

# Imágenes para la exaltación de la *Mater amoris et doloris*: las pinturas de la capilla de la Dolorosa en la iglesia de San Isidoro el Real (Oviedo) a través de los emblemas marianos de Antonio Ginther

---

Carme López Calderón

*Universidad de Santiago de Compostela*<sup>1</sup>

## RESUMEN:

El presente artículo tiene por objeto dar a conocer los emblemas marianos que, recogidos en la obra *Mater amoris et doloris* del alemán A. Ginther, son trasladados miméticamente a las pinturas murales dieciochescas que decoran la capilla de la Dolorosa en la antigua iglesia de la Compañía de Oviedo. Su hallazgo, además, contribuye a desvelar el contenido de este rico programa iconográfico y así conocer, a través de estas pinturas, las bases en las que se asienta la apología de Nuestra Señora de los Dolores.

## PALABRAS CLAVE:

Pintura mural, Nuestra Señora de los Dolores, Jesuitas, Oviedo, Emblemática.

## ABSTRACT:

The present article aims to release the Marian emblems that, gathered in the book *Mater amoris et doloris* by the German author A. Ginther, are mimetically transferred to the mural paintings from the XVIII<sup>th</sup> century that decorate the Dolorosa Chapel in the Society of Jesus original church in Oviedo. Furthermore, their discovery helps to unveil the content of this rich Iconographic Program, as well as to approach, through these paintings, the principles on which the apology of Our Lady of Sorrows is based.

## KEYWORDS:

Mural paintings, Our Lady of Sorrows, Society of Jesus, Oviedo, Emblematic.

---

<sup>i</sup> Este texto fue realizado al amparo de la beca FPU y dentro del marco del proyecto de investigación: Artífices e patrones no monacato galego: futuro, presente e pasado (2009/PX059).

En el año 2003, las obras de restauración acometidas en la antigua iglesia de los jesuitas de Oviedo –actual parroquia de san Isidoro el Real– sacaron a la luz las pinturas murales que, ocultas hasta entonces por el polvo, adornan el arco de acceso a la Capilla de Nuestra Señora de los Dolores –la primera en el lado del evangelio–, conformando un programa iconográfico cuya excepcionalidad demanda un estudio propio. En concreto, estamos ante un conjunto de veinticuatro emblemas, que, respetando la estructura básica del género –un motivo acompañado por un lema– y distribuyéndose en tres grupos de ocho por sendas jambas y el intradós del arco (figs. 1 y 2), buscan la apología y exaltación de la Virgen Dolorosa, tal y como cabría esperar por su ubicación y como confirma el hallazgo de la fuente de la que proceden: el libro titulado *Mater amoris et doloris, quam Christus in cruce moriens omnibus ac singulis suis fidelibus in matrem legavit, Ecce Mater Tua*<sup>2</sup>, escrito por el alemán Antonio Ginther<sup>3</sup>.

En él, a través de setenta emblemas que constituyen, a manera de capítulos, otras tantas

“consideraciones”, María es presentada como la madre amantísima que permanece fiel a su Hijo –y, con ello, a los hombres– a lo largo de toda su vida, alcanzando la gloria final como recompensa a todas las angustias que hubo de padecer en la tierra, al tiempo que convirtiéndose en la mediadora –corredentora, distribuidora de gracias e intercesora– entre Dios y la humanidad. En este sentido, aunque la obra abarca desde su concepción inmaculada hasta su Asunción y Coronación en los cielos, el énfasis se coloca en aquellos aspectos y episodios directamente relacionados con la Pasión y Muerte de Cristo, continuamente referida como el sacrificio que voluntariamente aceptan Madre e Hijo a cambio de la salvación del género humano. En relación con ello, se comprende que, junto a la descripción pormenorizada y a menudo escabrosa del sufrimiento de Jesús y María, se intercalen continuas llamadas al lector para que, teniendo presentes tales imágenes, medite sobre dichos sucesos y recuerde que él, por sus pecados, es el responsable de los mismos, de modo que, una vez arrepentido, reconduzca su vida por la senda de la virtud. Precisamente, los seis últimos “capítulos” proclaman la necesidad de rendir culto a la Virgen, instando al fiel a imitarla y a buscar su patrocinio si desea superar los peligros del mundo y alcanzar la vida eterna.

El carácter didáctico de la obra se hace evidente desde la propia estructura a la que se someten todas las *Consideraciones*, en la que se distinguen cuatro partes: un pequeño resumen, de dos o tres líneas, que sintetiza el tema subyacente; un grabado, formado por un motivo sencillo y un mote en latín; una cita, a modo de epigrama, que normalmente –aunque no siempre– procede de las Sagradas Escrituras y un corpus textual en el que la explicación de la *pictura* y el *lemma* en relación con el tema abordado se completa con numerosos ejemplos bíblicos –habitualmente objeto de una exégesis tipológica– y se apoya en los escritos de un amplio elenco de autores que ratifican y ahondan en la enseñanza que emana del emblema<sup>4</sup>. A

<sup>2</sup> El título completo es: *Mater amoris et doloris, quam Christus in cruce moriens omnibus ac singulis suis fidelibus in matrem legavit, Ecce Mater Tua, nunc explicata per Sacra Emblemata, Figuras Scripturae quàm plurimas, Conceptus varios Praedicabiles, SS. Patrum Sententias, raras Historias & vix ad Jesum patientem, ac sactissimam matrem eius compatientem affectus. Opus omnibus Jesum et Mariam amantibus, praedicantibus, aut meditantibus perutile. Cum triplici Indice Considerationum, rerum memorabilium, & Concionatorio, formandis per annum Concionibus opportuno, Augustae Vindelicorum, sumptibus Georgit Schlüter & Martini Happach, 1711.*

<sup>3</sup> Nacido en Fridberg en 1655 y formado en el colegio jesuita de San Salvador, en Augsburgo, Antonio Ginther fue un destacado orador y párroco en la iglesia de la Santa Cruz en la ciudad bávara de Biberbach, donde habría de desempeñar un papel fundamental en el desarrollo de las peregrinaciones a dicho santuario para venerar el denominado *Herrgötte von Biberbach*: un gran Crucificado de madera al que se le atribuyen propiedades taumaturgicas. Sobre esta cuestión versa precisamente su obra *In cruce salus* ([http://books.google.es/books?id=k9Q8AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=in+cruce+salus&hl=es&ei=6n1ZTdjU0tSh4QbqxuCsBw&sa=X&oi=book\\_result&ct=result&resnum=5&ved=0CEAQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false](http://books.google.es/books?id=k9Q8AAAACAAJ&printsec=frontcover&dq=in+cruce+salus&hl=es&ei=6n1ZTdjU0tSh4QbqxuCsBw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CEAQ6AEwBA#v=onepage&q&f=false)), que constituye la primera dentro de una rica producción literaria que se extendería hasta su muerte en 1725. De hecho, su último libro, *Unus pro omnibus*, se publica de forma póstuma en 1726, incluyendo un *Appendix seu Epitome Vitae Venerabilis Domini Antonii Ginther Decani, & Parochi ad SS. Crucem in Biberbach* que, atribuido a Joseph Ignatz Claus, ofrece buena parte de los datos biográficos conocidos de este autor.

<sup>4</sup> La estructura de esta obra es semejante a la que pocos años antes el mismo autor había seguido en su *Speculum amoris, Unus pro omnibus ac divinissimo Corde Jesu incarnati, eucharistici et crucifixi, orbi christiano propositum*, Augustae Vindelicorum, Schlüter, 1706 (Ana María LÓPEZ DE ATALAYA ALBADALEJO: “Los emblemas cristológicos y marianos del P. Antonio Ginther”, en *Actas del I Simposio*



Figura 1.- Pinturas murales en el arco de acceso a la capilla de la Dolorosa (antigua iglesia de los jesuitas, Oviedo).

mayores, conviene no perder de vista los encabezados que acompañan los textos, dado que, mientras los de las páginas pares se limitan a señalar el número de consideración que se está desarrollando, los de las impares sintetizan, en una única frase y a modo de título de capítulo, aquello que se está analizando, lo que, como veremos, resultará de gran utilidad para una primera aproximación a la decoración de la capilla ovetense.

