue una empresa que corrió a cargo de la Edad Media¹⁰⁰, explotándose tanto en la esfera religiosa como en la profana. Y es a finales del Medioevo cuando encontramos las primeras representaciones de un corazón atravesado por una flecha y que, además, se acompaña del lema *Amor vincit omnia*. El Renacimiento se hará cargo del símbolo y éste todavía estará vigente en el Barroco¹⁰¹. Precisamente, un corazón atravesado por una flecha es el tema del primer relieve cardinal de la sillería tudense (Fig. 28), mientras que en el segundo aparece flanqueado por dos flechas rotas (Fig. 29). Se podría pensar que a través del primero se quiso expresar la contricción de María, cuya base textual bien pudieran ser aquellas palabras de Teófilo Reynaud en las que se recuerda que «la Santísima Virgen tiene por enemigos a todos los enemigos del Hijo» y que «la misma flecha con que hieren al Hijo hiere también a la Madre, tan estrechamente unida a El»¹⁰². No obstante, creemos que su significado habría que buscarlo en otra dirección. Tanto en un caso como en el otro nuestros relieves se mueven en un ambiente en el que tanto la literatura como el arte potencian el protagonismo del corazón. Buena prueba de ello son los emblemas del amor, que tuvieron una gran presencia en la sensibilidad barroca en su vertiente profana¹⁰³, pero también religiosa, ya que el tema propició una emblemática de tipo místico llamada a tener una gran difusión, influyendo en determinadas corrientes estético-espirituales¹⁰⁴. Y ligado al amor, como su más eminente corolario, está la insistente presencia del corazón, que se desarrolla, en el arte religioso, al abri-

¹⁰⁰ Ibidem, col. 102.

¹⁰¹ Ibidem. Todavía hoy «un corazón traspasado por una flecha, grabado en la corteza de los árboles, o en una pared, es el símbolo convencional de una relación amorosa» (cf. H. Biedermann, op. cit., 195).

¹⁰² G. Alastruey, op. cit., 805.

¹⁰³ Buena prueba de ello es la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius, en uno de cuyos emblemas Cupido muestra a su amada un lienzo en el que aparece su corazón atravesado por flechas bajo el lema *Quid sentiam ostendere malim quam loqui* (Obras son amores y no buenas razones). Y para indicarnos que el pecho, y por tanto el corazón, es un blanco de amor, el amante se presenta siempre con el pecho atravesado por una flecha. Sobre esta obra véase S. Sebastián, «Lectura crítica de la *Amorum emblemata* de Otto Vaenius», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, vol. XXI, 1985.

¹⁰⁴ S. Sebastián, *Lectura ...*, 13-14

Fig. 28. *Amor omnia vincit.*Fig. 29. *Cor incolume.*

go de ciertas devociones -como la del Sagrado Corazón de Jesús, primero, y después también de María-, de ciertos escritos místicos -recordemos el célebre pasaje de la transverberación de Santa Teresa que ella misma nos describe en su autobiografía¹⁰⁵- y de algunos libros piadosos y de emblemas -como la *Schola cordis* de Benedicto van Haeften¹⁰⁶ o los *Em-*

¹⁰⁵ *Obras completas*, V, Madrid, 1951, 29.

¹⁰⁶ *Schola cordis sive aversi, a Deo cordis ad eundem reductio et instructio*, Amberes, 1665, probablemente el libro que más contribuyó a la difusión del simbolismo del corazón en el plano espiritual (cf. S. Sebastián, *Contrarreforma ...*, 322 y ss). Además, entre sus emblemas hay uno, *Cordis vulneratio* (Libro 2º, emblema 34), en el que se muestra el corazón del alma atravesado por la flecha del Amor divino para indicar la fase avanzada en la que se encuentra en su camino hacia la gracia. Desde la perspectiva del simbolismo espiritual del corazón, una de las representaciones más interesantes es la que nos ofrece el cuadro de la portería del convento jerónimo de Santa Marta de Córdoba en el que, entre otros muchos, está representado el corazón de María, pero esta vez atravesado por las siete espadas de sus dolores (cf. Fernando Moreno Cuadrado, «En torno a la iconografía del Sagrado Corazón de Jesús», *Traza y Baza*, nº 7, 1978, 117-119).

