

## María como *Mater Viventium* a través de la emblemática<sup>1</sup>

Carme López Calderón<sup>2</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-7144-8951>

Universidad de Santiago de Compostela

El calificativo *Mater viventium*, Madre de los vivientes, guarda relación con el significado etimológico del nombre Eva, que en hebreo significa «la que da la vida». Así, en la traducción del Génesis (3:20) que ofrece la Vulgata se puede leer: «*et vocavit Adam nomen uxoris suae Heva eo quod mater esset cunctorum viventium*»<sup>3</sup>.

No obstante, este calificativo pasó a engrosar la amplísima lista de epítetos, metáforas y expresiones que permitían sintetizar y visualizar la relación antitética que, desde el *Diálogo con Trifón* de san Justino en adelante, se estableció entre Eva y María; como resultado, el título *Mater viventium* se aplicó a María en contraposición al de *Mater morientium*, que se asignó a Eva<sup>4</sup>.

El objetivo de este artículo es rastrear cómo se abordó la antítesis entre ambas mujeres desde la emblemática, un género artístico literario que tuvo un notable desarrollo en la Edad Moderna. Para ello, veremos primero brevemente qué es un emblema y analizaremos a continuación algunos de los ejemplos que mejor ilustran este tema.

### Los emblemas

Si bien se han hecho muchos intentos por definir qué es un emblema, prueba de la imposibilidad de formular una propuesta que abarque todas las peculiaridades y matices

---

<sup>1</sup> Este texto ha sido publicado en la revista *Estudios Marianos*, nº 88, 2022, pp. 137-156.

<sup>2</sup> Este texto fue desarrollado en el marco de los proyectos de investigación ED431B 2020/10. *Axudas para a consolidación e estruturación de unidades de investigación competitivas e outras accións de fomento nas universidades do SUG* y GV/2021/123. *Los tipos iconográficos conceptuales de María*.

<sup>3</sup> «Y llamó Adam el nombre de su mujer, Eva; por cuanto era madre de todos los vivientes». Aquí y en lo sucesivo, para las traducciones de la Vulgata seguimos la Biblia de Scio, en concreto, la edición publicada en Madrid entre 1850-1853 bajo el título *La Biblia Vulgata Latina, traducida en español y anotada conforme al sentido de los Santos Padres y Espositores Católicos ... Novísima segunda edición, traducida palabra por palabra de la tercera, y además cotejada con la edición Romana de 1593, que es el verdadero original*.

<sup>4</sup> Simplemente por citar un ejemplo de esta contraposición, véase C. A LAPIDE, *Commentaria in Ecclesiasticum* (Apud Martinum Nutium, Antuerpiae 1634) 565.

que entrañan este tipo de composiciones<sup>5</sup>, en esencia se trata de una combinación de imagen y texto que permite expresar una idea abstracta.

En su forma canónica, el emblema consta de tres partes: el mote, lema o *inscriptio*, que es una frase corta, habitualmente en latín; la imagen, que se denomina *pictura*; y el epigrama o *subscriptio*, normalmente un pequeño verso que clarifica la relación entre el mote y la *pictura* y que, por tanto, ayuda a descubrir el significado del emblema. A mayores, poco a poco los libros de emblemas empezaron a incorporar, después del epigrama, un comentario que profundizaba en el contenido del emblema, las fuentes en las que se basa, las enseñanzas que se deben extraer de él, etc.

La estructura triple de *pictura*, mote y epigrama es la que aparece ya en el considerado como primer libro de emblemas: el *Emblematum Liber*, escrito por el jurista milanés Andrea Alciato y publicado en Augsburgo en 1531. Entre los ejemplos que incluye, se encuentra el que lleva por lema «*Auxilium Nunquam Deficiens*», cuya imagen muestra al jefe griego Mírtilo de pie junto a su escudo<sup>6</sup>. Según cuenta la tradición y recuerda el epigrama, el escudo le permitió a Mírtilo vencer en toda batalla y, cuando le sobrevino un naufragio, llegar a la orilla nadando sobre él. El escudo es, por tanto, ese «auxilio que nunca falla» y sirve a Alciato para significar al buen amigo, siempre dispuesto a ayudar en los momentos de necesidad. Consecuentemente, como evidencia este ejemplo, el tipo de ideas abstractas que encierran las composiciones del *Emblematum Liber* son de carácter ético-moral, línea que siguieron muchos autores de emblemas.

No obstante, en la época pronto se dieron cuenta de que la emblemática también podía ser muy apropiada para transmitir contenidos religiosos, tanto verdades de fe como los propios episodios bíblicos; episodios que, de hecho, suelen llevar aparejada alguna enseñanza moral o dogmática que el emblema permite mostrar con mayor claridad que las escenas narrativas<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Una recopilación de las definiciones propuestas puede encontrarse en D. GRAHAM, ««Piece out our imperfections with your thoughts»: Lessons from the History of Emblem Studies»: *Emblematica. An Interdisciplinary Journal for Emblem Studies* 22 (2016) 21–30.

<sup>6</sup> Este emblema puede encontrarse en el sitio web del proyecto *Alciato at Glasgow*, en la siguiente dirección: <https://www.emblems.arts.gla.ac.uk/alciato/emblem.php?id=A31a044> [consultado 17-12-2021].

