

La Virgen de San Blas de Buriñondo en Bergara: ejemplo y excepción de Virgen abridera trinitaria

Irene GONZÁLEZ HERNANDO

Universidad Complutense de Madrid
Dpto. Historia del Arte I (Medieval)
irgonzal@ghis.ucm.es

Recibido: 10-enero-2006.

Aprobado: 8-febrero- 2006.

RESUMEN

El ejemplo estudiado refleja la exacerbación del culto mariano bajomedieval, sus connotaciones simbólicas y los recelos que despertó entre los teólogos del momento. A través de la interrelación de los temas de la Virgen Orante, de la Expectación, la *Sedes Sapientiae* y la Trinidad Trono de Gracia, se ensalzaba la participación de María en la encarnación de la divinidad. Pero al mismo tiempo se inducía a error, pues se hacía creer a los fieles que la Trinidad al completo había tomado carne humana en María, cuando en realidad había sido sólo el Verbo. Los prejuicios teológicos se sucedieron hasta 1745, fecha en que el papa Benedicto XIV promulgó una bula condenatoria.

Palabras clave: Iconografía Medieval. Virgen María. Virgen Abridera. Trinidad. Escultura gótica. Concilio de Trento (1545-1563).

The Virgin sculpture of San Blas de Buriñondo in Bergara: example and exception of Trinitary «Shrine of the Virgin»

ABSTRACT:

The studied example shows the increase of Marian worship in the Late Middle Ages, its symbolic connotations and contemporary theological concerns. Through the connection of the iconographies of Praying Virgin, Our Lady of Expectation, *Sedes Sapientiae*, and the «Throne of Grace» Trinity, it was praised Mary whose role was essential for divinity's Incarnation. However, that superposition of subjects could lead to error since Christian congregation was made to believe that the complete Trinity became incarnate in Mary, despite of the fact that it was only the Son who did it. The theological concerns continued until 1745, when the pope Benedict XIV promulgated a condemning bull.

Key words: Medieval iconography. Virgin Mary. Shrine of the Virgin. Trinity. Gothic sculpture. Council of Trent (1545-1563).

SUMARIO: 1. La excepcionalidad de la Virgen de Bergara. 2. Contexto geográfico arquitectónico. 3. Análisis técnico. 4. Aspectos históricos. 5. Una hipótesis sobre el uso religioso. 6. Un complejo programa iconográfico. 7. Fuentes documentales y bibliografía.

1. LA EXCEPCIONALIDAD DE LA VIRGEN DE BERGARA

La escultura de la ermita de San Blas en Bergara es paradójicamente el mejor ejemplo de Virgen abridera trinitaria conservada y, al mismo tiempo, la excepción más notable de esta tipología.

Por un lado es la traducción plástica más exacta y fiel de los temores de Johannes Gerson. Este teólogo parisino y profesor de la Sorbonne del siglo XV consideró peligrosas ciertas imágenes que podían inducir al fiel a pensar que la Trinidad al completo se había encarnado en María. Es precisamente lo que ocurre en Bergara, ya que la Virgen lleva en su seno materno a la Trinidad, como si las tres personas divinas se hubieran encarnado en ella. Es una talla que promueve por tanto una interpretación equívoca, en palabras de Gerson¹.

Pero, por otra parte, constituye una excepción dentro de las abrideras. El denominador común de éstas es el hecho de ser esculturas marianas con dos puertas móviles en su parte frontal que al abrirse dan lugar a un tríptico con escenas esculpidas y/o pintadas².

Sin embargo, la Virgen de Bergara escapa a esta definición, ya que su apertura a través de una pieza oval no da lugar a un tríptico, sino simplemente a una cavidad que encierra la Trinidad (fig.1 y 2). Aunque es una obra excepcional entre las conservadas actualmente, es posible que entre las coetáneas no hubiese llamado tanto la atención.

¹ Téngase en cuenta que los temores expresados por Gerson en su *Opera omnia* de la primera mitad del siglo XV fueron más o menos contemporáneos a la realización de la abridera de Bergara, que también puede fecharse en el este periodo.

² Definiciones similares han sido aportadas por distintos historiadores que se han ocupado de este asunto:

CLÉMENT, J., « Vierges ouvrantes », en *La représentation de la Madonna à travers les âges*, París, Bloud et Cie, 1909, pp. 36-42. CHABANOL, R., *Revue de la Société d'Histoire et d'archéologie de la Plaine de l'Ain (S.H.A.P.A.)*, 2001, núm. 19, pp 31-35; 2002, núm. 20, pp. 28-39; 2003, núm. 21, pp. 64-72; 2004, núm. 22, pp. 64-68. ESTELLA MARCOS, M., « Vírgenes abrideras », en *La escultura del marfil en España. Románica y Gótica*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 128-146. FABRE, A., « Vierges ouvrantes », en *Pages d'art chrétien. Études d'architecture, de peinture, de sculpture et d'iconographie*, París, Prix Montyon, 1917, pp. 336 y ss. SARRÈTE, J., *Iconographie mariale. Vierges ouvertes, vierges ouvrantes et la vierge ouvrante de Palau-del-Vidre*, Lézignan, Loupiac, 1913. TRENS, M., « Virgen abridera », en *Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1947, pp. 481- 524. RÉAU, L., « Vierges ouvrantes », en *Iconographie de l'art chrétien*, París, Presses Universitaires de France, 1957, vol. II.

2. CONTEXTO GEOGRÁFICO ARQUITECTÓNICO

La abridera, conocida por dos nombres diferentes —uno que hace alusión a su localización geográfica (Andra Mari de Buriñondo / Burinondo / Buñaondo / Burunano) y otro que remite a su advocación (Nuestra Señora de la Encarnación³)— se sitúa hoy en día en la ermita de San Blas de Bergara, en la provincia de Guipúzcoa.

La ermita, si bien pertenece al municipio de Bergara, se halla algo alejada del núcleo poblacional principal. Esta ubicación puede compararse con la de otra abridera peninsular, la de O Salvador de Toldaos de Triacastela en Lugo. Ambas, salvando las diferencias cronológicas y estilísticas, tienen una iconografía trinitaria interior y se han conservado en un razonable buen estado pero en lugares de difícil acceso. No es mera coincidencia, ya que la mentalidad postridentina las consideró inadecuadas y/o indecorosas, de tal modo que muchas fueron mutiladas eliminando total o parcialmente los grupos interiores⁴, conservándose al completo generalmente sólo aquellas de ubicación más inaccesible.

La imagen analizada está situada dentro de un retablo barroco del siglo XVIII, flanqueada por otras dos esculturas, una de San Blas y otra de controvertida iconografía. Ésta fue considerada por Lizarralde⁵ una Santa Isabel, madre de Juan el Bautista, pues de este modo se establecía un vínculo conceptual entre María (la abridera expectante) e Isabel, ambas embarazadas, participando del acontecimiento bíblico de la Visitación. Además, la inscripción del pedestal dice *Sta. Isabel*.