Y es que en ella se ha prescindido de toda aclaración textual más allá de los lemas que completan los motivos, los cuales, por otra parte, se han trasladado desde la filacteria superior que ocupan en los emblemas de A. Ginther a unos tondos individualizados y ubicados bajo cada *pictura*. Por lo demás, la mimesis entre estas pinturas y su referente grabado es tan ab-

soluta, que no cabe duda alguna de que los responsables del Colegio de san Matías conocieron y manejaron la obra del párroco alemán, lo cual tampoco resulta extraño habida cuenta del éxito que, como demuestra el número tanto de ediciones posteriores como de ejemplares conservados, alcanzó en la Europa del siglo XVIII. Asimismo, teniendo en cuenta, primero, que según las *litterae annuae* de 1737-1740 “en el Colegio de Oviedo se sigue trabajando en la magnífica estructura del templo, que ha avanzado mucho en estos tres años, colocándose imágenes y otros objetos muy hermosos; recientemente se ha erigido un altar a Nuestra Señora de los Dolores”<sup>5</sup>, segundo, que el 2 de abril de 1767 se ejecuta la Pragmática de Carlos III por la cual los jesuitas son expulsados de todos sus

*Internacional de Emblemática*, Teruel, Instituto de estudios turolenses, 1994, pp.739-750).

<sup>5</sup> PATAC, José María y MARTÍNEZ, Elviro: *Historia del Colegio de san Matías de Oviedo*, Gijón, Editorial Aulseva, 1991, p. 75.

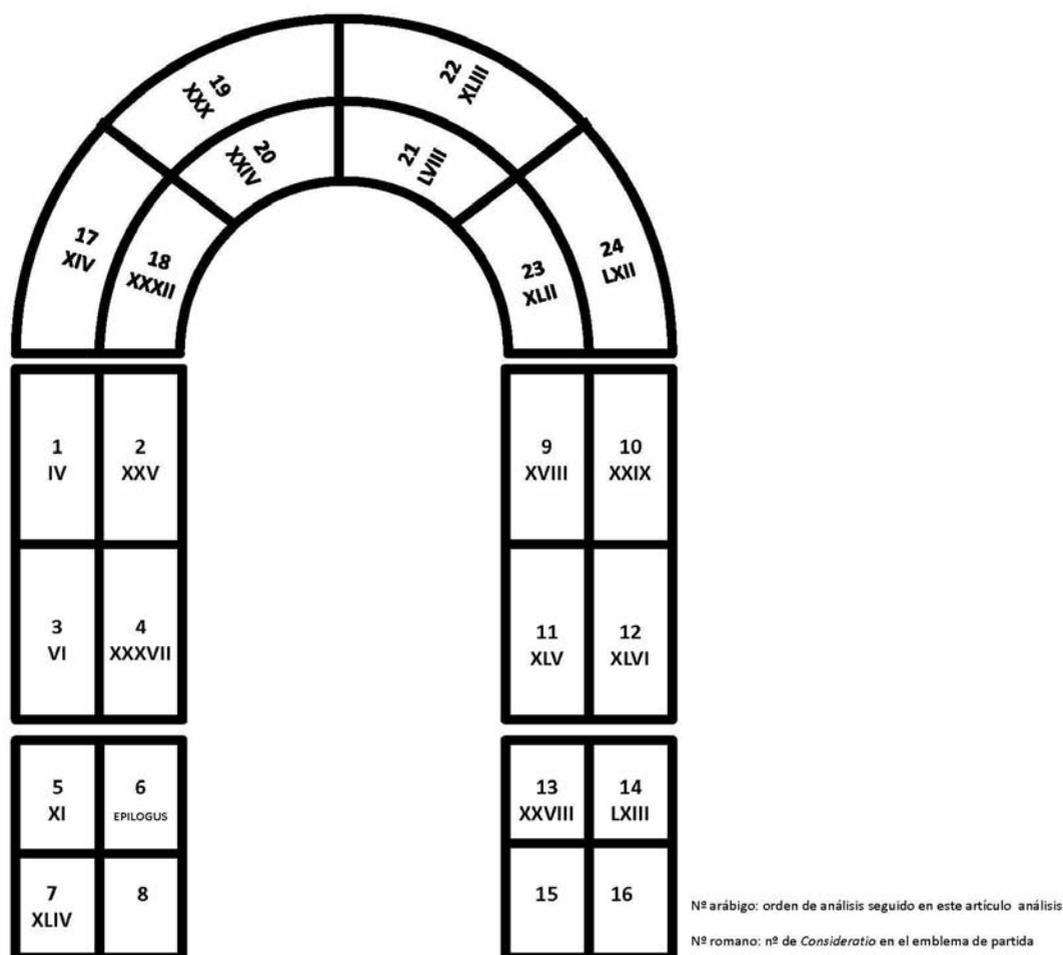


Figura 2.- Esquema con la distribución de las pinturas en el arco de acceso a la capilla de la Dolorosa.

dominios<sup>6</sup> y, tercero, que las tres primeras ediciones del *Mater amoris et doloris* datan de 1711, 1726 y 1743<sup>7</sup>, parece lógico inscribir estas pinturas dentro del segundo tercio del siglo XVIII, presentándose, pues, como una obra de plena vanguardia en el momento de su ejecución.

En el presente artículo, las consabidas limitaciones espaciales nos obligan a restringir la explicación de los emblemas ovetenses a los comentarios ofrecidos para cada uno de ellos por

el padre A. Ginther<sup>8</sup>. Posponemos, pues, para un estudio futuro el análisis del contexto y sentimiento religiosos que habrían justificado su elaboración en estos años<sup>9</sup>, así como el de las influencias y deudas que evidencian los grabados respecto a otras series ilustradas<sup>10</sup>. Igual-

<sup>6</sup> PATAAC, José María y MARTÍNEZ, Elviro: *Historia del Colegio*, cit., p. 33.

<sup>7</sup> Salvo la paginación, no existen cambios significativos entre ellas, estando todas disponibles para consulta en Google Books. Para la elaboración de este artículo hemos utilizado la primera (<http://books.google.com/books/ucm?id=ODBAAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=related:UCM532078292X&hl=es#v=onepage&q&f=false>).

<sup>8</sup> Por ello, omitiremos señalar la procedencia de las citas que incorporemos en las explicaciones de las pinturas, sobreentendiéndose que están tomadas de los textos que acompañan a los emblemas correspondientes en la obra *Mater amoris et doloris*.

<sup>9</sup> Piénsese, por ejemplo, que es en 1735 cuando el Papa Clemente XII, a petición de Felipe V, hace extensible a todos los territorios españoles la celebración el tercer domingo de septiembre de la fiesta de los Siete Dolores de Nuestra Señora, inicialmente vinculada a la Orden de los Siervos de María.

<sup>10</sup> Algunas de sus fuentes ya han sido señaladas por I. V. Pérez Guillén al presentar el *Speculum amoris et doloris in Sacratissimo* de A. Ginther como el principal nutriente de la azulejería de la capilla del Hospital de po-

mente, dado que a la hora de distribuir en la superficie del arco las veinticuatro pinturas seleccionadas –entre las setenta y dos posibles<sup>11</sup>– no se ha respetado la posición que ocupan en la obra de partida –rompiéndose, pues, la secuencia cronológica– y dado que, al menos de momento, nos resulta imposible aprehender el discurso que podría haber motivado un nuevo criterio de ordenación, hemos optado por estudiar individualmente cada una de ellas en función de su ubicación final, comenzando por las jambas y concluyendo con el intradós. Al respecto, véase el esquema del arco simplificado en la figura 2, en donde la numeración arábiga marca el orden que seguiremos en la exposición, mientras que la romana indica el número de *Consideratio* asignado a cada imagen dentro del libro *Mater amoris et doloris*. De esta manera, para evitar confusiones y no ser reiterativos, en lo sucesivo referiremos cada pintura como “Imagen nº arábigo-nº romano”.

