

**Luz, arte, presencia divina: santas luminosas en algunas pinturas del final de la Edad Media del Museo episcopal de Vic, Cataluña**

*Light, Art, Divine Presence: Luminous Women Saints in some Paintings from the Late Middle Ages from the Episcopal Museum of Vic, Catalonia*

**Dominique de Courcelles**

*Université Paris Sciences Lettres, ENS-CNRS*

*Institut d'Estudis Catalans*

*Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*

[Dominique.decourcelles@club-internet.fr](mailto:Dominique.decourcelles@club-internet.fr)

**Resumen**

El Museo Episcopal de Vic, internacionalmente conocido por su extraordinaria colección de pintura romana y gótica, permite seguir no solamente la evolución estilística e iconográfica de la pintura catalana, sino también la evolución de la teología y espiritualidad medieval. A finales de la Edad Media por la liturgia de la luz se descubre una nueva ordenanza del saber, en la cual la evidencia enérgica de lo femenino luminoso, a partir de la Virgen Madre de Dios, tiene una función primordial.

Desde la mandorla solar de la Virgen del Niño de Santa Margarida de Vilaseca pasando por las santas que rodean a Francisco de Asís estigmatizado y la Virgen de Pentecostés de Santa María de Verdú o santa Emerenciana lapidada, por citar solo a algunas, todas esas mujeres pintadas se mueven en un elemento natural que es la luz. Se imponen por su luminosidad y la luz es su condición absoluta, presencia divina.

**Palabras Clave**

Santas luminosas, Luz-arte, Presencia divina, Museo Episcopal-Cataluña

**Abstract**

The Episcopal Museum of Vic, internationally known for its extraordinary collection of Roman and Gothic painting, allows us to follow not only the stylistic and iconographic evolution of Catalan painting, but also the evolution of medieval theology and spirituality. At the end of the Middle Ages, through the liturgy of light, a new ordinance of knowledge was discovered, in which the energetic evidence of the luminous feminine, starting from the Virgin Mother of God, has a primary function. From the solar mandorla of the Virgin of the Child of Santa Margarida de Vilaseca through the saints who surround the stigmatized Francis of Assisi and the Virgin of Pentecost of Santa María de

Verdú or stoned Saint Emerenciana, to name just a few, all those painted women They move in a natural element that is light. They are imposed by their luminosity and light is their absolute condition, divine presence.

### Keywords

Luminous Saints, Light-art, Divine Presence, Episcopal Museum-Catalonia

## Introducción

El Museo Episcopal de Vic, vinculado a la Biblioteca Episcopal inaugurada en 1806, se constituyó oficialmente en 1889. A mediados del siglo XIX se inicia una campaña de salvaguardia del patrimonio histórico y artístico de la ciudad, relacionada con la *Renaixença catalana*. En 1868 una exposición organizada en los claustros del convento de Sant Domènec de Vic permite recoger el retablo gótico del convento de Santa Clara, obra de Lluís Borrassà, el frontal del altar románico de Santa Margarida de Vilaseca, el retablo de Santa Magdalena de Perella, de Bernat Martorell, etc. El éxito de la exposición anima a los responsables a considerar la creación de un museo que permita la recuperación del arte medieval de la Comarca de Vic. El obispo Josep Morgades i Gili organiza una colecta de obras de arte en todo el obispado. El P. Josep Gudiol i Cunill, nombrado curador del museo en 1898, contribuye al aumento de las colecciones; es el autor en 1902 de *Nocions d'Arqueologia Sagrada Catalana*, considerado el primer manual científico que trata de la historia del arte catalán. Muere en 1931 y su *Catàleg dels manuscrits del Museu Episcopal de Vic* aparece después de su muerte, en 1934.

Así, el Museo Episcopal de Vic, internacionalmente conocido por su extraordinaria colección de pintura romana y gótica, permite seguir la evolución estilística e iconográfica de la pintura catalana y, también, la evolución de la teología y espiritualidad de la Edad Media. Las colecciones del Museo muestran bien que, si a principios del siglo XII el Cristo Pantocrátor se encuentra en los ábsides y en los frontales de altares de las iglesias de Cataluña, cincuenta años después es la representación de la Virgen aureolada, llena de luz, la que se impone, con la nueva importancia concedida a la Encarnación. El resplandor de la Encarnación es el resplandor de un Dios por el cual la luz misma se hace viva en Cristo. Los santos y santas representados en los retablos de las iglesias participan entonces en la luz de la Encarnación y de la Resurrección. Por otra parte, la liturgia de la luz, relacionada con la resurrección de Cristo, adquiere a finales de la Edad Media una importancia muy grande.

## Luz, vida, santidad

Cuando Dios, en el principio, creó los cielos y la tierra, la tierra era una masa carente de vida e informe y las tinieblas cubrían el abismo, mientras un viento divino aleteaba sobre las aguas. Entonces dijo Dios: «¡Que exista la luz!»<sup>1</sup>. El primer acto creador de Dios es un acto de luz. «Al ver Dios que la luz era buena, la separó de las tinieblas, llamando a la luz “día” y a las tinieblas “noche”. Vino la noche, llegó la mañana: ese fue el primer día»<sup>2</sup>. Después, aprovechando la luz del día, Dios distingue y separa el cielo, la tierra y el mar. Crea seguidamente «todo lo que hay en ellos» (Génesis 2, 1): la vegetación, las lumbreras del cielo, las aguas y sus seres vivos, las aves, todos los animales, y por fin el ser humano, varón y hembra.<sup>3</sup> Este paso del caos a la armonía de los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego), mediante distinción y separación, es una creencia que se encuentra en las cosmologías antiguas. Más tarde, en los primeros años de la era cristiana, el poeta latino Ovidio evoca esa misma masa informe, organizada por un dios.<sup>4</sup> En el magnífico *Pontifical* del arzobispo de Narbona, Pierre de La Jugie, a mediados del siglo XIV, en la primera hoja, Cristo en gloria en una mandorla luminosa presentada por dos ángeles sostiene el mundo en su mano izquierda, esfera perfecta sobre la cual están representados cielos estrellados y aguas ondulantes que ocupan, unos y otras, la mitad del espacio cuya circunferencia es la Tierra.<sup>5</sup>