Sin embargo, ningún otro elemento indica que sea la prima de la Virgen. Es más, la pretendida Santa Isabel debía sostener algo en las manos que se ha perdido, colocando en su lugar una escultura mucho más pequeña, diminuta, de María con el Niño. Por ello, cualquier interpretación es cuestionable.

3. ANÁLISIS TÉCNICO

La pieza, de grandes dimensiones (96'5 cm. de altura por 24 cm. de anchura), tallada en madera, policromada y dorada casi en la totalidad de su superficie, presenta un dorso plano, sin trabajar, hueco en la parte del trono, lo que indica que fue concebida para ser exhibida frontalmente y no para ser rodeada por los

³ Hay al menos dos fuentes que señalan la advocación de la Virgen de la Encarnación, por un lado el artículo de LIZARRALDE, J. A., «Andra Mari. Reseña histórica del culto de la Virgen Santísima en la provincia», en *Semblanza religiosa de la provincia de Guipúzcoa*, Bilbao, Docha de Urigüen, 1926, Vol. I, pp. 54-56; y por otro una inscripción que aparece en el dorso de una fotografía de 1954 conservada en la misma ermita de San Blas. Esta advocación está estrechamente vinculada con el programa iconográfico de la escultura.

⁴ Se eliminaron totalmente los grupos trinitarios en al menos ocho abrideras, las de Berlín, Bouillon, Colección privada de Cantal, Eguisheim, Kaysersberg, Massiac, Vic-sur-Seille y Zurich. Faltan partes de los grupos -generalmente el Crucificado y/o la paloma del Espíritu Santo- en al menos siete: las de Autun, Copenhague, Klonowken, Leugney, Misterhult, Övertornea y Palau-del-Vidre.

⁵ LIZARRALDE, 1926, op. cit.

fieles. Por este motivo es difícil imaginar que en algún momento se procesionase o exhibiese fuera del ámbito de la ermita (fig.3). Sin embargo, lo más característico es la apertura oval en forma de vientre materno, mecanismo excepcional pues no se conoce otro similar.

Su estado de conservación es relativamente aceptable. No acusa mutilaciones aunque presenta diversas desconchaduras en la pintura y carcoma en la madera. Aguirre Sorondo⁶ alude a una limpieza de polilla hecha un poco antes de que se publicara su artículo, aunque no precisa la fecha. Aguirre⁷ nombra una restauración de las imágenes de la ermita llevada a cabo en 1991 en colaboración con los vecinos y el ayuntamiento, pero no dice ni en qué consistió ni a qué obras afectó. Posteriormente hubo una intervención, que no fue una restauración propiamente dicha sino más bien una limpieza de la suciedad exterior, con motivo de la exposición «*Andre Maria. 40 imágenes de la Edad Media y del Renacimiento en Guipúzcoa*» de 2004⁸, en la que fue exhibida.

Sin embargo, parece que tuvo añadidos a lo largo de su historia. Por un lado, el Niño, que no debió formar parte del encargo original. Por otro, la cruz sostenida por Jesús —visible en una fotografía de 1954 posesión de la parroquia y en el catálogo de la exposición *Andre Maria* de 2004⁹— pero suprimida en la actualidad. Esta cruz permitía establecer una conexión entre la iconografía interior y exterior. El Niño (en el exterior) se ha encarnado para redimir a la humanidad mediante su sacrificio (en el interior).

4. ASPECTOS HISTÓRICOS

La cronología de la talla es controvertida. Si bien la historiografía la ha situado en la 2ª mitad del siglo XIV¹⁰, parece más probable que sea por lo menos del siglo XV o incluso más tardía. En todo caso, pertenecería a la Baja Edad Media, arco cronológico al que se adscriben la mayor parte de las abrideras conocidas hoy en día, probablemente el momento de mayor apogeo de esta iconografía, antes de su censura por parte de los teólogos en torno al Concilio de Trento.

Esta datación se fundamenta, en primer lugar, en el tipo de indumentaria de la Virgen. Teniendo presentes las claves de fechación de las esculturas marianas señaladas por Bernis¹¹, se la puede enmarcar entre 1400 y 1500.

⁶ SORONDO, I., «Las ermitas de Bergara: estudio etnográfico-histórico», *Anuario de Eusko Folklore*, 1982-1983, Vol. XXXI, pp. 173-223.

⁷ AGUIRRE SORONDO, A., «Ermita de San Blas», en *Ermitas de Guipúzcoa*, Ataun, Fundación Miguel de Barandian Fundazioa, 2000, pp. 123-124.

⁸ KORTADI OLANO, E. (coord), *Andre Maria. 40 imágenes de la Edad Media y del Renacimiento en Guipúzcoa*, San Sebastián, Museo Diocesano de San Sebastián, 2004, pp. 29-34, 82-83.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ AGUIRRE SORONDO, 2000, op. cit; KORTADI OLANO, 2004, op. cit; LIZARRALDE, 1926, op. cit; SORONDO, 1982-1983, op. cit.

¹¹ BERNIS, C., «La moda y las imágenes góticas de la Virgen: claves para su fechación», *Archivo Español de Arte*, 1970, Vol. XLIII, núm. 170, pp. 193-218.

María lleva un vestido de pliegues regulares y escote en pico, y sobre él, un manto colocado de tal modo que permite apreciar con nitidez la túnica (fig. 1). Según la autora mencionada, por influencia de los talleres de sastrería flamencos e italianos, hacia 1420 llega a España la costumbre de confeccionar trajes con pliegues extremadamente regulares¹², en uso hasta las décadas de 1460/1470. En cuanto a los escotes en pico, fueron los más empleados en el segundo tercio del siglo XV. Por tanto, ambas características corroboran una datación entre 1420/1430 y 1460/70.

Por otra parte dicha cronología también podría fundarse en los documentos históricos¹³, aunque éstos son imprecisos. Aguirre¹⁴ cita el testamento de Martín Pérez de Arrese, fechado en 1500, por el que deja a Santa Marya de Buroñao «fondos para la celebración de siete misas en honor de los siete gozos de la Virgen». En caso de que esta «Santa Marya de Buroñao» sea la abridera, debió realizarse antes de 1500 pues ya en esta fecha recibía donaciones. Sin embargo, la referencia es tan escueta que es difícil asegurar esta identificación. Además la talla no presenta una iconografía que enlace con los gozos de la Virgen, sino que se trata más bien de la Virgen orante, expectante y *Sedes Sapientiae* con la Trinidad en su seno. Existen otras abrideras (como la de Allariz en la provincia de Orense) con un ciclo de los gozos marianos, pero no es el caso de la de Bergara.

Se desconoce por completo la procedencia, mecenazgo y autoría de la obra, dada la ausencia de documentación a este respecto. Parece, por tanto, que de lo único que se tiene alguna certeza es del estatus legal de la obra, siendo su propietario la ermita de San Blas en Bergara, sujeto jurídico de tintes «profanos» y «sacros» al mismo tiempo¹⁵.

