

LA VIRGEN DE LA PIEDAD DE IZNAJAR Y NUESTRA SEÑORA DE LA FUENSANTA DE CORDOBA

ANGEL AROCA LARA
ACADÉMICO NUMERARIO

El ciclo de los pastores

El número de imágenes de la Virgen, supuestamente aparecidas en los reinos de España entre los siglos IX y XV, es realmente extraordinario. El padre Villafañe refiere un centenar de casos (1), y Faci, sólo en Aragón, dobla prácticamente dicha cifra (2). Los protagonistas de tales prodigios fueron, por lo común, gentes sencillas que se hallaban trabajando la tierra en lugares apartados o cuidando el ganado entre la espesura de los montes. De aquí que dicho periodo sea conocido por los historiadores del culto mariano en nuestro país como el *ciclo de los pastores* (3).

Las circunstancias que rodean el hallazgo de todas estas imágenes suelen ser las mismas o muy parecidas: paraje agreste y poco frecuentado, coros angélicos, luces sobrenaturales, muestras de adoración y respeto por parte de seres irracionales, dudas y vacilaciones del pastor elegido, excepticismo del pueblo en un primer momento, y dos o tres intentos de trasladar la imagen a lugar poblado, que se verán frustrados por otras tantas misteriosas transmigraciones de ésta al sitio de su invención. Generalmente la historia concluye con la erección del santuario en el lugar de la aparición, los reiterados milagros y el rápido arraigo del fervor hacia la nueva advocación mariana en las gentes de la comarca.

Basta relacionar las coordenadas espacio-temporales de tales apariciones para advertir que éstas se extienden, desde Covadonga al Mulhacén, en paralelo con el avance de la Reconquista. Las primeras se registran en Roncesvalles, Monsterrat y otras comarcas septentrionales de la Península. La Fuente habla de un centenar de invenciones en el Norte de España (4).

Con la llegada de los cristianos a la Rioja, allí aparecen otras imágenes ocultas de la Virgen, tales como las de Nájera y Valbanera. Desde el siglo XII, los hallazgos son frecuentes en Castilla la Vieja y Aragón. En la centuria siguiente, si bien se registra un

(1) VILLAFANE, J. de: *Compendio histórico de las milagrosas y devotas imágenes de M^a Santísima de Hespaña*, Salamanca, 1.726.

(2) Cfr. FUENTE, Vicente de la: *Vida de la Virgen María. Con la Historia de su culto en España*, t. II, Montaner y Simón, Barcelona, 1.879; pág. 96.

(3) FUENTE, vicente de la: *Ob. cit.*, t. II; pág. 96.

(4) *Ibidem*; pág. 32.

descenso de apariciones en la España oriental, tendrá lugar el apogeo del *ciclo de los pastores*. Es ahora cuando las imágenes de Nuestra Señora aparecen por doquier, tanto en Castilla la Nueva como en Extremadura, territorios ya más que asegurados por el espectacular avance hacia el Sur de Fernando III.

Son numerosas las leyendas sobre imágenes traídas a Andalucía por el santo monarca castellano. De algunas, como la sevillana de las Batallas o la cordobesa de Linares, se dice que las llevaba San Fernando en el arzón de la montura de su caballo al conquistar estas ciudades; otras presidieron el triunfal cortejo del rey santo que siguió a la victoria definitiva, es el caso de la Virgen de la Sede de la catedral hispalense. Se cree incluso que, como en Covadonga, hubo imágenes que contribuyeron de manera directa al feliz desenlace de algunas batallas. Tal es el origen de la advocación de Nuestra Señora de Tentudía, que atendió la súplica de Pelayo Pérez Correa. Se hallaba éste a punto de derrotar a un ejército musulmán llegado en auxilio de la asediada Sevilla. Viendo el Maestre de Santiago que el sol comenzaba a ocultarse en aquel sábado -día consagrado a la Virgen-, como un nuevo Josué, exclamó: “¡Santa María, detén tu día!”. Así, con la ayuda de la Señora, dicho capitán logró coronar un triunfo, que la oscuridad de la noche, al favorecer la huida del enemigo, hubiera hecho imposible (5).

Pese a ser muchas las imágenes de la Virgen supuestamente traídas por San Fernando, es obvio que éstas habrían de ser insuficientes para restaurar su culto en “la tierra de María Santísima”. De aquí que las apariciones no cesaran en Andalucía hasta la culminación de la Reconquista.

Todos aquellos lugares a los que no alcanzó el reparto de las imágenes fernandinas se vieron rápidamente favorecidos por el milagroso hallazgo. Fue el caso de Andújar, Bailén y Quesada, entre otras de las ciudades ganadas por el rey santo. Ubeda, por el contrario, hubo de esperar más de un siglo hasta que, en 1381, el labriego Juan Martínez encontró la Virgen del Gavellar (6).

El *ciclo de los pastores* se inicia en Andalucía mediado el siglo XIII y se prolonga por más de doscientos años. Entre las imágenes que lo cierran, Vicente de la Fuente cita la cordobesa de Villaviciosa, cuya invención sitúa a finales del siglo XV (7), fecha excesivamente tardía, que no puede aceptarse pese a desconocerse la cronología del hallazgo (8). Más próximas al final del referido ciclo estuvieron, sin duda, las invenciones de Nuestra Señora de la Fuensanta de Córdoba, y la Virgen de la Piedad, Patrona de Iznájar, cuyo estudio abordamos en este trabajo.

Con independencia de otros factores que analizaremos seguidamente, la semejanza de las leyendas que envuelven a la práctica totalidad de los hallazgos del *ciclo de los pastores* fuerza a pensar que éstos, más que a un hecho histórico, corresponden a una política de apariciones, más o menos programada, que gozó de extraordinario respaldo popular. Es sintomático que la extinción del ciclo coincida con una postura menos permisiva de la Iglesia que, desde finales del siglo XV, exige gran severidad en la investigación de los hallazgos.

De sobra es conocido el carácter de cruzada que tuvo la Reconquista y el afán restaurador que distinguió a los monarcas cristianos. Ganada una ciudad, la primera tarea era la de consagrar su mezquita y habilitarla como lugar de culto para los vencedores. No es extraño que también, de un modo u otro, cobraran presencia

(5) *Ibidem*: pág. 200-201.

(6) MOLINA NAVARRETE, Ramón: *La Virgen de Guadalupe. ¡Seis siglos de amor!*, Ubeda, 1.981; p. 8.

(7) FUENTE, vicente de la: *Ob. cit.*, t. II; pág. 101.

(8) Se ha supuesto que la invención pudo tener lugar en la segunda mitad del siglo XIV o la primera de la centuria siguiente. Vid. VAZQUEZ LESMES, Rafael: *La devoción popular cordobesa en sus ermitas y santuarios*, Cajasur, Córdoba 1.987; pág. 153.

Es probable que Vicente de la Fuente tomara como fecha del hallazgo el año 1.493, en el que se registra la autorización acordada por el cabildo catedralicio de Córdoba para trasladar la imagen.

multitud de imágenes de la Virgen, como medio de estimular una devoción cuya memoria, tras varios siglos de dominación musulmana, se hallaba completamente perdida en la mayoría de los casos.

Con el tiempo, para dejar claro que no se trató de una mera instauración del culto mariano, sino de su feliz restauración, se alentó la creencia de que dichas imágenes habían sido escondidas con ocasión de la invasión islámica, pues sus devotos, al no poder llevarlas consigo en la huida, quisieron evitar su profanación ocultándolas en cuevas, pozos, murallas, troncos de árboles y un sin fin de escondrijos, de cuya variedad queda constancia en las numerosas historias de apariciones. La idea de los restauradores halló una acogida extraordinaria en las gentes sencillas. El pueblo no sólo no se cuestionó la autenticidad de los hallazgos, sino que los demandó con avidez. Prácticamente no hubo ciudad, villa o aldea, cuyos habitantes se resignaran a no gozar de la especial protección de María. Sus imágenes, aparecidas por doquier, fueron el único consuelo a los muchos infortunios de la época, y la noticia de su antigüedad, motivo de orgullo para las gentes acogidas a su amparo.

La idea manejada por los promotores intelectuales de esta formidable expansión del culto mariano sería perfilada por un buen número de textos apócrifos -la mayoría del siglo XVI- e incluso por algunos de nuestros más inspirados escritores del Siglo de Oro (9). El resultado fue un rosario de bellas leyendas que presentan la restauración como un auténtico renacimiento de la Virgen, en el sentido liberal del término.

Las imágenes de María, supuestamente enterradas o escondidas por los godos en todo el territorio peninsular ante el avance musulmán, se manifiestan prodigiosamente en lugares tan apartados y humildes como el establo de Belén. Es frecuente que el hecho se registre el día en que la Iglesia celebra la Natividad de la Virgen -8 de septiembre-. También aquí los ángeles se encargan de llevar la buena nueva a hombres sencillos que, como los pastores del relato de San Lucas, manifiestan temor en un primer momento. Excepcionalmente, el elegido para el hallazgo es un caballero e incluso un príncipe (10), pues también a los Reyes Magos les cupo el gozo del anuncio del nacimiento de Jesús.

La intención restauradora llevaba implícita la erección de un santuario a la imagen hallada, pues ésta era la mejor manera de desagraviarla por tantos años de forzada ocultación e inevitable olvido, y, por otra parte, un acto de justicia estricta, ya que la mayoría de ellas, según la tradición, habían sido objeto de veneración en las inmediaciones del lugar del hallazgo con anterioridad a la venida de los musulmanes. Las hubo incluso, como Santa María de Nájera o la ovetense Virgen de Guadalupe, que dieron testimonio inequívoco de haber tenido ermita en otro tiempo al manifestarse junto a una campana.