El prólogo del Evangelio de Juan, versículo 4, dice bien: «En Él estaba la vida y la vida era la luz de los hombres». De este versículo, san Agustín (354-430) da un célebre comentario,<sup>6</sup> retomado por el pseudo-Dionisio el Areopagita (finales del siglo V), neoplatónico, en la *Jerarquía celeste*: «Dios mismo es el principio iluminador, por naturaleza, verdadera y propiamente, como esencia de la luz, como causa única de la visión»<sup>7</sup>. La luz

<sup>1</sup> *La Biblia. Traducción interconfesional* (BTI), Estella, Editorial Verbo Divino, 2008. Génesis 1, 1-3. Hemos retocado el texto de la BTI para ofrecer una traducción más precisa de las palabras hebreas indicadas. Esta se inscribe en la línea de la traducción latina hecha en el siglo IV por san Jerónimo: «*terra invisibilis et incomposita*».

<sup>2</sup> BTI, Génesis 1, 3-5.

<sup>3</sup> BTI, Génesis 1, 11; 1, 14; 1, 20; 1, 24; 1, 26-27.

<sup>4</sup> Ovidio, *Metamorfosis*, traducción de Antonio RAMÍREZ DE VERGER y Fernando NAVARRO ANTOLÍN, Madrid, Alianza Editorial, 2017.

<sup>5</sup> Narbona, tesoro de la catedral. Cf. Dominique DE COURCELLES, «La bibliothèque du chapitre de la cathédrale Saint-Just de Narbonne : culture liturgique et relations artistiques», *Miscel·lània Litúrgica Catalana*, XXVI (2018), pp. 245-262.

<sup>6</sup> La Biblioteca Episcopal de Vic conserva un manuscrito de las *Homiliae sancti Augustini super Johannem* con el comentario del prólogo, de los principios del siglo XV (ms. 27) (*Catàleg dels Llibres manuscrits anteriors al segle XVIII del Museu Episcopal de Vic*, per +Mn. Josep Gudiol, prev. Amb un Apèndix per Mn. Eduard Junyent. Extret del *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, Volums VI, VII I VIII. Barcelona, Imprenta de la Casa de Caritat, 1934, p. 45-46.)

<sup>7</sup> *Œuvres complètes du pseudo-Denys l'Aréopagite*, traduction, préface et notes de Maurice de Gandillac, Paris, Aubier-Montaigne, 1943, p. 229.

transfigura la materia y permite al hombre subir de las realidades terrenas a las realidades celestiales. ¿Dios sería la luz? ¿Qué es la luz? ¿En qué sentido se puede decir que la luz es Dios y que está viva? La *Vita Christi* del Cartujo Ludolfo de Sajonia, probablemente escrita hacia 1350, evoca la luz divina viva de Cristo. Es significativo que el ms. 170 de la Biblioteca Episcopal de Vic (que constituye el segundo volumen de la *Vita Christi*, con las partes dos y tres, compilado en 1459 *per fratrem Johannem ordinis cartusiensis*) termine con la súplica: «Illumina cor meum lumine tue gratie divine... Amén Deo gratias»<sup>8</sup>.

Los canónigos de Vic, patrocinadores de obras de pintura y de manuscritos, fueron a menudo a estudiar a París en la Sorbona<sup>9</sup> y han traído libros de París. Por lo tanto, participan directamente en la historia de las ideas filosóficas, teológicas y espirituales de la época, lo que determina sus pedidos a los artistas. La Edad Media gusta de los aspectos sensibles de la realidad, la luz y el color. La creación parece separación y diferenciación, ordenación y armonización. Para Juan Escoto Erígena (810-877), filósofo del renacimiento carolingio, traductor del pseudo-Dionisio, muy apreciado por Ramon Llull (1232-1316) y Nicolás de Cusa (1401-1464), cada criatura recibe y transmite la luz divina según el orden establecido en la escala de los seres, es decir, según el nivel al que Dios los ha puesto. Todos los seres se encuentran inundados de esta luz, que se extiende como cascada tras cascada, emanando del ser primero que instaura cohesión y unificación. Por la contemplación maravillada de la materia transfigurada por la luz, el hombre puede remontarse, por grados, por una sucesión de analogías y de concordancias, *more anagogico*, hacia el ser invisible e inefable que es el principio de todo.<sup>10</sup>

El color hasta el oro deslumbrante es aquí como un coeficiente luminoso de la bondad creadora y ordenadora de Dios. La idea de Dios como fuente de luz procede de tradiciones muy antiguas, desde el mundo semítico hasta Egipto e Irán pasando por el Bien platónico, sol generador de la Ideas. Al comienzo de la creación y de la vida, la luz constituye el medio natural que ilumina el mundo y lo hace visible. La trascendencia de una luz metafísica da su pleno sentido a la luz física del Sol. San Agustín y posteriormente

<sup>8</sup> *Catàleg dels Llibres manuscrits...*, op. cit., p. 178.

<sup>9</sup> Por ejemplo, el ms. 52 *Magistri Thomae de Hibernia Manipulus Florum*, del siglo XIV, ofrecido a la catedral de Vic por el ardiaca Bernat de Finestres, fallecido el 8 de agosto de 1371, contiene: *extracta a libris XXXVI. auctorum edita a magistro thoma de hybernia quondam socius de Sorbona*. Los autores son, entre otros, el pseudo-Dionisio, san Agustín, san Ambrosio, san Jerónimo, san Gregorio, san Bernardo, san Hilario, san Isidoro, san Juan Crisóstomo, los Victorianos, sino también Cicerón, Seneca, Boecio, etc.