La imagen 1-IV (fig. 3) muestra una ciudad en el momento de la aurora, siendo su lema *Aurora ab lacrymis* –Aurora de lágrimas– y la cita bíblica que acompaña al grabado el versículo tomado del Cantar de los Cantares: “¿Quién es esta que surge como la Aurora?” (Cantares, 6:9). El resumen que da inicio al texto reza: “La Virgen Dolorosa viene al mundo en la aurora y junto a la piscina probática (figura de la futura pasión)”, cuestión que reitera el encabezado al formular dos preguntas: ¿por qué la Bendita Virgen nace en la aurora? Y ¿por qué nace junto a la piscina probática? Respondiendo a lo primero, A. Ginther explica que el nacimiento de María es comparado con la aparición de la aurora porque con él se anuncia la llegada del Sol de Justicia, Cristo, que pone fin a las tinieblas en las que estaba sumergido el mundo. Para fundamentar esta idea, acude a las palabras de Ruperto Abad, quien exclama:

Quando naces, joh Virgen Bendita!, entonces te levantas para nosotros como verdadera aurora, aurora que anuncia el día sempiterno: porque así como la aurora cotidiana es el fin de la noche pasada y el inicio del día si-

guiente, así tu nacimiento (...) fue inicio de la consolación y fin de los dolores, y surgió para nosotros como fin de la tristeza y principio de alegría.

Igualmente, así como la aurora se asocia al rocío, la llegada de María propicia la venida de Cristo: el rocío que refrigera y hace germinar los corazones, por el cual, durante tantos siglos y derramando sus lágrimas –recuérdese el lema–, habían implorado los hombres. En palabras de Alberto Magno:

Como tal aurora, u hora áurea, o aura que rocía, surge para nosotros esta benditísima Virgen en su gloriosísima natividad, pues por ella Cristo Dios nuestros, a quien los Santos Padres deseaban durante muchos siglos en sus votos ardientísimos como rocío que desciende del cielo: *Rorate caeli de super & nubes pluant justum*, se digna venir a nosotros...

En este sentido, el texto no se limita a presentar la natividad de María como la antesala de la de Cristo, sino que se subraya la causa que motiva ambas: la Redención del género humano. Justamente, la alusión a haber nacido junto a la piscina probática sirve, por un lado y en base a sus capacidades curativas<sup>12</sup>, para referir a María como “salud de los enfermos, consuelo de los afligidos, refugio de los pecadores” y, por otro, a partir de su interpretación como prefiguración de la Pasión de Cristo, para exaltar la futura presencia de la Virgen junto a la Cruz de su Hijo, donde padece en su corazón los mismos dolores que Él sufre en el cuerpo y donde, en consecuencia, adquiere plenamente el título de Corredentora.

La imagen 2-XXV (fig. 3) representa una prensa en la que están siendo comprimidos dos corazones, de ahí su lema *Cogit in unum* –Junta en uno–. En esta ocasión, la cita bíblica procede de los Salmos: “Y mi espíritu se angustió dentro de mí; se pasmó mi corazón” (Salm. 143[142]:4) y el resumen inicial comenta cómo “La Madre dolorosa, cuando Cristo estaba orante en el huerto, oraba, cuando agonizante, agonizaba”, concretando el encabezado que la idea generatriz de la *Consideratio* es “El sudor sanguíneo en el huerto”. Tal y como expone A.

bres sacerdotes de Valencia (PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente: “Fuentes iconográficas y emblemáticas de las azulejeras del Hospital de pobres sacerdotes de Valencia”, en *Actas del I Simposio Internacional*, cit., pp. 333-406).

<sup>11</sup> Las setenta consideraciones y otros dos emblemas que constituyen la *Paraenesis* y el *Epilogus*.

<sup>12</sup> “Porque el Ángel del Señor descendía cada tanto a la piscina y movía el agua. El primero que entraba en la piscina, después que el agua se agitaba, quedaba curado, cualquiera fuera su mal”(Juan, 5:4).



Figura 3.- Pinturas y referentes grabados en la jamba izquierda del arco de acceso a la capilla de la Dolorosa.

Ginther, la figura de la prensa se convierte, a partir de la lectura tipológica de una profecía de Isaías<sup>13</sup>, en un símbolo de la Pasión de Cristo, la cual no sólo afecta al Hijo, sino también a la madre, de ahí que en nuestro emblema se representen ambos corazones prensados, pues:

Según Cornelio: «La Pasión fue la prensa de Cristo, en la cual su sangre fue exprimida» (...) Pero también para la Madre dolorosísima la pasión del Señor se mostró como una prensa, en tanto que su purísimo corazón allí fue retorcido, allí comprimido, para destilar en abundantísimas y sanguinolentas lágrimas. «¡Oh prensa cruel! –exclama Malonio– que comprimiste los miembros externos del Hijo y el corazón interno de la Madre, para obtener por la fuerza de allí sangre, de allá lágrimas, de allí muerte, de allá combates de muerte».

Dentro de los episodios que componen la Pasión del Señor, la prensa resulta especialmente apropiada para referir la Oración en el Huerto de los Olivos dado que, por un lado y de acuerdo a la etimología de la palabra Gethsemani<sup>14</sup>, “en aquel lugar a causa de la abundancia de olivos había colocada una prensa, no de uvas, sino de olivas, junto a la cual Cristo mandó sentarse a sus discípulos”, y, por otro, proporciona una imagen eficaz para expresar tanto las gotas de sangre en las que, como refiere san Lucas, se convirtió entonces el sudor de Jesús, como las lágrimas sanguinolentas que, según sus apologetas, derramó compasivamente María.

La imagen 3-VI (fig. 3) ofrece un corazón ardiendo sobre un altar, cuyo lema, *In odorem suavitatis* –En olor de suavidad–, procede del versículo del Génesis que se utiliza como cita bíblica: *Odoratus est Dominus odorem suavitatis* (Gen, 8:21). A través de este emblema, y como sintetiza el encabezado, se refiere la Presentación de María en el templo, porque, como expone el resumen, “la Bendita Virgen al ser presentada en el templo con tres años de edad consagra su corazón a la Santísima Trinidad en un perfectísimo holocausto de amor y dolor”. Siguiendo a A. Ginther, este sacrificio satisfizo a Dios más que todos los relatados en el Anti-

guo Testamento, de ahí que exclame: “¡Grato regalo eres para los ojos divinos, Virgen de tres años, pero ya llena de méritos! A quien en seguida el Padre eterno adoptó por hija, el Hijo por Madre, el Espíritu Santo por esposa y todos los ángeles por su Reina”. Consecuentemente, este autor entiende la presentación de la Virgen como un holocausto en el que ella es ofrecida como templo de la divinidad<sup>15</sup>, recibiendo para este fin las virtudes que la caracterizarán y diferenciarán de las demás criaturas: “dice Cornelio: ungida y adornada fue la Bendita Virgen para ser la esposa de Dios y la Madre de Cristo”<sup>16</sup>. Ahora bien, cabe matizar que su consagración a la Trinidad, como se intuye en la aclaración de que su holocausto es “de amor y de dolor”, implica su total aceptación del papel de *Mater amoris et doloris*, del cual dará buena muestra acompañando a su Hijo hasta la muerte y velando en todo momento por la salud de los hombres.

La imagen 4-XXXVII (fig. 3) muestra cómo una roca, pese a ser golpeada por la furia de los vientos y el oleaje del mar, permanece inmóvil, de ahí el lema procedente de los Salmos *Non commovebitur* –No será perturbado–<sup>17</sup>. La cita bíblica escogida se corresponde con las palabras de Cristo a María: “Mujer, aquí tienes a tu hijo” (Juan, 19:26), siendo precisamente la idea motriz de este emblema, como se colige del encabezado y reitera el resumen, la pregunta “¿Por qué la Bendita Virgen y Madre Dolorosa no es llamada por Cristo en la cruz Madre, sino Mujer?” La respuesta que ofrece A. Ginther en su explicación es nuevamente de corte tipológico: este nombre facilita la asimilación entre María y la mujer fuerte referida en los Proverbios –“Mujer fuerte, ¿quién la encontrará?”<sup>18</sup>–,

<sup>15</sup> “Más disteis vosotros a Dios, oh Santísimos Padres Joaquín y Ana (...) porque ofrecisteis a vuestra Santísima Hija de tres años de edad a la santísima Trinidad como sagrario y vivo templo de Dios viviente, y así glorificasteis aquel templo de Jerusalén de un modo mucho más eminente que Salomón”.

