

PLIEGO

Vida Nueva
2.988. 14-20
DE MAYO DE 2016



Un faro que nos guía

El icono de la Madre de Dios,
Virgen de la Pasión,
Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro



JOSÉ MARÍA LORCA
Sacerdote

Se acaban de cumplir 150 años desde que el papa Pío IX confiase a los Misioneros Redentoristas el icono de la Virgen del Perpetuo Socorro, con el encargo de difundir su devoción por todo el mundo. Con motivo del año jubilar que conmemora aquel hecho acaecido el 26 de abril de 1866, y aprovechando este mes dedicado a María, recordamos la historia de esta imagen y repasamos el significado, calidad y arquetipos originarios de la iconografía mariana, amén de desentrañar el mensaje de la Virgen de la Pasión como síntesis de los restantes modelos.

La devoción a la Virgen María suele estar asociada a una multitud de imágenes. Tuve la suerte de iniciarme en la fe mirando un “cuadro” de la Virgen del Perpetuo Socorro (fig. 1) que ha guiado mis pasos desde niño; o mejor, siendo por él mirado a modo de faro orientador. Este “cuadro” o icono de la Virgen del Perpetuo Socorro fue confiado, hace ahora 150 años, el 26 de abril de 1866, a los Misioneros Redentoristas. Estamos, pues, en un año conmemorativo o jubilar de aquel evento. Cuentan las crónicas que, al encomendársela a los redentoristas, el papa Pío IX exclamó: “Qué hermosa es”, y seguidamente añadió: “Dadla a conocer por todo el mundo”.

Durante bastantes años fui director de la revista mensual *Perpetuo Socorro* y viví emocional e intelectualmente incorporado a esta advocación mariana. Y subrayo ambos adverbios con énfasis en el segundo, pues porfié no poco para añadir “Icono” a la cabecera con que la publicación había sido registrada ya a finales del siglo XIX. Digo que, al añadirle la palabra “Icono”, pretendí equilibrar la carga de religiosidad popular que atesora la imagen, con una intensidad teológica que había pasado bastante desapercibida. Y es que la devoción no fue siempre de la mano del buen gusto por el arte (fig. 2).

Un icono solo se traduce a escultura si se confunde lo hermoso con lo bonito, o lo espiritual con lo carnal. Tal intento sería una osadía ilegítima para un oriental. Tampoco se trata de un simple “cuadro”, tal como

venía denominándose entre nosotros hasta la década de 1980, sino de un auténtico “icono” en el sentido estricto de la Iglesia ortodoxa de la que procede. Es una pintura al óleo sobre tabla de madera de una sola pieza, y con dimensiones de 53,4 x 41,8 centímetros. Se trata de la única imagen de este tipo que, desbordando los muros de un santuario concreto, viene recibiendo culto de veneración universal en el ámbito de la comunidad católica desde 150 años.

I. DE LA LEYENDA A LA HISTORIA

Como es el caso de otras imágenes igualmente celebradas, surge de una leyenda cuya raíz histórica para este caso es preciso buscar



Fig. 1. Icono de Ntra. Sra. del Perpetuo Socorro

en la masiva emigración de iconos a Occidente a finales del siglo XV, siguiendo las rutas del comercio, o a causa de la presión de las invasiones otomanas sobre Europa oriental.

Un comerciante de Creta lo traía consigo a Italia entre sus pertenencias. El barco en que viajaba se vio sorprendido por la tempestad. Ante el peligro de inminente naufragio, tuvo la buena idea de instalarlo en el palo mayor de la nave. Los aterrizados pasajeros invocaron a la imagen, y así pudieron llegar salvos a puerto. El icono iniciaba su andadura bajo el signo de una constante peregrinación, acompañando al sufrimiento humano para facilitar socorro en los trances difíciles.

Antes de morir, el comerciante confió a un amigo romano su mayor tesoro, bajo la promesa de que sería públicamente expuesto a la veneración en algún templo de la Ciudad Eterna. Fue elegido el de San Mateo, ubicado entre las basílicas de San Juan de Letrán y Santa María la Mayor, donde entonces servían los agustinos, los cuales difundieron la devoción en el entorno a lo largo de casi 300 años. Según parece, otra antigua advocación romana denominada *Madonna del Soccorso*, que con el tiempo había languidecido, le transfirió el nombre devocional con que pasó a conocerse hasta hoy.