¹² Lo novedoso es que los pliegues eran elaborados por el sastre, es decir el vestido salía del taller ya con el pliegado. Anteriormente éstos se generaban al colocar el cinturón, pero no estaban cosidos.

¹³ La bibliografía referente a la obra (LIZARRALDE, 1926, op. cit., SORONDO, 1982-83, op. cit. y AGUIRRE, 2000, op. cit.) remite a distintos documentos inéditos, reproduciendo fragmentos de los mismos:

Testamento de Martín Pérez de Arrese, de 1500, por el que hizo unas donaciones a «Santa Marya de Buroñao».

Inventario de las propiedades de la ermita, de 1560, en el que se nombran los retablos barrocos y se habla de una imagen de la Virgen de «palo viejo», sin precisar demasiado.

Inventario de las propiedades de la ermita, de 1746, en que se enumeran nuevamente estas propiedades.

Libro de nuestra señora de Buiñondo desde diez días del mes de mayo de mill e quinientos cinquenta e cinco años en adelante y hasta el dicho día sacado del libro viejo el provecho de aver de la hermita, como adelante se dice que tiene sobrados para obra anexa a Santa Marina de Vergara.

Sin embargo, en la actualidad y tras un examen reciente y directo de la obra (efectuado en Octubre 2005), ha sido imposible el acceso a esta documentación: no pudiéndose contrastar los datos —parcialmente— vertidos en la bibliografía.

¹⁴ AGUIRRE, 2000, op. cit. p. 123.

¹⁵ La ermita es custodiada por dos laicos, un *mayordomo* y una *serora*, que son los encargados de velar por el mantenimiento del edificio y las obras que contiene, evitando robos. Sin embargo, los actos religiosos celebrados en ella son oficiados por el párroco de Santa Marina de Oxirondo en Bergara, autoridad religiosa de la que depende.

5. UNA HIPÓTESIS SOBRE EL USO RELIGIOSO

La Virgen, pese a ser la figura central del retablo barroco, se halla en una ermita dedicada a San Blas. De hecho, en la actualidad, la devoción al santo tiene mayor preeminencia que la suya. A éste se le da culto públicamente¹⁶ y se le dedican dos misas anuales (el 2 y 9 de febrero), mientras que a aquélla sólo se le consagra una (el 8 de septiembre, día de su natividad) y se le brinda un culto más privado.

Sin embargo, es posible que en el pasado la veneración hubiese sido distinta. Lizarralde¹⁷ sostiene que la ermita disponía de destacables recursos, ya que los documentos relativos a las visitas canónicas¹⁸ narran que recibía donaciones frecuentes, gracias a las cuales se pudo financiar el retablo barroco. Es probable que en el contexto de un espacio sacro de mayor relevancia, la imagen mariana participase de usos religiosos más complejos.

Se tienen algunos testimonios sobre la participación de las abrideras en la liturgia de la Semana Santa. La Virgen de Boulton de la Catedral de Durham, hoy desaparecida, fue usada de modo teatral durante la celebración del Viernes Santo¹⁹. Llegada esta fecha, se abría la imagen y se sacaba de su interior el crucifijo que formaba parte del grupo trinitario. Luego, éste era colocado sobre un cojín de terciopelo y exhibido ante los fieles que se arrodillaban para besarlo y adorarlo. A continuación se guardaba en un sepulcro hasta la mañana del Domingo de Resurrección. Y, acabada la ceremonia, se colocaba de nuevo en el interior de la talla. En base a esta descripción, Trens²⁰ pensó que otras abrideras trinitarias, cuya cruz era móvil, fueron empleadas del mismo modo. Esto explicaría la desaparición de algunos de los crucifijos interiores. Pero otras veces la ceremonia era mucho más sencilla. Simplemente en días de fiesta solemne, la escultura se abría para permitir a los fieles adorar el grupo interior. La talla de Bergara, carente de crucificado móvil, no pudo participar de unos usos similares a los oficiados en Durham. En cambio sí pudo ser abierta con ocasión de alguna solemnidad, facilitando así la adoración de la Trinidad.

Al margen de las anteriores hipótesis, existe un testimonio oral recogido por Sorondo²¹ según el cual Nuestra Señora de Buriñondo era venerada por las parturientas, que le traían flores blancas cuando empezaban a sentir dolores. La protección a las parturientas fue también atribuida a otras abrideras, existiendo al menos testimonio de dos (la de Autun en Francia y la de Pie de Concha en

¹⁶ AGUIRRE, 2000, op. cit.

¹⁷ LIZARRALDE, 1926, op. cit.

¹⁸ *Libro de nuestra señora de Buiñondo desde diez días del mes de mayo de mill e quinientos cinquenta e cinco años en adelante y hasta el dicho día sacado del libro viejo el provecho de aver de la hermita, como adelante se dice que tiene sobrados para obra anexa a Santa Marina de Vergara.*

¹⁹ FOWLER, C., «Rites of Durham», en *The publications of the Surtees Society*, Durham, C. Fowler, 1902.

²⁰ TRENS, 1947, op. cit.

²¹ SORONDO, 1982-1983, op. cit.

Cantabria) que desarrollaron esta misma función, posibilitando el buen parto de las mujeres encintas. En el caso de Bergara, este detalle enlaza directamente con la iconografía de la Virgen de la Expectación que presenta la talla.

6. UN COMPLEJO PROGRAMA ICONOGRÁFICO

6.1. Iconografía del exterior: multiplicidad iconográfica. Posibles alteraciones

En la obra confluyen varias iconografías: exteriormente se aúnan la Virgen de la Esperanza (con el vientre abultado, acentuado por el talle alto del traje y la puerta oval cóncava) (fig.1), la Orante (con las manos alzadas en oración como los primeros cristianos) (fig.2) y la *Sedes Sapientiae* (pues es el trono en el que asienta la Sabiduría, que es el Niño apoyado en sus piernas) (fig. 4); e interiormente la Trinidad Trono de Gracia (fig. 5). Esta concurrencia de temas no se da en otro tipo de abrideras, pero resulta muy rica por las interrelaciones que se producen.

Primeramente se observa la Virgen de la Esperanza o embarazada, que lleva en su seno al Niño. Es una iconografía que explica el misterio de la Encarnación y da preponderancia a la figura de María, ya que sin ella, sin su consentimiento o *fiat*, habría sido imposible la Encarnación y la posterior Redención de los hombres. Se representa en Occidente desde el siglo XIII, aunque no se hace frecuente hasta fines de la Edad Media, momento en que se fija el 18 de diciembre como fiesta de la Expectación.

A continuación, está presente la Virgen orante, una de las tipologías marianas más antiguas, ya existente en las catacumbas paleocristianas, que se mantiene después en el mundo bizantino (destacando la tipología oriental de la Blachernitissa). Lo habitual es que María levante los brazos, ligeramente separados del torso, y coloque los antebrazos dibujando una línea oblicua, con las palmas de las manos mirando al espectador, como ocurre con la orante de la Catacumba de Priscila.