<sup>7</sup> El considerado como primer libro de emblemas católico es el titulado *Humanae Salutis Monumenta*, escrito por Benito Arias Montano, capellán de Felipe II, y publicado en Amberes en 1571. Cuatro años antes, en 1567, había aparecido en Lyon el primer ejemplo protestante: el *Emblemes ou devises chrestiennes*, debido a la poeta francesa Georgette de Montenay.

Por ejemplo, el arcoíris con el mote «*Nullus altero potior*», «Ninguno es más poderoso que el otro», se utiliza para significar a la Santísima Trinidad<sup>8</sup>, porque, como indica el epigrama:

Aunque el arcoíris esté ceñido por tres colores,  
ninguno es en ornato más poderoso que los otros.  
Así el Padre, el Hijo y el Espíritu Nutricio  
son tres personas, pero un único y mismo Dios<sup>9</sup>.

Por lo tanto, los emblemas presentan, al menos, tres ventajas respecto a otras representaciones descriptivas o narrativas. Primera, permiten una enseñanza más rica. El emblema que acabamos de referir habla de una idea abstracta como es la Santísima Trinidad, pero, a mayores, el símil con el arcoíris permite poner de manifiesto una característica de este misterio: la igualdad de las tres personas sagradas porque las tres son un único Dios. Segunda, permiten una mejor asimilación de los contenidos: se considera que descifrar un emblema exige un esfuerzo intelectual que favorece, una vez descifrado, la retención de su mensaje. Y tercera: permiten convertir la realidad en una «pintura espiritual»<sup>10</sup>, idea que cobra plena significación en la Edad Moderna porque fue una etapa tremendamente simbólica, hasta el punto de considerar (como dice Andrenio en *El Criticón*) «que el mundo todo está cifrado»<sup>11</sup>, es decir, que en el mundo visible lo que existen son signos que hay que desvelar porque ocultan la verdadera realidad. Entonces, en este contexto, los emblemas no solo ejemplifican ese proceso de tener que desvelar lo que está velado en el mundo sensible, sino que, como algunos emplean motivos que existen en este mundo para remitir a una realidad trascendente —el arcoíris, por ejemplo—, consiguen que, cuando la gente los contempla en su día a día, se acuerde de esa realidad superior.

Todas estas ventajas llevaron a que los emblemas pronto se transfiriesen de los libros a otros soportes, dando como resultado lo que se ha venido denominado emblemática

---

<sup>8</sup> THEOPHILO MARIOPHILO [Abraham a Sancta Clara], *Stella ex Jacob Orta, Maria, cuius Sacrae Litaniae Lauretanae tot Symbolis, quot Tituli, Tot Elogiis, quot literae in quovis Titulo numerantur* (Typis Leopoldi Voigt, sumptibus & impensis Francisci Andreae Groneri, Vienna 1680) [13]. El libro completo ha sido digitalizado por la Biblioteca Nacional de Austria y puede encontrarse en el enlace: <https://onb.digital/result/10321579> [consultado 17-12-2021].

<sup>9</sup> Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones del artículo son mías.

<sup>10</sup> Karel Porteman desarrolla esta idea a partir del libro de Louis Richeome *La peinture spirituelle ou l'art d'admirer Dieu en toutes ses oeuvres, et tirer de toutes profondit salutere* (Lyon 1611), relacionándola con la espiritualidad jesuítica y el uso extensivo que la Compañía hizo de la emblemática. K. PORTEMAN, *Emblematic exhibitions (affixiones) at the Brussels Jesuit College (1630-1685): a study of the commemorative manuscripts (Royal Library, Brussels)* (Brepols, Turnhout 1996) 20.

<sup>11</sup> B. GRACIÁN, *El Criticón, Tercera Parte. En el invierno de la vejez* (Por Pablo de Val, Madrid 1657) 87.

aplicada. Así, durante la Edad Moderna los emblemas –y otras formas simbólicas afines, como las empresas o los jeroglíficos– revistieron arquitecturas tanto efímeras como permanentes, configurando, en este último caso, ciclos normalmente pictóricos que en algunas ocasiones han llegado hasta nuestros días y que muchas veces tienen su punto de partida en fuentes impresas. Al respecto, uno de los conjuntos más impactantes y mejor conservados se encuentra en el Santuario de *Unserer Lieben Frau* en Hergiswald (Suiza), cuya cubierta da cabida a trescientos veinticuatro emblemas, la gran mayoría inspirados en emblemas publicados con anterioridad y todos ellos dedicados a la Virgen<sup>12</sup>.

En este sentido, una de las grandes protagonistas de la emblemática sacra producida en los territorios católicos es sin duda la Madre de Dios, lo cual es lógico: coincide con el gran desarrollo que la literatura mariana experimenta durante la Contrarreforma ante la necesidad de defender aquellas prerrogativas de María que los movimientos reformistas habían puesto en tela de juicio. Por tanto, los emblemas, tanto los impresos como los aplicados, se convirtieron en herramientas destacadas a la hora de difundir visualmente todas esas argumentaciones que los católicos esgrimían.