En el año 1789, la iglesia de San Mateo fue derruida por la invasión napoleónica. La comunidad agustiniana pasó a habitar otra casa, llevándose consigo la imagen del Perpetuo Socorro y ubicándola en una capilla privada. De este modo, el pueblo de Roma la fue echando en el olvido. Solo el hermano Agustín Orsetti, superviviente del templo de San Mateo, conservó la memoria y el amor a la imagen, transmitiendo la tradición a un niño que le visitaba cuando el buen hermano, con más de 80 años, ya estaba casi ciego: “Sábetelo, mi querido Miguel, que la Madonna de San Mateo es la que está arriba en la capilla. Que no se te olvide ¡Era milagrosa!”.

Miguel Marchi ingresó como novicio en la Congregación del Santísimo Redentor que san Alfonso había fundado en el año 1732. Curiosamente, al mismo tiempo, el gobierno de esta congregación

adquiría el solar de la antigua iglesia de San Mateo para construir su casa generalicia en él, y erigir la iglesia de San Alfonso sobre las ruinas de la de San Mateo. Miguel Marchi fue destinado a esa comunidad ya como sacerdote. El 19 de enero de 1866 fue designado para recoger el icono de las manos del Papa. Y el 26 de abril, hace 150 años, la Madonna fue expuesta de nuevo a la pública veneración en su primer emplazamiento. Desde entonces, se difundieron copias por todo el mundo. Unas espléndidas vidrieras en su parroquia-santuario de Madrid y en el santuario de Granada narran la historia que acabo de contar (fig. 3).

II. CRITERIO DE DEVOCIÓN A LAS IMÁGENES

El nombre de “Perpetuo Socorro”, como hemos visto, procede de la devoción, no de la plástica bizantina. No pertenece, pues, a la legitimidad originaria del icono. Desde el punto de vista devocional, es el Perpetuo Socorro, pero, desde el punto de vista iconográfico, se trata de una Madonna de la Pasión; una de las muchas que existen, como después veremos (fig. 6) y que suelen confundirse con la nuestra a causa de sus semejanzas.

La denominación devocional, sin embargo, tampoco debe menospreciarse, pues a ella se debe la difusión universal que ha adquirido. Lo que sí cabe es reconsiderar el sentimiento de la piedad mariana en general que se apoya en imágenes, para adecuarla



Fig. 2. Una versión occidental en escultura, edulcorada por la religiosidad popular

conforme a los criterios más sólidos del Magisterio y del arte.

Difícil es hallar un rincón de la geografía hispana que no posea su particular advocación ligada a alguna imagen de María. Cincuenta catedrales la exhiben en el centro de su retablo principal. Numerosas poblaciones atribuyen su origen a legendarios episodios relacionados con su patrocinio. Innumerables datos demuestran el apego del pueblo hacia la iconografía mariana, a veces con evidentes exageraciones o mezclando costumbres no suficientemente depuradas. Es por ello que, desde el celo por un futuro pastoral más limpio, se plantearan lógicos interrogantes: ¿constituyen las imágenes Marianas una mediación favorable para la comprensión del misterio cristiano o, a veces, han podido interponerse a modo de barreras? ¿Son admisibles cualesquiera representaciones o solo las que cumplan condiciones mínimas de buen gusto, calidad estética y unción espiritual?

Ni los documentos conciliares del Vaticano II ni la *Marialis cultus* (1974) de Pablo VI se pronunciaron en detalle sobre estas cuestiones. Sin embargo, podemos asumir como aplicable una básica recomendación de la constitución *Sacrosanctum Concilium* sobre la Sagrada Liturgia: “Manténgase firmemente la práctica de exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles; con todo, que sean pocas en número y guarden entre ellas el debido orden, a fin de que no causen extrañeza al pueblo cristiano ni favorezcan una devoción menos ortodoxa” (n. 125). A diferencia de la tradición oriental, la Iglesia católica seguía, pues, su tradición de respeto a la libertad de los artistas, sin trazar cánones impositivos. Sin embargo, del texto del Concilio ya se deducen algunas cautelas definidas por el sentido común, la proporcionalidad y una cabal inspiración religiosa.