Sin embargo Ntra. Sra. de Buriñondo presenta unos brazos llamativamente cortos, flexionados a la altura del codo, levantados pero pegados al torso; y unas manos grandes dispuestas verticalmente, con las palmas hacia el espectador. Esto hace posibles dos hipótesis: la primera que el artista, seguramente alejado en el tiempo y en el espacio de los modelos de la Orante, hiciera una reinterpretación de la posición corporal. La segunda, que los brazos y manos en actitud orante no formaran parte del diseño original y fuesen añadidos con posterioridad, tesis factible dado que se aprecia una grieta a la altura en que el brazo izquierdo se une al torso.

La Virgen, al mostrar la idea de la Expectación, pudo haber tenido primitivamente las manos sobre el vientre, como si lo señalase o contuviese. Esta disposición era más habitual, como se observa por ejemplo en una talla castellana del

siglo XIV conservada en la iglesia de Santiago de Medina del Campo, o en la Madonna del Parto atribuida a Antonio Veneziano.

Finalmente, la *Sedes Sapientiae*, tema que se caracteriza por la expresión solemne y la posición rígidamente frontal. La Virgen entronizada sostiene al Niño. Es una tipología que insiste en la majestad de María más que en su humanidad, pues ningún sentimiento de ternura se atisba entre madre e hijo. No se conocen precedentes de representaciones que sean simultáneamente Expectantes y *Sedes Sapientiae*. Por ello, se ha pensado que el Niño, al igual que los brazos en posición de orante, tampoco formara parte del proyecto original, y que fuese más bien un añadido posterior —de cronología desconocida— diseñado para ocultar la iconografía primitiva, controvertida ya desde el siglo XV como testimonian los escritos de Gerson.

6.2. Iconografía del interior: Trinidad Trono de Gracia

Ocupa el interior la Trinidad Trono de Gracia, compuesta por Dios Padre, entronizado y representado como anciano barbado, sosteniendo con ambas manos la cruz con su Hijo muerto. Entre las cabezas de ambas figuras se sitúa la paloma del Espíritu Santo, conectando así las tres hipóstasis²².

El Padre muestra a los fieles el sacrificio realizado por su Hijo que permitirá la Redención del género humano. Imperturbable y majestuoso, no se emociona ni comparte el sufrimiento de Cristo. No hay por tanto *compassio patris*²³. En este sentido, es parangonable a la Virgen en majestad en que ésta se limita a presentar al Niño pero sin demostrar ningún tipo de sentimiento humano. Tal vez los Tronos de Gracia pretendían suscitar en los creyentes una meditación sobre la acción salvadora/redentora de la oración y la penitencia.

Son diversas las fuentes que se han señalado para esta iconografía. Entre las literarias, Pamplona²⁴ destaca varias procedentes de la Biblia. En primer lugar, la Epístola de San Pablo a los Hebreos IV, 16:

«Acerquémonos, pues, confiadamente al trono de la gracia, a fin de recibir misericordia y hallar gracia para el oportuno auxilio»

que emplea la expresión Trono de Gracia pero para referirse únicamente a Cristo. En segundo lugar el Evangelio de San Lucas XXIII, 46:

«Jesús, dando una gran voz, dijo: *Padre, en tus manos entrego mi espíritu*, y diciendo esto, expiró»

²² Hipóstasis: cada una de las personas de la Trinidad.

²³ La anulación del diálogo entre el Padre y el Hijo es señalada por GRIMALDI-HIERHOLTZ, R., *Images de la Trinité dans l'Art*, Manchecourt, Maury- Eurolivres, 1995, pp. 66-80.

²⁴ PAMPLONA, G., *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1970.

que evoca mediante palabras la tipología anteriormente descrita. Finalmente el Apocalipsis, que en distintas ocasiones hace alusión al trono de Dios:

«Al que venciere le haré sentarse conmigo en mi trono, así como yo también vencí y me senté con mi Padre en su trono» (Apocalipsis III, 21)

«Vi a la derecha del que estaba sentado en el trono un libro escrito por dentro y por fuera, sellado con siete sellos» (Apocalipsis V, 1)

«porque el Cordero, que está en medio del trono, los apacentará y los guiará a las fuentes de aguas de vida, y Dios enjugará toda lágrima de sus ojos» (Apocalipsis VII, 17)

Aunque estos versículos, de interpretación amplia, no describen con exactitud el tema analizado.

Entre las fuentes literario-iconográficas, Ligtenberg²⁵ nombró la Anáfora de la Misa que comienza con las palabras *Te igitur*, ya que tanto esta expresión (en el plano poético) como el Trono de Gracia (en el ámbito plástico) suponen la aceptación plena por parte del Padre del sacrificio de Cristo. Además, ciertas miniaturas escogieron este mismo motivo para decorar la letra «Tau» del *Te igitur*, como es el caso del Misal de la Biblioteca Nacional de Viena, de hacia 1160 (ms.755)²⁶.

Entre las fuentes puramente iconográficas, Réau²⁷ nombró aquellos Bautismos de Cristo en que se manifestaba la Trinidad, ya que tanto la disposición vertical de las tres personas como la disimilitud entre ellas, resultaba similar al tema analizado.

En cuanto a su cronología, en general los investigadores coinciden en situar su origen en el siglo XII. En el contexto español se han localizado distintos ejemplos escultóricos de los siglos XIII-XV (con especial presencia en Castilla, y sobre todo en Navarra y País Vasco²⁸) y pictóricos de los siglos XIV-XV (en la corona de Aragón), momento de mayor difusión.

Si bien es cierto que con motivo de la Reforma los protestantes criticaron estas y otras imágenes trinitarias, la iglesia católica con posterioridad sólo aceptó expresamente una de ellas, precisamente la del Trono de Gracia. Así queda recogido en una bula del papa Benedicto XIV (1740-1758)²⁹, bastante posterior a la Contrarreforma, cuya traducción aproximada puede ser:

²⁵ LIGTENBERG, R., «Over den Oorsprong en de eerste beteekenis van den Genadestoel», *Collectanea Franciscana Nerlandica*, 1932, Vol. III, núm. 1, pp.1-35.

²⁶ La interpretación de LIGTENBERG, 1932, op. cit., la dio a conocer PAMPLONA, 1970, op. cit., quien la atacó desde diversos flancos. Por un lado consideró que el significado otorgado al texto del *Te igitur* estaba equivocado. Por otro, manifestó que no existían suficientes ejemplos de miniaturas del *Te igitur* con la Trinidad Trono de Gracia como para demostrar esta hipótesis.

²⁷ RÉAU, 1957, op. cit.

²⁸ Estos ejemplos son recopilados y comentados por PAMPLONA, 1970, op. cit. Si bien entre las esculturas no se incluye el grupo trinitario de Bergara, es cierto que se citan otras tallas vascas y navarras de los siglos XIV y XV que por la proximidad geográfica, cronológica e iconográfica podrían compararse con dicha escultura.