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.

blemas morales de Sebastián de Covarrubias¹⁰⁷ entre otros muchos.

El corazón atravesado por una flecha podría ser fácilmente interpretado en nuestro caso como un símbolo del Amor divino. Y ni qué decir tiene que Dios habría sido el encargado de disparar su dardo -en una homilía de Orígenes se califica a Dios como arquero¹⁰⁸ al igual que en el Salmo 38, 3- sobre el corazón de su madre, proponiendo así su figura como paradigma de que el amor lo puede todo¹⁰⁹.

En esta línea expositiva de la fortaleza del amor, pero apuntando en otra dirección, se incluye el segundo emblema en el que vemos un corazón que ha resistido los embates de las flechas, y por eso yacen a su lado destrozadas, indicando que el corazón ha permanecido incólume. A través de este motivo, probablemente, se quiere señalar que el corazón de María ha permanecido sano y sin lesión, es decir, parapetado por todas las virtudes, se mantuvo siempre firme y orientado al amor de Dios, de ahí el elocuente grabado de Klauber en el que María y su Hijo se muestran en el interior de un gigantesco corazón para expresar la fidelidad de su amor¹¹⁰.

La calavera que se nos muestra en el penúltimo relieve obviamente no es una metáfora en la línea que hemos visto hasta ahora, pero puede aludir indirectamente a la Virgen por contraposición (Fig. 30). Los Santos Padres habían visto en la primera mujer la causa de todas las desgracias que aquejaban al mundo: trabajo, dolor, enfermedad y muerte, y, al amparo de la doctrina tipológica, compararon a María con Eva, de forma que si por una mujer había entrado el pecado en el mundo, otra habría traído la gracia; si una era la causa del dolor, la otra lo era del alivio; si una era la madre de la muerte, la otra lo era de la vida. He aquí uno de los tópicos

¹⁰⁷ Junto a la obra de Sebastián de Covarrubias, véase nota 70, podía señalarse la de Juan de Borja, *Empresas Morales*, Praga, 1581, (publicada un siglo más tarde, incrementada con una segunda parte, en Bruselas, 1680, con ed. facsímil a cargo de Carmen Barro-Villasante, Madrid, 1981) y la de Juan de Horozco y Covarrubias, *Emblemas Morales*, con la mejor edición en Zaragoza en 1604 y una primera, por la que citamos, en Segovia, 1589. Aquí el emblema número 8 perteneciente al Libro tercero (fol 117r.) nos muestra un corazón atravesado por una flecha conducido hacia Gloria «donde está el verdadero regocijo». En este sentido, habría que recordar que todos los motivos aquí estudiados, sin excepción, han sido utilizados, con uno u otro fin, como soporte gráfico en el mundo de la emblemática.

¹⁰⁸ J. Chevalier, op. cit., 503.

¹⁰⁹ G. de Tervarent, op. cit., col. 186.

¹¹⁰ F. X. Dornn, op. cit., 64-65.

Fig. 30. *Calavera*.

mas socorridos por los comentaristas bíblicos. Las siguientes palabras de San Agustín pueden resumir el planteamiento habitualmente esgrimido: «la muerte por la mujer, y por la mujer la vida; por Eva la destrucción, por María la salud. Aquélla, corrompida, siguió al seductor; ésta, toda pura, nos da a luz al Salvador del Mundo. Aquella tomó con gusto la venenosa bebida de la serpiente y la ofreció a su marido, y de aquí que los dos merecieron la muerte; ésta, por gracia infusa del cielo, produjo la vida, por la que pudiera resucitar la carne muerta»¹¹¹. San Irineo, Tertuliano, San Efrén, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo, San Epifanio y un largo etcétera, insistirán en esta comparación entre Eva y María, responsabilizando a una de la muerte y a otra de la vida¹¹². La antítesis entre ambas mujeres está basada en una similar entre Adán y Cristo como un corolario natural de la desobediencia del antiguo Adán y la perfecta sumisión del nuevo¹¹³. María es entonces la nueva Eva, y esto es algo que ya «parece que quiso indicar el arcángel San Gabriel en la palabra Ave, que leída al contrario dice Eva»¹¹⁴, lo que nos pone en contacto con otro de los lugares comunes de la Edad media nacido del juego de palabras parecidas. La calavera señalaría a Eva como el origen de la muerte por oposición a María que en su calidad de *Mater Salvatoris* dio al mundo la vida como nos recuerda Dornn en su comentario a tal invocación¹¹⁵.