En concreto, la orden religiosa que más contribuyó a la expansión de la emblemática fue la Compañía de Jesús<sup>13</sup>. Y precisamente uno de sus miembros, el flamenco Jan David, fue el autor del *Pancarpium marianum*: uno de los primeros libros de emblemas marianos –se publica en Amberes en 1607<sup>14</sup>– cuyas ilustraciones sirvieron de referente para algunas de las pinturas de la Capilla de los Ojos Grandes de la Catedral de Lugo, de la Basílica de Santa Marie delle Grazie de Brescia y de la iglesia de Nossa Senhora da Tocha en Cantanhede, muy cerca de Coimbra<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> D. BITTERLI, *Der Bilderhimmel von Hergiswald: der barocke Emblemyklus der Wallfahrtskirche Unserer Lieben Frau in Hergiswald bei Luzern, seine Quellen, sein mariologisches Programm und seine Bedeutung* (Wiese, Basel 1999).

<sup>13</sup> La extensísima producción emblemática de esta orden religiosa puede encontrarse en los cinco volúmenes compilados por P. M. DALY y G. R. DIMLER, *Corpus Librorum Emblematum: The Jesuit Series* (Montreal y Toronto, 1997-2007).

<sup>14</sup> J. DAVID, *Pancarpium Marianum Septemplici Titulorum serie distinctum, ut in B. Virginis odorem curramus et Christus formetur in nobis* (Ex Officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, Antuerpiae 1607). Puede consultarse a partir del ejemplar de la Biblioteca Nacional de Chequia en <https://books.google.es/books?id=4DxjAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es> [consultado 17/12/2021].

<sup>15</sup> Sobre estos ciclos, véase C. LÓPEZ CALDERÓN, *Applied Emblems in the Cathedral of Lugo: European Sources for a Spanish Cycle Addressed to the Virgin Mary* (Brill, Leiden 2021); A. LODA, “Il sangue del Redentore. Testimonianze figurative eucaristico-sacramentali nella diocesi di Brescia”: *Brixia Sacra. Memorie Storiche della Diocesi di Brescia*, 1–2 (1999) 59; C. LÓPEZ CALDERÓN, “Emblemática aplicada en el distrito de Coimbra: la Iglesia de Nossa Senhora da Tocha (Cantanhede) y sus fuentes impresas”, en

## El *Pancarpium marianum*

El *Pancarpium* está formado por cincuenta títulos de origen bíblico que la tradición ha aplicado a la Virgen María. Cada uno consiste en una meditación ilustrada mediante una estampa que se basa en la estructura triple de los emblemas: el epíteto escritural se corresponde con el mote; el dístico en latín, francés y holandés, con el epigrama; y la imagen, con la *pictura*. En realidad, la *pictura* es el resultado de yuxtaponer motivos, personajes y episodios distintos, cada uno identificado con una letra, siguiendo así el procedimiento que unos pocos años antes se había aplicado en las *Imágenes de la Historia Evangélica* del también jesuita Jerónimo Nadal<sup>16</sup>.

Justamente, entre estos títulos bíblicos de la Virgen, el que ocupa la cuarta posición no es otro que *Mater viventium* [fig. 1], cuyo dístico latino nos anuncia ya la contraposición Eva-María que Jan David se encarga de desarrollar en la meditación:

¡Oh [María], madre de los vivientes! ¡Oh, mujer verdaderamente digna de este eminente título que merece mucho menos que vos Eva, que fue una de vuestras figuras y la madre de todos nosotros! Pues Adán, después de su pecado, y antes de la deplorable sentencia de expiación que le siguió, viéndose en el momento de ser expulsado del paraíso, dio a su esposa el nombre de Eva, porque ella debía ser la madre de todos los vivientes<sup>17</sup>.

Este fragmento tiene anotado en el margen una «C», revelándonos entonces que la mujer identificada con esta letra en la *pictura* no es otra que Eva. Si bien la representación de Eva amamantando a uno de sus hijos no es muy habitual –y normalmente se acompaña de Adán trabajando el campo<sup>18</sup>–, en este caso resulta especialmente acertada porque nos permite que en un solo golpe de vista la comparemos con María y entendamos las enormes diferencias que las separan: María es, al igual que

---

B. BALLESTER MORELL, A. BERNAT VISTARINI y J. T. CULL (eds.), *Encrucijada de la palabra y la imagen simbólicas. Estudios de emblemática* (José J. de Olañeta Editor, Palma de Mallorca 2017), 433–42.

<sup>16</sup> J. NADAL, *Evangelicae historiae imagines, ex ordine Evangeliorum, quae toto anno in Missae sacrificio recitantur, im ordinem temporis vitae Christae digestae* (Antuerpiae 1593). Véase por ejemplo la copia disponible en la Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000008551> [consultado 17/12/2021].

<sup>17</sup> DAVID, *Pancarpium marianum...*, op. cit., 21.

<sup>18</sup> Véase por ejemplo la estampa grabada por H. Aldegrever en 1540, disponible en <http://kk.hamburg.de/?id=h-aldegrever-ab3-0006> [consultado 17/12/2021], o la que ilustra el *Registrum huius operis libri cronicarum* de 1493, accesible en [http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00034024/image\\_88](http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00034024/image_88) [consultado 17/12/2021].

Eva, madre nutricia, pero su hijo es Cristo, de ahí que gracias a ella la Vida vuelva al mundo y que ella sea la auténtica merecedora del título Madre de los Vivientes.

