

DOMINIQUE DE COURCELLES

Paris Sciences & Lettres Université de la Recherche CNRS/ENS, Paris
Institut d'Estudis Catalans – Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona
dominique.decourcelles@club-internet.fr

Las maravillas en sus geografías sagradas: efectos de realidad y efectos de presencia, entre saber y visión, en pinturas catalanas del fin del medioevo*

Resumen: Los santos, por su experiencia mística de la luz y vida divina, definen lugares de luz, geografías sagradas, luminosas. Disponen de un principio inmanente de movimiento, así como también disponen los elementos. En la visibilidad de estos lugares de luz, de estas geografías sagradas de montañas, bosques, llanos, ríos, mares, piedras y arena, árboles y flores, etc., la mujer tiene un papel específico, maravilloso, ya sea virgen y madre, virgen o madre, alegoría o símbolo.

A partir de obras pictóricas circunscritas en el espacio y tiempo medieval de Cataluña, todas conservadas en el Museu Episcopal de Vic, se presenta una geografía sagrada, la de los lugares de las maravillas divinas, esencial por sus efectos de realidad y presencia, en la perspectiva de la salvación eterna.

Palabras clave: elementos del mundo, geografía, luz, maravilla, medioevo, mística, Museu Episcopal de Vic, pintura, santidad.

Abstract: The saints, by their mystical experience of light and divine life, define places of light: sacred, luminous geographies. They have an immanent principle of movement, as the elements also have. In the visibility of these places of light, of these sacred geographies of mountains, forests, plains, rivers, sea, stones and sand, trees and flowers, etc. the woman has a specific, wonderful role, whether virgin and mother, virgin or mother, allegory or symbol.

Based on pictorial works circumscribed within the medieval space and time of Catalonia, all conserved in the Episcopal Museum of Vic, a sacred geography is presented, that of the places of divine wonders, essential for their effects of reality and presence, in the perspective of eternal salvation.

Keywords: world elements, geography; light, wonder, Middle Ages, mysticism, Episcopal Museum of Vic, painting, sanctity.

* Una versión de ese texto, mucho más amplia y desarrollada, aparecerá en el libro *Habitar maravillosamente el mundo*, Madrid, Ediciones Siruela, 2020.

En el principio, la luz

«En el principio, creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba vacía [*tohu bohu*, ausencia de vida] y desordenada [*tehom*, informe], y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: “Sea la luz”, y fue la luz» (Gn 1, 1-3).¹ Según la tradición bíblica, en el principio del mundo, la palabra divina domina la ausencia de vida, las tinieblas, el abismo, que es la masa informe de las aguas primordiales, con el fin de crear la luz. Dios no es luz propiamente, según el salmo 104, 2, sino el que cubre la luz como una vestidura.

El primer acto de Dios es un acto de luz: «Y dijo Dios: “Sea la luz”. Y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y separó Dios la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche. Y fue la tarde y la mañana un día» (Gn 1, 3-5).

A la luz del día creado, Dios distingue y separa el cielo, la tierra y el mar, para, luego, crear «todos sus elementos» (Gn 2, 1).

Después dijo Dios: «Produzca la tierra hierba verde, hierba que dé semilla, árbol de fruta [...] Dijo luego Dios: Haya lumbreras en la expansión de los cielos para separar el día de la noche [...] y sean por lumbreras en la expansión de los cielos para alumbrar sobre la tierra. [...] Dijo Dios: Produzcan las aguas seres vivientes, y aves que vuelen sobre la tierra. [...] Luego dijo Dios: Produzca la tierra seres vivientes según su género. [...] Entonces dijo Dios: Hagamos al hombre a nuestra imagen, conforme a nuestra semejanza [...] Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó».²

Esta transición desde el caos a la armonía de los cuatro elementos, tierra, agua, aire y fuego, es una creencia que se encuentra en las cosmologías antiguas, por ejemplo en la obra de Ovidio. Los artistas se inspiraron en estos relatos cosmográficos para crear una muestra luminosa de pintura; la claridad de lo visible se enfrenta a la oscuridad del discurso filosófico o teológico de la escolástica. Establecieron así, con su arte, geografías sagradas a las que invitaron a los espectadores a entrar. La luz produce efectos de realidad y efectos de presencia.