En cumplimiento de este deseo, el posconcilio promovió una notable reforma sanitaria en los templos, que en sus días levantó apasionadas defensas y protestas no menos fervientes. En el último tercio del



Fig. 3. Vidrieras con la secuencia de la historia

siglo XX, se produjo un cierto furor iconoclasta que recordaba a las encendidas disputas de la antigüedad bizantina. Por reacción, también surgió un indignado conservadurismo. El resultado final fue bastante aceptable en términos generales, aliviando los espacios de elementos superfluos, sin prescindir del arte y de las tradiciones. Con las excepciones que confirman la regla, pues en algunos lugares la reforma no logró bajar ni a un santo de su peana, y en otros desaparecieron piezas de valor.

III. CALIDAD DE LA ICONOGRAFÍA MARIANA

En lo que al culto mariano se refiere, los errores de estética y las desviaciones doctrinales se habían hecho más palpables. A lo largo del siglo XIX y gran parte del XX, modelos seriadados de imágenes edulcoradas –o en exceso patéticas–, orientados a impactar en la sensibilidad popular, habían relegado o sustituido a otras de mérito (fig. 2). Era frecuente encontrarse en un mismo templo con diez o más figuras de la Virgen fabricadas en serie con materiales poco nobles. Sus devotos se disputaban los lugares preeminentes, generando entre ellos “santas” rivalidades. A veces, las buenas gentes, guiadas por su credulidad, les atribuían milagros, lágrimas

NUESTRA SEÑORA DEL PERPETUO SOCORRO

o palabras, con el fin de acumular prestigio sobre su imagen preferida.

A pesar de estas y otras incorrecciones de fondo y formas, no puede ponerse en duda la conveniencia de “exponer imágenes sagradas a la veneración de los fieles”. Hay un argumento definitivo a su favor: aunque el Antiguo Testamento prohibía representaciones de Dios, Él mismo había abolido esta norma enviando a su Hijo, quien “es imagen visible del Dios invisible” (Col 1, 15).

Por eso los primeros cristianos estimaron legítimo plasmar en imágenes la persona de Cristo, de la Virgen y de los santos. Cierta leyenda sin base documental atribuye a san Lucas haber pintado la primera imagen de María. Pero la primicia real y el origen de toda posterior evolución se nos ofrece en las catacumbas romanas (fig. 4).

En sus *loculus*, y desde el siglo III, los pintores paleocristianos dibujaron a María en postura sedente, con el Niño en los brazos, reproduciendo la escena de Mt 2, 11: “Hallaron al Niño con María su madre, y postrándose le adoraron”. A la influencia en la forma del retrato clásico romano añadieron un contenido bíblico del que van a derivarse las formulaciones del Concilio de Éfeso (431): María como Madre del Mesías prometido, como Madre de Dios, como gloriosa *Theotokos*. De algún modo, fijaron así la calidad teológica de la plástica mariana, a la que las Iglesias de Oriente van a permanecer siempre adheridas. En su canon pictórico van a prescribir no solo determinada técnica y modos de pintar a la Virgen, sino también la inclusión obligatoria de las iniciales griegas que proclaman su divina maternidad (fig. 5).

En Occidente, sobre todo a partir del Gótico y del Renacimiento, se seguirá distinto rumbo, caracterizado por una libertad compositiva sin apenas restricciones. No digamos ya en el Barroco, cuando la imaginación apocalíptica de “La mujer y el dragón” excite la fantasía de los pintores inmaculistas” (Ap 12); o cuando los geniales imagineros de las Semanas Santas cincelen sus tallas de las “Dolorosas”. Ello supondrá una gran riqueza inspirativa, pero también mayor riesgo de arbitrariedades subjetivas y, por ende, una necesidad más acusada de velar siempre por un

honrado regreso hacia las fuentes. No es extraño que Pablo VI, en su clarificadora exhortación *Marialis cultus*, se expresara volviendo los ojos hacia Oriente: “[El puesto de María es] el más alto y más próximo a nosotros después de Cristo; un puesto que en los edificios de culto del rito bizantino tienen su expresión plástica en la misma disposición de las partes arquitectónicas y de los elementos iconográficos –en la puerta central del iconostasio está figurada la Anunciación de María, y en el ábside la representación de la *Theotokos* gloriosa– con el fin de que aparezca manifiesto cómo a partir del *fiat* de la humilde Esclava del Señor, la humanidad comienza su retorno a Dios y cómo en la gloria de la ‘Toda Hermosa’ descubre la meta de su camino” (n. 28).