Así, Jan David prosigue el párrafo anterior diciendo:

No obstante, Santa Madre de Dios, Virgen María, nos sentimos mucho más inclinados a llamaros a vos madre de los vivos, porque es solo por el cuerpo que Eva ha sido la madre de todos aquellos que han recibido la herencia funesta de esta triste vida. Además, desde otro punto de vista, ella ha sido mucho más la madre de los muertos, porque ella misma nos ha dado la muerte del cuerpo y la del alma. También un santo ha dicho con gran acierto: Eva ha sido la autora del pecado, María, la de la gracia; Eva nos ha matado, María nos ha resucitado; Eva nos ha herido, María nos ha curado [...] En consecuencia, alma mía, en lo sucesivo honremos a María como la madre de los vivientes y como la madre de la vida misma, ¿pues no es Jesucristo nuestra vida? Y su madre ¿no tiene derecho al título de madre de la vida? Sí, y es con razón que clamamos: Salve, vida, dulzura y esperanza nuestra<sup>19</sup>.

La razón por la que «Eva nos ha herido, María nos ha curado» se hace plenamente evidente en la ilustración del título *Sancta Maria* [fig. 2], el primero del *Pancarpium*. En ella se contraponen la Anunciación a la caída, es decir, el momento en que Eva escucha a la serpiente y peca frente al momento en que María acepta la embajada angélica y se convierte en Madre de Dios.

En realidad, si leemos la meditación de Jan David que acompaña a las letras B y D, comprobaremos que la enseñanza es aún más rica, porque ambos episodios le sirven al autor para presentar a los fieles el modelo a, respectivamente, rechazar y emular para conseguir que Dios habite en sus corazones.

La serpiente de la pereza no cesa de hacer a mis orejas escuchar sus letales silbidos y de intentar colocar en el fondo de mi alma sus pérfidos consejos de inacción y esterilidad con los cuales ella querría, enemiga hábil y astuta, engañarla como a otra Eva y, en lugar de la madre de vivientes que ella debería ser, hacerle concebir primero, para luego dar a luz, al pecado, el cual, al crecer, engendra la muerte [...] Os veo, Virgen divina, saludada por el ángel; os veo prudente, vigilante, circunspecta, llena de Dios; y veo al ángel que os saluda y os promete a vos, que ya sois llena de gracia, una gracia aún más abundante<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> DAVID, *Pancarpium marianum*..., op. cit., 21-22.

<sup>20</sup> *Ibidem*, 3-5.

Este enfoque se reitera en los cincuenta títulos de la obra: en todos ellos Jan David recuerda las prerrogativas y virtudes de la Virgen María y, al tiempo, precisamente porque ella posee esas prerrogativas y virtudes, exhorta al fiel a seguir su ejemplo para acceder a Dios. Consecuentemente, en el *Pancarpium* María es presentada como fuente de vida no solo por su maternidad divina –es decir, por ser el vehículo que posibilita la venida de Cristo al mundo–, sino porque ofrece su ejemplo y mediación para que los hombres alcancen la salvación.

Precisamente, en relación con alguna de las facetas que comprende su mediación, como son su labor como auxiliadora e intercesora, la letra A situada en esta estampa junto a María se corresponde en el comentario con el siguiente ruego:

Santa María, asilo sin igual y consuelo de todo aquel que acude a vos, os lo ruego, no me despreciéis a mí, uno de vuestros humildes clientes que reclama vuestra asistencia en sus apremiantes necesidades [...] Salvad, salvad mi alma. Yo iré al encuentro con el rey, tomaré mi alma en mis manos y se la presentaré pidiendo gracia para ella. Pero, mientras yo le hablo y él me escucha, venid vos misma con sentimientos de bondad y de maternal bienaventuranza, apoyad mi humilde súplica y venid en mi ayuda en todo aquello que yo diga<sup>21</sup>.

La mediación de María y el papel activo que ella desempeña en la salvación de los hombres están íntimamente ligados a su condición de nueva Eva y conducen a su proclamación como Corredentora. Esta labor, sin embargo, es negada por los movimientos reformadores, de ahí que sea un tema reiterado en la literatura y emblemática marianas. De hecho, algunos de los principales libros de emblemas dedicados a María tienen su punto de partida en la letanía lauretana, una oración de alabanza y de súplica a la Virgen.

### ***Simbolici ritratti di Maria Vergine, cavati dalle Letania di Loreto***

Durante algún tiempo se pensó que la primera letanía lauretana ilustrada con emblemas era el *Asma Poeticum Litaniarum Lauretanarum*, libro escrito por el jesuita Peter Stoergler a instancias de la congregación mariana de Linz, ciudad en la que se publica en 1636<sup>22</sup>. Sin embargo, ahora debemos rectificar esta información y afirmar que este

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, 3.

<sup>22</sup> Véase, por ejemplo, C. LÓPEZ CALDERÓN, “Symbols and (Un)concealed Marian Mysteries in the First Litany of Loreto Illustrated with Emblems. Peter Stoergler’s *Asma Poeticum* (Linz, 1636)”, en: R.

honor recae, al menos de momento, en los *Simbolici ritratti di Maria Vergine, cavati dalle Letania di Loreto*, escritos por Valerio Burattini y publicados en Venecia en 1623<sup>23</sup>.