En la Edad Media, se apreciaban los aspectos sensibles de la realidad, las formas y los colores de la tierra. Para Juan Escoto Erígena, tan admirado por Ramon Llull, el universo manifiesta a Dios. Este se inscribe en las geografías del mundo –cerros y montes, llanos, penínsulas e ínsulas, ríos– y de los elementos –tierra, agua, aire y fuego–, en cada hermosura sensible. La luz dorada, flamígera, ordena el mundo. San Agustín y el Pseudo-Dionisio celebran a Dios como fuego, fuente de claridad, también lo dicen autores árabes como Ibn Bâdjda (Avempace) o Ibn Tufayl.³

En el credo niceno, establecido en el Concilio de Nicea en el año 325, se confirma a Cristo como *lumen de lumine*, luz nacida de la luz divina. Ramon Llull otorga una interpretación mística al *lumen de lumine* en su *De Lumine* de 1303 y en su *Ars mystica theologiae et philosophiae*. Los efectos de realidad y presencia proporcionados por la luz a las geografías del mundo, a los elementos naturales, son considerados efectos de realidad y presencia divina.⁴

La luz –lux–, forma sustancial y energía creativa, da existencia a la materia. La luz, esplendor de los cuerpos aptos para recibir la luz divina –lux– y difundirla, es una disposición maravillosa, luminosa –lumen–. Eso lo explica Ramon Llull en su *Fèlix o Llibre de les meravelles*, escrito en París hacia 1288. Un pastor se dirige así a Dios delante de Fèlix:

1 Utilizamos la versión española de la Biblia de Reina Valera. Hemos puesto entre comillas las palabras hebraicas. En la traducción latina del siglo IV atribuida a san Jerónimo, la llamada Vulgata, se dice: «*terra invisibilis et incomposita*».

2 Gn 1, 11; 1, 14; 1, 20; 1, 24; 1, 26-27.

3 MENÉNDEZ PELAYO 1883, I, 3.

4 LLULL 1967, 339.

Sènyer Déus, vós sots llum e font de vida, e per açò he opinió que aquell lloc on vós vos representats als sants sia il·luminat de lutz...⁵

Los santos, por su experiencia mística de la luz y vida divina, definen lugares de luz, geografías sagradas, luminosas. Los santos, que tienen una relación privilegiada con lo divino, tienen en ellos mismos un principio inmanente de movimiento como los elementos. Así, por ejemplo, el fuego quiere alcanzar su lugar natural, que es la parte superior, y la piedra, su lugar natural, que es la parte inferior. La experiencia mística se inscribe en los cuatro elementos del mundo y se sostiene por los cuatro elementos del mundo. En la visibilidad de estos lugares de luz, de estas geografías sagradas de montañas, bosques, llanos, ríos, mares, piedras y arena, árboles y flores, etc., la mujer tiene un papel específico, maravilloso, que sea virgen y madre, virgen o madre, alegoría o símbolo. El mundo necesita la representación sensible y visible de la mujer para ayudar a su vida natural y espiritual. Eso es lo que expresaron los artistas pintando a la Madre de Dios, luego a la Magdalena, la primera en dar testimonio de la resurrección de Cristo, y después a otras santas a su imagen y semejanza, quienes se dan a ver bajo la luz. Una nueva concepción de la relación entre Dios, el mundo y el ser humano aparece; lo femenino se hace mediador dinámico –*ars humana*– entre Dios y el mundo, contribuyendo a establecer geografías sagradas en donde se puede preparar la salvación del mundo.

Ramon Llull, en *Blanquerna*, novela iniciática y mística escrita en catalán a partir de 1275, presenta a un personaje femenino, Sor Natana, en el principio de la historia, antes del viaje y la búsqueda del héroe, Blanquerna. Las primeras palabras de sor Natana, quien acaba de ser elegida abadesa, son las siguientes:

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 veessen corporalment e esperitualment, per tal que llur coratge s'exalçàs a amar Déu.⁶

Inscribiendo a las monjas en la luz natural, en la naturaleza tan bella, la santa abadesa Natana las destina a su elevación hacia otra luz, invisible y sobrenatural. Las pone así en el centro de la coincidencia, como en el retablo de un pintor, entre la luz natural de las cosas, luz actual, y la luz sobrenatural, divina, luz virtual, entre realidad del mundo y presencia divina. Como una extensión de la oración de la abadesa Natana en Cataluña, se ha conservado en el Museu Episcopal de Vic un conjunto magnífico, medieval, de representaciones de este femenino luminoso, de estas maravillas geográficas en efectos de realidad y efectos de presencia, entre naturaleza y divinidad.

El Museu Episcopal de Vic es internacionalmente reconocido por su extraordinaria colección de pinturas románicas y góticas, que permite seguir la evolución estilística e iconográfica de la pintura catalana. Hemos elegido de este conjunto muy representativo algunos ejemplos que nos han parecido de gran interés para entender mejor las maravillas en sus lugares, cómo los pintores dieron a ver geografías y geologías sagradas en escenas religiosas y qué papel –*ars humana*– las mujeres han desempeñado en estas representaciones.