Realmente el culto a la Virgen llegó a tener bastante arraigo en tiempo de los godos. Según reza en una columna del claustro de la catedral de Toledo, a los dos meses de la conversión de Recaredo dicho templo se dedicó a Santa María. Si bien esta inscripción es cuestionable, dado su presumible carácter apócrifo, no ocurre lo mismo con una de las cruces del tesoro de Guarrazar, que, al estar dedicada a Santa María de Sorbaces, confirma la existencia de un templo toledano de esta advocación. Tenemos, por otra parte, los escritos en que San Isidoro se ocupa de aspectos puntuales de la vida de María y, lo que es más significativo, la evidencia de que la Iglesia visigoda celebraba algunas fiestas de la Virgen, tales como la Anunciación y la Asunción (11).

(9) Tal es el caso de Lope de Vega, quien, con menos preocupación arqueológica que deseos de agradar a los madrileños, cantó las invenciones de la Virgen de la Almudena y Nuestra Señora de Atocha.

(10) Según la leyenda de la Virgen de Nájera, su imagen fue hallada por el mismo don García de Navarra en una de sus aventuras cinegéticas.

(11) FUENTE, Vicente de la: Ob. Cit., t. II; págs. 15-16.

Es natural que tras el abandono oficial del Arrianismo en el año 587, los visigodos defendieran, con la vehemencia de los nuevos conversos, el dogma de la maternidad divina de María proclamado el siglo anterior en Efeso. No obstante, no se conocen esculturas marianas españolas previas a la invasión musulmana y, en opinión de Trens, lo más seguro es que tales manifestaciones no llegaran a existir con anterioridad al siglo XI (12). Ello, de entrada, desmonta todas las leyendas que reclaman para la imagen de turno una datación preislámica y refuerza la teoría, expuesta líneas arriba, de que tales historias fueron fruto del plan restaurador del culto mariano que siguió a la Reconquista.

Dos versiones de la aparición de la Virgen de la Piedad

Según una de estas piadosas tradiciones, la Virgen de la Antigua o de la Piedad fue venerada en Iznájar antes de la islamización de la Bética. A la llegada de los mahometanos, las gentes del lugar la ocultaron para evitar su profanación y, siglos después, tras la reconquista de la zona, la imagen fue milagrosamente hallada en un paraje próximo a la población conocido por Las Majadillas.

En 1645 Roque Gómez Bonifaz, que siete años antes había entrado a servir como santero en la ermita de la Virgen, quiso reforzar dicha creencia y dejar constancia escrita de la misma con el testimonio de un buen número de iznajeros, todos de edad avanzada, que coinciden en lo esencial al referir la antigüedad de la imagen, los detalles de su hallazgo y el periplo de ésta hasta su traslación al santuario del barrio de La Sima, que es el actual, erigido a principios del siglo XVII (13). Como muestra de las referidas declaraciones transcribimos la siguiente:

“Rodrigo Copete, uno de los más antiguos de esta villa, y que se halló en la guerra de Granada en servicio del duque de Sessa cuando asistió a la persona de su alteza el señor don Juan de Austria y en todas las acciones que su excelencia hizo, dijo ser de edad de noventa y ocho años, y que conoció una ermita en el sitio que llaman de la Antigua Vieja, formada de cuatro pilares de ladrillo con cobertizo, y que siempre ha oído que esta imagen es muy antigua y que fue hallada, luego que esta tierra se ganó a los moros, en una calera, y que fue fama la escondieron los españoles cuando España perdió, y que esta calera estaba hecha del tiempo de los godos, y que había sido siempre muy nombrada de los naturales y forasteros y muy milagrosa y que, por ser tan antiquísima, se llamaba de la Antigua. La conoció por muchos años en el Barrio Bajo, en su iglesia, hasta que se iban perdiendo las casas, que Juan Doblas dió traza para fabricar la casa que hoy tiene, y no lo firmó por no saber” (14).

Otros de los interrogados añaden algunos datos de interés tales como que la vieja calera se puso en funcionamiento por la necesidad que hubo de reparar las murallas de la fortaleza tras ganarla a los moros o que la Antigua Vieja estuvo en el sitio que llaman de Las Eras.

Los testimonios recogidos por el santero iznajero Roque Gómez tienen visos de verdad. Los lugares de ubicación de las sucesivas ermitas están perfectamente localizados, así como también la “calera de tiempo de los godos”. Hace ya algunos años, en Las Majadillas, concretamente en un olivar denominado de la Virgen de la Piedad, junto al camino viejo de Rute, pude ver los arcos estructurales del horno del alfarero al que se alude en dichos testimonios y, en sus inmediaciones, un testar con abundantes

(12) TRENS, Manuel: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus-Ultra, Madrid, 1.946; p. 51.

(13) Algo debió ocurrirle a esta ermita, pues el 14 de diciembre de 1.684 se obtuvo permiso del obispo Salizanes para reedificarla. A.P.I., legajo Edictos y Reales Ordenes, libro Cartas de Obispos; s.f.

(14) A.C. de Nuestra Señora de la Piedad, libro Información de Nuestra Señora; s.f.

fragmentos de cerámica común que, a mi juicio, es tardorromana (15). Cabe incluso pensar, ya que hablamos de una imagen de barro cocido, que Ntra. Sra. de la Antigua saliera del referido horno. No obstante, su datación preislámica es insostenible.

La historia del hallazgo de la Virgen de la Antigua o de la Piedad es bastante doméstica, sin las luces y los mensajeros celestiales propios de las invenciones del *ciclo de los pastores*. Sin embargo, andando el tiempo, aparecería una leyenda más acorde con el talante sobrenatural de los descubrimientos medievales.

En 1882 se publicó un folleto versificado en romance que recoge la nueva versión del hallazgo (16). Pese a su carácter anónimo, el origen del mismo hay que rastrearlo en la imaginación de don Juan de Castro Orgaz, abogado de Iznájar y padre del polígrafo Cristóbal de Castro.

Dicho autor, con base en el documento antes citado, pues en su relato narra como los godos escondieron la imagen para evitar su profanación, habla de la vieja calera y sitúa el hallazgo en Las Majadillas, tejió una fantástica historia con todos los ingredientes que durante siglos había cautivado a las gentes sencillas. La protagonista es Aldonza, la fiel esposa de Gutierre Gonzalo, imaginario señor del castillo de Iznájar en el s. XV.

Hallándose Gutierre en Lucena postrado por las heridas de la lucha, la joven y bella señora vive, como en sueños, tres salidas del castillo en noches consecutivas, guiada por un mancebo hasta el sitio de Las Majadillas, donde Aldonza remueve la tierra buscando un tesoro. A su vez, Gutierre sueña ver a su esposa que sale al campo de la mano del joven. Comido por los celos va camino de Iznájar y, antes de entrar en la villa, se encuentra con los protagonistas de su sueño. Lleno de ira, se dispone a clavar su daga en el pecho de Aldonza, pero, milagrosamente, el puñal se rompe en mil pedazos. Entonces, el mancebo, que no es sino San Rafael, se da a conocer y les revela que el tesoro que busca Aldonza es la imagen escondida siete siglos antes. Contrito, el caballero pide piedad y el arcángel decide que éste sea el nuevo nombre de la efigie, cuya custodia y fomento de su devoción les encomienda.

La historia es de una ingenuidad artificiosa que la aparta del natural candor que preside las leyendas del *ciclo de los pastores*. No conforme con enmendar la plana a la tradición, Juan de Castro introdujo el toque melodramático de la sospecha y los celos infundados, que, según mis noticias, fueron para él una obsesión que le acompañó de por vida.

Trece años después de que circulara este relato, en 1895, un devoto de la Virgen de la Piedad, quizá el propio vicario de Iznájar, tuvo la feliz idea de transcribir el documento redactado por Roque Gómez Bonifaz (17). Nunca sabremos si le movió a hacerlo el deseo de garantizar la conservación de un texto, que quizá ya entonces se hallaba en mal estado, o el de contribuir a evitar el arraigo de la nueva versión. En cualquier caso, su celo merece nuestro reconocimiento.

Recientemente, la historia de Juan de Castro Orgaz se ha visto reforzada al servir de fuente de inspiración a Antonio Quintana para las pinturas que ha realizado en el camarín del santuario. Es lástima -y lo digo con toda la admiración y respeto que me merecen la generosa labor del pintor iznajeño- que se haya desvirtuado la tradición en aras del Arte y que éste, con el poder persuasivo de la imagen, haya sacralizado un relato sin fundamento.

Volviendo a los testimonios recogidos en 1645, vemos que, en esencia, éstos coinciden con la leyenda que rodea a otras muchas imágenes, también supuestamente escondidas a la llegada de los musulmanes y halladas tras la conquista cristiana en

(15) Estas ruinas, dado su interés histórico-devocional, volvieron a enterrarse para evitar su deterioro; allí siguen por si algún día se quisiera recuperar esta página de la historia de Iznájar.

(16) ANONIMO: *Romancero de Iznájar y su Virgen de la Piedad*, Establecimiento tipográfico "La Actividad", Córdoba, 1.882.

(17) A.C.N.S.P., cosido al libro original Información de Nuestra Señora.

pozos, huecos de árboles o simplemente enterradas. Es el caso de Nuestra Señora de la Almudena, la Virgen de Cortes, la de Risca, la de Montserrat, la del Sagrario de Toledo o la cordobesa de la Fuensanta. Curiosamente, en la iglesia de San Sebastián de Montilla hay una antigua imagen de la Virgen de la que también se dice que fue encontrada en un horno alfarero a poco de la reconquista de esta ciudad (18). No cabe mayor coincidencia con las circunstancias del hallazgo de Iznájar.