²⁹ Benedicto XIV fue elegido papa en 1740. Promovió el entendimiento con los gobernantes protestantes. Fundó cuatro academias en Roma dedicadas al estudio de las antigüedades romanas y cristia-

«Las imágenes de la Santísima Trinidad que son aprobadas y permitidas son aquellas que representan a Dios Padre bajo aspecto de anciano, siguiendo a Daniel (7,9): *Antiquus Dierum sedit*; al Hijo unigénito, Cristo, sin lugar a dudas Dios y hombre (a un tiempo); y entre ambos el Espíritu Santo bajo aspecto de paloma»³⁰.

6.3. Excepcionalidad de la interrelación temática Virgen de la Esperanza-Virgen orante-Virgen Sedes Sapientiae. Sentido general del programa iconográfico

La excepcionalidad de la escultura de Bergara, se debe —entre otros motivos— a la interrelación de la Virgen de la Expectación, la Orante y la *Sedes Sapientiae*, vinculación sin precedentes conocidos.

Precisamente esta «atipicidad» lleva a preguntarse si la confluencia de motivos estaba presente en el encargo original o si se debe a intervenciones posteriores. Tanto los brazos de María como el Niño podrían ser —como se ha dicho anteriormente— añadidos fruto del ambiente postridentino.

Sin embargo, estas posibles alteraciones no ocultan el significado original de la pieza, sino que lo potencian, refuerzan o complementan. Es decir, las tres iconografías estrechamente vinculadas expresan un programa común: la maternidad divina de la Virgen le confiere la dignidad suficiente como para interceder ante Dios por la redención de la humanidad.

María, por su pureza, es elegida por Dios para encarnarse en ella. Dicho acontecimiento se hace patente en Bergara mediante la iconografía de la Expectante y la propia advocación de Ntra. Sra. de la Encarnación. Transcurridos los meses del embarazo, se convierte en madre de Dios y consecuentemente en trono de Sabiduría. Esto se ha expresado aquí a través de la *Sedes Sapientiae*. Por haber llevado en su vientre a Jesús, la Virgen adquiere dignidad y autoridad para rezar ante Dios por la salvación de los hombres. La Orante, la Intercesora, es ahora la que alza los brazos.

La humanidad, a su vez, es redimida por el sacrificio de Cristo, recordado mediante el grupo de la Trinidad. Del mismo modo que la abridera guarda en su seno al crucificado, María encierra la clave de la Redención, es la *Corredentora*.

Estas mismas ideas fueron expresadas por pensadores cristianos de Occidente a partir del siglo XII y a lo largo de la Baja Edad Media. Por todo ello,

nas, la historia de la Iglesia, de los concilios, del derecho canónico y de la liturgia, en sus escritos litúrgicos se mostró preocupado por el sacrificio de la Misa, y las fiestas de Nuestro Señor, la Virgen y algunos Santos. Publicó numerosas obras sobre los ritos orientales, así como Bulas y Breves contra el uso de imágenes supersticiosas y contra el uso de la música profana en las iglesias, entre otros.

³⁰ El texto original, citado por RÉAU, 1957, op. cit. p. 27, dice: «Imagines S.S. Trinitatis communiter approbatae et tuto permittendae illae sunt, quae personam Dei Patris exhibent in forma viri senis, desumpta ex Daniele (7,9): *Antiquus Dierum sedit*; in ejus autem sinu unigenitum ipsius Filium Christum videlicet Deum et hominem et inter utrosque Paraclitum Spiritum Sanctum in specie columbae».

la obra analizada, pese a su atipicidad y excepcionalidad, responde perfectamente al contexto teológico bajomedieval.

Desde el siglo XII se potencia el papel clave de la Virgen en la Intercesión. Se contraponen su benevolencia con la severidad de Cristo y de Dios Padre, y se afirma su Intercesión Omnipotente. Cristo, cumpliendo el mandamiento de «honrar a los padres», concede todo aquello que su madre desea, inclusive salvar a los fieles que la rezan. La mediación mariana es irracional desde el punto de vista ético pero efectiva en el plano de la devoción. Desde este momento, tanto su labor intercesora entre Dios y los creyentes, como su participación en la Redención, adquieren enorme peso. Todo ello se traduce plásticamente en esta talla.

6.4. La interrelación Virgen-Trinidad de la talla de Bergara en el contexto general de las abrideras trinitarias

El aspecto más controvertido de esta escultura es, sin duda, la unión de la iconografía de la Expectante y la Trinidad, cuestión que ya observó Trens³¹. Para dicho autor esta imagen es la que mejor refleja el peligro que Gerson vio en las abrideras. Al quitar la tapa oval se deja al descubierto el grupo interior, de proporciones adecuadas a la cavidad maternal. Es un ejemplo inequívoco de «Virgen embarazada de la Trinidad», lo cual podría inducir al fiel a pensar que las tres hipóstasis —y no sólo el Hijo— se encarnaron.

Lizarralde³² destacó además el contraste que se produce entre el sufrimiento de Cristo y la gozosa maternidad de la Virgen, reflejada en su rostro sereno y amable.

6.4.1. Desarrollo de la idea Virgen «Templo de la Divinidad»

La unión de la iconografía mariana y trinitaria no es única, está presente en un destacable número de abrideras y ha preocupado a distintos investigadores³³. Sirve para expresar un complejo concepto filosófico-teológico según el cual María es *Templum Trinitatis*.

En este terreno, se pueden distinguir dos grandes líneas de pensamiento: la oriental y la occidental. La escuela bizantina desarrolló, a lo largo del Medievo,

³¹ TRENDS, 1947, op. cit.

³² LIZARRALDE, 1926, op.cit.

³³ BAUMER, C., «Die Schreinmadonna in geographischer und chronologischer Ordnung», en *Marian Library Studies*, University of Dayton, s.n., 1977, Vol. IX, pp. 237- 272. CLÉMENT, 1909, op. cit. DIDRON, A. N., *Christian iconography. The History of Christian Art in the Middle Ages*, New York, Frederick Ungar, 1965 [1ª ed. 1886], Vol. II, pp. 1-85. FABRE, 1917, op. cit. GRAY, D., *Themes and images in the Medieval English Religious Lyric*, London, Routledge & Kegan Paul, 1972. MOLINA I FIGUERAS, J., «El retablo de la Trinidad de la Seo de Manresa», en *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 87-116. RÉAU, 1957, op. cit. TRENDS, 1947, op. cit.

la idea de la «Virgen Templo». María fue alabada como morada, santuario, tálamo, tabernáculo, trono y templo, que por su pureza era digna de ser habitáculo divino. No obstante, los textos se limitaron a ensalzarla sólo como templo de la Divinidad, no de la Trinidad. Así se ve en distintos pasajes:

– Efrén el Sirio (306- 376) escribe:

«[...]Hoy María se ha hecho cielo y ha traído a Dios, porque en ella ha descendido la excelsa divinidad y ha hecho morada. La divinidad se hizo en ella pequeña para hacernos grandes dado que ésta por su naturaleza no es pequeña[...]»³⁴

– La *Liturgia de San Basilio* (siglo VI) dice:

«[...]Oh templo santificado, paraíso y gloria virginal en la que se encarnó el que es Dios anterior a los siglos, porque Él escogió tu seno como trono y tu vientre más amplio que los cielos»[...]»³⁵

– Germán de Constantinopla (634/654—733), en su homilía sobre la entrada de la María en el templo, considera que ésta fue contenedor solamente de una persona:

«[...]puesto que uno de la Trinidad santísima y superior a cualquier principio se apresuraba a ser contenido en el seno de esta joven virgen y madre, mediante la complacencia del Padre, por propia voluntad y a través de la sugerencia del santísimo Espíritu[...]»³⁶.