5 LLULL 1984, III, 17.

6 LLULL 1982, 84.

Virgen Madre de Dios y santas de los primeros tiempos

La historia de la creación es la del triunfo de la perfecta figura geométrica, característica del pensamiento platónico y neoplatónico, el círculo u *orbe* que sustituye a lo informe. Significa la victoria de lo distinto sobre lo indistinto aterrador, cuando la separación de los elementos y su asignación suceden a su confusión antes de la intervención divina. La mandorla que envuelve la aureola de los santos se compone de dos semicírculos inacabados, que son el símbolo de la *Majestas Domini*: Jesús eterna e infinitamente glorificado o la Madre de Dios, Reina del Cielo. La mandorla tiene la forma de una almendra, que es el antiguo símbolo de la incapacidad de acceder a un tesoro encerrado en una bolsa prácticamente impenetrable. En el Libro de Jeremías (I, 11-12), el almendro también es un símbolo de vigilancia. La mandorla cerrada y radiante representa la concentración de una luz que se escapa desde el interior, es decir, desde la naturaleza divina de Cristo. En la Edad Media, la almendra también simboliza el embrión encerrado en el útero y la forma de la almendra recuerda a la vulva estilizada.

Así, en Cataluña, a finales del siglo XII, la Virgen y el Niño, incluidos en la mandorla del frontal del altar del convento de las monjas de Santa Margarida de Vilaseca, cerca de Vic, están protegidos como en una almendra. La blancura de sus caras y el velo de la Virgen extendido sobre sus hombros pertenecen a un sistema dual, con el rojo del interior de la mandorla, del halo y el manto del divino Niño, lo que marca la etapa final de la transmutación de la materia original dentro de la economía de la salvación. La materia, después de su estado inicial de oscuridad, pasa por el blanco antes de la salida del sol, correspondiente a la elevación del fuego hasta su más alta intensidad. Los colores de los cuatro ángeles que sostienen el núcleo de la mandorla son los de los cuatro elementos, tierra, agua, aire y fuego. ¿Podría ser aquí la almendra un huevo, el huevo filosófico, el huevo que salvaguarda la vida y el ser y anuncia la llegada de la estrella?

Al principio de la historia de la salvación, al principio de la encarnación y la redención del mundo, el anuncio del ángel a la Virgen siempre concuerda con la evocación de los elementos naturales. Así, por ejemplo, a finales del siglo XIV y principios del XV, en el panel de la Anunciación pintado por el Maestro de Cubells, de la llamada escuela de Lleida, la cabeza de la Virgen se inclina sobre su escritorio inscribiéndose sobre el cielo dorado, como el ángel volando hacia ella. El largo y delgado cuello de la mujer se dibuja en contrapunto a la forma angélica. El aire se llena con el fuego divino, presencia real que arde sin quemar, mientras que la Virgen graba con una pluma y un cuchillo las palabras en el libro, figura del Verbo que se imprime en ella en el momento del «Fiat». La tierra y el agua son de gran importancia, ya que la escena se desarrolla en un paisaje de colinas, plantado con flores y árboles frutales, frente a un gran río azul que fluye en ondas paralelas, claras y bien marcadas. Esta agua viva tiene una función simbólica: podemos leer en el Apocalipsis que el río de la vida surgió del cordero, el Verbo hecho carne en el momento de la Anunciación (Ap 22, 1). Los artistas no ignoran las metáforas de los teólogos que celebran la Virgen como «el río dispensador de gracia», «la fuente de los huertos» o el «pozo de agua viva», mientras que Cristo es «el río de la vida y claro cristal».

Concuerda también con los elementos, con la naturaleza, la Magdalena, «el apóstol de los apóstoles», según el autor dominicano Santiago de la Vorágine, autor de la famosa *Leyenda dorada*, escrita entre 1260-1270. María Magdalena es, probablemente, la mujer más importante de la historia de los orígenes del cristianismo después de la Virgen Madre de Dios. Su experiencia mística se desarrolla en el desierto:

Santa María Magdalena, deseosa de entregarse plenamente a la contemplación de las cosas divinas, se retiró a un desierto austerísimo, se alojó en una celda previamente preparada para ella por los ángeles y en dicha celda vivió durante treinta años totalmente apartada del mundo

y aislada del resto de la gente. Como en toda aquella zona no había ni fuentes, ni árboles, ni siquiera hierba, fácil es suponer que durante esos treinta años la santa no se nutrió con alimentos terrenos de ninguna clase, sino que Dios la sustentó milagrosamente con sustancias celestiales. Y suponemos bien, porque todos los días en los siete tiempos correspondientes a las Horas canónicas, los ángeles la transportaban al cielo para que asistiera a los oficios divinos que allí celebraban los bienaventurados; con sus propios oídos corporales oía ella los cánticos que los gloriosos ejércitos celestiales entonaban...⁷