Los iconos marianos similares al de la Virgen del Perpetuo Socorro garantizan también su calidad a diversos niveles, pues combinan la

belleza de una majestad celeste con la digna ternura de una maternidad humana. Desde el punto de vista de la forma, el rasgo distintivo del nuestro viene determinado por su pertenencia al modelo anteriormente citado como “*Virgenes de la Pasión*” (fig. 6), tema del que se conocen no menos de cuarenta unidades, con pequeñas diferencias entre sí en colores y detalles secundarios, y con dos rasgos comunes que configuran su personalidad: la suave tristeza del rostro de la madre y los instrumentos de la Pasión que dos ángeles presentan en sus manos veladas.

Pero, antes de proceder a una detallada lectura iconográfica de nuestra Virgen de la Pasión, conviene conocer el sentido de los iconos orientales en general. Y también remontarnos a los modelos o temas fundamentales que lo preceden, de los cuales deriva el nuestro a través de cruces e influencias históricas. Pues la Virgen del Perpetuo Socorro no surgió espontáneamente de los pinceles de un autor inspirado en un rapto de creatividad. Es la herencia de un largo caminar desde los arquetipos originarios de la edad antigua.

IV. SIGNIFICADO GENERAL DE LOS ICONOS

Además del profundo sentido cristológico que lo habilita como un resumen de la Redención, hay en este tipo de pintura un valor general determinado por el denso significado que la Iglesia de Oriente reserva a los iconos: “El arte de la iconografía –reza una antigua crónica– no fue inventado por cualquiera; ni por los egipcios, corintios o atenienses, sino por el mismo Creador, que adornó el cielo con estrellas y la tierra con flores”.

Se atribuye a este arte, pues, una condición casi sobrenatural; un valor añadido a la simple tarea de su ejecución, el cual resulta imposible de medir con las estimaciones de la crítica pictórica habitual. El autor y su pericia pasan a un segundo plano, pudiéndose hablar de piezas inspiradas por el Espíritu de modo similar a la propia Palabra revelada. Lo que determinó que, así como la Biblia no puede ser alterada en sus palabras por los copistas, tampoco los



Fig. 4. La adoración de los Magos (s. III), en las catacumbas de los santos Pedro y Marcelino



Fig. 5. Todos los iconos marianos incluyen las iniciales griegas que proclaman la divina maternidad de María



Fig. 6. Una de las muchas Vírgenes de la Pasión conocidas

pintores de los santos iconos podrían vulnerar las normas de las pautas canónicas previamente establecidas. “El icono servía, por decirlo así, para reemplazar al respectivo santo, como si su alma libre siguiera viviendo en la imagen. Esta es la causa por la que el icono está considerado como una realidad, como “un ser provisto de voluntad propia” (Sergio Oztoup). No se trataría, en consecuencia, de una mera copia de la realidad, sino de la realidad misma bajo otra apariencia. Los sagrados iconos son portadores, y no meros reproductores, de un espíritu que les convierte en verdaderos objetos animados.

Una mentalidad católica ilustrada se resiste a admitir sin matices esta modalidad de culto a las imágenes, en cuanto asentada en un terreno resbaladizo de creencias, muy fácil para hacer caer en exageraciones, tal como de hecho ocurrió: se cuenta que hubo familias que nombraban a los iconos padrinos de sus hijos, y devotos clérigos que raspaban su pintura para mezclarla con las especies eucarísticas. No se hizo esperar la reacción contraria. Primero, con encendidas controversias, incluso de carácter violento, entre sus partidarios y sus detractores. Sube de tono cuando, en el año 717, con el reinado de León el Isáurico, se desata una fuerte persecución en la que los iconoclastas queman y destruyen las imágenes con el pretexto de un culto más depurado.