Es decir, quien habitó en el seno de María fue sólo el Hijo. Las otras dos personas colaboraron en la Encarnación, dando su consentimiento el Padre y sugiriéndolo el Espíritu Santo; pero sólo el Verbo se encarnó.

– Andrés de Creta (660-740), expresa en una homilía:

«[...]Ésta es la Madre de Dios, María, nombre pronunciado por Dios, de cuyo seno el Divinísimo provino con la carne, y que él mismo formó en modo sobrenatural, construyéndola como un templo para sí[...]»³⁷.

– Tarasio (745- 809) en su homilía para la fiesta de la Presentación de María en el Templo³⁸, la elogia con los siguientes epítetos:

³⁴ Texto citado por PASSARELLI, G., *Iconos. Festividades bizantinas*, Madrid, Libsa, 1999, p. 62; procedente de: Efrén el Sirio, *Primo discorso sulla Madre di Dio*, en E. BECK, *Nachträge zu Ephrem Syras* (CSCO 364, Script. Syri, 160), n. 28.

³⁵ Traducción recogida por ROS LECONTE, E., *Iconografía mariana bizantino-rusa*, Barcelona, Balmes, 1984, p. 69.

³⁶ Homilía recogida por PASSARELLI, 1999, op. cit., p. 70, procedente de, *Testi Mariani del Primo Millennio, a cura di G. Gharib*, Roma, s.n, 1989, Vol. II, p. 323.

³⁷ Estas palabras son citadas por PASSARELLI, 1999, op. cit., p. 46, procedentes de: *Testi Mariani del Primo Millennio, a cura di G. Gharib*, Roma, s.n, 1989, Vol. II, p. 398.

³⁸ Homilía recogida por PASSARELLI, 1999, op. cit., p. 69, procedente de: *Testi Mariani del Primo Millennio, a cura di G. Gharib*, Roma, s.n, 1989, Vol. II, p. 626.

«[...]Santo de los Santos, el inmaculado tálamo del Verbo, la florida vara virginal, el arca de la santificación, monte santo, el tabernáculo capaz de acoger a Dios, la zarza incombusta, el llameante carro de Dios[...]

– Leone Magistro (siglo IX) compone dos himnos para la fiesta de la Presentación de María en el Templo³⁹:

«[...]Hoy es conducida al Templo la inmaculada Virgen para ser morada del Dios del universo y aliento de toda nuestra vida. Hoy el purísimo santuario es introducido en el Santo de los Santos cual potranca de tres años[...]

«[...]Salve, oh realización de la economía del Creador, el Templo purísimo del Salvador, el precioso tálamo y Virgen, el tesoro sagrado de la gloria de Dios es introducido en este día en la Casa del Señor trayendo consigo la gracia del Espíritu divino. A Ella loan los Ángeles de Dios: Ella es el tabernáculo supraceleste[...]

– El *Himno de la Anunciación* en la iglesia bizantina dice:

«[...]Éste es el día de una buena nueva de alegría, es la fiesta de la Virgen; el mucho de aquí abajo se toca con el de ahí arriba; Adán se renueva y Eva se libra de la primitiva aflicción; el tabernáculo de nuestra naturaleza humana se convierte en templo de Dios gracias a la divinización de nuestra condición por Él asumida [...]

Por tanto, la iglesia bizantina describe a María únicamente como tálamo de la divinidad. Si bien puede considerarse que al nombrar la «divinidad» implícitamente se habla de la «Trinidad», esto no es más que mera suposición pues los textos no lo expresan con tanta rotundidad.

6.4.2. Desarrollo de la idea Virgen «Templo de la Trinidad»

Paralelamente se fragua la escuela occidental, que apoyándose en las Escrituras, desarrolla de un modo claro y sin ambigüedades —al menos desde el siglo XII— la idea de María como receptáculo trinitario. Ello supone una novedad fundamental que tiene repercusiones en el plano iconográfico y que subyace en la creación de las abrideras.

El pasaje bíblico en que se apoya este nuevo concepto procede de San Juan, XIV, 23. Cristo le dice al apóstol San Juan:

«Si alguno me ama, guardará mi palabra, y mi Padre le amará, y vendremos a él y en él haremos morada».

³⁹ Himnos *Apolytikion* y *Kontakion*, recogidos por PASSARELLI, 1999, op. cit., p. 67, procedentes de: *Testi Mariani del Primo Millennio, a cura di G. Gharib*, Roma, s.n., 1989, Vol. II, p. 871.

⁴⁰ *Himno de la víspera de la fiesta- Doxastikon*, recogido por PASSARELLI, 1999, op. cit., p.197

Lo que significan estas palabras —especialmente los vocablo «vendremos» y «haremos», en plural— es que las tres Personas hacen su morada en los espíritus puros. La Virgen, como alma en estado de gracia, fue el lugar elegido por la divinidad para habitar en ella.

En el siglo XII Adam de Saint Victor, concedor del pasaje bíblico mencionado, dio forma definitiva a esta noción, condensándose su pensamiento en la frase: «Salve, Mater Pietatis et totius Trinitatis nobile Triclinium»⁴¹.

Un siglo más tarde, Guillermo Durando (1230-1296) en el *Rationale Divinorum Officiorum*, dio un paso atrás, al considerar que el cuerpo de María era únicamente «receptáculo de Cristo», lo que queda reflejado en el pasaje:

«el cofre, en el cual se conservan las Hostias consagradas, significa el cuerpo de la Virgen gloriosa, pues el salmista dice: *Levántate, Señor, y ven al lugar de tu descanso*»⁴².

Durando, en conexión con los autores bizantinos, es ambiguo en su descripción ya que hace referencia a la divinidad en sentido amplio, y en todo caso a Cristo, la persona relacionada con el sacrificio eucarístico y por tanto con el pan y el vino.