<sup>10</sup> Juan Escoto Erígena, *Periphyseon* III, 692-693, Paris, Presses universitaires de France, Epiméthée, 2009. Ver también: Marie-Thérèse D'ALVERNY, «Le cosmos symbolique du XII<sup>e</sup> siècle», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge*, 28 (1953), pp. 31-83.

el pseudo-Dionisio Areopagita alaban a Dios como fuego, fuente de claridad, algo que no dejan tampoco de expresar autores árabes como Ibn Bayya (Avempace 1077/1082-1138) o Ibn Tufayl (1110-1185)<sup>11</sup>.

El símbolo del concilio de Nicea, en 325, ha consagrado la concepción de Jesucristo *lumen de lumine* como luz del mundo. Ramon Llull hace una interpretación mística del *lumen de lumine* en el prólogo de su *De Lumine* de 1303 y, sobre todo, en su *Ars mystica theologiae et philosophiae*, afirmando que el efecto centelleante equivale a la luz, aunque uno y otra conserven sus distinciones específicas y numéricas.<sup>12</sup> Llull se encuentra de este modo muy cerca de las *Collationes de septem donis Spiritus sancti* de san Buenaventura (1221-1274), que compone una analogía similar.<sup>13</sup> En su *Comentario al II Libro de las Sentencias*, san Buenaventura escribe:

«La luz es el elemento natural común que se encuentra en cada cuerpo, cuerpo celeste o cuerpo terrenal... La luz es la forma sustancial de los cuerpos, en virtud de la cual los cuerpos poseen el ser tanto más verdadera y dignamente por participar de ella en el más alto grado»<sup>14</sup>.

La luz (*lux*) como forma sustancial y energía creativa hace que la materia adquiera existencia; la luz, como esplendor de los cuerpos capaces de recibirla y difundirla, es una disposición luminosa (*lumen*). En *Fèlix o Libre de Meravelles* que Ramon Llull escribe en París hacia 1288, un pastor se dirige a Dios delante de Fèlix:

«Sènyer Déus, dix lo pastor, vós sòts lum e font de vida... En aquella lum, Sènyer, seran los corses glorificats de les sancts... e aquells corses il·luminarà aquell cel qui és lum. -Bell amic, dix Fèlix, per lum és significada saviesa, e saviesa significa lum; e per lum és significada glòria, e per tenebres és significada pena e ignorancia»<sup>15</sup>.

A partir del siglo XII se impone, en las representaciones de pintura y escultura, la Virgen Madre de Dios con la contribución específica y admirable de lo femenino a la vida natural y espiritual del mundo. El mundo necesita la representación sensible y visible de la mujer

<sup>11</sup> Cf. Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, Pérez Dubrull, 1883, I, p. 3.

<sup>12</sup> Ramon LLULL, *Ars mystica theologiae et philosophiae*, III, 1, ROL V, 154, p. 339.

<sup>13</sup> BONAVENTURA, *Collationes de septem donis Spiritus sancti*, VIII, 20, ed. Collegii s. Bonaventurae, 1891, *Opera omnia* V, p. 498.

<sup>14</sup> BONAVENTURA, *Commentarius in II Librum Sententiarum*, 12, 2, 1, 4; 13, 2, 2, *Opera theologica selecta*, ed. L. M. BELLO, Florencia, Quaracchi, 1934-1949. La Biblioteca Episcopal de Vic conserva el II Libro de las Sentencias.

<sup>15</sup> Ramon LLULL, *Libre de Meravelles*, III, 17, *Obres essencials*, Barcelona, Ed. Selecta, 1957, I, p. 349.

para hacer memoria de la historia de la salvación. Esto es lo que supieron expresar los artistas confrontados por los creyentes sobre la exigencia de representar en pintura a la Madre de Dios, a la Magdalena, primera testigo de la resurrección de Cristo y, posteriormente, a muchas otras santas, a su imagen y semejanza, que se entregan enteramente bajo la luz. Una nueva concepción de la relación entre Dios, el mundo y el ser humano se abre camino entonces; lo femenino luminoso es llamado a ser mediador dinámico (*ars humana*) entre Dios en su creatividad divina y el mundo, como contrapunto exacto de la naturaleza considerada como una fuerza de vida de la cual dependen el nacimiento y el crecimiento de los seres.

Ramon Llull, en su *Libre d'Evast e Aloma e de Blanquerna*, escrito a partir de 1275, sitúa de forma significativa a un personaje femenino, Natana, al comienzo de la historia, antes de que se inicien el viaje y la búsqueda del héroe Blanquerna. Las primeras palabras de Sor Natana, que acaba de ser elegida abadesa, tratan sobre el ver:

*«Segons que la divinal ordenació ha volgut ordenar home, és ordenat que home deixa usar ordenament de sa vista corporal, en tal manera que se'n segueasca ordenació en la vida espiritual... On, primerament sien ordenats nostres ulls a veer lo Crucifici, e en la image de nostra dona santa Maria, e en les altres figures qui ens representen la vida dels sants qui són passats d'aquest segle. Honrament façam a aquestes figures, soplegant a elles tota hora que les vejam, e en nostra ànima remembrem ço que ens signifiquen...»*

17

Y Sor Natana concluye:

*«Esguardem en lo cel, veent con és gran, remirant lo sol, la lluna, les estelles. Cogitem en la mar e en la terra, e en los aucells, bèsties, plantes, gents. Lloem Déu, qui és tan gran; cor si Déus ha creades tantes e tan diverses e tan belles creatures, quant més és gran, qui és creador...*

*L'abadessa pregava les dones que veesen corporalment e espiritualment, per tal que llur coratge s'exalçàs a amar Déu, e que no s'enclinàs a malvestat ni a defalliment»<sup>16</sup>.*

Mediante el gesto de inscribir a sus hermanas en la luz de las imágenes sagradas y de la creación tan bella, la santa abadesa Natana las hace nacer para la elevación hacia otra luz, invisible.<sup>17</sup> Las sitúa de este modo en el seno de la coincidencia, entre la luz natural de las

<sup>16</sup> Ramon LULL, *Libre d'Evast e Blanquerna*, a cura de Maria JOSEPA GALLOFRÉ, pròleg de Lola Badia, Barcelona, Edicions 62 i "la Caixa", 1982, pp. 83-84.