<sup>16</sup> El propio Ginther, tras referir las piedras preciosas empleadas en la construcción del templo de Salomón, comenta: “esto mismo, oh alma mía, con mucha mayor justicia podemos afirmar acerca del corazón de la Bendita Virgen María, con tres años presentada por sus piadosísimos padres a Dios como nuevo templo (...) ¡Oh! ¿con qué preciosas gemas de virtud, con qué dones de la naturaleza y de la gracia adornó aquel templo místico un arquitecto tan noble, como era el Espíritu Santo?”

<sup>17</sup> *Quia in aeternum non commovebitur* (Salmos 112 [111]:6).

<sup>18</sup> Proverbios, 31:10.

<sup>13</sup> “¿Por qué es bermejo tu vestido, y tus ropas como del que ha pisado en lagar? Solo pisé el lagar, y de los pueblos nadie fue conmigo” (Isaías, 63:2-3).

<sup>14</sup> A. Ginther, citando a Salmerón, indica que en hebreo *Geth* significa prensa y *Semen* aceite.

condición que demuestra cuando, mientras el resto del mundo tiembla, ella permanece firme bajo la Cruz, conteniendo todo humano afecto y asumiendo el martirio de su hijo, además del suyo, a favor de la Redención humana:

Abre un momento los ojos y encontrarás cerca de la ciudad de Jerusalén a aquella fortísima mujer que permanece de pie en el monte Calvario bajo la cruz de su Hijo queridísimo (...) «El amor, dijo Santa Matilde, en la pasión de su Unigénito prevaleció tanto en ella, que sometió completamente todo afecto humano, y lo apagó, porque en la muerte de su Hijo, dolorosa para toda criatura, ella permanecía sola e inmóvil con la Divinidad, alegrándose de que su Hijo quisiese inmolarse por la salud del mundo».

Justamente, su presencia en la pasión y muerte de Cristo permite completar el denominado proceso de recapitulación<sup>19</sup> y dado que es la caridad –y no la fe– la que motiva su martirio, su tormento es superior al de los demás santos y la hace merecedora del título de Reina de los Mártires<sup>20</sup>.

La imagen 5-XI (fig. 3) presenta la Escalera de Jacob junto al lema: *Descendendo, Ascendendo*. De acuerdo al encabezado, a través de esta escalera que el patriarca bíblico vio en sueños<sup>21</sup> se significa a “Cristo encarnado de la Virgen”, idea que amplían tanto el resumen –“El hijo de Dios descendió de los cielos para convertirse en hijo del hombre y de la Madre Dolorosa, inmóvil en la cruz por nosotros”– como la cita escogida, en esta ocasión, procedente del Credo

<sup>19</sup> En palabras de A. Ginther: “Cristo, para resarcir el daño, extendió sus manos en el árbol de la cruz, en la cual, por su sangre restauró el género humano. Pero no quiso pender solo en la cruz, sino tener consigo a su madre, para que ella por la amargura de sus dolores resarciese aquello que Eva primero por su desobediencia había destruido”.

<sup>20</sup> A. Ginther señala al respecto: “Y sin embargo de pie y junto a la cruz de su queridísimo Hijo permanecía María (...) Ahí con razón es hecha Princesa y Reina de todos los mártires, cuyo tormento fue superior al de todos los demás: «Cuando los otros mártires –son palabras de Ricardo de san Laurencio– sufren a causa de la fe, María sufre a causa de la caridad, de donde se dice en Cantares –según otras palabras, que señala Gregorio–: “Yo fui herida por la caridad”, y dado que la caridad es mayor que la fe (I Cor. 13:13), así el martirio de María excedió a los martirios de los santos»”.

<sup>21</sup> “Vio una escalera que estaba apoyada en la tierra, y que tocaba el cielo con la otra punta, y por ella subían y bajaban ángeles de Dios. Yavé estaba allí a su lado...” (Génesis, 28:12-13).

–“Que por nosotros los hombres y por causa de nuestra salvación descendió de los cielos”–. El propio A. Ginther refiere en su explicación este doble contenido del símbolo:

Según Barradio, «Tenía los pies en la escalera, como si fuese a descender, como para decir: “Llegará un tiempo, oh Jacob, en el que yo descienda y asuma la naturaleza humana de tu estirpe”, pero después ascenderé de nuevo al cielo por la escalera que viste, es decir, por la cruz, en la cual el género humano caído será recuperado por mi sangre.

Consecuentemente, la escalera sintetiza, por el doble movimiento que permite –y que expresa el mote–, el binomio Encarnación-Redención, indisoluble en tanto en cuanto la causa que motiva la venida de Cristo al mundo es la Salvación de los hombres.

La imagen 6 (fig. 3) se corresponde con el epílogo que cierra el libro. En ella se representa el Arca de Noé, hacia la que se dirige la paloma que, portando en su pico la rama verde de olivo, marca el fin del diluvio<sup>22</sup>, al que, no obstante, la nao había sobrevivido, pues, como muestra la pintura y refiere la cita bíblica: “El arca descansó sobre los montes de Armenia” (Génesis, 8:4). Justamente, a ello hace alusión el mote del emblema: *Non mergitur, sed extollitur* –No será hundida, si no levantada–, del que asimismo emana la idea de padecer en la tierra a cambio de alcanzar la gloria final. Precisamente, estas connotaciones son las que, además de su capacidad salvífica<sup>23</sup>, motivan en la explicación de A. Ginther la asimilación entre el Arca y María:

«Arca de Noé saludable –dice Hesiquio– es la Santísima Madre de Dios, como arrojada a un inmenso mar de tribulaciones por la vida, pero ahora en el cielo más exaltada por cuanto más humillada fue en la tierra» (...) Aquella

<sup>22</sup> Génesis, 8: 11. La incorporación de este motivo –que no figura en el grabado de partida– se debe en nuestra opinión al deseo de facilitar la identificación del Arca de Noé. Eso sí, para su ejecución, el pintor posiblemente se valió de la *Consideratio LVII-Nuntia orbet*, en donde junto al arca se representa la paloma en una disposición idéntica a la de la capilla ovetense.

<sup>23</sup> “Alegra aquí escuchar al Meliflúo: «Arca de Noé significaba el arca de la gracia, es decir, excelencia de María. Así como por aquella todos evadieron el diluvio, por esta el naufragio del pecado (...) Por aquella ocho almas se salvaron, por esta todos a la vida eterna fueron llamados. Por aquella se produce la liberación de unos pocos, por esta la salvación del género humano”.

tras superar tan duradera y horrenda tempestad de diluvio plácidamente descansó en los altos montes de Armenia; esta ahora, tras tolerar tan cruento diluvio de la pasión, exaltada sobre todos los coros angélicos en los altos montes de los cielos y los collados eternos, descansa y triunfa próxima a Dios, en sempiterna paz.

Ahora bien, cabe matizar que en esta ocasión el fiel es el destinatario principal del símbolo, pues, como recoge el resumen: “Como la Madre dolorosa, es necesario que nosotros entremos en el reino de Dios por muchos tormentos y tribulaciones”. En relación con ello, el autor hace un alegato a favor de la paciencia y proclama la necesidad de encomendarse a la Virgen, quien, habiendo sido nombrada madre de la humanidad y estando ya gloriosa en los cielos, brindará su mediación a los hombres.

Las imágenes 7 y 8 (fig. 3) se encuentran muy dañadas y resultan prácticamente ilegibles. Las pocas letras del lema que se distinguen en la primera de ellas nos permiten plantear como hipótesis, gracias al conocimiento de la obra que se está copiando, que la *Consideratio* representada fuese la XLIV- *Desinit in lacrymas* (Acaba en lágrimas); no obstante, y ante el desconocimiento del criterio de ordenación que, de existir, podría confirmar su presencia, optamos por omitir su análisis y centrarnos tan sólo en aquellas cuya identificación resulta incuestionable.