El cambio de advocación

Una vez establecida la verdadera tradición de la Virgen de la Antigua, consideramos oportuno reflexionar sobre los motivos que pudieron originar su cambio advocacional, ya que la imagen ha llegado a nosotros como Nuestra Señora de la Piedad.

El segundo título puede rastrearse en la documentación del siglo XVII, si bien aparece muy de tarde en tarde y, por lo común, acompañando al primero en la fórmula "Nuestra Señora de la Antigua y Piedad". La denominación primitiva fue, sin duda, la preferida por los devotos hasta el siglo XIX, centuria en la que terminaría imponiéndose la nueva advocación. No obstante, la dualidad advertida desde el seiscientos ha alcanzado nuestro tiempo, pues, si bien hoy nadie duda en referirse a la imagen como la Virgen de la Piedad, al hablar de su ermita, es norma que ésta se nombre como La Antigua.

En opinión de la Fuente, del mismo modo que la advocación de la Virgen Blanca conlleva la existencia de otra imagen de tez morena, la de Nuestra Señora de la Antigua invita a pensar en la presencia de otra efigie más moderna y de mayor empeño (19). De ello se desprende que las imágenes de este título, que por lo común fueron las primeras que se veneraron en sus respectivas poblaciones (20), de no contar con un gancho devocional grande, quedarían como reliquias venerables, postergadas por el arrollador empuje de las nuevas devociones.

Evidentemente éste no fue el caso de la Antigua de Iznájar. Ya hemos visto como sus devotos la fueron trasladando de lugar durante más de un siglo; las ermitas se arruinaban, pero el fervor se mantenía vivo. En los albores del siglo XVII, pese a no tener cofradía, su mayordomo litigó con los cofrades de Nuestra Señora de la Cabeza, reclamando para su imagen un sitio preferente en la procesión del Corpus (21). En 1636 se llevó la sagrada imagen a la parroquia para pedir la lluvia y los cabildos eclesiástico y civil le hicieron una novena. Salió también en 1643 "para dar gracias a Dios por los buenos sucesos del rey". En 1640, Urbano VIII concedió a la ermita de Nuestra Señora de la Antigua jubileo plenísimo; privilegio éste que, junto a otras indulgencias, sería ratificado por Inocencio XII mediante bula fechada en Roma el 9 de mayo de 1698 (22).

Este fervor, que vemos crecer a lo largo del siglo XVII, propició la constitución de la cofradía, obtenida licencia del Cardenal Salazar con fecha 15 de mayo de 1697. Las

(18) GARRAMIOLA PRIETO, Enrique: *Montilla. Guía histórica, artística y cultural*, El Almendro, Córdoba, 1.982; pág. 155.

(19) FUENTE, Vicente de la: *Ob. cit.*, t. II; pág. 71.

(20) No siempre se dio esta circunstancia; sin ir más lejos, éste es el caso de Nuestra Señora de la Antigua de Córdoba, cuyos rasgos estilísticos delatan la dependencia de la pintura hispalense del mismo título, y, en consecuencia, la instauración de su culto en la ciudad de los califas debió verse alentada por el influjo de Sevilla.

(21) A.C.N.S.P., Libro Información de Nuestra Señora; s.f.

(22) ELENA GARCIA, Serafín; *Nuestra Señora de la Antigua, de Iznájar* (inédito), Iznájar, 1.984; pág. 13. A.P.I.: Inventario de la Cofradía de Nuestra Señora de la Antigua del 16 de septiembre de 1.733, s.f. Esta bula se perdió hace unos años y, dado su interés para Iznájar, es deseable que reaparezca.

reglas, redactas en 13 de octubre del mismo año, fueron aprobadas por dicho prelado cordobés el 2 de mayo de 1699 (23).

En este clima cabe pensar que quizá el matiz peyorativo de la advocación de la Antigua, que parece deducirse de la referida aseveración de la Fuente, pudo alentar un cambio de título que, desde luego, se hizo paulatinamente y sin un planteamiento abierto del asunto.

El porqué se eligió el de Piedad como nuevo nombre es un completo enigma. De lo dicho líneas arriba se desprende que no puede admitirse como causa del cambio la historia publicada por Juan de Castro en 1882. Asimismo, tampoco debe buscarse el motivo en otra leyenda -de origen incierto pero también relativamente reciente-, que recoge la celestial recomendación de "Con piedad esos golpes", supuestamente hecha a los devotos que desenterraban la efigie.

La imagen nada tiene que ver con la iconografía de la Piedad; pero, si la observamos atentamente, advertimos que en el rostro de la Virgen hay una sombra de melancolía, originada por la tristeza premonitrice de quien conoce el trágico destino del Hijo. El Niño, por otra parte, no dedica a la Madre las tiernas caricias que tanto se prodigan en la estatuaria del Gótico final; al contrario, se muestra displicente con ella: la cabeza erguida y los ojos dirigidos al Altísimo, que ha trazado el plan de la Redención. Jesús, con el dedo índice de la mano izquierda sobre las páginas del libro, señala quizá la profecía de Isaías: "Fue ofrecido porque él mismo lo quiso; y no abrió su boca; conducido será a la muerte, como va la oveja al matadero, y guardará silencio..." (24). Este silencio de aceptación que sella los labios del Niño y lo mantiene absorto en mudo diálogo con el Eterno, es causa de la aflicción de María. Ella se ve desairada por el Hijo, que atiende ahora a las cosas de su Padre, y siente ya en su pecho la frialdad de Cristo muerto. Es -como afirma Mâle- un camino de ida que se tomará de vuelta tres décadas después, cuando, al desclavar a Jesús de la cruz y depositarlo en su regazo, vea, por un momento, al Niño de Belén y sueñe que el sudario no es sino el pañal que precisa para envolverlo (25).

¿Esta asimilación entre la Piedad y la Virgen que presiente el dolor del Hijo muerto en su regazo pudo ser la causa del cambio de advocación operado en la Patrona de Iznájar? Honestamente, creo que no. La mutación advocacional que nos ocupa, por la forma en que se produce, parece que tuvo su raíz en el pueblo; dudo mucho que las gentes sencillas de este apartado rincón de Córdoba se enzarzaran en aventuras especulativas como la que acabamos de ensayar. Dejamos, por tanto, sin resolver el enigma y pasamos a ocuparnos de la imagen cordobesa de Nuestra Señora de la Fuensanta.

Leyenda de la Virgen de la Fuensanta

Cuenta la tradición que, en 1420, Gonzalo García, un pobre cardador del barrio de San Lorenzo, en cuya familia se había cebado la enfermedad, salió al campo en un intento de desahogar sus penas. Iba camino del vado del Adalid cuando salieron a su encuentro un mancebo y dos hermosas doncellas. Una de éstas se dirigió al infeliz menestral diciéndole que tomara agua de la que manaba junto a un cabrahigo próximo y le diera de beber a su esposa y a su hija. Ante sus dudas, el mancebo le reveló que él

(23) A.P.I., libro de Cuentas de la Cofradía de Nuestra Señora de la Antigua iniciado en 1.668; fols. 102 vto. y 103.

(24) Isaías, LIII, 7.

(25) MALE, Emile: *El arte religioso*, Fondo de Cultura Económica, México, 1.966; págs. 100-101. TRENS, Manuel: *Ob. cit.*; págs. 195-206.

era Acisclo, una de las doncellas, su hermana Victoria, y la que le había dirigido la palabra, la propia Madre de Dios. Trémulo de emoción, Gonzalo corrió hasta la puerta de Baeza. Allí compró un jarro y volvió al lugar de su encuentro con María y los mártires cordobeses para llenarlo de agua. Acto seguido, se dirigió presuroso hasta su casa, donde la tullida esposa yacía en el lecho y su hija estaba presa de locura; ambas bebieron del jarro y se obró el prodigio de su curación inmediata. Divulgado el portento por toda la ciudad, muchos cordobeses acudieron a beber de aquel agua y la fama del manantial milagroso comenzó a extenderse.

Dos años después, un ermitaño del desierto de La Albaida, que estaba aquejado de hidropesía, tuvo noticias de las excelencias del referido manantial. Se llegó hasta él, bebió de sus aguas y quedó curado de momento. Deseoso el buen solitario de conocer la causa de estos prodigios, pidió reiteradamente al Señor que se la revelara. Por fin, el día 8 de septiembre, cuando se hallaba en oración de maitines, una voz le dio la clave del carácter milagroso de aquellas aguas pues en el tronco del cabrahigo inmediato al manantial se encontraba una imagen de la Virgen María, allí escondida desde el tiempo en que España pasó a manos de los infieles. De lo oído debía dar cuenta a don Sancho de Rojas, obispo de Córdoba por entonces.

El prelado ordenó inspeccionar el lugar y, efectivamente, allí estaba la imagen anunciada en la revelación. Esta, arropada por la multitud que acudió al conocer el hallazgo, fue llevada en procesión hasta la catedral, quedando depositada en la capilla del Sagrario en tanto se construía el humilladero en el lugar de la aparición (26).

Se trata, en definitiva, de una más de las historias de imágenes escondidas que, como quedó dicho, proliferaron en las ciudades reconquistadas, si bien, en este caso, la invención tuvo lugar casi dos siglos después de que Fernando III ganara Córdoba (27).