El pintor humanista Bernat Martorell compuso, entre 1437 y 1452, el pequeño retablo de Santa María Magdalena de Perella. En el centro colocó a la santa sentada con una botella de perfume, bajo la representación de la crucifixión, en donde su figura roja acentuada acompaña y sostiene a la Madre de Dios. Mientras que la santa en su cátedra se inscribe en un arco polilobulado sobre un fondo de oro, la crucifixión, delante de un cielo de oro, está en una colina rocosa que domina un llano con dos árboles. El recinto inferior, a la izquierda, y el recinto superior, a la derecha del retablo, muestran escenas de interiores oscuros iluminados por los halos de los personajes, ya sean los santos servidos por la santa en la cena del Señor o los ángeles que participan en la ascensión de su alma por Cristo al cielo. Los recintos, superior en la derecha e inferior en la izquierda, acogen las dos escenas místicas esenciales de su vida en paisajes amplios. Abajo, a la izquierda, es la escena del *Noli me tangere*. Bajo una franja de cielo dorado e inflamado, sobre un fondo largo de paisaje, este, a su vez, oscuro e inflamado, en donde un castillo entre los árboles indica un retorno posible para la proclamación de la resurrección, María Magdalena, de rojo, y Cristo, de blanco, se miran a los ojos. Aquí la Magdalena y el Cristo resucitado llevan a cabo la boda química, que constituye el crisol donde debe nacer el oro puro.⁸

Precisamente, la parte superior derecha del altar, en contrapunto a la escena del *Noli me tangere*, está ocupada por el oro puro de la presencia real de Dios, místicamente experimentada por la santa llevada por los siete ángeles. Es eso lo que ve el sacerdote escondido en una cueva de roca sin color ni vegetación, cuyo despojo austero expresa la verdad del alma cristiana en su proceso de salvación. Una perspectiva sutil proporciona al espectador del retablo transiciones y pasajes hacia el oro puro, sin mediación ni contacto con la cueva en donde se encuentra el sacerdote. La fuente con perspectiva, de donde fluye el río claro, los árboles y las arquitecturas, cada vez más pequeños, dan a los ángeles, que llevan a la santa cubierta solamente por su pelo ondulado, un efecto de movimiento y elevación dentro del oro divino bastante dramático, como nubes meteorológicas y vuelo de las aves. El espectador observador de esta perspectiva se queda a la espera de su propia transformación y de su propio vuelo. Se sabe que la fuente tiene una función simbólica esencial en este pasaje al oro puro. Es la fuente colocada por Dios en el paraíso y permite, como agua de la salvación en el sacramento del bautismo, cualquier transformación, cualquier transmutación, cualquier transubstanciación. Mujer escrita y pintada en el paisaje, *apóstol de los apóstoles*, María Magdalena parece una transmutación salvadora de Eva, por la que el hombre arrepentido podrá volver al paraíso. La trascendencia de una luz metafísica queda evocada aquí, sin necesidad de la luz física del sol, por los efectos de realidad y de presencia de la pintura.

En la primera mitad del siglo xv, la Magdalena en ascensión del Maestro de Fonollosa, pintada para la iglesia de Santa Maria de Conangle, cerca de Roda de Ter, surge de una árida grieta en el acantilado, separada de la cueva donde se queda el cura. Esa grieta del acantilado evoca muy bien la

7 SANTIAGO DE VORÁGINE 2014, 388.

8 Esto es lo que Nicolás Flamel logró, se dice, el 25 de abril de 1382 en la Torre Saint-Jacques de París, al combinar el azufre rojo y el mercurio blanco, los dos metales de la Gran Obra. Este simbolismo se asocia con la sangre roja de la menstruación y el semen blanco, la combinación de estos dos colores simboliza la creación.

geografía accidentada y brutal del lugar de su emplazamiento. Cuatro ángeles llevan a la santa, quien parece aspirada por el cielo dorado, dispuesto en un triángulo entre las rocas negras, y en donde la cabeza de la santa sería el ápice de ese triángulo. Surgiendo de la oscuridad, así como de la materia primordial, de la masa confusa del caos, la santa no es sino la llama ondulante de su pelo, el fuego que quiere llegar a su lugar natural de arriba, un amanecer. De este modo, la grieta árida está cubierta en llama por un proceso turbulento de transformación en oro puro, ya sea elixir de vida eterna o un ser totalmente místico que llega a su creador. Las piedras van al lado de plantas que parecen quemadas. Todo aquí es consunción y ardor antes de la resurrección. El ser humano se hace divino. El amor es una búsqueda de una verdad maravillosa, tal vez, ya vislumbrada.

Así, desde los cuatro elementos hasta el cielo de oro puro, la transición se desarrolla por la pérdida de la materia en una geografía sagrada. Efectos de realidad y efectos de presencia, entre saber y visión, permiten acabar en la elevación hacia Dios bajo la luz divina.