La imagen 9-XVIII (fig. 4) representa, tal y como señala el propio A. Ginther, “el castísimo corazón de la Virgen y Madre de Dios atravesado por la cruel lanza, para el cual como lema nos gustó que se escribiese aquello del Apóstol: *Usque ad divisionem animae*” –Hasta la división del alma<sup>24</sup>-. A través de este emblema, como refiere el encabezado, se alude a “la espada de Simeón”, de ahí que la cita bíblica escogida sean las palabras que este profeta le dirige a María el día de la presentación de Jesús en el templo –“Y a ti misma una espada te atravesará el corazón” (Lucas, 2:35)<sup>25</sup>-, tras las cuales

subyace el vaticinio de los dolores que, como Madre de Jesús, ha de padecer, especialmente, durante su Pasión, pues, como exclama el autor: “Y tú ¡oh Señora!, entonces estarás presente en los tormentos y muerte de tu Hijo, cuando la espada de dolor atraviese tu corazón y tu alma”. Dado que el sacrificio de Cristo –prefigurado asimismo en la presentación– y, en consecuencia, el sufrimiento de la Virgen vienen motivados por la Salvación de los hombres<sup>26</sup>, se comprende quiénes son los responsables de tan cruel lanza: “A mano está la causa, tus pecados y los míos, con los que ofendimos a Dios, prepararon aquella espada hiriente”.

La imagen 10-XXIX (fig. 4) dispone dos cítaras enfrentadas, de las cuales tan sólo una está siendo tañida, pues, como señala el lema: *Unam tetigisse sat est* –Basta tocar una-. Tras este emblema, como refieren el encabezado y el resumen, se significa cómo “La Madre Dolorosa contempla públicamente la miserable flagelación de su dulcísimo Hijo”, siendo la cítara el instrumento escogido porque:

«La carne humana que sufre –dice el recordado obispo de Hipona– es una cítara; la cítara suena, tiene hambre, sed, duerme, es sostenida, flagelada, burlada, crucificada, enterrada» ¡Oh triste cítara! Qué conmovedor sonido emitiste, cuando fuiste pulsada con las manos crueles de los impíos soldados todos los días en la pasión, y sobre todo en la flagelación...

Igualmente, la cítara presenta como peculiaridad que, al colocarse frente a otra, con tocar una, suenan ambas, característica esta que resulta muy adecuada para simbolizar la *sympathia* constatable entre Jesús y María, dado que:

Al sufrir Cristo, sufre también María, al ser Jesús flagelado, flagelada es también la Madre, Jesús crucificado, crucificada la madre, aquel en cuerpo, ella en el alma. «Tantas lesiones –dice san Jerónimo-, en el cuerpo del hijo, como heridas en el corazón de la madre; ningún golpe recibía el cuerpo, que no respondiese un triste eco en el corazón de la madre».

<sup>24</sup> En concreto, este mote procede de Hebreos, 4:12: “En efecto, la palabra de Dios es viva y eficaz, más penetrante que espada de doble filo, y penetra *hasta donde se dividen el alma* y el espíritu, las articulaciones y los tuétanos, haciendo un discernimiento de los deseos y los pensamientos más íntimos”.

<sup>25</sup> El resumen ratifica esta interpretación: “La Bendita Virgen y Madre Dolorosa, para quien Simeón predice la espada de dolor, presenta en el templo a Cristo su Hijo”.

<sup>26</sup> A. Ginther, entendiendo la presentación como una prefiguración de la Pasión, pone en boca de María las palabras: “Ya en tierna edad, mi Hijo dulcísimo se ofrece en sacrificio matutino al Padre a favor de sus amados, y luego, en edad adulta, en sacrificio vespertino por ti se ofrece en el altar de la cruz”.

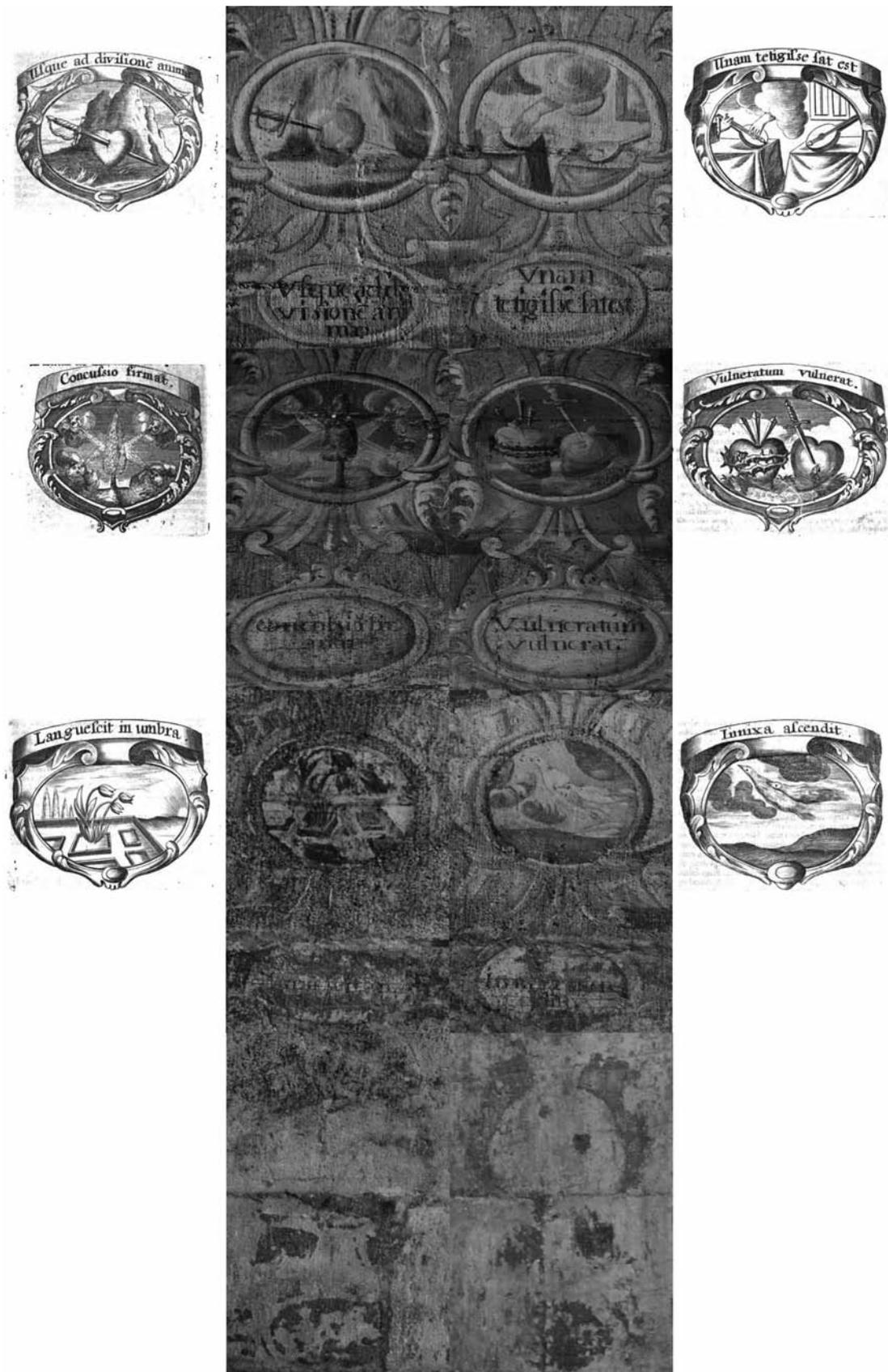


Figura 4.- Pinturas y referentes grabados en la jamba derecha del arco acceso de a la capilla de la Dolorosa.

Teniendo en cuenta que el hombre es, por sus pecados, el responsable de la sangre que derrama Cristo y las lágrimas que vierte María, se comprende que el autor le recomiende al fiel meditar sobre la flagelación, misterio que, por otra parte, le ayudará a aplacar los deseos de la carne, pues: “declara Malonio que la meditación sobre aquellos golpes horribles en la espalda del inocentísimo Jesús es medicina y evidente alivio contra el descaro propio de la carne, que se dice reside en la espalda”.