En esta obra, el emblema en el que se representan Eva y Adán sirve para ilustrar la invocación *Mater amabilis* [fig. 3] y se acompaña del mote «*Sicut Aegyptus Venientibus in Segor*», tomado del final de un versículo del Génesis (13:10) que completo indica:

Lot pues, habiendo alzado los ojos, vio toda la vega a lo largo del Jordán, que toda era de regadío, antes que destruyese el Señor a Sodoma, y a Gomorra, como Paraíso del Señor, y como Egipto, viniendo a Segor.

Como explica Scio de San Miguel en la versión traducida y anotada de la Vulgata que publica a finales del siglo XVIII, el territorio que Lot ve es la llamada Pentápolis, situada al sur de Canáan, siendo Segor la más pequeña de las cinco ciudades y la única que sería perdonada cuando Dios destruyó Sodoma y Gomorra. Era un territorio muy rico gracias al Jordán, de ahí la comparación que el texto establece tanto con Egipto, muy fértil gracias al Nilo, como con el Paraíso del Señor. En relación con esto último, Scio explica que, aunque los intérpretes bíblicos suelen ver un hebraísmo en las palabras «como paraíso del Señor» y entenderlas como «un lugar muy delicioso y ameno», dicha expresión bien pudiera ser una referencia al Jardín de las Delicias, al Paraíso terrestre, para subrayar la riqueza, fertilidad y hermosura de Pentápolis<sup>24</sup>.

Precisamente, esta interpretación es la que se desprende de la *pictura* de nuestro emblema y es la que justifica la presencia de Adán y Eva: a través de ellos queda claro que el jardín representado no es otro que el Jardín de las Delicias. Y es que, en este caso, Burattini no pretende trazar una comparación directa entre María y Eva, sino entre María y el Paraíso terrestre, con el objetivo de resaltar la hermosura, la honestidad y los beneficios de la Virgen que fundamentan su amabilidad –como reza la invocación, ella es la *Mater amabilis*– y que, eso sí, le permiten convertirse en la nueva Eva en tanto que la ayudan a revertir el error de los primeros padres. El comentario señala:

[En el Paraíso, los árboles y el terreno] en todas las estaciones están repletos de flores y de frutos. Ahí se alza aquel, cuyo fruto priva de todo triunfo a la muerte y en

---

DEKONINCK, A. GUIDERDONI y W. S. MELION (eds.), *Quid est secretum?: Visual Representation of Secrets in Early Modern Europe, 1500-1700* (Brill, Leiden 2020) 145-190.

<sup>23</sup> Puede consultarse el ejemplar de la Biblioteca Estatal de Baviera digitalizado por Google en la siguiente dirección: [https://books.google.es/books?id=\\_Ls7AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es](https://books.google.es/books?id=_Ls7AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es) [consultado 17/12/2021].

<sup>24</sup> F. SCIO DE SAN MIGUEL, *La Biblia Vulgata Latina...* op. cit., I, 67, nota 9.

todo tiempo sostiene la vida, que fue destinado a recuperar la inocencia de los primeros padres [...] Así la persona de esta amabilísima madre fue por divino consejo designada como hermoso habitáculo para el segundo Adán: por eso ella siempre verdece, nunca se poda, siempre florece, nunca se marchita, y abunda en frutos imperecederos. En ella, como en honestísimo terreno, son colocados por el jardinero celeste las palmas de la fortaleza, los cedros de la inmortalidad, los olivos de la piedad, los plátanos de la magnificencia, los granados de la caridad, los lirios de la belleza [...] En ella, finalmente, como en lugar utilísimo fue plantado el árbol de la vida, que con la virtud de los frutos que produce aporta en la vida presente el beneficio de la gracia, en la otra, el premio de la gloria...<sup>25</sup>

### ***Asma Poeticum Litaniarum Lauretanarum* y series derivadas**

La contraposición entre María y Eva sí que se hace explícita en el emblema que ilustra la invocación *Virgo Prudentissima* del *Asma Poeticum*<sup>26</sup> y, aunque mucho menos evidente a simple vista, también es el fundamento del que acompaña el título *Mater Salvatoris* [fig. 4].

Nos detendremos en este último caso porque, por un lado, ejemplifica el grado de complejidad que llegó a alcanzar la emblemática mariana y, por otro, muestra el proceso de degeneración que pueden sufrir las imágenes con la consiguiente prudencia que hay que tener a la hora de analizarlas<sup>27</sup>. Me explico: las estampas que ilustran el *Asma Poeticum* sirvieron de punto de partida para otras dos series posteriores, ambas tituladas *Elogia Mariana*: la primera, publicada en el año 1700 como acompañamiento de unos poemas escritos por el capuchino Isaac Oxoviensis<sup>28</sup>; la segunda, publicada en 1732 sin otra apoyatura textual que los epigramas y, según apunta su título, «en otro tiempo

---

<sup>25</sup> V. BURATTINI, *Simbolici ritratti di Maria Vergine, cavati dalle Letania di Loreto, Espiegati con Discorsi Spirituali. Opera utile non solo à Predicatori, ma à tutti i devoti di questa Vergine* (Presso Giacomo Sarzina, Venetia 1623) 122-124.