Concordancia armoniosa

Las mujeres pintadas en los retablos, la Virgen Madre de Dios o las santas de los primeros tiempos, no nos deben hacer olvidar que muchas mujeres acceden, a finales de la Edad Media, a la santidad y al honor del culto público. La predicación de las órdenes nuevas, franciscanos o dominicos en particular, ejerce una profunda influencia sobre las mujeres, lo que también permite a estas órdenes extender su control sobre la sociedad secular. Las santas cuya experiencia religiosa se desarrolla dentro de la vida del convento son una minoría en comparación con las que intentan realizar el ideal de los fundadores, san Francisco y santo Domingo, en el mundo, en el estado laico. La santidad de las mujeres va a distinguirse de la de los hombres por su propio deseo de humildad radical y pobreza dentro del mundo. La creación divina les parece una producción infinita de formas y ritmos de la naturaleza, formas y ritmos geográficos que envuelven su experiencia mística. Las sensaciones visuales y los valores espirituales van unidos.

Lluís Borrassà es el autor del retablo del convento de Santa Clara Vella de Vic, fechado en 1415. Este retablo, de grandes proporciones, se considera como una obra capital de la pintura europea del primer gótico internacional. Los registros más altos del retablo, es decir, los tres paneles que rematan el conjunto y, a continuación, los dos que están dispuestos a cada lado de la representación de san Francisco sentado en una cátedra alta, están dedicados a grandes trastornos de realidades naturales, cósmicas, astronómicas o meteorológicas. Se trata de la crucifixión situada en suelo que tiembla y se abre, la curación maravillosa del rey leproso Abgar, la matanza nocturna de los santos inocentes, el salvamento de los naufragos en la mar picada por santo Domingo y el martirio oscuro de los santos Simón y Judas. Así, también, se desarrollan los terrores escatológicos. El contraste entre las múltiples y palpables realidades del mundo, entre las sombras y los efectos reales de luz, concuerda con la fuerza y la violencia de las escenas, con el tumulto de los elementos, al mismo tiempo que refleja la oposición entre el bien y el mal que determina la pasión y muerte redentora de Cristo, siempre bajo la luz divina, eternamente redentora.

En el centro del altar, bajo la parte superior que muestra la crucifixión, está san Francisco, con la herida abierta de su estigma, aquí revelada a todos, que da la regla franciscana a santa Clara y a sus hermanos, y así establece las tres órdenes franciscanas. El santo es de mayor proporción que los personajes que lo rodean, y no tiene contacto con ellos, a excepción de los libros de su regla. Es notable que la cátedra con dosel en la que se sienta no llegue al borde del marco, a diferencia de los vestidos de los dos personajes que reciben las reglas. La cátedra parece así sin peso o llevada en la levitación del santo, y el cordón de su vestido de sayal, así como el cordón del vestido del fraile que recibe la

regla, parecen a punto de rodar en la parte inferior de la cátedra. La cabeza aureolada del santo se destaca sobre el fondo de la cátedra, por encima de las hermanas y hermanos, en un espacio de oro puro que muestra a los santos y sabios de ayer, de hoy y del futuro. ¿Sería san Francisco el hombre maravilloso por excelencia, el mediador maravilloso entre la humanidad y la divinidad? La ranura oblonga de su vestido, en forma de almendra, revelando el estigma divino, es el signo de la divinidad y marca su elevación hacia el oro de la divinidad.

A continuación, en la parte inferior del retablo, está el panel dedicado a la triple invocación: el arcángel san Miguel, Nuestra Señora de la Esperanza, junto con santa Cristina y san Cipriano, tal vez patrocinadores de algunos benefactores, y santa Clara. San Miguel, Nuestra Señora de la Esperanza y santa Clara tienen la misma dimensión que san Francisco. Los otros santos del mismo nivel del retablo son más pequeños, incluido santo Domingo. El vientre de la Virgen embarazada tiene la forma oblonga de una almendra, como la ranura del vestido de san Francisco, que revela el estigma. Dos mujeres figuran en el centro de cada panel, al lado del panel central: santa Marta, vencedora del dragón, y santa Perpetua, madre y mártir del siglo III, que lleva flores de oro en forma del vientre de la Virgen embarazada.

El retablo está organizado en torno a un eje vertical, como un *axis mundi*, sobre el que se colocan las figuras de Cristo en la cruz, san Francisco estigmatizado en su trono y Nuestra Señora de la Esperanza. En la base del retablo, el eje constituye la separación entre los dos paneles de la predela. Cristo, san Francisco y la Virgen adquieren así una dimensión verdaderamente cósmica.

La predela muestra a diez santos que destacan sobre un fondo de oro, con aureolas perladas, incluidos los cónyuges san Elzéar de Sabran, conde de Ariano (+1323), y Delfina de Puimichel (+1360). Elzéar y Delfina vivieron en la primera mitad del siglo XIV, estuvieron casados durante más de veintitrés años y no consumaron nunca el matrimonio, hecho por el que despertaron en toda la Provenza una admiración asombrosa, como así relatan los cronistas. Elzéar fue canonizado en 1369 y definido en su proceso de canonización como «un nuevo san José o un nuevo san Juan Evangelista a quien Jesús arrancó la boda». Sin embargo, y a diferencia de su esposo, Delfina no fue canonizada.