Al margen de este paréntesis y con diversos altibajos, el concepto planteado siguió abriéndose camino en el Occidente medieval. Baumer⁴³ recoge otro texto más, en francés y del siglo XIV, en el que se afirma que María *Chambre de toute la Trinité* es la perfecta abogada de los pecadores. Una posible traducción del fragmento es la siguiente:

«por los pecadores quiso en ti hacer morada el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Por lo cual, dulce dama, a ti te corresponde ser abogada de los pobres pecadores, y por lo cual tú eres el tabernáculo (la morada) de la Trinidad»⁴⁴.

Con el paso del tiempo, el pensamiento de Adam de Saint Victor fue transformándose de tal modo que, en los siglos XIV-XV, el concepto espiritual de la Virgen tabernáculo dio lugar a una creencia aún más extrema según la cual era su mismo vientre la morada de la divinidad. Los fieles eran impulsados a creer en

⁴¹ «Salve, Madre de Piedad y de toda la Trinidad noble mansión / morada».

⁴² Fuente citada por YZQUIERDO PERRÍN, R., «Nueva imagen de Virgen abridera. Parroquia de San Salvador de Toldaos (Triacastela, Lugo)», *Boletín do Museo Provincial de Lugo*, 1988/89, Vol. IV, pp. 19-30.

⁴³ BAUMER, 1977, op. cit.

⁴⁴ BAUMER, 1977, op. cit., p. 251 extrae este texto de DIDRON, 1886, op. cit., p. 60. Sin embargo, Didron no dice de donde procede este texto del siglo XIV (autor, título de la obra, año, país, etc.) con lo cual es muy difícil contrastar la cita bibliográfica. El texto completo en el idioma original, tal como lo recogen BAUMER, 1977, op. cit., p. 251 y DIDRON, 1886, op. cit., p. 60, dice así: «[...]Vuelliés ouvrir les oreilles de vostre très-grant douceur à escouter les prières de moy povre pécheur, quant pour les pécheurs se voust en vous hebergier le Père, le Filz et le Seint-Esperit. Pour quoy, douce dame, à vous appartient estre advocate aux povres pécheurs, et par quoy vous estes la chambre de toute la Trinité [...]».

«la gestación de la Trinidad en el seno de la Virgen»⁴⁵. La talla de Bergara es la mejor traducción plástica de esta transformación, ya que María está verdaderamente —y no sólo metafórica o simbólicamente— embarazada de la Trinidad. Todo ello fue combatido a raíz de Trento, pues entre otras cosas generaba una terrible paradoja, ya que «la hija de Dios se convertía en la madre de su Padre, y el Padre se convertía en hermano del hombre»⁴⁶.

6.4.3. Controversias y temores de los teólogos. Censura en la Edad Moderna

Si bien, desde el punto de vista de la teología católica, las abrideras tenían algunos aspectos positivos, ya que favorecían el acercamiento de concepto abstracto de la Trinidad al hombre, y subrayaban la participación de María en la Encarnación, en términos generales resultaban muy problemáticas, dado que implicaban la inversión de la jerarquía entre Dios y la Virgen. María superaba en dimensiones a la Trinidad que llevaba en su seno y se presentaba ante los fieles como su «creadora».

Este planteamiento es producto de la intensificación del culto mariano a finales de la Edad Media, que otorga una orientación matriarcal a la religión cristiana tradicionalmente patriarcal⁴⁷. Los teólogos católicos insistirán en que María no puede ser adorada como si fuese la Divinidad, sólo venerada.

Las críticas conocidas en relación a las abrideras son las de Gerson, Molanus y Benedicto XIV. Gerson (1363-1429), canciller de la Sorbonne y destacable autoridad teológica, condenó numerosos temas que juzgaba desviados y falsos. En su *Opera Omnia* incluyó el *Sermo devotissimus de Christi Nativitate (Sermo de Nativitate Domini)*, en el que trataba la cuestión de la veneración a las imágenes.

⁴⁵ MOLINA I FIGUERAS, 1999, op. cit.

⁴⁶ Esta paradoja es ilustrada por GRAY, 1972, op. cit., p. 90; a través de un poema inglés del siglo XIV:

«Thou wommon bouthe vere/ Thyn oun vader bere/ Great wonder thys was/ That on wommon was moder/ To vader and hyre brother/ So never nas./ Thou my suster and moder/ And thy sone my brother/ Who schulde thoenne drede/ Dame , suster and moder / Say thy sone my brother,/ That ys domesmon./ That vor the that hym ber/ To me boe debonere-/ My robe he haveth opon».

Es decir, la relación de María con la Trinidad «en términos de parentesco» se ve alterada. Tradicionalmente se entendía que María era hija del Padre, madre del Hijo y esposa del Espíritu Santo. Así lo recoge San Francisco de Asís (1182-1226) en la antifona del *Oficio de la Pasión del Señor (OfP)*, que dice literalmente:

«[...]Santa Virgen María, no ha nacido en el mundo ninguna semejante a ti entre las mujeres, hija y esclava del altísimo y sumo Rey, el Padre celestial, Madre de nuestro santísimo Señor Jesucristo, esposa del Espíritu Santo[...]».

Pero las abrideras trinitarias invierten esta relación, pasando a ser María la «madre de su Padre», pues la Virgen encierra en su interior -en su vientre- la Trinidad Trono de Gracia compuesta por dios Padre, Hijo y Espíritu Santo.

⁴⁷ RÉAU, 1957, op. cit., insiste en la orientación matriarcal que cobra el Cristianismo a finales de la Edad Media.

nes sagradas y reflexionaba a propósito de una abridera trinitaria situada en los Carmelitas en París. La parte del sermón que se ocupa de esta cuestión ha sido resumida y traducida en numerosas ocasiones, aproximadamente del siguiente modo⁴⁸:

«[...] Es necesario velar para que nada falso sea representado. Digo esto a propósito de la imagen que se encuentra en los Carmelitas de Paris, y otras similares, que albergan la Trinidad en su seno, como si la Trinidad al completo hubiese tomado carne humana en la Virgen María. [...] No veo por qué se debe admirar semejante cosa ya que, en mi humilde opinión, no existe belleza o devoción en tales obras y, además, éstas pueden incluso provocar el error y la impiedad [...]»⁴⁹.

En opinión de Clément⁵⁰ este sermón motivó la destrucción de la obra del Carmen, y probablemente la supresión posterior de otras semejantes, por la influencia de las críticas en otras ciudades universitarias.

Para Wirth⁵¹ la actitud de Gerson responde a una situación de tensión dentro de la Iglesia, que preludia la Reforma y la Contrarreforma. El peligro que encerraban estas representaciones no estaba sólo en que los fieles considerasen a la Virgen madre de la Trinidad, sino en que además éstos acusasen a la Iglesia de difundir un error, una falsa doctrina.

Este ataque frontal inaugura la polémica. Un siglo después tiene lugar la celebración del Concilio de Trento (1545-1563) que, entre otras muchas cosas, pretende atenuar y limitar las exageraciones medievales en torno a la figura de

⁴⁸ Han incluido traducciones de este texto gran número de estudiosos:

BANGO TORVISO, I., «¿Un tipo de imagen heterodoxa? La Virgen abridera de Allariz y su tipología en la Península Ibérica», en *Galicia no tempo*. Santiago de Compostela, s.n., 1991, pp. 131-148.