Conviene advertir que tales leyendas no fueron exclusiva de los reinos de España, pues nos han llegado relatos de esta naturaleza referidos a lugares que no padecieron la invasión musulmana. Así, según se cuenta, una suerte parecida a nuestras supuestas imágenes preislámicas corrió la de Nuestra Señora de la Encina, de Viterbo, o la cabeza de San Guido, compañero de San Francisco de Asís, cuando los habitantes de Cortona decidieron arrojarla a un pozo para evitar que los aretinos, que había sitiado la ciudad, pudieran ultrajarla (28).

Por lo común, tales historias no resisten un análisis riguroso. En todos los casos españoles mencionados, la datación preislámica de la imagen, tal como ya adelantamos, es estilísticamente inadmisibles. Pese al ardor de Bartolomé Sánchez de Feria en argumentar que Ntra. Sra. de la Fuensanta fue enterrada junto al cabrahigo a la llegada de los musulmanes a Córdoba, nadie puede hoy aceptar dicha tesis; ni siquiera la más moderada del magistral Gómez Bravo, que se muestra partidario de retrasar la ocultación hasta 1125, después de la incursión sobre Córdoba de Alfonso el Batallador (29).

Cuando, en 1896, Rafael Ramírez de Arellano y Mateo Inurria realizaron un minucioso examen de la imagen, advirtieron que no estaba hecha en alabastro, tal como creyó Pablo de Céspedes, sino en barro cocido. No fueron muy concretos en la datación, limitándose a decir que era antiquísima, mucho más que otras consideradas

(26) VAZQUES LESMES, Rafael: *Ob. cit.*, pags. 85-86. Aquí se da, asimismo, noticia de los diversos autores que han narrado la invención de Nuestra Señora de la Fuensanta.

Todos estos relatos concuerdan en lo esencial, si bien hay un problema en lo relativo a la fecha del hallazgo, ya advertido por Gómez Bravo, del que nos ocuparemos después.

(27) Como veremos más adelante, la fecha de la invención, que hemos recogido siguiendo la tradición, habrá de modificarse por sus contradicciones históricas.

(28) PEREZ PAREJA, Esteban: *Historia de la primitiva fundación de Alcaraz y milagroso aparecimiento de Nuestra Señora de Cotes*, Imprenta de J. Tomás Lucas, Valencia, 1.740; pág. 255.

(29) GOMEZ BRAVO, Juan: *Catálogo de los obispos de Córdoba...* t. II, Oficina de don Juan Rodríguez, Córdoba, 1.778 apéndice s.p.

de tiempos próximos a la Reconquista (30). Seguramente fue el temor a levantar las iras de los cordobeses lo que les impidió ser más explícitos, pues años después, en su *Inventario-Catálogo...*, Ramírez de Arellano afirma “sin ningún género de duda, que es obra de la primera mitad del siglo XV, del reinado de Juan II”, lo cual -dice tratando de armonizar la creencia popular con su datación- no estorba a la tradición puesto que la imagen que se encontró debió estar tan maltratada que hubo necesidad de renovarla. “Así se armoniza todo -puntualiza dicho autor en otro lugar- y se explica que la inventada fuera de alabastro, como dice Céspedes, y la actual sea de tierra cocida y pintada” (31).

Relación de las dos imágenes

Los puntos de contacto entre la Virgen de la Piedad y Nuestra Señora de la Fuensanta no se reducen a la supuesta datación preislámica que les atribuyen sus respectivas historias, a su común condición de esculturas hechas en barro, al hecho probado de que ambas pasaran por un humilladero de traza similar antes de ocupar sus respectivos santuarios, o a la circunstancia fortuita de que algún devoto de la primera enviara su donativo a través del capellán de la segunda (32); éstos son mucho más sólidos. Ambas imágenes coinciden en su iconografía, debieron hacerse por la misma época, y presentan tal identidad en algunos detalles que se ha llegado a afirmar que las dos se deben al mismo artista (33).

A primera vista, la diferencia más llamativa de estas dos piezas es su tamaño. La Virgen de la Piedad, con sus 0,88 m. de alto, casi dobla la altura de la imagen cordobesa. Por otra parte, ésta lleva corona mientras que la iznajeña vela su cabeza con toca. Si exceptuamos asimismo el plegado de los bordes del manto -más artificioso y elegante en Nuestra Señora de la Fuensanta-, el libro abierto que tiene el Niño de la pieza de Iznájar, la mano izquierda de la Virgen -visible en ésta y oculta por el manto en la imagen de Córdoba- y algún otro detalle menor, el parecido entre ambas obras es notable.

Iconografía

En las dos imágenes María se nos muestra en pie con el Niño en el brazo izquierdo y la mano derecha sobre el pecho y en contacto con la diestra del Infante. Iconográficamente, una y otra derivan de la Madre conductora del Niño, cuya primera representación fue una tabla, supuestamente pintada por San Lucas, que la emperatriz Eudoxia envió a su hija Pulqueria desde Jerusalén. Según Nicéforo Calistos, Pulqueria la mandó colocar en una iglesia de Constantinopla, llamada Hodegon y situada en la calle de los Guias. De aquí que dicha representación mariana fuera conocida como *Odegetría*. De ella nos da noticia Teodoro, historiador bizantino del siglo VI. La

(30) GONZALES FRANCES, Manuel: *La Virgen de la Fuensanta. Datos históricos acerca de la milagrosa imagen, su santuario y culto...*, Imprenta del “Diario”, Córdoba, 1898; pag. 63.

(31) RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Inventario-catálogo histórico artístico de la provincia de Córdoba*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba, 1983; págs. 196 y 9. Además del análisis de la pieza, utiliza como argumento para sus aseveraciones el testamento de la mujer del cardador Gonzalo García, documento que ya había sido aludido por GOMEZ BRAVO, Juan: Ob. cit.; apéndice s.p.

(32) En las cuentas de la hermandad de Nuestra Señora de la Antigua de 1.692, se anota una partida de treinta pesos remitidos por el presbítero capellán del santuario de la Virgen de la Fuensanta de Córdoba, por expreso deseo del alfez iznajeño Diego López, que había muerto en la armada (A.P.I., libro Cuentas de la Hermandad de Nuestra Señora de la Antigua iniciado en 1668; s.f.).

pintura se perdió en 1453 cuando los turcos tomaron la capital del imperio oriental no obstante se conservan réplicas en Occidente, fechadas en el siglo XIII, y de ella derivan las representaciones orientales de la Virgen conocidas bajo la advocación del Perpetuo Socorro (34).

Al igual que ocurre al tratar la iconografía de Cristo, en este punto es necesario insistir en la absoluta falta de fundamento para aceptar como obra de San Lucas una sola de la infinidad de pinturas e incluso esculturas de la Virgen que se le han atribuido. Son tales las diferencias estilísticas y las contradicciones arqueológicas que no hay historiador serio del arte, ni entre los más acendradamente católicos y fervorosos marianistas, que haya transigido en esta cuestión. ¿Cómo puede admitirse que las Virgenes de Atocha, la Almudena, Alconada, Caridad de Illescas, Fuencisla, Henar, Montserrat, Nieva, Sagrario de Toledo, Valbanera, Valverde y Sagrario de Pamplona fueran talladas por Nicodemus, pintadas por San Lucas y traídas a España por los apóstoles o sus discípulos, tal como afirmó el padre Villafañe (35), cuando ni siquiera puede aceptarse su datación preislámica? En alguna ocasión hemos dicho que, si San Lucas hubiera pintado tantos retratos de Cristo y de su Madre como se le atribuyen, no le habrían quedado fuerzas para escribir su Evangelio ni tiempo para ejercer la medicina (36).

El arte no contó, por tanto, con un auténtico retrato de María para poder imitarlo. Tampoco pudo utilizar como fuente los textos evangélicos; éstos aluden a la Virgen con tal parquedad que no falta quien haya visto en dicha circunstancia un buen ejemplo de su amor por la vida escondida, de su deseo de pasar desapercibida para no restarle protagonismo a su divino Hijo (37). Así las cosas, los artistas habrían de inspirarse en la tradición oral y en los relatos apócrifos, que, en respuesta a la demanda popular y al margen de la jerarquía eclesial, surgieron hacia el siglo II como paliativo del laconismo de los Evangelios.

Los Santos Padres y otros escritores eclesiásticos del primer milenio pusieron mucho ardor en ensalzar el hermosísimo resplandor de María, pero rara vez rebasaron el plano conceptual para descender a detalles sobre su fisonomía. Todas las aclamaciones de la Patrología a la belleza imponderable la Virgen pueden reunirse en estas exclamaciones de San Gregorio de Nicomedia: ¡Oh hermosísima hermosura de todas las hermosuras! ¡Oh Madre de Dios, sumo ornamento de todo lo hermoso!'. Tales ditirambos abstractos difícilmente satisfacerían la curiosidad del artista; como mucho, pudieron ofrecerle una excusa para representar a la Señora según su personal ideal de belleza femenina.

A partir del siglo XI comienzan a darse descripciones pormenorizadas de María, en las que se concreta facción por facción, pero éstas difieren según la procedencia de los escritos. Es evidente que los textos están inspirados en las manifestaciones artísticas de su lugar de origen. Una vez más, la fuerza persuasiva de la imagen ha propiciado que sea el Arte el encargado de configurar al personaje.

Al igual que ocurriera con el resto de la iconografía cristiana medieval, el modelo de la Virgen conductora se perfila en Bizancio tras la revolución iconoclasta. María se representa en pie, con la cabeza velada por el manto, lleva al Niño en su brazo izquierdo y la mano derecha sobre el pecho o haciendo un gesto demostrativo. Jesús porta el rollo de la Ley y eleva la diestra en ademán bendicente.