<sup>17</sup> El dominico valenciano Antoni Canals (1352-1418), traductor de Séneca, san Bernardo y Hugo de San Victor, entre otros, no dice otra cosa en su *Scala de contemplació* hacia 1398-1401: a partir de la admiración de las cosas del mundo, «la anima... tota es arrapada e elevada en sa devota consideratió e contemplatió». Antoni CANALS, *Scala de Contemplació*, introducción y transcripción por Juan ROIG GIRONELLA, S.I., Barcelona, Fundació Balmesiana, Ed. Balmès, 1975, p. 112.

cosas, imágenes sagradas o creaturas, luz en acto, y la luz sobrenatural, divina, luz en potencia. Así, el conjunto de representaciones de ese femenino luminoso, entre naturaleza y divinidad, conservado en el Museo Episcopal de Vic, constituye una verdadera prolongación de la plegaria de la abadesa Natana. Con una extraordinaria coherencia de espacio y tiempo, permite comprender cómo la luz, la naturaleza y la santidad se entrelazan mediante el gesto pictórico y cuál es la importancia y la mediación de la mujer santa y luminosa entre Dios y el mundo.

### **Aureola, mandorla, círculo, oro**

La historia de la creación es la historia del triunfo de una figura geométrica, característica de los pensamientos platónico y neoplatónico: el círculo u «orbe», que sustituye lo informe. Platón, en el *Timeo*, explica que el demiurgo, a partir de los cuatro elementos, «el fuego y la tierra, el agua y el aire», ha constituido «el cuerpo del mundo»:

*«Su plan era el siguiente: en primer lugar, que fuera en grado sumo un viviente íntegro y completo, compuesto de partes completas... En cuanto a su figura, ... la conveniente al viviente que iba a contener en sí mismo a todos los seres vivos sería una figura que contuviese en sí misma todas las figuras. Por eso el Dios lo torneó con forma esférica y circular, equidistante por todas partes desde el centro hasta los extremos. Entre todas las figuras es esta la más perfecta y semejante a sí misma»<sup>18</sup>.*

Esta figura representa la victoria de lo diferenciado sobre lo indiferenciado aterrador, cuando la separación de los elementos y su reparto suceden a su agrupamiento confuso que precede a la intervención divina. La mandorla que corona o aureola a los santos se compone, precisamente, de dos semicírculos inacabados, como símbolo de la *Majestas Domini*, Jesús eterna e infinitamente glorificado, o de la Madre de Dios, Reina del Cielo. La mandorla tiene forma de almendra, que es el antiguo símbolo de la imposibilidad de acceder a un tesoro, encerrado en una envoltura prácticamente infranqueable. En el *Libro de Jeremías* (I, 11-12), el almendro es un símbolo de vigilancia.<sup>19</sup> La mandorla, cerrada pero radiante, representa pues, la concentración de una luz que se escapa del interior, es decir, de la naturaleza divina de Cristo. En la Edad Media la almendra simboliza también el embrión encerrado en el útero y su forma recuerda una vulva estilizada.

<sup>18</sup> PLATÓN, *Timeo*, traducción, introducción y notas de Conrado EGGERS LAN, Buenos Aires, Colihue, 2005, p. 164.

<sup>19</sup> El nombre del almendro evoca al Señor vigilante.



Segunda mitad del siglo XII: el frontal del altar du couvent de Santa Margarida de Vilaseca, L'Esquirol (Osona)

Este frontal del altar del convento de monjas de Santa Margarida de Vilaseca es probablemente el trabajo de un taller de Vic de la segunda mitad del siglo XII. En el siglo XIV es traído a Vic, cuando las religiosas van a ocupar un nuevo convento que más tarde será el de los trinitarios descalzos. La Virgen y el Niño incluidos en la mandorla que figura sobre el frontal del altar se encuentran protegidos, como dentro de una almendra. La blancura de sus rostros y del velo de la Virgen, tendido sobre sus hombros, forma un sistema dual con el rojo del interior de la mandorla, de la aureola y de la túnica del Niño divino, lo que señala la última etapa de la transmutación de la materia original en la economía de la salvación. La materia, tras su estado original de negrura, pasa, en efecto, por el blanco antes de la esperada salida del sol, la aureola dorada de la Virgen, que corresponde a la elevación del fuego hasta su más elevada intensidad.<sup>20</sup> Los colores de los cuatro ángeles, sobre un fondo dorado o rojo, que sostienen la almendra de la mandorla podrían ser los de los cuatro elementos: la tierra, el agua, el aire y el fuego. Pero ¿no podría la almendra ser también un huevo, el huevo filosófico, es decir el vaso alquímico, el huevo que protege la vida y el ser y anuncia la venida de la estrella?<sup>21</sup>

<sup>20</sup> Como bien recuerda Carl Gustav Jung, el rojo y el blanco son entonces rey y reina y pueden celebrar sus bodas químicas. Cf. Carl Gustav JUNG, *Psychologie et alchimie*, París, Buchet/Chastel, 2004, pp. 299-303.

<sup>21</sup> JUNG, op. cit., p. 90.



Hacia 1450: retablo de santa María Magdalena de Perella, de la iglesia de Santa Magdalena de Perella, San Joan de les Abadesses (Ripollès)

Magdalena, «apóstol de los apóstoles» según el dominico Santiago de la Vorágine, autor de la célebre *Leyenda dorada* hacia 1260-1270, es, sin duda, la mujer más importante de la historia de los orígenes cristianos después de la Virgen Madre de Dios.