El conde y la condesa tienen los mismos ojos claros, las mismas caras finas. Los colores rojo y negro del vestido del conde, y la blancura luminosa del velo de Delfina, evocan la fecundación de la tierra por el fuego divino para la renovación de la vida. Hay muchos comentarios escolásticos sobre el tema a partir de la historia bíblica de los tres jóvenes en el horno ardiente (Dn 3).⁹

La luminosa Delfina de Sabran es muy representativa de la evolución de la espiritualidad femenina en los países mediterráneos, en un sentido cada vez más místico, desde finales del siglo XIII y durante el siglo XIV, y en relación con las órdenes mendicantes. La Iglesia romana comenzó entonces a tomar en consideración la santidad de las mujeres, a la vez que seguía, paradójicamente, desconfiando de ellas. Casi todas las mujeres tocadas por la santidad son laicas. Sabemos por los testimonios de su proceso de canonización que Delfina, como Catarina de Siena o Brígida de Suecia, está rodeada de muchos seguidores, especialmente clérigos. Sus «consolaciones espirituales» «convierten a muchas personas».¹⁰ Llegó a entrevistarse con el papa Clemente VI en Aviñón. Es por ello que el hecho de que esté pintada por Lluís Borrassà en 1415 en el retablo de Vic debemos considerarlo de suma importancia.

El retablo de Lluís Borrassà señala que, gracias a san Francisco de Asís entronizado en el centro del retablo, se despierta el nuevo ideal de superar la separación dogmática entre la naturaleza y el espíritu, ya que el santo recibió en su carne los estigmas de Cristo. Confirma también que cada mujer,

⁹ Así, en la Pasión de San Fructuoso de Tarragona, san Fructuoso y sus dos compañeros, condenados al tormento del fuego en el año 258, y convencidos en la resurrección, son comparados por su hagiógrafo con los tres jóvenes hebreos en el horno ardiente.

¹⁰ Cf. proceso de canonización, 1363, Apt, ms. 355 de la Bibliothèque Méjanes de Aix en Provence (204 f^{os}).

por su presencia de luz y vida, tiene la *virtus operandi*, y que las mujeres ayudan al Creador. Son matrices para la producción de realidades ligadas a las energías cosmográficas. A imagen y semejanza de la Virgen de la Esperanza y de santa Clara, ya sean vírgenes, madres, mártires o madres de mártires, su *virtus*, en el fondo de oro puro, contribuye a convertir la creación divina en un organismo vivo, infinitamente renovado a pesar de la muerte. El concepto de concordancia, desarrollado por Ramon Llull, quien tiene la visión del cosmos como organismo, se ajusta extraordinariamente a este contexto. Es la llamada, según Ramon Llull, «cadena dorada del mundo».¹¹

El retablo de Lluís Borrassà, con su fondo de oro, constituye la ilustración artística de este concepto, por imitación de lo femenino luminoso. Cada componente o elemento del cosmos, cada figura del retablo, se relaciona con el esplendor maravilloso de su principio por correspondencia, armonía, capacidad de revelación, es decir, por su efecto de realidad y por su efecto de presencia. La analogía no puede cesar entre la *ars humana*, femenina, y la creatividad divina.

Así, desde el estigma glorioso de la muerte y resurrección de Cristo, hombre y Dios, hasta la almendra del nacimiento divino, hasta el dragón y el gran manojo de flores, y hasta los santos nuevos Elzéar y Delfina, la acción creadora y ordenadora de Dios prosigue infinitamente en sus geografías. Lo femenino luminoso manifiesta así, maravillosamente, cómo se desarrolla eternamente la sabiduría divina.

Geologías y cosmografías, geografías teológicas

Por consiguiente, es significativo que, en el retablo dedicado a san Antonio y santa Margarita, de la iglesia de Santa María de Rubió, pintado por el mismo pintor, Lluís Borrassà, entre 1415 y 1418, la hermosa mujer que intenta hacer que san Antonio viole la ley religiosa y moral representada por las tablas de la Ley puestas en el altar de la grieta de la roca, ermita del santo, sea el demonio en persona. Sus pies bifurcados la delatan. Belleza física y belleza moral divinas se enfrentan así bajo la luz. Pero el pequeño fuego que arde entre el santo y la mujer diabólica no puede competir con el brasero del cielo que rodea la fortaleza en la roca angosta con árboles altos. El árbol, la roca y la fortaleza son símbolos del Dios protector y salvador. Aquí, la geología y la geografía, al tiempo que responden a una nueva estética naturalista, se afirman teológicas.