(33) NIETO CUMPLIDO, Manuel: *Historia de Córdoba. Islán y Cristianismo*, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, Córdoba, 1984; pág. 302.

(34) TRENS, Manuel: *Ob. cit.*; págs. 15 y 16.

(35) Cfr. FUENTE, Vicente de la: *Ob. cit.*; pág. 17

(36) AROCA LARA, Angel: *El Crucificado en la imaginería andaluza del siglo XVII*, Monte de Piedad y Caja de Ahorro, Córdoba, 1987; pág. 53.

(37) FUENTE, Vicente de la: *Ob. cit.*; t.I; pág. 68.

Los restauradores de las imágenes, para evitar que en lo sucesivo éstas fueran tachadas de ídolos, se esforzaron en desmaterializarlas (38). De aquí que estilizaran a la Señora y la envolvieran en un manto de seco y recto plegado que recata totalmente su humanidad.

Dada la inevitable frecuencia con que el arte cristiano primitivo se inspiró en la plástica pagana, no es impensable que los orígenes remotos de la *Odegetría* pudieran rastrearse en grupos escultóricos griegos del siglo IV a. C., tales como el Hermes de Olimpa o la versión de Cefisodoto sobre Irene y Plutos. No obstante, en la Conductora bizantina del siglo IX nada queda ya del jugoso sensualismo de aquellas obras helenas. Esta es más una tanagra cristianizada y reseca, que lleva al Niño con antinatural facilidad y apenas deja entrever una mínima conexión afectiva con El.

El marcado teocentrismo del arte occidental en la Alta Edad Media impidió que este tema se desarrollara en la plástica románica. La versión mariana de Oriente incorporada por los artistas europeos de los siglos XI y XII fue la *Theotocos*, es decir, la Virgen majestuosamente entronizada que muestra a Cristo sobre sus rodillas con la solenne gravedad del oficiante que sostiene el cáliz. Se trata de imágenes, como las de Montserrat o el Sagrario de Toledo, en las que María no parece ni mujer ni madre, pues se halla por encima de los sufrimientos y alegrías de este mundo. Aquí la Virgen es el trono del Todopoderoso, al que, elegida por El desde el principio, ha revestido de su carne (39).

El arte del siglo XIII logró superar el puro concepto divino que inspiró las representaciones de la *Theotocos*. Gracias al naturalismo del Gótico, la plástica desciende del cielo a la tierra. Es ahora cuando llega a Occidente la vieja *Odegetría* bizantina, cuya potencial concesión a la anécdota se halla más acorde con los nuevos ideales estético-religiosos. Aquí la austera iconografía de los restauradores de las imágenes se deja penetrar por los gozos y las sombras de este mundo. El Niño, recostado sobre el pecho de la Virgen, lleva la mano hasta la boca de su Madre para pedirle que no lllore más, acaricia su cara o toca su corona. El juego del Infante con el pajarillo o la aceptación de la manzana que le ofrece la Virgen esboza en los labios de María una sonrisa de complacencia. Aquel envaramiento de la *Odegetría*, insensible al peso de su Hijo, se troca en el grácil *mouvenmant des hanches*, que en las imágenes francesas se acentúa y exagera hasta rozar lo frívolo (40). En el arte occidental, la Virgen pierde el profundo sentido teológico que llevó a representarla en Bizancio como un auténtico pilar de fortaleza; al escultor gótico le interesan sus virtudes corporales, aquellas que la muestran como ideal divinizado de la dama bella y bondadosa, casta y caritativa, limpia y hacendosa, madre y esposa irreprochable, a la que aman, platónicamente y en secreto, todos los caballeros y trovadores que tuvieron la dicha de verla alguna vez.

Para Emile Mâle, en este profundo cambio iconográfico tuvo mucho que ver una obra que, aunque se atribuye a San Buenaventura, fue escrita por un franciscano del siglo XIII. Nos referimos a las *Meditaciones sobre la vida de Jesucristo*. Su destinataria fue una monja de Santa Clara, interesada en conocer los mil y un detalles olvidados por los evangelistas y presta a emocionarse con la ingenuidad y ternura que rezuman en el relato (41). Es obvio que, tanto sobre este libro como sobre el sentimiento naturalista del arte gótico, lo que planea, en definitiva, es el Franciscanismo.

Hay algunas imágenes cordobesas, tales como la Virgen de las Navas, del convento

(38) ANGULO Iñiguez, Diego: *Historia del Arte*, t. I, Distribuidor E.I.S.A., Madrid, 1973; pág. 247.

(39) MALE, Emile: *Ob. cit.*; pág. 105.

(40) PIJOAN, José: *Arte gótico de la Europa occidental. Siglos XIII, XIV, XV*, "Summa Artis", vol. XI, Espasa-Calpe, Madrid, 1960; pág. 70.

(41) MALE, Emile: *Ob. cit.*; págs. 86 y 106.

de Santa Isabel de los Angeles; Nuestra Señora del Refugio, del cenobio de la Santa Cruz, o la guadalcazareña Virgen de la Caridad -la primera datable a finales del siglo XIV o principios del XV (42), y algo posteriores las otras dos (43)- en las que todavía se recoge el sugestivo encanto de la escuela gótica francesa. Este es especialmente patente en la imagen del monasterio de la Santa Cruz, dotada de la elegante flexibilidad de las vírgenes galas e incluso de la sonrisa *remois*. La curvatura del cuerpo aparece, asimismo, en la copatrona de Guadalcazar. Más erguida, por el contrario, se nos muestra la imagen de Santa Isabel, quizá porque en ella el influjo italiano compite con el francés. No obstante, el tiempo no ha pasado en balde y estas tres obras reflejan ya el feliz cambio iconográfico auspiciado por el naturalismo progresivo que distinguió a la estatutaria del Gótico.

El progreso es más ostensible tanto en Nuestra Señora de la Fuensanta como en la Piedad de Iznájar, cuyas imágenes responden a una etapa ulterior en la que se tiende a representar a María con menos hechizo, sin duda, pero con un empaque solemne que preludia el clasicismo renaciente. Poco después, la descarnada *Odegetría* bizantina se reencontrará, al fin, con la armonía y belleza ideal de la plástica grecorromana que seguramente la inspiró. Es sintomático que el siglo XVI nos haya legado imágenes como la Virgen del Racimo, de la iglesia de San Felipe de Carmona, en que María ofrece al Niño las uvas con ademán semejante a como Hermes se las brinda a Dionisos en el mármol praxiteliano (44).

Vista la evolución que sigue el tema de la Virgen conductora, y situadas las imágenes que nos ocupan según dicho proceso en las postrimerías del Gótico, conviene ahora analizar las peculiaridades iconográficas de las mismas.

Con independencia de la indumentaria -evidentemente similar en ambas esculturas y de la que nos ocuparemos después- entre los rasgos comunes, sobresale la posición de la mano derecha de María sobre el pecho -al igual que en la arcana *Odegetría* bizantina- y en contacto con la del Niño, que, a un tiempo, tiende a rozar el borde superior del vestido de la Virgen. Esta confluencia de las manos en las inmediaciones del seno nutricio pudiera relacionar nuestras imágenes con el asunto de la Virgen de la Leche, pues -como advierte Trens- son frecuentes las versiones veladas del tema (45). Aunque aquí el Niño no busca directamente el pecho y apenas insinúa la fuente de su alimento, ello es suficiente para subrayar el papel corredor de la Virgen. No obstante, esta falta de atención directa -como ya dijimos- desaira a la Madre y la sume en sugestiva tristeza premonitoria.

Jesús, en la imagen de Iznájar, señala el texto de las Escrituras; quizá pone su índice sobre la premonición de la Pasión -como hemos supuesto- o bien las interpreta para la Madre o muestra el Evangelio que ha de predicar o simplemente aprende a leer, de acuerdo con el interés medieval por los asuntos de Infancia (46). En la Virgen de la Fuensanta, tal como nos ha llegado la obra, no parece ocuparse en nada especial, pero, por la posición de la mano izquierda del Infante, no cabe duda de que algo le falta a la escultura. En un grabado de esta imagen, hecho en Roma por Arnolde van Westerhout

(42) ESPEJO CALATRAVA, Purificación: "Imágenes de la Virgen en el convento de Santa Isabel de los Angeles de Córdoba", *Apotheca*, nº. 4, Departamento de Historia del Arte de la Universidad, Córdoba, 1984; pág. 37.

(43) DIAZ VAQUERO, M^a Dolores: "Una imagen mariana del siglo XV: la Virgen del Refugio de Santa Cruz", *Apotheca* nº. 6-II, D.H.A.U., Córdoba, 1986; pág. 126. AROCA LARA, Angel: "Escultura de Guadalcazar", *Los pueblos de Córdoba* (en prensa).

(44) Mientras que el racimo que tuvo en su mano el Hermes de Praxitéles sólo pretendía calmar la sed de Dionisos niño cuando el mensajero de los dioses lo conducía a Creta, el que aparece en las imágenes marianas simboliza la Redención. Vid. TRENS, Manuel: *Ob. cit.*; pág. 247.

(45) TRENS, Manuel: *Ob. cit.*; pág. 474.