La imagen 11-XLV (fig. 4) presenta un ciprés que permanece firme pese al envite de los vientos, de ahí el lema *Concussio firmat* –La agitación fortalece–. A través de esta figura se simboliza la perseverancia y firmeza demostrada por María a los pies de la cruz, pese a contemplar a su hijo herido, ultrajado y finalmente muerto<sup>27</sup>:

Observa que el ciprés es un árbol bellísimamente provisto, que se levanta altísimamente hacia la copa, que en ninguna época del año pierde su vigor, que no cede a las injurias ni de los vientos ni de las tempestades (...) He aquí un símbolo preclaro de la afligidísima Virgen, siempre perseverante bajo la cruz del Hijo con todas las angustias.

Angustias que, como nuevamente subraya A. Ginther, se deben a la caridad que demuestra hacia los hombres, en la medida en que ofrece a Cristo “a Dios Padre en gratisimo holocausto en el altar de tu corazón en favor de la salud de todo el género humano”, de ahí que dicho autor reprenda al pecador por no compadecerse ni emocionarse ante el sufrimiento que, por su culpa, Madre e Hijo tuvieron que padecer.

La imagen 12-XLVI (fig. 4) dispone, bajo el lema *Vulneratum vulnerat* –Hierre el herido– los corazones de Jesús –rodeado por espinas y con tres clavos– y María –traspasado por una espada–, al objeto de subrayar nuevamente la reciprocidad existente entre los dolores que, durante la Pasión, Cristo padece en su cuerpo y María soporta en su alma. En concreto, el episodio que glosa este emblema es el de la lanza de Longinos, ya que, de acuerdo al resumen: “Dolor y amor sufre la afligidísima madre cuan-

do ve el Santísimo Corazón de Jesús herido por la cruel lanza”, dolor que, como razona A. Ginther, fue mayor en la Madre que en el Hijo, pues: “Ciertamente aquella herida ya no dolió más a Jesús, salvajemente crucificado, porque se había alejado de los vivos, pero golpeó el dulcísimo corazón de la afligidísima María de un modo mayor de lo que pueda ser dicho”<sup>28</sup>.

Por otra parte, una vez más se insiste en la finalidad salvífica de este sacrificio, interpretando el agua y la sangre que brotan del costado de Jesús –y que precisamente refiere la cita bíblica elegida<sup>29</sup>– como la fuente de vida a la que el pecador debe acudir para ser sanado. Siguiendo al autor: “¿Qué, pienso, no hará en la salud de todos aquel vino nobilísimo, tinto y blanco, procedente del santísimo y divinísimo corazón de Jesús, ofrecido por la madre dolorosísima bajo la cruz, sí, ofrecido en la cruz?”

La imagen 13-XXVIII (fig. 4), pese a estar muy dañada, deja entrever el motivo que da origen al emblema: tres tulipanes que desfallecen, como confirma el grabado, ante la puesta de sol, de ahí su lema, ya ilegible en la pintura, *Languescit in umbra* –Languidece en la sombra–. A través de esta metáfora se simboliza, de acuerdo al encabezado, que “La Bendita Virgen toda la noche se dedica a los lamentos”, porque, como refiere el resumen, “contemplaba en su corazón como si estuviese presente todos los tormentos e injurias que el Hijo sufrió de noche”. Al respecto, aunque los teólogos han mantenido posiciones enfrentadas en cuanto a si presenció físicamente o en su espíritu las torturas infringidas a Jesús en el Palacio de Caifás<sup>30</sup>, la conclusión es unánime: “¡Oh noche, qué amarga, qué larga fuiste para la Madre dolorosísima, en tanto que percibió todos los vituperios, maldiciones y blasfemias que se arrojaron contra su dulcísimo Hijo!”

<sup>28</sup> Al respecto, el encabezado indica: “Sobre la perseverancia de la Madre Dolorosa”, el resumen: “La Bendita Virgen y Madre Dolorosa, incluso tras la muerte cruenta de su Hijo, persevera con firmeza bajo la cruz” y la cita bíblica: “Junto a la cruz de Jesús, estaba su Madre” (Juan, 19:25).

<sup>29</sup> En este sentido, acude también a las palabras de santa Brigida, en cuyas Revelaciones podemos leer: “Uno que llega clavó la lanza en su costado tan bruscamente, que lo atravesó; cuando lo vi, en cierta manera mi corazón fue traspasado, al ver el corazón de mi hijo queridísimo atravesado”.

<sup>30</sup> “Uno de los soldados le atravesó el costado con la lanza, y en seguida brotó sangre y agua” (Juan, 19:34).

<sup>27</sup> Justamente, la cita que completa el emblema se corresponde con una estrofa del himno *Stabat Mater*: “Por los pecados de su pueblo vio a Jesús en los tormentos y sometido a los flagelos”.

La imagen 14-LXIII (fig. 4) representa, como explica A. Ginther, “la Manucodiata o ave del paraíso apoyada en su semejante, volando juntamente hacia el cielo, con la inscripción tomada de aquel texto de Cantares: *Innixa super Dilectum*, o si prefieres, como Aresio: *Innixa ascendit*”<sup>31</sup>. Mediante este emblema se figura cómo “la Bendita Virgen, ya no más Dolorosa, sino Gloriosa, es llevada a la gloria celeste por su querido Hijo”, misterio este –su Asunción– que viene posibilitado por la ausencia en ella de todo pecado corporal y espiritual –virginidad e inmaculada concepción–, en la medida en que explica la incorruptibilidad de su cuerpo y su alma. A ello cabe añadir su participación en la Redención<sup>32</sup> y su papel, una vez Asunta, como Reina de los Cielos, de manera que:

Así se verificó aquello, que Dios al primer Adán dijo: «Hagámosle una auxiliar a su semejanza (Génesis, 2:18)», sin duda para no estar solo en el paraíso terrestre; así también fue conveniente que al segundo Adán Cristo Jesús se le diese como socia en el paraíso celeste a la Santísima e Inocentísima Madre, que con él habría de reinar en alma y cuerpo, para que ahora fuese hecha en el cielo partícipe de sus alegrías, del mismo modo que antes en vida lo había sido de sus dolores.

Consecuentemente, María tras su Asunción se convierte, por un lado, en la *Civitas refugii* a la que puede acudir el fiel en los momentos de tribulación, pues, no en vano, sentada a la derecha de su Hijo, reina juntamente con Él en los cielos; por otro, en el modelo de comportamien-

to para el cristiano, al ejemplificar cómo los sufrimientos padecidos por el Unigénito en la tierra tienen como recompensa la gloria eterna.

Las imágenes 15 y 16 se han perdido por completo. La 17-XIV (fig. 5) muestra dos palmeras que, con las copas inclinadas la una hacia la otra, se acompañan del lema *Blanda se pace salutant* –Se saludan con cariñosa tranquilidad–. El episodio que se refiere aquí es, como sintetiza el encabezado, el de la Visitación, de ahí que la cita bíblica sean las palabras del evangelista: “En aquellos días, María partió y fue sin demora a un pueblo de la montaña de Judá” (Lucas, 1:39). Para la construcción de este símil, la asociación de la Virgen con la palmera viene favorecida por las palabras del Esposo “tu estatura es semejante a la palmera”<sup>33</sup>, afirmación por la cual, como señala A. Ginther, “fue bosquejada la elevación de su alma en la adversidad y pasión de Cristo”; asimismo, “también Santa Isabel puede ser comparada a la palmera, de la cual se dispuso el lema: *Quo annosior, fructosior* –Cuanto más añejo, más fructífero–, lo cual se manifestó en Isabel”. De esta manera, las dos palmeras reclinadas evocan el saludo y abrazo de ambas mujeres, siendo esta visita de María embarazada a su prima un acto que refleja, como señala el resumen, “la caridad de la Madre de Amor y Dolor”, pues:

«La Bendita Virgen –dice Silveria– herida por la caridad no pudo descansar sin ver a su prima y ayudarla con su presencia y gracia para que Juan fuese santificado por la venida del Verbo». Admira, alma Cristiana la humildad y caridad de la Divina Madre, y su celo ingente; por esta razón quiso ayudar a Juan Bautista mediante la presencia del Verbo, para que fuese liberado rápido del pecado original y de la servidumbre del demonio...