Finalmente, en el año 842, la viuda emperatriz Teodosia devuelve su prestigio a las imágenes, estableciendo al mismo tiempo el Domingo de la Ortodoxia, para

conmemorar el acontecimiento con una solemne procesión. Se inmortalizó el momento con un nuevo icono canónico, denominado *El triunfo de la Ortodoxia* (fig 7): en la escena representada aparece, precisamente, la entronización de la Madre de Dios en su modelo de *Hodigitria*. También entonces se pronunciaron estas sabias palabras: “Si alguno no ofreciera culto a los santos iconos, no adorándolos como si ellos fueran dioses, sino venerándolos con amor y como imágenes del arquetipo, sea anatema”.

En realidad, el afortunado desenlace



Fig. 7. Icono del triunfo de la Ortodoxia

era el resultado de un largo debate de todo el pueblo fiel, que ya se había resuelto antes en el Concilio II de Nicea (787). Este se había pronunciado favorablemente a la veneración de las sagradas imágenes como portadoras de una presencia y un poder misterioso que les daban valor místico y taumatúrgico.

Tal grado de potencia evocadora debía tener consecuencias en quien pintaba el icono y en quien después lo contemplaba. Crearlo exigía una atmósfera de oración, así como un alma acostumbrada al trato íntimo con lo sagrado. Por eso el iconógrafo era generalmente un monje iniciado en oración contemplativa, un experto en vida espiritual, un siervo de Dios adornado con la virtud de la humildad, que le hacía renunciar a

firmar la obra. Se dice, incluso, que solían pintar de rodillas y habiendo ayunado. Se les llegó a llamar “vasos de la verdad divina” y a considerar como santos, porque solo quien antes se llena del misterio de Dios puede después verterlo y conferirle rostro.

La actitud ha de ser recíproca por parte de quien mira el icono y trata de leerlo. En realidad, debe permitir ser leído e interpretado por él. Como se trata de un condensador de energías espirituales, la conexión solo se puede establecer en un clima de apertura y de docilidad. No debe contemplarse de cualquier manera, sino dejándonos penetrar por el misterio que encierra. No está en función de producir un placer estético, sino una actitud de adoración a lo invisible a través de lo visible. Su composición rítmica y hierática, los gestos medidos y casi sacerdotales de las figuras, la ausencia de paisaje que induzca a distraerse, los símbolos que piden descifrarse a modo de enigmas, el color dorado que evoca la gloria de la luz increada..., todo en el icono está orientado a motivar una inmersión de los sentidos en un clima de paz y de quietud sobrenaturales. El silencio, la luz de las lámparas, el canto reposado, etc., ayudarán a conformar el adecuado campo de experiencia espiritual para leerlo y dejarse interpelar por él.



Fig. 8. Virgen Emperatriz, en majestad o cátedra



Fig. 9. Virgen Orante, Intercesora o Deisis

V. ARQUETIPOS ORIGINARIOS DE ICONOGRAFÍA MARIANA

Aun a riesgo de simplificar, podemos sostener que existen cinco tipos o temas marianos fundamentales, partiendo de los rudimentarios diseños de las catacumbas romanas, aquellos que en los siglos II-III dibujaron a María en la escena de la Adoración de los Magos (fig. 4).

- Su figura sedente, ofreciendo a Jesús como rey de reyes, va a configurar en el siglo IV el modelo *Madre de Dios Emperatriz* (fig. 8), tan afín a las solemnidades bizantinas. Si los Magos buscan al “Rey”, es lógico que lo encuentren en brazos de la “Reina”, escoltada por ángeles y adornada con atributos imperiales. Este modelo bizantino se transfiere enseguida al Románico italiano y a toda Europa occidental.

- La Redención que se inicia con el Nacimiento se culmina en la Cruz. Por eso, otro de los temas básicos, también en el siglo IV, nos ofrece a María en actitud de Intercesora (*Deisis*) a favor de los fieles que en el Calvario la reciben por Madre en la persona del Discípulo amado (Jn 19, 27). Las manos extendidas y la mirada alzada serán los elementos propios de esta *Virgen Orante* (fig. 9). Aunque pueda pintarse como figura exenta, siempre hay que suponer implícita la referencia al Hijo Crucificado

y, por tanto, en sentido amplio se trata de una Virgen de la Pasión.