(46) PIJOAN, José: *Ob. cit.*; pág. 210.

en 1697, el Niño lleva un pájaro, que pudo perderse el 7 de julio de 1808, cuando los franceses destrozaron la obra (47). El pájaro abunda en la iconografía mariana del Gótico y, aunque se ha querido ver una simbología profunda, que alude al alma del justo dispuesta a volar al cielo (48), creo que ya en el siglo XV, en que todo tiende a ser más natural y se persigue la anécdota, quizá no pretenda otra cosa que hacer referencia a los juegos de Jesús, en recuerdo de los gorriones del milagro apócrifo (49). Aunque, con el tiempo, el mayor rigor de la Iglesia en cuanto a las fuentes de inspiración del Arte, trató de poner coto al rico anecdótico de la literatura apócrifa, el tema del pajarillo que Jesús hizo de barro para jugar con él no llegaría a perderse; el peso de esta bella tradición se deja sentir todavía en obras tan conocidas como “La Virgen del jilguero”, de Rafael, o “La Sagrada Familia del pajarito”, que pintó Bartolomé Esteban Murillo.

Ya aludimos a la escasa relación entre la Madre y el Hijo, que acusan ambas obras. No hay convergencia de las miradas -cada personaje está en lo suyo- y el contacto se reduce al inevitable de la postura y al referido de las manos. En la imagen de Iznájar, la Virgen inclina ostensiblemente su cabeza hacia el Niño, pero, en la cordobesa, apenas si se insinúa este intento de relación. No hay que descartar que tal diferencia se deba a la burda restauración que siguió a la profanación de los franceses (50), pues, al parecer, la imagen quedó hecha añicos y es presumible que, dada la falta de pericia del espontáneo restaurador, no todos los pedazos se pegaran con acierto (51).

Estado actual de las imágenes e indumentaria que presentan las misma

Por la circunstancia antedicha, la pieza cordobesa ha perdido, en buena medida, su aspecto originario. A la restauración de 1808 siguieron otras que han culminado con las llevadas a cabo en nuestro tiempo por Martínez Cerrillo y Miguel Arjona. Aunque se vistió con postizos en otro tiempo, hoy se nos muestra sin ellos, como una escultura bien consolidada y sin defecto reseñable.

María viste saya interior surcada de pliegues menudos, que puede verse en el escote y las mangas, su color debió ser blanco, tal como permanece en las inmediaciones del cuello, pero la manga derecha -el brazo y la mano del otro lado están ocultos por el manto- se ha pintado erróneamente del color del hábito. Este se superpone a la saya, es muy amplio y ceñido por tejillo, que tiende a elevar el talle y aprisiona una serie importante de pliegues paralelos y profundos que recorren la parte central de la prenda. El color del hábito es jacinto claro. Completa la indumentaria el manto, en azul verdoso con vueltas en tono más claro; tanto éste como el hábito están orlados por galón en oro con incisiones entrecruzadas, que dan lugar a decoración ajedrezada. Una greca idéntica ribetea, asimismo, el hábito del Niño, que es del mismo color que el manto de su Madre. La Virgen lleva corona de escultura decorada con pedrería y flores. Al parecer, el primero de dichos elementos también aparecía en la decoración del manto, alternando con estrellas; todo ello hecho en el barro (52). Ya no quedan rastros de dicha ornamentación ni tampoco del oro que antiguamente revestía los cabellos de la Madre y el Hijo.

(47) GONZALES FRANCES, Manuel: *Ob. cit.*; pág. 57.

(48) FUENTE, Vicente de la: *Ob. cit.*; t. II; pág. 99.

(49) Evangelio de Santo Tomás, II,2.

(50) GONZALES FRANCES, Manuel: *Ob. cit.*; pág. 63. RAMIREZ DE ARELLANO, Rafael: *Ob. cit.*; pág. 196.

(51) Concretamente, según el aludido grabado de 1697, la cabeza del Niño estaba más levantada, coincidiendo en ello con la imagen de Iznájar.

(52) RAMIREZ DE ARELLANO, Rafael: *Ob. cit.*; pág. 196.

La imagen de Iznájar presenta un deterioro de siglos, con varias grietas en la cabeza, cuello y dorso del Niño, perforaciones de clavos, entre las que destaca la que horada la cabeza de la Virgen, pérdida de los contornos del manto de María, del pie del Niño y del borde del libro que sostiene Este, amén de hallarse prácticamente repintada. No obstante, ha sufrido mucho menos que la escultura cordobesa y su análisis por expertos en restauración podría arrojar bastante luz sobre los errores cometidos en las sucesivas intervenciones de Nuestra Señora de la Fuensanta. Aunque no abogamos por una restauración profunda de la Virgen de la Piedad, sí consideramos inaplazable su inspección por un técnico de solvencia para determinar el alcance de las grietas y las perforaciones y, en caso necesario, proceder a su consolidación (53).

Esta imagen sobrepasa en 37 cms. a la de la Fuensanta y su dorso es más plano que el de ésta. En dicho lugar presenta un agujero de 2,5 cms. de diámetro, el cual permite comprobar que, al menos aquí, la capa de barro es bastante delgada, pues mide poco más de un centímetro. La parte inferior de la escultura se halla embutida en una plataforma de madera y sujeta a ésta por argolla de hierro. En esta operación, con el fin de realzar la imagen, se procuró que la misma no quedara completamente vertical, sino algo vencida hacia atrás.

A no ser por la toca, en su indumentaria coincide plenamente con Nuestra Señora de la Fuensanta, hasta en detalles tan peculiares como el minucioso plegado de la saya interior que, en las mangas -aquí pueden verse las dos- presenta un curioso cruzamiento de pliegues derivado de la superposición de los extremos del manguito para adaptarlo a la muñeca. La coincidencia con la imagen de Córdoba se manifiesta, asimismo, en otros detalles de esta prenda, tales como el escote y su color, que es blanco marfil.

El hábito es muy amplio, con escote de pico y sujeto en cintura moderadamente alta. Sus pliegues, que se concentran en la parte delantera, muestran plisado menudo sobre el pecho, convergen en el ceñidor y abren por debajo de éste para amontonarse en un complejo reposo de los mismos a los pies de la imagen. El manto impide ver las mangas de esta prenda, que, de acuerdo con la moda de la época, puede tenerlas perdidas, provistas de grandes hopas e incluso carecer de ellas. La ampulosidad del hábito dificulta, asimismo, el determinar la posición de las piernas; no obstante, la interrupción de un pliegue en el lado derecho insinúa la flexión de esta rodilla. La semejanza de esta prenda con la que viste la Virgen de la Fuensanta es total ya que también aquella está ribeteada por greca ajedrezada.

Sobre el hábito, serio y honesto, como corresponde a la Madre de Dios, lleva manto ampuloso, que, en opinión de Carmen Bernis, fue utilizado en el siglo XV por las mujeres con cierta categoría social (54). Este está recorrido por profundos pliegues laterales -su proyección llega a ser de cinco a seis centímetros-, que quiebran en la parte inferior. Contrariamente, es muy plano en la espalda, con apenas algún frunce transversal y poco marcado para insinuar el arranque del cuello, ya que la prenda cubre la nuca de la efigiada. Este planismo del dorso, del que ya nos hicimos eco, no debe ser fruto, como en otros casos, del carácter de la pieza, pues parece derivar de la pesadez de los mantos castellanos de la época y no de que la obra fuera concebida para homacina. El borde del manto recorre el pecho, rebasa la cintura y vuelve para rodear los antebrazos, que le sirven de sujeción, después cae zigzagueante en el lado izquierdo y prácticamente recto en el derecho. En este último aspecto difiere de la

(53) Está claro que la mayoría de las mutilaciones que presenta la obra se le hicieron intencionadamente para mejor acoplarle los vestidos postizos, con los que se le sigue ataviando. En cuanto a las grietas que aparecen en el Niño, es probable que sean de origen y derivadas de la cochura. De ser así y si éstas no entrañan riesgo, quizá no merezca la pena enfrentarse con una cofradía especialmente celosa de la pureza de su imagen, pues sus repintes o lo que pudiera aparecer bajo ellos seguirán mayoritariamente ocultos por los postizos.

(54) BERNIS MADRAZO, Carmen: *Indumentaria medieval española*, C.S.I.C., Madrid, 1955; pág. 41.

imagen de la Virgen de la Fuensanta, en la que ambos bordes son más simétricos y elegantes en su mitad inferior. Sí es coincidente con la pieza de Córdoba en la consabida orla ajedrezada que bordea la prenda.

En cualquier caso, la mayor diferencia en la indumentaria de las dos imágenes marca el tocado. La Virgen cordobesa lleva el cabello al aire, como distintivo de doncellez (55), y luce corona. Contrariamente, la de Iznájar vela su cabeza con toca marfileña y de plisado menudo en su borde superior, que deja ver el cabello, dorado como el del Niño, peinado en dos bandas y con ondulaciones simétricas.

Jesús viste túnica ribeteada con orla ajedrezada y escote cruzado en pico. Los pliegues están bien tratados y acusan la posición cruzada de las piernas del efigiado. El esquema de dobleces que presenta el tejido en la manga izquierda es muy semejante al que muestra el Niño de la Fuensanta en el mismo lugar. Es curioso el doblez de uno de los picos de la página que lee el Infante, pues en él se aúnan el anhelo naturalista y la seducción por la anécdota, que caracterizaron al arte del gótico final.

Los colores base que decoran la indumentaria de esta imagen son los mismos que vemos en la de Córdoba, es decir, hábito jacinto y manto azul, si bien aquí son más oscuros y las vueltas de cada una de dichas prendas luce el color de la contraria. Esta contraposición cromática se da, asimismo, en los ramilletes, centrados por flor de botón dorado y cinco o seis pétalos, que se extienden por toda la superficie del hábito y el manto. La túnica del Niño es también carmín algo más oscuro que el del hábito de la Virgen, pero, en cualquier caso, busca el paralelismo con dicha prenda mariana y no con su manto, tal como es el caso de la imagen cordobesa.