¹¹¹ G. Alastruey, op. cit., 539.

¹¹² Ibidem, 550-551, 638-640, 647 y 756. Véase también J. B. Carol, art. cit., 331, 493-495 y 654.

¹¹³ Ibidem, 163-164 y 325 respectivamente.

¹¹⁴ F. X. Dornn, op. cit., 119.

¹¹⁵ Ibidem, 53.

El motivo que pone fin a nuestra relación no es ya un símbolo mariano sino una divisa del oficio escultórico con el que el autor de la sillería se propuso, con orgullo o como juego, rubricar su trabajo dejando constancia de su profesión (Fig. 31). Los habituales seres acantizados, sin romper la plantilla, parecen haber relevado al escultor de su tarea y haberse convertido en hábiles operarios del gremio. Emplazados a uno y otro lado de un busto, el de la izquierda, armado de gubia y mazo, se ocupa de dar los últimos toques al cabello, mientras que su compañero con un compás en una mano y un pliego en la otra, sin duda el dibujo preparatorio, comprueba el ajuste de las proporciones. Se trata de un simpático motivo que nos evoca aquel relieve, también de una sillería, pero esta vez de la catedral de Lugo, en el que el recuerdo de los cinco mártires escultores romanos se erigía en pretexto para establecer una alabanza a la profesión, dando incluso pie a especular sobre la posibilidad de que el propio Franciso de Moure, su autor, hubiese prestado su rostro a uno de los colegas mártires¹¹⁶. Pero en Tui la imagen es menos explícita, más emblemática, dentro de esa dicción simple y abreviada, de máxima reducción pictográfica, que informa toda la serie que hemos visto y que, por consiguiente, sitúa esta representación en un plano ajeno a cualquier tipo de planteamiento próximo a los postulados por un Ripa¹¹⁷.



Fig. 31. Divisa del oficio escultórico.

¹¹⁶ Inocencio Portabales Nogueira, *El coro de la catedral de Lugo*, Lugo, 1915, 192.

¹¹⁷ Cesare Ripa, *Iconología*, I, Madrid, 1987, 351.

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.

El interés por la temática que acabamos de ver, aún cuando se mantenga a lo largo del siglo XVIII, poco a poco se irá haciendo más infrecuente. Sin embargo, todavía falta por aparecer el que, sin duda, fue el monumento letaniaco más espectacular de Galicia: la Capilla de la Virgen de los Ojos Grandes de la catedral de Lugo. Y la verdad es que no se podía poner mejor broche a todo ese rico despliegue de poesía e imaginación, cuyo sentido nos lo proporciona aquella bella página del *Adgaudebat*, que vamos a evocar con ayuda de Roschini, en la que se recuerda como la creación del mundo le había servido de goce a Dios porque a medida que iba surgiendo cada cosa pensaba en el servicio que iba a prestar un día a su Madre: «... encendió el sol *et adgaudebat* (y se alegraba) porque pensaba que con su oro debía ella ser coronada; colgaba en el cielo la luna *et adgaudebat*, porque pensaba que había de servirle a ella de escabel; plantaba cedros, cipreses, olivos, plátanos, *et adgaudebat* con amoroso júbilo porque pensaba que estos árboles habían de servir como símbolos para denotar tantas virtudes inefables de María, la integridad de su cuerpo, la sublimidad de su espíritu, la benignidad de su corazón, la gloria de sus triunfos, la seguridad de su asilo»¹¹⁸.

¹¹⁸ G. M. Roschini, op. cit., I, 187, y J.M. Cabodevilla, op. cit., 424.

"CUADERNOS DE ESTUDIOS GALLEGOS", Tomo XLII, Fascículo 107, Santiago 1995.