La imagen 18-XXXII (fig. 5) manifiesta cómo la estrella vespertina acompaña al sol en el momento de su ocaso, de ahí su lema: *Sequitur deserta cadentem* –Sola sigue al que muere– y la posibilidad de compararla a María, quien “como compañera fiel, sigue a su Hijo Cristo cargado con el peso de la cruz hasta la muerte”:

<sup>31</sup> A. Ginther se hace eco de ambas opiniones en su explicación: “¿Preguntas, piadoso lector, si la Madre Dolorosa estuvo presente en el palacio de Caifás? Escucha a Mancino que alega la autoridad del Doctor Seráfico a favor de sentencia afirmativa: «Añade –dice San Buenaventura en sus meditaciones sobre la vida de Cristo que la Madre de Dios estuvo también en el palacio del Pontífice al mismo tiempo que Juan (...)». Otros creen que la Sacratísima Madre de Dios, que fue llena del Espíritu Santo, y por él más iluminada que todos los profetas, vio en su alma y espíritu, como si estuviese presente, todas aquellas injurias y dolores, que su Hijo queridísimo sufrió aquella terrible noche en el palacio de Caifás...”

<sup>32</sup> El versículo de Cantares que A. Ginther refiere en primer lugar –“Quién es esta que sube del desierto, fluyendo hacia las delicias, *reclinada sobre su amado?* (Cantares, 8:5)– es el escogido como cita bíblica, mientras que el lema de Paolo Aresio –*Asciende apoyada*– es el elegido como mote en el grabado y en la pintura ovetense.

<sup>33</sup> “Y puesto que aquel cuerpo virgíneo –afirma el doctísimo Suárez– dio inicio a la salud humana, en tanto que de su sangre se formó el cuerpo y la sangre de Cristo (...) es conforme a la razón pensar que, así como el cuerpo de la Virgen había participado en aquella redención de un modo peculiar, ascendiese en alma gloriosa y cuerpo a los cielos”.

Como tal estrella Vespertina se erigió la Bendita Virgen y Madre del amor y dolor, al huir los demás discípulos por miedo y seguir ella sola y “desierta” a su sol místico, el queridísimo Jesús, hasta el Gólgota, lugar del suplicio.

El emblema glosa, por tanto, el traslado de la cruz al monte Calvario<sup>34</sup>, pasaje en el que el único consuelo de la Virgen estriba en el reconocimiento del madero como el camino por el cual su Hijo obtendrá el Reino del Cielo<sup>35</sup>. Lo mismo deben tener en cuenta los hombres, ya que: “Si eres cristiano, debes ser *cruciano*, toda la vida de Jesucristo y María fue cruz y martirio, luego si Dios te ama, para ti no prepara otro camino hacia el cielo, sino la cruz: *Per crucem ad lucem*”.

La imagen 19-XXX (fig. 5) coloca un lirio entre espinas junto al lema *Transfixium suavis* –El más dulce es atravesado–, evocando de esta manera el versículo de Cantares, que, precisamente, se recoge como cita bíblica: “Como un lirio entre los cardos es mi amada entre las jóvenes” (Cantares, 2:2). En su explicación, A. Ginther compara este lirio, primero, con Jesús, quien, como “dice el recordado Ambrosio, era el lirio en medio de las espinas cuando estaba en medio de los Judíos, quienes lo calumniaron, acusaron y crucificaron”, y, segundo, con María, “cuando estuviste presente en medio de los malvados en aquella triste y hasta la fecha inaudita coronación, permaneciendo de pie temblorosa, con los ojos dirigidos ahora hacia el padre en el cielo, ahora hacia el Hijo que sufre...” Por lo tanto, estamos ante el tema de la Coronación de Jesús<sup>36</sup>, episodio que los teólogos vinculan al proceso de Recapitulación –“Los padres asignan una razón para esta infame coronación, la cabeza de nuestro Salvador fue ceñida por espinas para que fuese disuelta la maldición que el primer hombre había contraído por el pecado”– y Salvación de los hombres– “Coronado es, porque con nuestras cabezas cometimos muchas faltas, tanto internas (por los malos

pensamientos), como externas (por la excesiva exuberancia y adorno)”–, de modo que se sigue enfatizando la Pasión como el sacrificio necesario para redimir a la humanidad.

La imagen 20-XXIV (fig. 5) dispone, bajo el lema *Nec mors separabit* –Ni la muerte separará–, una hiedra floreciente enroscada a un olmo seco, de manera que “por su amado abrazo y casto amor no puede ser separado del olmo ni por la muerte ni por desgracia alguna”, metáfora aplicable a María en tanto que “no pudo ser separada de su dulcísimo Hijo ni por su pasión ni por su muerte”. En concreto, el emblema versa sobre “el adiós de Cristo y María”<sup>37</sup>, despedida en la que, según A. Ginther, cabe pensar que Jesús justificó la necesidad de su muerte para redimir a los hombres, cumpliéndose las Escrituras<sup>38</sup>, mientras que su Madre, deseando morir con Él y actuando como la hiedra, habría aceptado la voluntad divina, convirtiéndose plenamente en la Corredentora<sup>39</sup>.

La imagen 21-LVIII (fig. 5) presenta una paloma o tórtola gimiendo lastimeramente desde la cavidad de una roca para simbolizar cómo “La Bendita Virgen, después de la ascensión del Hijo al cielo, meditaba de todo corazón sobre su amarguísima Pasión”. Esta metáfora se apoya en dos principios: Primero, en la interpretación en clave cristológica y mariológica del versículo de Cantares “Paloma mía en los agujeros de la piedra, en la cavidad de la pared”<sup>40</sup>, de manera que:

<sup>37</sup> Así lo confirma el resumen: “Con cuánto dolor vio la Madre Dolorosa que su Hijo era coronado con espinas y ultrajado”.

<sup>38</sup> El resumen desarrolla algo más el título del encabezado, indicando: “Se aprecia el amor y dolor del Santísimo corazón de Jesús y María cuando antes de la pasión el uno le dice adiós al otro muy afectuosamente”. Por su parte, la cita bíblica recoge otra despedida veterotestamentaria: “[Tobías] abrazó a su padre y a su madre” (Tobías, 5:17).

<sup>39</sup> “Es necesario satisfacer todas las cosas que acerca de mí están escritas en la Ley de Moisés y en los profetas y Salmos, y porque, salvo por la muerte y sangre de la cruz, los mandatos divinos, profundamente heridos a causa de la inobediencia de Adán y los otros pecados de los mortales, no pueden ser satisfechos, ni el mundo puede ser redimido de la perdición...”

<sup>40</sup> «Si así está decretado, y no puede hacerse otra cosa que el que con el inmenso precio de tu sangre sea redimido el mundo, si no por tí, al menos contigo muera (...)» ¡Oh triste adiós, cuando a tu amado entregaste a las manos de los enemigos, en lo cual fuiste hecha cooperadora de nuestra salvación y redención como de la encarnación divina”.

<sup>34</sup> Cantares, 7:8.

<sup>35</sup> Justamente, la cita bíblica escogida es: “Jesús, cargando sobre sí la cruz, salió de la ciudad para dirigirse al lugar llamado «del Cráneo»” (Juan, 19:17).

<sup>36</sup> “Cristo ni por la fuerza, ni por las armas, ni por la elección del pueblo habrá de conseguir su reino, sino que por el madero reinará en la casa de Jacob, es decir, en la Iglesia, y por él triunfará en el cielo en la eternidad”.