El pintor humanista Bernat Martorell realizó hacia 1450 el retablo de Santa María Magdalena de Perella. Situada en el centro de la composición se encuentra la figura sedente de la santa que lleva el frasco de perfume, bajo la representación de la crucifixión, donde su larga silueta roja acompaña y sostiene a la de la Madre de Dios. La santa, sentada sobre una cátedra, se inscribe en un arco polilobulado sobre fondo de oro, mientras que la crucifixión, bajo un cielo igualmente de oro, tiene lugar sobre una colina rocosa que domina una llanura con dos árboles. Mientras los ángulos superior izquierdo e inferior derecho acogen oscuras escenas de interior, solamente iluminadas por las aureolas de los personajes, ya se trate de santos servidos por la santa en la última cena o ángeles que participan en la ascensión al cielo de su alma por Cristo, los ángulos superior derecho e inferior izquierdo acogen dos escenas místicas esenciales de su vida en vastos paisajes. Abajo a la izquierda, está la escena *Noli me tangere*. Bajo una franja de cielo dorado y ardiente, sobre un vasto fondo de paisaje oscuro e inflamado al mismo tiempo donde una

construcción entre árboles indica el desplazamiento venidero para la proclamación y donde se marcan elementos vegetales como grandes espigas, María Magdalena y Cristo se miran, en blanco y rojo. La Magdalena y el Cristo resucitado celebran las nupcias químicas convirtiéndose en el crisol del que ha de nacer el oro puro.<sup>22</sup>

Precisamente, el ángulo superior derecho del retablo, en contraposición con la escena del *Noli me tangere*, está ocupado por ese oro puro de la presencia real divina, místicamente experimentada por la santa llevada por los siete ángeles; ese es el objeto de la visión del sacerdote oculto en una gruta rocosa, como en la materialidad del mundo, que está privada de color y vegetación y cuya desnudez expresa bien la verdad del alma cristiana en proceso de salvación. Pero una sutil perspectiva prepara ya para el espectador del retablo transiciones hacia el oro puro, sin medida ni contacto con la gruta de quien se esconde para ver. El manantial representado en perspectiva del que fluye el río claro, los árboles y las construcciones de tamaño progresivamente reducido confieren a los ángeles, que llevan a la santa solo cubierta por su cabello ondulado, un efecto de movimiento y elevación en el oro verdaderamente dramático, como nubes meteorológicas y como el vuelo de los pájaros. El espectador, observador de esa perspectiva, se halla entonces, a la espera de su propio alzamiento y su propia transformación. Es obvio que el manantial tiene aquí una función simbólica esencial en ese paso hacia el oro puro: es el manantial situado por Dios en medio del paraíso y hace eco, como agua de salvación en el sacramento del bautismo, a toda transformación, a toda transmutación, a toda transustanciación. La Magdalena, mujer escrita y pintada bajo la luz de oro, «apóstol de los apóstoles», aparece aquí como una transmutación de la Eva tentadora, anunciadora de un posible regreso del ser humano arrepentido al paraíso. El artista participa del acto creador de luz de Dios, mediante su propio gesto pictórico de iluminación de un proceso redentor de transmutación. Lo que se evoca es la trascendencia de una luz metafísica, sin la menor necesidad de la luz física del Sol.

En la misma época, cuando redescubre el neoplatonismo de los orígenes, de Plotino a Proclo, el filósofo florentino Marsilio Ficino (1433-1499) comprende que la teoría platónica del amor permite redefinir la función del hombre en el universo y, en particular, el asunto de la redención mediante la cual la naturaleza creada se encuentra devuelta a Dios. Pues bien, ese es el tema que trata Martorell en la escena de la Magdalena en ascensión. El ser humano se vuelve divino por un proceso de perfeccionamiento y de purificación infinito. El

---

<sup>22</sup> Es lo que logró Nicolás Flamel, según dicen, el 25 de abril de 1382 en la Torre de Santiago, en París, realizando la unión del azufre rojo y del mercurio blanco, los dos metales del *opus magnum*. Este simbolismo se asocia al de la sangre roja de la menstruación y al del esperma blanco, y la reunión de ambos colores simboliza la creación.

amor es la consciencia de una carencia y la búsqueda de un tesoro que remite a una verdad misteriosa, entrevista un día. Estas palabras de Ficino, en su *Argumento para la teología platónica*, podrían aplicarse a la Magdalena catalana en su ascensión:

*«Al igual que en la realidad más baja -a saber la materia prima- hay identidad del ser y del ser informe y tenebroso, en la más alta hay identidad del ser y del ser formal y luminoso, o mejor de la forma, de la luz y del ser. En efecto, para Moisés, la materia es abismo de tinieblas y sujeto informal de las formas, mientras que Dios, luz, es abismo de luces, forma y fuente de formas»<sup>23</sup>.*

De esta manera, el paso de los elementos al cielo de oro puro se efectúa mediante la pérdida de la materia; llevada por los ángeles, cubierta tan solo por sus cabellos rubios como los de los ángeles, la Magdalena se convierte en naturaleza una, indivisible, inmutable, antes de completar su elevación hasta Dios, bajo la luz divina.

## Mujeres santas a finales de la Edad Media

Las mujeres pintadas en los retablos, Virgen Madre de Dios y santas de los primeros tiempos, no han de hacernos olvidar que numerosas figuras femeninas acceden, a finales de la Edad Media, a la santidad y a los honores del culto público. La predicación de las nuevas órdenes, en particular franciscana y dominica, ejerce, en efecto, una profunda influencia sobre las mujeres, lo que les permite también a dichas órdenes extender su dominio sobre la sociedad laica. Las santas cuya experiencia religiosa lleva por marco la vida conventual son minoría respecto de las que buscan realizar el ideal de los fundadores permaneciendo en el mundo y conservando el estado laico. San Francisco y santo Domingo nunca tuvieron inicialmente la intención de fundar órdenes femeninas,<sup>24</sup> a causa de las características de predicación y vida intelectual de su vida religiosa. La santidad de las mujeres se distingue, por tanto, de la de los hombres por su deseo de vida humilde y espiritual en el mundo. La creación divina se les presenta como una producción infinita de formas y ritmos que viven de la naturaleza, capaces de rodear su experiencia mística. Sensaciones visuales y valores espirituales van de la mano.