<sup>26</sup> P. STOERGLER, *Asma Poeticum litaniarum lauretanarum: dedicatum Rvo: Hilariensium Praesuli D.D. Georgio* (Typis Joannis Paltauff, Linz 1636). Se puede acceder al libro completo a través de la colección digital de la Biblioteca Nacional de Austria: <http://data.onb.ac.at/rep/105E5123> [consultado 17/12/2021].

<sup>27</sup> Un análisis todavía más pormenorizado de esta imagen puede encontrarse en LÓPEZ CALDERÓN, “Symbols and (Un)concealed Marian Mysteries...”, op. cit., 177-184.

<sup>28</sup> I. OXOVIENSIS, *Elogia Mariana Ex Lytaniis Lauretanis Deprompta ... Cum variis figuris aereis, iam olim ingeniosè inventis, nunc denuò cum additione novorum Versuum excusis, & ad singula Elogia concinnè accommodatis* (Apud Joann. Philippum Steudnerum, Augustae Vindelicorum 1700). Véase el ejemplar de la Herzog August Bibliothek en <http://diglib.hab.de/drucke/xb-2952/start.htm> [consultado 17/12/2021].

concebida por A.C. Redelius»<sup>29</sup>. A su vez, esta última serie sirvió de modelo para ciclos diversos; al menos: los lienzos de la Catedral de Cuzco, los frescos del Camarín de la Capilla de Loreto en el Santuario de Jesús Nazareno de Atotonilco, los relieves de la sillería de la Basílica de Guadalupe, los lienzos de la Capilla del Capítulo del Convento de San Francisco en Salvador de Bahía y los azulejos de la iglesia del antiguo convento Jesús de Setúbal<sup>30</sup>. Pues bien, a través del emblema *Mater salvatoris* veremos cómo las sucesivas composiciones introdujeron cambios que solo son atribuibles a una malinterpretación iconográfica resultado de un desconocimiento del significado original.

El poema de Oxoviensis nos da la clave para identificar al hombre que aparece en la parte inferior de la imagen:

Si Josué fue llamado Salvador porque, triunfante, con las trompetas sonando, derribó las murallas de Jericó, [y] mató cinco reyes, cuando conducía a su pueblo a la tierra que destila miel, ¿por qué no es con mayor propiedad llamado Salvador Jesús, que aceptó morir voluntariamente para salvarnos? Al igual que Josué, [Jesús] destruyó las murallas del mundo infernal, hizo huir a los reyes de la oscuridad y protegió a su rebaño<sup>31</sup>.

Efectivamente, Josué significa «Salvador» y, por tanto, su presencia resulta más que apropiada para ilustrar la invocación *Mater Salvatoris*. Asimismo, como estos versos recuerdan, tomó la ciudad de Jericó –quizá personificada en la mujer que va en el carro, tocada con una corona con forma de muralla– después de que los sacerdotes hiciesen sonar las trompetas del jubileo; no en vano, si como recoge el Levítico (25:10) en el año del jubileo cada uno volvía a sus posesiones, al entrar en Jericó los israelitas empezaban a tomar posesión de la Tierra Prometida.

En relación con ello, la presencia de Josué en este título pudo venir motivada no solo por la etimología de su nombre, sino también por la alegría –el júbilo– derivada de sus

---

<sup>29</sup> A.C. REDELIUS, *Elogia Mariana Olim A. C. Redelio Belg: Mechl: S.C.M.L.P concepta Nunc ... inventa et delineata per Thomam Scheffler et aeri incisa à Martino Engelbrecht Chalcographo Augustano Cum Priv. Sac. Caes. Maj* ([Augustae Vindelicorum] 1732). Puede consultarse el ejemplar digitalizado por el Getty Research Institute en <https://archive.org/details/elogiamarianaoli00enge> [consultado 17/12/2021].

<sup>30</sup> En el caso de los primeros cuatro ciclos, la correspondencia entre cada estampa de la *Elogia* y su consecuencia plástica puede encontrarse en el sitio web del *Project of the Engraved Sources of the Spanish Colonial Art*, PESSCA 735A/735B y siguientes, <https://colonialart.org/archives/subjects/the-church/teachings-of-the-church/prayers/the-elogia-mariana#c735a-735b> [consultado 17/12/2021]. Por lo que respecta al conjunto setubalense, ha sido estudiado en C. LÓPEZ CALDERÓN, *Grabados de Augsburgo para un ciclo emblemático portugués: los azulejos de la Iglesia del Convento de Jesús de Setúbal* (Universitat de Valencia, Valencia 2017).

<sup>31</sup> OXOVIENSIS, *Elogia Mariana...*, op. cit., 123.

acciones. Así, la ilustración del *Asma Poeticum* incorpora varios *Ave* –esto es: «Alégrate»–, cuyo número sigue creciendo en el poema de Stoergler que la acompaña:

[...] Entonces, cuando la tierra componga su saludo al Hijo,  
tú también tendrás, madre, tu dulce AVE.  
Apurad, Parthenios, celebrad conmigo  
el inicio de nuestra salvación y decid: ave Madre.  
Dile a aquella a quien el nuevo mensajero celestial enviado desde el Olimpo  
proclamó llena de Dios: ave Madre.  
Dile a aquella a quien el mundo reconoce como Señora, el inframundo como  
conquistadora,  
las estrellas como reina soberana: ave Madre.