Es posible que bajo esta policromía, que debió renovarse en el siglo pasado, queden restos de los colores originarios, entre los cuales, si nos atenemos a la letra de lo testificado por Ana Vázquez, pudo dominar el oro. Esta iznajeña del siglo XVII, en respuesta al interrogatorio recogido por Roque Gómez Bonifaz, manifiesta que, al abrir la calera, "hallaron esta santísima imagen, de color encendido como la brasa" (56). Los repintes rebasan la indumentaria y alcanzan las facciones de la Madre y el Hijo; quizá las encarnaduras sean las que hayan sufrido menos retoques.

Datación y filiación de las imágenes

Descartado desde el principio el carácter preislámico que les atribuye la tradición, a lo largo de este trabajo hemos venido retrayendo las obras que nos ocupan hasta el siglo XV. Conviene ahora precisar, en la medida de lo posible, el tiempo de dicha centuria en que pudieron hacerse. Para ello tomamos como punto de partida las fechas probables de las respectivas invenciones, por entender que éstas pudieran ser próximas al tiempo en que surgieron las imágenes.

El hallazgo de Iznájar tuvo lugar, según los testimonios referidos, tras la reconquista de la población. El castillo de esta villa fue fronterizo y, como tal, pasó de unas manos a otras en varias ocasiones; su toma definitiva por los cristianos no se produjo hasta 1432 ó 1433, pues consta que estaba bajo dominio nazarita a finales de 1431, y en 1434 ya era alcaide de la fortaleza Pedro Fernández (57). Pese a ello, las frecuentes marlotas moriscas y la precaria seguridad de la plaza no invitan a pensar en una invención inmediata, si bien ésta debió producirse en vida de la primera generación de cristianos que habitaron el enclave reconquistado. Así parece confirmarlo el testimo-

(55) *ibidem*; pág. 41.

(56) A.C.N.S.P.: libro Información de Nuestra Señora; s.f.

(57) AROCA LARA, Angel: "Castillo de Iznájar", en VALVERDE CANDIL, Mercedes y TOLEDO ORTIZ, Felipe: *Los Castillos de Córdoba*, Caja Provincial de Ahorros, Córdoba, 1985; pág. 164.

nio de Juan Muñoz Enamorado, nacido hacia 1535, quien afirma que su bisabuelo Antón Pérez, que fue de los primeros pobladores de la villa, le había dicho que "la Virgen de la Antigua era ya en su tiempo muy nombrada" (58). Estos datos nos permiten situar el hallazgo en los años centrales del cuatrocientos.

Por este tiempo debió encontrarse, asimismo, la Virgen de la Fuensanta, pues, aunque en la tradición que hemos recogido la invención tiene lugar en 1422, ya el magistral Gómez Bravo precisó que era necesario retrasar la aparición hasta 1442 para que coincidieran el obispo y el día precisado en el relato, pues el ocho de septiembre de dicho año fue el único del pontificado de don Sancho de Rojas en que la fiesta de la Natividad de María cayó en sábado (59).

Nos hallamos, por tanto, rondando el ecuador del siglo XV, pero, dada la cautela con que hay que tomar todo lo relativo a las invenciones, precisamos de un soporte más firme para abogar por este tiempo. Este puede facilitárnoslo la indumentaria que luce María en ambas piezas, la cual, si exceptuamos el tocado, es idéntica, según queda dicho.

Como consecuencia del influjo ejercido en el arte sacro por el teatro religioso, la iconografía de la Virgen se transforma en la frontera de los siglos XIV y XV (60). Ahora la Madre de Dios tiende a vestirse como las mujeres de su tiempo. Basta, por tanto, rastrear la moda de la época para perfilar la cronología de las piezas que nos ocupan.

Uno de los aspectos más llamativos de dicha indumentaria son los pliegues regulares que recorren la túnica. Estos aparecen en el traje femenino a finales de la cuarta década del quinientos (61). Dichos pliegues no se dejaban al azar esperando que los formara el tejillo al ceñir la túnica, sino que eran confeccionados en la prenda, de aquí su regularidad y la posibilidad de concentrarlos en el lugar deseado de la misma. Precisa Carmen Bernis que, a mediados del siglo, los pliegues se centran en el delantero y en la espalda, mientras que los costados permanecen lisos (62). Este es, por lo que nos permite ver el manto, el caso de las obras que analizamos.

Si tenemos en cuenta que el talle de nuestras imágenes es moderadamente alto, habremos de abogar por una fecha anterior a 1560, tiempo por el que éste comienza a alargarse ostensiblemente (63). El escote de pico tampoco nos permite, asimismo, avanzar demasiado en la centuria, ya que su plena vigencia se sitúa en el segundo tercio del siglo (64). Todo ello nos permite aventurar las décadas de los cincuenta y sesenta como tiempo más probable de ejecución de nuestras imágenes.

Para mayor abundamiento no es difícil rastrear, en dichas décadas o en sus inmediaciones, manifestaciones artísticas en las que aparecen personajes cuyos vestidos recuerdan, en todo o en parte, la indumentaria de nuestras imágenes. Tal es el caso de la Samaritana de la predela del retablo del Salvador de la catedral de Barcelona, obra de Bernardo Martorell de 1447; a parte de los pliegues regulares del brial, lo que llama especialmente nuestra atención en la aguadora de Samaria son las bocamangas, de pliegues menudos y encontrados, de la saya interior, que aquí vemos gracias a la abertura de las mangas de la ropa de encima; solución ésta que podría ser también la adoptada en el hábito de las imágenes que analizamos.

Los pliegues regulares centrados en el delantero de la prenda podemos verlos en la

(58) A.C.N.S.P.: libro Información de Nuestra Señora; s.f.

(59) GOMEZ BRAVO, Juan: *Ob. cit.*, t. II párrafo IV del apéndice.

(60) MALE, Emile: *Ob. cit.*; pág. 89.

(61) BERNIS MADRAZO, Carmen: *Ob. cit.*; pág. 49.

(62) BERNIS MADRAZO, Carmen: "La moda y las imágenes góticas de la Virgen. Claves para su fechación". *Archivo español de Arte*, nº. 170, C.S.I.C., Madrid, 1970; pág. 198.

(63) *Ibidem*; pág. 199.

(64) *Ibidem*; pág. 203.

Presentación de la catedral de Teruel, realizada por el Maestro de Florida en la segunda mitad del siglo; en el San Martín del museo de Barcelona, obra del Maestro de Riglos de hacia 1560; en el retablo de la Epifanía de Santa María de Calatayud, que pintó Tomás Giner sobre 1466; en la obra de Arnaud de Castelnaud, activo por el año anterior; en la Virgen de la portada del antiguo hospital de Lérida, de mediados del siglo y atribuida a Andrés Pi; y un largo etcétera que resultaría interminable, en el que habrían de incluirse obras de artistas tan conocidos como los hermanos van Eyck, Antonio Pisanello o Rogelio van der Weyden.

En cualquier caso, el paralelo más ajustado con las obras que analizamos está, sin duda, en la producción de Lorenzo Mercader o Mercadante de Bretaña, del que sabemos que trabajó en Sevilla entre 1453 y 1467 (65). En su arte no sólo hay ecos de la indumentaria de la Virgen de la Piedad y Nuestra Señora de la Fuensanta, sino coincidencias estilísticas muy significativas, además de darse la circunstancia de que el barro es el material que conforma la mayoría de la obra conocida del referido maestro.

El primero que advirtió dichos puntos de contacto fue Manuel Gómez Moreno, quien, ya en 1912, puntualizó que la imagen de Córdoba era una repetición de los modelos de Mercadante (66); opinión ésta que ha encontrado eco en la bibliografía cordobesa ulterior (67). En 1984, Nieto Cumplido -tal como se dijo- considera que la Virgen de la Fuensanta y la Piedad son de la misma mano, si bien no se pronuncia sobre su autoría (68). Los autores del *Catálogo artístico y monumental...*, recogen la afirmación de Nieto y advierten el carácter borgoñón de la pieza de Iznájar (69).

Efectivamente, tanto esta imagen como la de la Virgen de la Fuensanta, presentan un modelado blando, sin quiebras excesivamente angulosos en los pliegues, que no es frecuente en la segunda mitad del siglo XV, ya que, por entonces, la influencia germano-flamenca, con paños marcadamente eykianos, ha desplazado, en la mayor parte de España, al estilo francoborgoñón (70). Dicho anacronismo se hace patente si comparamos las obras que nos ocupan con esculturas tan tempranas como "la Mare de Deu de Blau", que estuvo en el mainel del claustro de la catedral de Lérida. Consta que esta imagen la hizo Guillermo Solivella, artista catalán imbuido de la estética borgoñona, en 1397 (71), pero nadie diría que la pieza catalana y las cordobesas tengan una diferencia que suponemos de unos setenta años.

Las razones del arcaísmo de las obras que estudiamos hay que buscarlas, sin duda, en la singularidad del núcleo artístico sevillano de mediados del cuatrocientos que lidera Mercadante de Bretaña, pues este maestro se mantuvo fiel a la tradición artística del ducado de Borgoña pese a que los vientos estéticos que llegaban del Norte de Europa eran ya de otra filiación.