<sup>23</sup> Marsilio FICINO, *Argument pour la théologie platonicienne*, traducción en francés y notas de Sébastien GALLAND, presentación de Julie REYNAUD, París, Manucius, 2016, p. 60.

<sup>24</sup> André VAUCHEZ, *La Sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, París, BEFAR, 241, 1981, p. 402.



Vers 1415: Lluís Borrassà (Gerona hacia 1360-Barcelona entre 1424 y 1425), es el autor del imponente y magnífico retablo del convento de Santa Clara Vella de Vic, que data de 1415

Este retablo está considerado como una obra fundamental de la pintura europea del gótico temprano internacional. El cuerpo superior –a saber, los tres paneles que constituyen su ático y, por debajo, los dos que están dispuestos a una y otra parte de la representación de san Francisco de Asís tronando sobre una alta cátedra– está dedicado a grandes alteraciones de las realidades naturales, cósmicas, astronómicas, meteorológicas. En la escena de la crucifixión, donde el suelo tiembla y se agrieta, el crucificado, divino «contraído en él», en palabras de san Buenaventura, se inscribe sobre el oro puro del cielo como sobre un triángulo. A la derecha de la crucifixión, la curación del luminoso rey leproso Abgar de Edesa por san Judas, así como, a la izquierda de la crucifixión, el milagro de santo Domingo salvando a los náufragos en un mar alzado, se efectúan bajo una pura luz de oro. A un lado y otro de san Francisco tronando en su cátedra, la misma luz de oro cubre la escena de la

desesperación de las madres durante la matanza de sus hijos, Santos Inocentes cuyos cuerpos claros se amontonan en el suelo, y la escena igualmente dramática del martirio de los santos Judas y Simón. Pero en el caso del martirio de los dos santos, un sol con rayos de fuego está mirando a la tierra. El contraste entre las realidades múltiples y palpables del mundo, entre las tinieblas y los efectos de luz de oro puro, concuerda con la fuerza y la violencia de las escenas, con el choque tumultuoso de los elementos, al tiempo que refleja la oposición entre el bien y el mal que es el fundamento de la Pasión y de la muerte redentora de Cristo, siempre bajo la luz divina.

En el centro del retablo, bajo el panel de la crucifixión, se encuentra san Francisco, con la herida abierta de su estigma, aquí a la vista de todos, entregando la regla franciscana a santa Clara y a los monjes e instituyendo así las tres Órdenes franciscanas. El santo es de mayor proporción que quienes lo rodean y no entra en contacto con ellos más que a través de los libros de su regla. Llama la atención que la cátedra con baldaquino en la que está sentado no llegue al borde del marco del panel, contrariamente a las túnicas de los dos personajes que reciben las reglas. La cátedra parece así, ingravida o arrastrada por la levitación del santo –el cordón de su túnica de sayal, así como el de la túnica del hermano que recibe la regla, parecen a punto de caer bajo la base de la cátedra–, mientras que su cabeza aureolada se inscribe sobre el fondo de la misma cátedra por encima de sus monjas y sus monjes en un espacio de oro puro donde el pintor tal vez representase a algunos de sus contemporáneos. ¿San Francisco sería entonces el mediador por excelencia entre la humanidad, los tres órdenes de la humanidad, y la divinidad? Aquí, la forma ovalada del desgarramiento de su túnica marrón, en forma de almendra, que revela el estigma divino es el signo de la divinidad y señala su elevación hacia el oro. Y sabemos que sus hermanos, de forma significativa, lo llamaban «madre».

Por debajo se encuentra el panel dedicado a la triple invocación del retablo con el arcángel san Miguel, Nuestra Señora de la Esperanza acompañada por santa Cristina y san Cipriano, sin duda, los patronos de los donantes, y santa Clara. El arcángel guerrero, Nuestra Señora de la Esperanza y santa Clara tienen las mismas proporciones que san Francisco, los otros santos y santas del mismo nivel del retablo son más pequeños, incluido santo Domingo. El vientre de la Virgen embarazada, bajo su túnica simbólicamente bordada de flores y frutos, tiene la forma ovalada de una almendra, como el desgarramiento de la túnica de san Francisco que revela el estigma. Dos mujeres, santa Marta y santa Perpetua, están en el centro de cada panel que flanquea a este panel central. Santa Marta vence al

dragón, mientras que santa Perpetua, madre y mártir en el siglo III, lleva como un ramo de flores de oro que tiene la misma forma que el vientre de la Virgen embarazada.

El retablo está, por tanto, organizado en torno a un eje vertical, como un *axis mundi*, sobre el que están situados en alineación de arriba a abajo las figuras de Cristo en la cruz, de san Francisco estigmatizado en su trono y de Nuestra Señora de la Esperanza mientras que la línea inferior del *axis* marca la separación entre los dos paneles de la predela. Cristo, san Francisco y la Virgen adquieren así un estatus verdaderamente cósmico. La predela muestra a diez santos personajes sobre fondo de oro, con las mismas aureolas perladas que los santos y santas de los paneles superiores, entre los cuales figuran los santos esposos Elzéar de Sabran, conde de Ariano (+ 1323), y Dauphine de Puimichel (+ 1360). Elzéar y Dauphine vivieron en la primera mitad del siglo XIV, casados durante más de veintitrés años, sin que su matrimonio fuera nunca consumado, lo que sumió a la Provenza al completo, donde vivían, en admirativa estupefacción, como cuentan los cronistas.