Inmediatamente después de estos versos, Stoergler desvela la causa de su insistencia, que no es otra que el juego de palabras *Ave/ Eva/ Vae/ A vae*:

Trajiste símbolos ciertos a la vida de nuestra gente,  
Al cambiar los nombres de Eva: Ave Madre.  
Una multitud de niños te ofrece esto a ti, Madre: AVE;  
Los clientes, con sus pensamientos sujetos a ti, Patrona, te lo ofrecen.  
Te piden que estos votos no se rompan:  
sepáralos de la eterna calamidad y entonces serás la verdadera madre de Salvación.

El palíndromo *Eva-Ave*, con sus derivaciones, es una expresión frecuente a la hora de sintetizar la antítesis entre ambas mujeres y de oponer las consecuencias de sus actos, esto es: resume el hecho de que María vuelve a ofrecer la posibilidad de vida eterna que Eva había truncado. Lo encontramos, por ejemplo, en numerosos himnos medievales – caso del *Ave, maris stella*–, en los que igualmente es habitual la afirmación, también presente en el poema de Stoergler, de que María «cambia el nombre de Eva» («*Nomen Evae revolvis*»; «*Mutans nomen Evae*»).

Teniendo en cuenta entonces que el anuncio de Gabriel a María suponía el principio para revertir las acciones de Eva, se entiende que el arcángel la saludase con un «Alégrate», el cual, según la obra de Stoergler, traía más alegría que el saludo que pudo haber recibido Josué. ¿Por qué? Porque en la estampa Josué también es recibido con un «Alégrate», pero no con el «*Ave*» latino, sino con el *Χαίρε* griego, y quien lo pronuncia no es un ángel, si no un cuervo. En este sentido, el dístico apunta: «*Jairé* digan a otros los cuervos; a ti, Madre cándida,/ El Ángel te trajo desde el Cielo un AVE más agradable».

En realidad, el dístico latino no dice propiamente «Ángel» (*Angelus*), sino «Ales» (El alado), de manera que parece invitar a comparar a ambos mensajeros alados –Gabriel y el cuervo– en función del presagio que implican y, dado que los cuervos se consideran tradicionalmente aves de mal agüero, cabe concluir que el mensaje del ángel sí fue afortunado. Pero si Josué tuvo éxito al tomar Jericó, ¿por qué habría podido recibir un mal presagio? Posiblemente por los sucesos trágicos que se derivaron de esta victoria: Acán, desobedeciendo el mandato de Dios, robó de Jericó plata, oro y un manto, provocando la ira divina y, con ello, la derrota de los israelitas a los que Josué mandó a destruir la ciudad de Hai, treinta y seis de los cuales murieron<sup>32</sup>.

Precisamente, este episodio tal vez explique el hombre ahorcado en el último término: si bien podría tratarse de uno de los reyes a los que Josué mandó colgar –entre ellos, los cinco referidos en el poema de Oxoviensis que transcribimos antes–, el cuervo sobre la horca tendría más sentido si este hombre fuese un israelita, es decir, si perteneciese al pueblo al que se hubiese saludado con el desafortunado *Jairé*. Es cierto que, según las Escrituras, Acán fue apedreado, pero quizá mostrarlo en la horca fuese una forma actualizada de representar su castigo, dado que en la Europa de la Edad Moderna los ladrones eran normalmente ahorcados y los cadáveres de los criminales se dejaban colgados hasta que se pudrían para servir de aviso a los vivos. De hecho, en la serie de *Las Grandes Miserias de la Guerra* de Jacques Callot, contemporánea del *Asma Poeticum*, la famosa escena de los ahorcados<sup>33</sup> se acompaña de estos versos:

Finalmente, estos ladrones infames y perdidos,  
colgados de este árbol como mísera fruta,  
muestran que el crimen (horrible y sombría canallada)  
es en sí mismo instrumento de vergüenza y venganza,  
y que el destino de los hombres corruptos  
es experimentar antes o después la justicia de los Cielos.

De la misma manera, el corrupto Acán sufrió «la justicia de los Cielos» y por su culpa, pese al triunfo en Jericó, Josué experimentó una fortuna adversa y no se pudo alegrar como la Virgen María, quien dando a luz al verdadero Salvador logró cambiar el nombre de Eva.

---

<sup>32</sup> Véase Josué, 6:1-22.

<sup>33</sup> Puede verse en la colección digital del Museo del Louvre: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl020568446> [consultado 17/12/2021].

La comparación entre los distintos destinos y las alegrías de María y Josué desaparece ya en la *Elogia* de 1700 porque su ilustración carece de las inscripciones *Ave/ Χαίρε* y porque el epigrama no menciona ni los cuervos ni el *Jairé*. Curiosamente, el último de estos versos sí se inspira parcialmente en el dístico inicial ya que indica «Cuando el Ángel te trajo desde el Cielo el AVE», pero, precisamente por las otras omisiones, ha perdido una parte muy importante de su significado original.

La estampa de 1732 –por tanto, la que sirvió de referente para varios conjuntos de emblemática aplicada– intensifica esta falta de comprensión porque, a mayores, suprime el cuervo de la horca y convierte a aquel que saluda a Josué en un ave blanca que, por tanto, carece de su lectura iconográfica primitiva y se ha convertido en un mero elemento ornamental<sup>34</sup>.