La relación establecida por Gómez Moreno entre la imagen de Nuestra Señora de la Fuensanta y la producción de Mercadante es tan evidente como extensiva a la efigie de la Patrona de Iznájar. Suponemos que ésta, de haberla conocido el prestigioso investigador, también se hallaría en la órbita del referido maestro desde hace tiempo. Precisamente, en la colección Gómez Moreno -expuesta hoy en el carmen granadino de la Fundación Rodríguez Acosta-, hay una efigie mariana vinculada a Mercadante

(65) STEGMANN, Hans: *La escultura de Occidente*, Labor, Barcelona, 1936; pág. 182.

(66) Cfr. *Ibidem*; pág. 184.

(67) ORTI BELMONTE, Miguel Angel: *La catedral-antigua mezquita y santuarios cordobeses*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, Córdoba, 1970; pág. 268.

(68) Ver nota nº 33.

(69) BERNIER LUQUE, Juan y otros: *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, tomo V, Diputación Provincial, Córdoba, 1987; pág. 50.

(70) DURAN SAMPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan: *Escultura gótica*, "Ars Hispaniae", vol. VIII, Plus-Ultra, Madrid, 1956; pág. 282.

(71) *Ibidem*; pág. 243.

de Bretaña, que, aunque más pequeña y totalmente vidriada en verde, tiene un gran parecido con la escultura iznajeña.

Entre los puntos de contacto más llamativos que presentan las imágenes que nos ocupan y la obra del artista borgoñón, destacamos: la composición, el tratamiento de los paños en pliegues rectos y profundos, que quiebran para formar un complejo reposo, de bordes sinuosos y vueltos hacia el espectador; la forma de sujetar el manto con los antebrazos; la greca ajedrezada orlando los bordes de las prendas; los pliegues encontrados de la bocamanga de la saya anterior, debidas a la amplitud e intenso plegado de las ropas de abajo que utiliza Mercadante, tal como puede verse en el ángel de la Virgen del Madroño o en la efigie de Santa Justa, ambas en la catedral hispalense; el borde plisado de la toca y la forma en que ésta emerge del manto -este extremo sólo atañe a la Virgen de la Piedad-; las manos estilizadas, con dedos largos y flexionados con delicadeza; el cuello cilíndrico y sobre él, el rostro redondeado, con ojos globulares, nariz casi recta y boca pequeña, el peinado en dos bandas ondulantes; la utilización del jacinto para la túnica y el azul en el manto; y el empleo del estuco sobre el barro, característica de Mercadante (72) que hemos constatado en la pieza de Iznájar.

En definitiva, existe práctica identidad entre estas dos imágenes cordobesas de María y las figuras femeninas documentadas como del maestro borgoñón o a él atribuidas. Y lo mismo puede decirse de la efigie del Niño, invariablemente sobre el brazo izquierdo de la Virgen, vestido con túnica orlada que deja ver el pie izquierdo, corto de cuello y con la cabeza bastante voluminosa emergiendo casi directamente de los hombros, pelo corto y rizado, grandes orejas totalmente despejadas y en contraste con la proporción que guardan el resto de las facciones, etc.

Debido a la destrucción y desafortunada reconstrucción de la imagen de Córdoba a principios del siglo pasado, es prácticamente imposible considerarla obra segura de Mercadante; por otra parte, su cabello al aire no tiene eco en la obra vinculada a dicho maestro. En cuanto a la de Iznájar, a no ser que los repintes oculten la calidad que hoy se nos escapa, no creemos que fuera modelada por el artista borgoñón. Asimismo, pese a su manifiesta semejanza, tampoco vemos la misma mano en las dos piezas cordobesas; la Virgen de la Fuensanta tiene un empaque solemne que contrasta con el tono doméstico de la Piedad, y su factura, con todas las reservas expuestas, parece más inspirada que la de la imagen de Iznájar.

Dejamos, por tanto, la autoría de estas obras en dos artistas del círculo de Mercadante de Bretaña. De él aprendieron la técnica del barro, y en su iconografía mariana hallaron los diferentes elementos que, con un servilismo total, trasladaron a los frutos de su quehacer. Creemos, igualmente que, antes de modelar sus obras respectivamente, debieron ver la Virgen del Madroño de la catedral de Sevilla, tenida por la que se pagó a Mercadante en 1454 (73) y que de ella -quizá también con alguna indicación del maestro- extrajeron la idea de insinuar el tema de la Virgen de la Leche. Ello nos sitúa prácticamente en la segunda mitad de la década de los años cincuenta, con lo que se reducen en algo las dos décadas apuntadas como cronología probable de nuestras obras.

No cabe duda de que dichos seguidores de Mercadante manejaron con soltura las claves del estilo borgoñón. Sin embargo no es necesario pensar que fueran maestros extranjeros. A veces los artistas locales conectaron fielmente con el arte importado; un buen ejemplo de ello es el caso de Juan Huerta, escultor aragonés que, a mediados del siglo XV, se encuentra en Dijón realizando el sepulcro del duque Juan Sin Miedo con

(72) PAREJA LOPEZ, Enrique: *El arte de la Reconquista cristiana*. "Historia del Arte en Andalucía", tomo III, Gever, Sevilla, 1990; pág. 351.

(73) *Ibidem*; pág. 346.

fidelidad absoluta a la estética borgoñona (74). Si años más tarde Juan de Córdoba dio muestras elocuentes de la capacidad de los artistas de esta tierra para asimilar las formas de estirpe flamenca, no hay por qué descartar el que fueran andaluces, e incluso cordobeses, los fieles imitadores del arte borgoñón de Mercadante.

(74) DURAN SAMPERE, Agustín y AINAUD DE LASARTE, Juan: *Ob. cit.*; pág. 282.

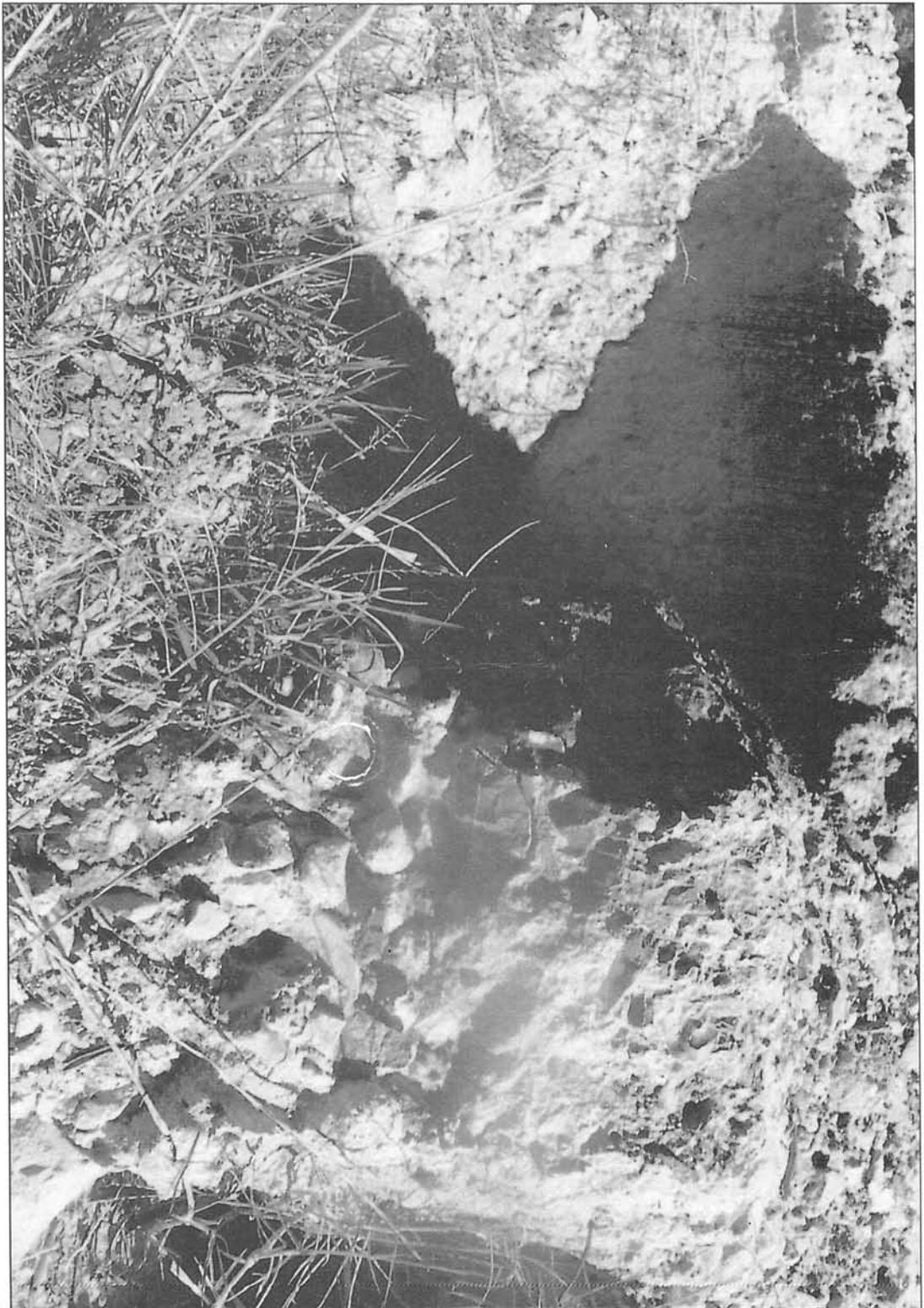


Figura 1



La Virgen de la Piedad. Ermita de la Antigua. Iznájar (Córdoba)



Detalles de la imagen anterior



*La Virgen de la Piedad vestida con postizos, que es
como se nos muestra habitualmente*



Nuestra Señora de la Fuensanta. Santuario de este título. Córdoba



Detalles de la imagen anterior