Porque si bien el retablo de Lluís Borrassà, destinado a las monjas, revela que el estigmatizado san Francisco de Asís superó perfectamente la separación dogmática entre la naturaleza y el espíritu al recibir en sus carnes las marcas divinas, también da fe de que son las mujeres, todas las mujeres, quienes mediante su presencia de luz y de vida disponen de la *virtus operandi*, como auxiliares del Creador y matrices de formas, ligadas a las energías cosmogónicas. A imagen de la Virgen de Esperanza y de la emblemática santa Clara, ya sean vírgenes, madres, mártires, madres de mártires, su *virtus* sobre fondo de oro contribuye a hacer de la creación divina un organismo vivo, íntimamente renovado, a pesar de la muerte. La noción de concordancia, esta «cadena dorada del mundo», desarrollada por Ramon Llull que tiene la visión del cosmos como organismo, parece particularmente apropiada en este caso.<sup>25</sup>

El retablo de Lluís Borrassà, sobre fondo de oro puro, sería pues, su artística ilustración. Cada componente del cosmos, cada figura del retablo está en relación con el esplendor de su principio mediante la correspondencia, la armonía, su capacidad reveladora. Pues el acto de luz de la creación, dinamismo formador, es formador de otros tantos focos de vida luminosa y formadora que hacen participar a los elementos del mundo en la luz divina; el femenino luminoso, que sigue a María virgen y Madre de Dios, expresa perfectamente la luz informante del creador. La analogía es continua entre esa *ars humana*,

<sup>25</sup> Ramon LLULL, *Rhetorica*, citado por Umberto ECO, *Arte y belleza en la estética medieval*, traducción de Helena LOZANO MIRALLES, Barcelona, Lumen, 2012, p. 165.

tan apreciada por Nicolás de Cusa, y la creatividad divina. Es la aplicación de una metafísica de la luz que constituiría la inspiración del artista Lluís Borrassà.

Así pues, desde el glorioso estigma de la muerte y la resurrección de Cristo, hombre y Dios, hasta la almendra del nacimiento divino, pasando por el dragón, por la brazada de flores de oro y los nuevos santos Elzéar y Dauphine, la acción creadora y ordenadora de Dios en el cosmos se prosigue infinitamente. El femenino luminoso expresa el despliegue siempre renovado de la sabiduría divina. La esencia de la religión y la piedad consiste entonces, en el libre movimiento hacia Dios que se da toda persona informada por la luz, en armoniosa concordancia con todas las cosas.

### **Luz cósmica, vínculo cósmico entre los seres**

Jaume Ferrer II, activo entre 1430 y 1461, de la escuela llamada de Lleida, conocía sin la menor duda el retablo del convento de Santa Clara de Vic. La Virgen Madre de Dios que pinta hacia 1432-1434 en la escena de Pentecostés para el retablo de la iglesia Santa María de Verdú tiene los mismos colores del manto y de la túnica, los mismos cabellos rubios que Nuestra Señora de la Esperanza, pintada por Lluís Borrassà, y en ella se encuentra la misma forma de la almendra.

El cuerpo de la Virgen de Pentecostés constituye en sí mismo una mandorla o una almendra, un óvalo alargado bien definido por un manto negro; no tiene contacto ni medida común con los apóstoles que la rodean, temerosos y agitados por movimientos desordenados en razón de la llegada del Espíritu santo, salvo tal vez con el joven apóstol Juan, cuyos cabellos son rubios como los de ella y que une las manos en el mismo gesto orante. Absorbida en su oración, la Virgen parece flotar o levitar sobre un suelo de roca gris o de tierra compacta, a veces recubierta de arena y guijarros, y ante un amplio y resplandeciente río triangular de oro y luz, como un camino, rodeado de un lado y otro por densas ondas de nubes grises y cuyo punto de fuga al infinito, vértice de ese triángulo de oro, se sitúa en el centro de la composición. El río radiante evoca así, por su deslumbrante fulgor, la afirmación del pseudo-Dionisio Areopagita en *Los nombres divinos* según la cual Dios infinito es comparable a un rayo luminoso «que no alcanzamos ni a concebir ni a expresar ni a captar por ninguna visión»<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Pseudo-Dionisio Areopagita, *Los Nombres divinos*, I, 4, 593 c: en *Los nombres divinos y otros escritos*, traducción de Josep SOLER, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2007.



Entre 1432 y 1434: Retablo de Santa Maria de Verdú (Urgell)

El suelo desnudo, mineral y estéril, simboliza la condición del hombre, tras el pecado original que lo apartó del hermoso jardín del paraíso terrenal, pero también es el lugar donde los ermitaños acceden a la salvación. Llama la atención que se distingan doce piedras, en cuatro grupos de tres, como los doce apóstoles que rodean a la Virgen. Por delante del radiante río dorado destaca la impassible cabeza rubia de la Virgen de Pentecostés, aureolada de oro, tocada en lo alto por el pico ardiente de la paloma del Espíritu, que constituye de este modo el vértice de otro triángulo donde se inscriben todos los personajes. Porque María también nació del Espíritu y concibió por el Espíritu, es la matriz divina, el gran misterio del que nacen todos los seres, el espejo de la Trinidad, recuerdan los alquimistas. El triángulo femenino duplica y prolonga el triángulo divino. El río o camino de oro aparece, por tanto, entre las espesas nubes grises, como el soplo del viento o el viento mismo, soplo espiritual cuya luz sobrenatural no puede sino eclipsar toda

luz material, gloria que rodea a María sin necesidad de ángeles. La pintura se hace ciencia de la luz, desde la naturalidad de una luz solar hasta la trascendencia de una luz sobrenatural. También para Marsilio Ficino, en la misma época, la luz metafísica es lo que da sentido a la luz física del sol.<sup>27</sup>