### ***Stella ex Iacob Orta Maria***

El juego con el palíndrome Ave-Eva lo volvemos a encontrar en el emblema que ilustra la invocación *Ianua Coeli* de la obra *Stella ex Iacob Orta Maria* [fig. 5]. Se trata de una letanía lauretana aparecida en Viena en 1680, por lo que su publicación debió de estar de alguna forma vinculada a la Gran Peste que asoló la ciudad el año anterior; algunos de sus emblemas serían aplicados luego en la escalera barroca del actual seminario de Graz, antiguo colegio de los jesuitas, como es el caso del que ahora nos ocupa.

La *pictura* nos muestra la puerta del cielo conformada por dos hojas: mientras la de la izquierda se corresponde con la inscripción «*Ave*» y está abierta, la de la derecha está cerrada y tiene grabado el nombre «*Eva*». El mote se encarga de subrayar esta distinción al indicar: «*Pandet Ave, quod clausit Eva*», «Abre el Ave lo que Eva cerró», mientras que el epigrama la desarrolla aún más apuntando:

La puerta que protegía el campo paradisiaco,  
¡ay dolor! Fue cerrada con tu crimen, Eva.  
Abre el Ave Angélico, lo que en otro tiempo había cerrado Eva  
Y verdaderamente la Virgen María se convirtió en Puerta del Cielo<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Las dos estampas en cuestión pueden encontrarse, respectivamente, en los siguientes enlaces: <http://diglib.hab.de/drucke/xb-2952/start.htm?image=00238> y <https://archive.org/details/elogiamarianaoli00enge/page/n50/mode/2up> [consultados 17/12/2021].

<sup>35</sup> THEOPHILO MARIOPHILO, *Stella ex Iacob Orta...*, op. cit., [75].

## A modo de conclusión

Todos los emblemas que hemos analizado, independientemente de su mayor o menor complejidad, giran en torno a la misma idea: la esperanza de la Salvación, que Eva había hecho desaparecer, reaparece gracias a María, primero, porque acepta convertirse en Madre de Cristo y, segundo y derivado de su divina maternidad, porque con su mediación ayuda a los hombres a acceder a Dios.

Para plasmar visualmente esta idea, aunque en este artículo hayamos procurado presentar distintas posibilidades, lo cierto es que los principales motivos y temas tienden a repetirse. En este sentido, resultan elocuentes dos estampas de las *Insignia Mariano-Encomiastica*, una letanía lauretana poco conocida impresa en Augsburgo en 1743<sup>36</sup>: la que ilustra el título *Virgo Prudentissima* juega en la parte superior con la misma contraposición Eva-María que empleaba el grabado homónimo del *Asma Poeticum* de 1636, mientras que la correspondiente a *Mater Christi* [fig. 6] vuelve al tema de María como *Mater viventium*<sup>37</sup> y por ello no es de extrañar que recurra al mismo tipo iconográfico que el *Pancarpium* de 1607: María y Eva amamantando a sus hijos. Eso sí, en este caso, la invocación de la estampa da por sí sola perfecta cuenta de por qué María es la Madre de los vivientes: porque es la Madre de Cristo.

---

<sup>36</sup> G. B. GÖZ, *Insignia Mariano-Encomiastica, seu Litaniae Lauretanae, Figuris Veteris, Novique Testamenti Elogia Virginis Intemeratae, Iisdem Inserta Praenotantibus Exornatae* (Tobias Lobeck, Augustae Vindelicorum 1743). Puede consultarse el ejemplar de la Biblioteca Estatal de Baviera en el siguiente enlace: <https://books.google.es/books?id=pWkaa4j1ODsC&printsec=frontcover&hl=es> [consultado 17/12/2021].

<sup>37</sup> La estampa recoge, entre la *pictura* y el epigrama, la cita «*Eva, Mater Viventium. Gen. c.3 v. 20*», mientras que la *subscriptio* indica: «Adán llama a su mujer Madre de los vivientes,/ porque ella había sido la primera madre de los vivientes./ La primera madre lo había sido de la vida y de la muerte;/ La Virgen Sagrada fue la madre de la Vida favorable, que es Cristo».

## **Pies de foto**

Fig. 1 - Theodore Galle, «Mater Viventivm», ilustración de Jan David, *Pancarpium Marianum....* (Antuerpiae, 1607), estampa nº 24.

Fig. 2 - Theodore Galle, «Sancta Maria», ilustración de Jan David, *Pancarpium Marianum....* (Antuerpiae, 1607), estampa nº 1.

Fig. 3 – “Sicvt Aegyptvs venientibvs in Segor», ilustración de Valerio Burattini, *Simbolici ritratti di Maria Vergine...* (Venetia, 1623), p. 116.

Fig. 4 – «Mater Salvatoris», ilustración de Peter Stoergler, *Asma Poeticum Litaniarum Lauretanarum....* (Linz, 1636), estampa nº 23.

Fig. 5 – Michael Hoffman y Jacob Hoffman (atribución), «Pandet Ave, quod clausit Eva», ilustración de Theophilo Mariophilo, *Stella ex Jacob orta....* (Vienna, 1680), p. [75].

Fig. 6 – Godefrid Bernard Göz, «Mater Christi», ilustración de *Insignia Mariano-Encomiastica....* (Augustae Vindelicorum, 1743), estampa nº 15.