BOESPFLUG, F., *Dieu dans l'art. Sollicitudini Nostrae de Benoît XIV (1745) et l'affair Crescence de Kaufbeuren*, Paris, Cerf, 1984, pp. 279-288.

CAMILLE, Michel., «¿Virgen o Venus? La diosa gótica resucita», en *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000.

DIDRON, 1886, op. cit.

TRENS, 1947, op. cit.

WIRTH, J. et al., « Jean Gerson condamne les Vierges ouvranes », en DUPEUX, C.; JEZIER, M.; WIRTH, J. (dir.), *Iconoclasm. Vie et mort de l'image médiévale*, Zurich, Somogy, 2001, pp. 282-283.

⁴⁹ El texto original en latín de Gerson del siglo XV, publicado y editado por DU PIN, L. E., *Opera Omnia*, Antwerp, George Olms Verlag, 1987, vol. III, p. 947; dice así:

«Et propterea cavendum est, ne falsa aliqua accipiatur historia, quemadmodum esset, perperam exponendo Scripturam. Haec dico partim propter quamdam Imaginem, quae est in Carmelitis & similis, quae in ventribus earum unam habent Trinitatem, veluti si tota Trinitas in Virgine Maria carnem assumsisset humanam. Et quod admirabilius est, depicti sunt inferi, quorum nullus cernitur exitus. Nec video quare talia siant opera. Meânamque sententiâ nulla in eis est pulchritudo, nec devotio, & possunt esse causa erroris & indevotionis. Propusueram dicere, quare potiùs honoratur una imago quàm alia ad Ecclesias peregrinando, & d' baculis his qui Parisiis circumferuntur per feminas Ecclesiarum vestitas ornamentis: & offerenti conceduntur, sed timerem esse prolixior».

⁵⁰ CLÉMENT, 1909, op. cit.

⁵¹ WIRTH, 2001, op. cit.

María. Pero Trento no condena expresamente la creación y veneración de las imágenes, sino que delega en los obispos la responsabilidad de aceptarlas o rechazarlas⁵².

No obstante, los teólogos postridentinos de los siglos XVI-XVIII se decantarán por la prohibición. En 1568, sólo cinco años después de concluido el concilio, Molanus⁵³ recupera las críticas realizadas por Gerson un siglo antes, sin alterar apenas el contenido de éstas. Considera sensato que las abrideras trinitarias sean desaprobadas por hombres ilustres, ya que no tienen fuente, soporte o sustento ni en las Santas Escrituras ni en los Santos Padres⁵⁴.

El papa Benedicto XIV, en el decreto reprobatorio *Sanctissimi Domini nostri Benedicti Papae XIV Bullarium* de 1745⁵⁵, incluye las abrideras dentro de las imágenes trinitarias desaprobadas, fundándose en los mismos argumentos aportados por Gerson y retomados por Molanus.

Sin embargo, a propósito de las críticas de Benedicto XIV, Boespflug⁵⁶ se pregunta cuál era el verdadero peligro de estas obras, que en el siglo XVIII, trescientos años después de la primera condena, aún eran motivo de preocupación entre los teólogos. Tal vez en la actualidad hayamos perdido la perspectiva sobre el verdadero alcance de los planteamientos subyacentes en ellas.

⁵² *Decreto sobre imágenes sagradas*, con fecha del 3-12-1563.

⁵³ J. Molanus (o Von Meulen) fue teólogo de la Universidad de Lovaina y hombre muy influyente en el papa Urbano VIII. Convenció al papa de que prohibiera ciertas imágenes de la Trinidad, más concretamente las Trinidades tricéfalas o trifaciales, que eran consideradas monstruosas. Sin embargo, se desconoce si Urbano VIII emitió opinión acerca de las abrideras trinitarias.

⁵⁴ El texto en latín de Molanus (1570-1594), editado por BOESPFLUG, F.; CHRISTIN, O.; TASEL, B., *Traité des saintes images*, Paris, Éditions du Cerf, 1996, vol. II, pp. 42-43, es el siguiente: «Inueniuntur verò & duae aliae Trinitatis imagines, sed quae à clarissimus viris improbatæ sunt, quia nec ex sacra scriptura desumptæ, nec sanctis patribus nostris notæ fuerunt. Vnde earum vnam improbat Ioannes Gerson, in sermone // quem Parisijs habuit de Natiuitate Domini, Cauendum est, ait, ne aliqua falsa pingatur historia. Hoc dico, partim propter quandam Imaginem quæ est in Carmelitas & similis, quæ in ventribus earum vnam habent Trinitatem, veluti si tota Trinitas in Virgine Maria Carnem assumpsisset humanam, Mea sententia, nulla est in eis pulchritudo nec deuotio. Et possunt esse causa erroris, & indeuotonis, Haec Gerson».

Y la traducción al francés propuesta por este mismo editor BOESPFLUG, 1996, op. cit., vol. I, p. 133: « On trouve aussi deux autres images de la Trinité, mais qui sont désapprouvées par des hommes éminents, parce qu'elles n'ont pas leur source dans la Saint Écriture et que nos saints Pères ne les ont pas connues. C'est pourquoi Jean Gerson désapprouve l'une d'elles dans un sermon qu'il a tenu à Paris sur la Nativité du Seigneur: *Il faut veiller, dit-il, à ce qu'aucun récit faux ne soit représenté. Je dis cela en partie à cause d'une image particulière, qui se trouve chez les Carmélites, et d'autres semblables, qui ont une Trinité en leur sein, comme si la Trinité tout entière avait pris chair humaine en la Vierge Marie. Ma position est que ces images-là sont dépourvues de beauté et de religion; elles peuvent même provoquer l'erreur et l'impiété.*»

⁵⁵ Texto editado y comentado por BOESPFLUG, 1984, op. cit.

⁵⁶ *Ibidem*.



Fig.1. Virgen Abridera. Ermita de San Blas de Buriñondo, Bergara (provincia de Guipúzcoa). Vista frontal cerrada, sin el Niño.



Fig.2. Virgen Abridera. Ermita de San Blas de Buriñondo, Bergara (provincia de Guipúzcoa). Vista frontal abierta.



Fig.3. Virgen Abridera. Ermita de San Blas de Buriñondo, Bergara (provincia de Guipúzcoa). Vista del dorso.



Fig.4. Virgen Abridera. Ermita de San Blas de Buriñondo, Bergara (provincia de Guipúzcoa). Detalle iconográfico del exterior: *Sedes Sapientiae*.



Fig.5. Virgen Abridera. Ermita de San Blas de Buriñondo, Bergara (provincia de Guipúzcoa). Detalle iconográfico del interior: Trinidad Trono de Gracia.