Jaume Ferrer II, activo entre 1430 y 1461, de la escuela conocida como de Lleida, probablemente conocía el retablo del convento de Santa Clara de Vic. La Madre de Dios que pintó alrededor de 1432 a 1434, en la escena de Pentecostés para el retablo de la iglesia de Santa María de Verdú, tiene los mismos colores de la capa y el vestido, el mismo pelo rubio que la Virgen de la Esperanza pintada por Lluís Borrassà, y tiene la misma forma de almendra. El cuerpo de la Virgen Madre de Dios constituye en sí mismo una mandorla o una almendra de óvalo alargado, si bien delimitado por un manto negro. Se parece, sin contacto con los apóstoles que tiene a su alrededor, asustados y agitados, con gestos desordenados, a la venida del Espíritu Santo, a excepción del joven apóstol Juan, cuyo cabello es rubio como el de la Virgen y que junta las manos con el mismo gesto de oración. La Virgen, inmóvil, en oración, flota o levita en la roca gris o tierra firme, un poco cubierta de arena y algunos guijarros, delante de un río de oro y luz, largo y triangular, como un camino rodeado de olas espesas de nubes grises, cuyo punto de fuga hacia el infinito, ápice de este triángulo de oro, está en el centro de la composición. El río radiante evoca, por su esplendor fulgurante, la afirmación de Pseudo-Dionisio en sus *Nombres divinos*: «Dios infinito es como un rayo de luz inconcebible».¹²

¹¹ Ramon Llull, citado por ECO 1987, 165.

¹² PSEUDO-DENYS 2016, 593 c.

Este suelo desnudo, mineral y estéril, simboliza la condición humana después del pecado original, que ha dejado de lado el hermoso jardín del edén, pero también es el lugar donde los monjes ermitaños acceden a la salvación. Es significativo que se distinguen doce piedras, cuatro veces tres, como los doce apóstoles que rodean a la Virgen. Delante del río dorado, radiante, se destaca la cabeza rubia impassible de la Virgen de Pentecostés, afectada en su parte superior por el pico rojo de fuego de la paloma del Espíritu Santo, formando así la punta de otro triángulo en donde se inscriben todos los personajes. María, también, nació del Espíritu y fue concebida por el Espíritu. Es la matriz divina, el gran misterio del que nacen todos los seres, el espejo de la Trinidad, como afirman los alquimistas. El triángulo femenino duplica aquí el triángulo divino. Entre las nubes espesas, el río o camino dorado parece así insuflado por el mismo viento, soplo espiritual cuya luz sobrenatural eclipsa la luz material. Es la gloria que rodea a María, sin necesidad de ángeles. La pintura se hace ciencia de la luz, que va desde la naturaleza de una luz solar hasta la trascendencia de una luz sobrenatural.

Esta mujer, Virgen y Madre de Dios, sería así, en su abrigo negro, la luna nueva que parece *negra* o *ceniza*, o como la Tierra inmóvil del *Almagesto* de Ptolomeo. Las estrellas, o estrellas fijas de las *Meteorológicas* de Aristóteles, se dividen en círculos alrededor de ella, debajo de una última región de un verde azul muy oscuro. La última región bien podría ser la de Saturno o el *cielo último* del primer motor con su función reguladora, de acuerdo con la *Sphaera Mundi* de Johannes Sacrobosco, de principios del siglo XIII, conforme a la visión ptolemaica. Si Dios está representado a menudo tocando las estrellas fijas con el dedo para crear el mundo, aquí la paloma del Espíritu toca la cabeza de la Virgen Madre de Dios, estrella fija en la agitación del mundo, tierra que acoge la encarnación al principio de la nueva creación y de la salvación. Es quizás en la última región, más allá de la aprehensión visual, donde se encuentra la morada infinita e indefinible de Dios.

La pintura de Jaume Ferrer II se puede comparar con la esfera de Cristo bendiciendo, como se representa en la pintura del español Fernando Gallego, hacia el 1485, conservada en el Museo del Prado, en Madrid. La esfera de cristal en la mano de Jesús está subrayada por los reflejos blancos que evocan el circuito de las estrellas y planetas y, en particular, el Sol. La Tierra redonda, del mismo color oscuro que el abrigo de la Virgen en la pintura de Jaume Ferrer II, así como la Virgen oblonga de la pintura, flota en el centro de esta esfera. Claro y oscuro se unen en la luz cristalina, cristalina coincidencia de los opuestos. Hermes Trismegisto había recomendado: «Para conocer a Dios, consideremos entonces el universo –el cielo con la ordenanza muy bella de los astros y constelaciones».¹³

Así, la dimensión cósmica conferida por el pintor a la figura de la Madre de Dios en Pentecostés, con la sensación de profundidad que da la luz dorada, subraya el poder especial y perfecto de su mediación a lo divino, resume y cumple para siempre todas las mediaciones sagradas desde el inicio del mundo. En esta geografía sagrada, la luz proporciona una conexión cósmica entre los seres.