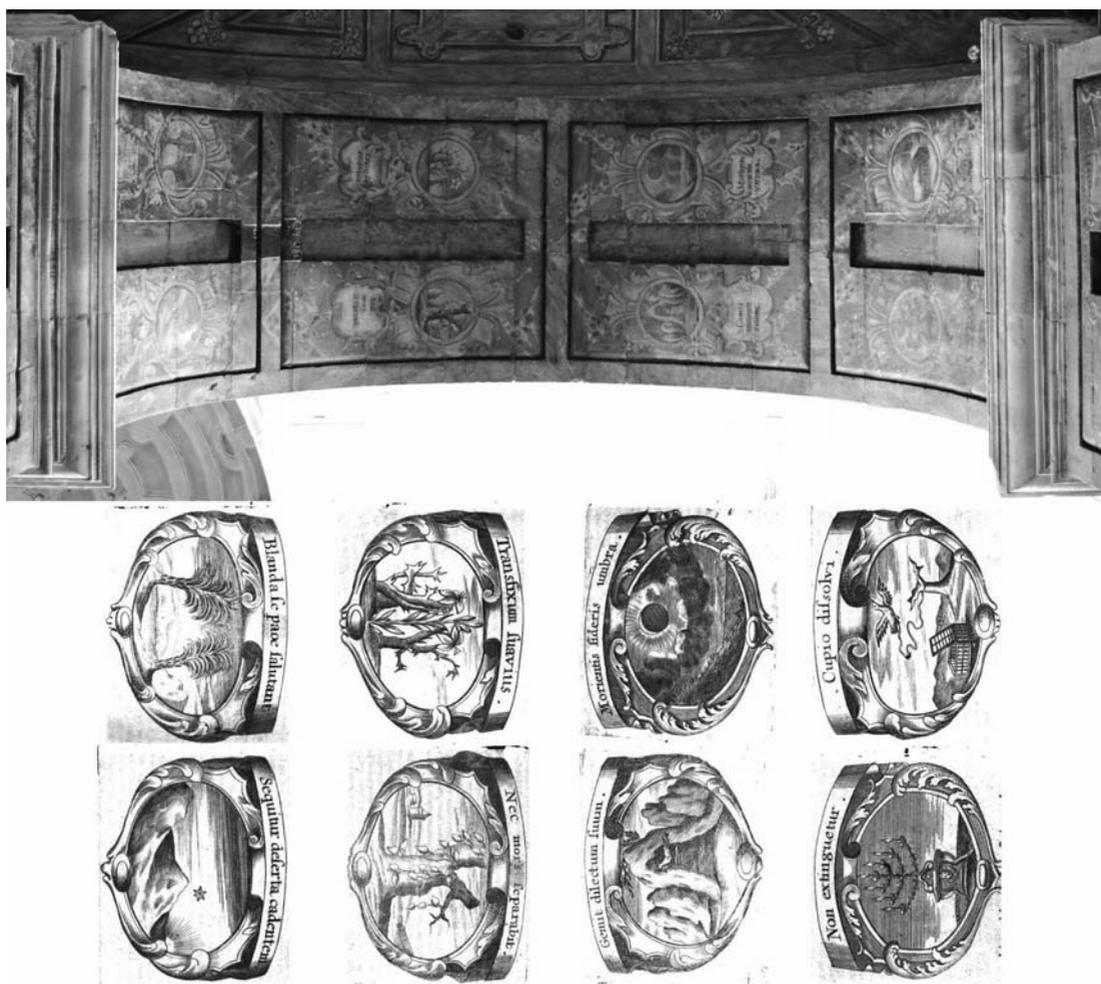


Figura 5.- Pinturas y referentes grabados en el intradós del arco de acceso a la capilla de la Dolorosa.

la piedra era Cristo y aquel Crucificado, por los agujeros de la piedra fueron entendidas las santísimas heridas de sus manos y pies, y por la cavidad de la pared el suavísimo corazón de Jesús perforado por la cruel lanza. En aquellas heridas habitó la Bendita Virgen y Madre, mientras estuvo en vida, por la devotísima meditación, contemplación y compasión.

Segundo, en los gemidos que emite este ave cuando pierde a su compañero, de ahí que, además del mote *Gemit dilectum suum* –Lamenta a su amado–, y la cita escogida: “Gimo como la paloma” (Isaías, 38:14), “con razón entendemos a la Dolorosa Madre de Cristo, la cual (...) cuando se acordaba de su amarguísima pasión, e indignísima muerte en la cruz, inenarrables lamentos, mientras vivió, gimió”. El emblema constituye, pues, en última instancia, un alegato a favor de la meditación, no en vano: “¿Qué hay más dulce que meditar acerca de los man-

datos del Señor y, siguiendo el ejemplo de la afligida Madre, acerca de la vida y pasión de Jesús?”

La imagen 22-XLIII (fig. 5) representa, mediante un eclipse de sol y el lema *Morientis sideris umbra* –La sombra de la estrella que muere–, la muerte del Unigénito ante la presencia de su madre, de modo que: “el sol que muere en el mediodía es Cristo, sufriendo en la cruz en la hora sexta y muriendo cerca de la novena hora; la luna interpuesta designa a la dolorosa madre que permanece de pie junto a la cruz”<sup>41</sup>. Así, por medio de este holocausto, en el que Jesús “se ofrece al Padre por nuestros pecados”, se cumple la Profecía de Joel: “El sol se tornará en tinieblas, y la luna en sangre”<sup>42</sup>, ya

<sup>41</sup> Cantares, 2:14.

<sup>42</sup> De ahí el encabezado: “La Bendita Virgen permanece de pie junto al Hijo que muere”, el resumen: “Con cuánta

que, como expresa A. Ginther: “en tinieblas, se convirtió el sol de Justicia, que es Cristo nuestro Dios, mientras en la cruz expiraba su alma, y la luna, es decir, la Virgen María, en sangre por compasión; lágrimas sanguíneas (...) derrama por el intensísimo dolor”.

La imagen 23-XLII (fig. 5) viene dada por el candelabro de siete brazos, que, como recuerda el emblema, de día y de noche *Non extinguetur* –No se extinguió<sup>43</sup>–. Precisamente por ello, es un símbolo de María, pues, “ella sola, igual que una lámpara de fe y caridad, siempre ardiente perseveró en medio de las tinieblas de las persecuciones y asistió fielmente al Hijo moribundo hasta el final”, actitud que además la convierte en la “fidelísima Patrona y Abogada de todos los fieles que mueren en Cristo”. Se explican así el resumen: “La Virgen Dolorosa, que asiste en la cruz al agonizante, es patrona fidelísima de todos los fieles que agonizan” y la cita escogida: “para iluminar a los que están en las tinieblas y en la sombra de la muerte” (Lucas, 1:79), todo lo cual redundaba en la idea, glosada por el encabezado, de que “La Bendita Virgen Dolorosa es Patrona de los que agonizan”.

La imagen 24-LXII (fig. 5) dibuja un ave, que, junto a una jaula abierta, permanece todavía sujeta por un débil hilo, de ahí el lema *Cupio dissolvi* –Deseo ser separado–. Si bien el te-

ma del emblema es “la felicísima muerte, funerales y sepultura de la dolorosa Virgen y Madre de Dios María”, aspectos a los que A. Ginther dedica la práctica totalidad de su explicación, el motivo figurado y la cita bíblica seleccionada –“teniendo deseo de ser desatado, y estar con Cristo” (Filipenses, 1:23)– aluden al estado previo, con el que precisamente el párroco alemán inicia su exposición: las súplicas, que, a lo largo de su vida y evocando aquellas palabras del Salmo: “Saca mi alma de la cárcel”<sup>44</sup>, María elevó a Jesús para poder reunirse con él.

A tenor de lo expuesto, se concluye que las pinturas de la capilla ovietense, configuradas a partir de los emblemas de A. Ginther, constituyen un ferviente alegato a favor de la Virgen María, quien, en su condición de *Mater amoris et doloris*, padece en su corazón, durante toda su vida y, especialmente, en la Pasión y Muerte de su Hijo, los mismos dolores que Él sufre en su cuerpo, ofreciéndose ambos en un holocausto voluntario en aras de la Salvación de los hombres. Estos, por vía de la meditación, deben asumir su responsabilidad en sendos martirios y emular su comportamiento virtuoso, para, con la mediación de María, alcanzar la gloria final. *Per crucem ad lucem*.

tristeza vio la Madre Dolorosa a su hijo morir colgado en la cruz” y la cita tomada del *Stabat Mater*: “Ella vio a su dulce hijo que moría, mientras entregaba desolado el espíritu”.

<sup>43</sup> Joel, 2:31.

<sup>44</sup> Este mote está tomado de Proverbios, 31:18: “su candelabro no se apagó de noche”.

<sup>45</sup> Salmos, 142 [141]:7.