Esta mujer Virgen y Madre de Dios sería pues, con su manto negro, como la Luna nueva que parece «negra» o «cenicienta» o como la Tierra inmóvil del *Almageste* de Ptolomeo. Los astros o las estrellas fijas, según la exposición de las *Meteorológicas* de Aristóteles, se repartirían en círculos alrededor de ella como para mostrar lo que, en Dios, permanece oculto por debajo de una última región de un verde azul muy oscuro. Esta última región bien podría ser la de Saturno o el «cielo final» del Primer motor con función reguladora, según la *Sphaera mundi* de Johannes de Sacrobosco de principios del siglo XIII, conforme a la visión ptolemaica. Así como Dios suele estar representado tocando con el dedo las estrellas fijas para crear el mundo, aquí la paloma del Espíritu toca la cabeza de la mujer Virgen y Madre de Dios, estrella fija en la agitación del mundo, Tierra que acoge la Encarnación como acto de luz al comienzo de la nueva creación de salvación. Tal vez en la última región, en ese más allá de la aprehensión visual, ese «cielo final», se encuentre la infinita e indefinible morada de Dios. Lo claro y lo oscuro se unen aquí en la luz cristalina, cristalina coincidencia de los opuestos. Hermes Trismegisto había recomendado: «Para conocer a Dios, consideremos pues el universo entero, el cielo con el hermoso orden de sus astros y de sus constelaciones»<sup>28</sup>.

Así pues, la dimensión cósmica conferida por el pintor a la figura de la Virgen de Pentecostés, con ese efecto de profundidad que da la luz del oro, resalta su particular y perfecto poder de mediación con lo divino, recapitulando y culminando de tal modo eternamente todas las mediaciones santas desde el comienzo del mundo. La luz constituye el vínculo cósmico entre los seres.

<sup>27</sup> Marsilio FICINO, *Quid sit lumen?* (1476), trad. Bertrand SCHEFER, París, Allia, 1998.

<sup>28</sup> Hermes Trismegisto, *Pimandre*, V, § 2 et 3.



Finales del siglo XV: Joan de Rua, lapidación de santa Emerenciana

¿No podríamos considerar en esa perspectiva cósmica la sorprendente lapidación de santa Emerenciana por Joan de Rua a finales del siglo XV? Aquí, las fuerzas que mueven la vida interior de la santa, impasible bajo las piedras, son verdaderas potencias cósmicas que desencadenan los fuegos del cielo sobre quienes la lapidan. La escena transcurre en un hermoso y apacible paisaje de colinas arboladas, bajo un cielo de oro sobre el cual destacan las torres de alguna ciudad cercana. La *virtus* de Emerenciana es la fuerza de su voluntad santa capaz de forzar mediante el fuego el destino de quienes la matan. Se encuentra ahí un nuevo equilibrio energético, debido a la fe, de la cual Cristo dijo que era capaz de mover montañas. Al contemplar a la santa en oración pensamos en las palabras de Pico della Mirandola: «No hay nada más grande en la tierra que el ser humano, nada más grande en el ser humano que su espíritu y su alma. Y al elevarte hasta ellos te elevas por encima del cielo»<sup>29</sup>.

La aureola de la santa y su magnífica túnica de brocado participan ya, en el mundo terrenal de los humanos, del oro puro de la divinidad, a imagen y semejanza de la Virgen

<sup>29</sup> Pico DELLA MIRANDOLA, *In astrologiam*, lib. III, cap. XXVII, 519.

cósmica, perfecta mediadora. Luminosa, la santa se dispone a regresar a su medio divino, a su luz natural. Es la *evidencia* -*evidentiā* de los latinos, *enargeia* de los griegos- que hace ver, que revela: Dios, derogando la ley que quiere que todo cuerpo con peso no se eleve jamás y permanezca en el suelo, se dispone a amar lo bastante a esa que lo ama y lo desea para elevarla hasta él como una bruma dorada o una hoja de oro. El rapto de santa Emerenciana es la experiencia de su voluntaria pasividad bajo la luz. Nos situamos aquí en la perspectiva humanista del Renacimiento: no hay nada sobre la tierra más grande que el ser humano.

### En conclusión

Tras el acto de luz realizado por Dios al comienzo de la creación, la luminosidad visible de la naturaleza y de los seres está en el principio de la tensión de cada ser hacia la luz eterna de Dios. Lo femenino luminoso halla en este alumbramiento de todas las cosas su principio místico y extático. Se descubre así una nueva ordenanza del pensamiento y del saber, en la cual la evidencia energética de lo femenino luminoso, como arte de habitar bajo la luz, a partir de la Virgen Madre de Dios, tiene, una función primordial.

De esta evidencia energética los pintores cuyos ejemplos hemos mostrado aquí, voluntariamente circunscritos en el espacio y el tiempo de Cataluña, han dejado extraordinarias alabanzas. El gesto pictórico, que entrelaza en el cuadro la luz, la naturaleza y la santidad, se hace evidentemente luminoso, acto de iluminación, a imagen y semejanza del gesto inicial del creador de la luz, y posteriormente a imagen y semejanza del alumbramiento por la Virgen Madre de Dios *lumen de lumine*.

Desde la mandorla roja y solar de la Virgen del Niño de Santa Margarida de Vilaseca pasando por todas las santas que rodean a Francisco de Asís estigmatizado y la Virgen de Pentecostés de Santa María de Verdú o la santa lapidada, por citar solo a algunas, todas esas mujeres pintadas se mueven en un elemento natural que es luz. Se imponen por su luminosidad, se entregan bajo la luz, que es su condición absoluta. ¿No son acaso comparables al carbúnculo, piedra de luz de los lapidarios, ya que no hay sol terrestre que lo pueda iluminar, tan bien descrito por Jean de Meung en el *Roman de la Rose*<sup>30</sup>. Así, por las santas luminosas lo invisible se hace artísticamente visible, presencia vivida.

---

<sup>30</sup> Guillaume DE LORRIS y Jean DE MEUNG, *Le Roman de la Rose*, v. 20551-20562: *Libro de la rosa*, traducción de Carlos ALVAR y Julián MUELA, Madrid, Editorial Casariego, 1994.