Sin duda, esta perspectiva cósmica se puede observar en la sorprendente lapidación de santa Emerenciana, pintada por Joan de Rúa a finales del siglo XV. La fuerza de la impassibilidad que sostiene la vida interior de la santa apedreada es verdaderamente cósmica, ya que los fuegos del cielo caen sobre quienes la están apedreando. La escena está situada en un hermoso y tranquilo paisaje de colinas boscosas, bajo un cielo dorado en donde se destacan algunas torres de una ciudad cercana. La *virtus* de santa Emerenciana es aquí la fuerza de su santa voluntad capaz de forzar, a través del fuego, el destino de aquellos que la matan. Hay un nuevo equilibrio energético debido a que la fe, como dijo Cristo, puede mover montañas. Al contemplar a la santa en oración, nos viene a la mente las palabras de Pico della Mirandola:

13 TRISMÉGISTE 1920, V, § 2 y 3.

No hay nada grande en la tierra sino el ser humano, nada grande en el ser humano sino su mente y su alma. Al elevarte hasta ellas, te elevas sobre el cielo.¹⁴

El halo de la santa y su hermoso vestido de brocado ya participan dentro del mundo terrenal de los seres humanos en el oro puro de la divinidad, a imagen y semejanza de la Virgen cósmica mediadora perfecta. La santa luminosa está lista para volver a su medio natural divino, a su luz natural divina. La santa es la evidencia –*evidentia* de los latinos, *enargeia* de los griegos– que ayuda a ver, que revela. Dios anula aquí la ley según la cual se exige que todo cuerpo pesado no se eleve nunca y se quede en la tierra. Dios está dispuesto para querer bastante a la que le ama y desea elevarse a sí mismo como una neblina dorada o una hoja de oro. El arrobamiento de santa Emerenciana es la experiencia de su pasividad voluntaria bajo la luz.

En conclusión

Después del acto de luz por Dios, en el origen de la creación del mundo, la luminosidad maravillosa de la naturaleza y de los seres está en el principio de la tensión de cada ser hacia la luz eterna de Dios. Hay aquí un ordenamiento nuevo del pensamiento y del saber, en el que los efectos de realidad y presencia de lo femenino luminoso, esta *ars humana* como arte de habitar maravillosamente el mundo bajo la luz, a partir de la Virgen Madre de Dios, dibujan geografías primordiales de las maravillas.

En los lugares sagrados, los pintores –y hemos seleccionado ejemplos circunscritos en el espacio y tiempo medieval de Cataluña– elaboraron geografías sagradas con elementos significativos, y dejaron celebraciones destacables de sus efectos enérgicos, de esta *ars humana*, como evidencia de realidad y de presencia. El gesto pictórico, que entrelaza luz, naturaleza y santidad, entre el saber filosófico y teológico y la visión mística, deviene acontecimiento luminoso, aclaración, a imagen y semejanza del gesto inicial del creador y, luego, a imagen y semejanza del parto por la Virgen Madre de un Dios *lumen de lumine*.

Desde la mandorla roja y solar de la Virgen y Niño de Santa Margarida de Vilaseca hasta los oros de pura luz de la Virgen que se inclina sobre su escritorio o de la Magdalena maravillosa de Conangle, o de las santas que rodean a san Francisco estigmatizado o de la Virgen de Pentecostés de Santa María de Verdú, o de la santa pedregada, para no citarlas todas, cada mujer se mueve en un medio natural que es un medio luminoso, maravilloso. Así se presenta una geografía sagrada, la de los lugares de las maravillas divinas, esencial por sus efectos de realidad y presencia, en la perspectiva de la salvación eterna.

14 PIC DE LA MIRANDOLE 1946, lib. III, cap. XXVII, f° 519.

BIBLIOGRAFÍA

- ECO, Umberto, *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, París, Grasset, 1987.
- LLULL, Ramon, «Ars mystica theologiae et philosophiae», *Raimundi Lulli Opera Latina, Tomus V, 154-155, opera Parisiensia anno MCCCIX composita* (ROL) (ed. Helmut RIEDLINGER), Palma, 1967, 259-466.
- LLULL, Ramon, *Llibre d'Evast e Blanquerna* (ed. Maria Josepa GALLOFRÉ; prol. Lola BADIA) Barcelona, Edicions 62, 1982.
- LLULL, Ramon, *Fèlix o Llibre de les meravelles* (ed. Mn. Salvador GALMÉS), Barcelona, Barcino, 1984.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España I*, Madrid, Pérez Dubrull, 1883.
- PSEUDO-DENYS l'Aréopagite, *Les Noms divins (I-IV); Les Noms divins (V-XI-II) & La Théologie mystique* (ed. y trad. Ysabel de ANDIA), París, Les éditions du Cerf, 2016.
- SANTIAGO DE VORÁGINE, *La Leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 2014.
- TRISMÉGISTE, Hermès, *Le Pimandre d'Hermès. Trimégiste dialogues gnostiques*, París, Editions de la Sirene, 1920.
- PIC DE LA MIRANDOLE, *Disputationes adversus astrologiam divinatricem; Libri I-V* (ed. Eugenio GARIN FLORENCIA), Florencia, Vallecchi, 1946.