- A medio camino entre la Orante y la Emperatriz, se encuentra la *Virgen del Signo* (siglo IV). Se caracteriza por sus manos extendidas, como en el modelo anterior, y por el círculo geométrico que, sobre el seno de la Madre, alberga la imagen del Niño (fig. 10). Se trata de una alusión evidente al misterio de la Encarnación. El esquema compositivo permite una simetría casi perfecta. Es la imagen que los obispos ortodoxos portan en su medallón pectoral, como recordatorio de que el misterio que representa ha de vivirse cerca del corazón.

- El más común de los arquetipos marianos es el de la *Hodigitria* o *Virgen Guía* (siglo V). También el que mejor subraya los dogmas de la



Fig. 10. Virgen del Signo

divina maternidad y de la divinidad de Jesucristo, por la claridad y sencillez de sus elementos. La Madre, en posición frontal y mirando directamente al observador, sostiene en su brazo izquierdo al Hijo, mientras que, con la mano derecha, lo muestra como “camino, verdad y vida” (Jn 14, 6), invitándonos a seguirle y caminar con Él (fig. 11). A su vez, Jesús Pantocrator está revestido de los atributos del Logos, en actitud de hablar, bendiciendo con su mano derecha y sosteniendo el libro o rollo de la Palabra con la izquierda.

- La *Eleusa* o *Virgen de la ternura* reproduce el modelo *Hodigitria*, pero lo humaniza de modo muy marcado. Aparentemente, hace

prevalecer el sentimiento sobre la teología, aunque los autores suelen ver también en él una irradiación del amor divino. Ambas figuras, Hijo y Madre, aproximan sus rostros y se abrazan con cariño. De origen posterior a los anteriores arquetipos, pudo haber aparecido ya en el siglo VIII, si bien no se conocen ejemplares concretos hasta el XII. El más célebre de todos es la llamada *Virgen de Vladimir* (fig. 12), que transparenta una fuerte afectuosidad muy ajena a la actitud estática de la *Hodigitria*.

VI. LA VIRGEN DE LA PASIÓN, SÍNTESIS Y MENSAJE

Con la caída de Bizancio en 1453, el arte de la iconografía se desplaza hacia la periferia, sobre todo a la isla de Creta que, bajo el protectorado de Venecia, permanecerá libre del dominio otomano. Es aquí y entonces donde se desarrolla la célebre y prolífica Escuela cretense: un modo de pintar fiel a las tradiciones bizantinas, pero, al mismo tiempo, abierto al influjo del Renacimiento italiano (equilibrio, reposo, contornos nítidos, humanización de las figuras y cuidada combinación de los colores). Y también es en este contexto donde florece el modelo *Virgen de la Pasión* (fig. 13), si bien desde el siglo XII ya se conocen algunos precedentes.

La fuente de inspiración bíblica de la Virgen de la Pasión es el relato de la Presentación en el Templo: María ofrece al Hijo, mientras el anciano *Simeón* le anuncia que una espada le atravesará el alma (Lc 2, 35). En el



Fig. 11. Virgen Guía u Hodigitria



Fig. 12. Virgen rusa de Vladimir, la más célebre de las Eleusas

icono, Ella no denota sorpresa, como si ya esperase aquel presagio de la Pasión del Hijo. Lo que sí deja traslucir es una dulce y resignada tristeza... En su configuración plástica confluyen, en una u otra medida, los cinco modelos originarios anteriormente detallados. En cierto modo, puede considerarse como síntesis de todos ellos, según vamos a comprobar ahora en una lectura más detallada del icono del Perpetuo Socorro.

a. La Madre que acoge y ofrece

El icono del Perpetuo Socorro presenta cuatro figuras sobre fondo dorado (fig. 1). Por su posición y su tamaño algo desproporcionado comparado con el de Jesús, María es la figura principal de la composición: una traducción simbólica de la grandeza que la humildad le otorga (Lc 1, 47). Viste túnica roja cubierta con un manto o *manphorion* color azul marino, cuyos pliegues aparecen festoneados en oro, símbolo de majestad.

Todo su porte sugiere gran nobleza, acentuada por los ángeles que la escoltan inclinándose sobre sus hombros. Es el retrato de la Madre de Dios, como así nos lo indican las abreviaturas griegas de la parte superior del icono: *Meter Theou*.

Estamos, pues, frente a la Madre Emperatriz; pero su actitud predominante es de *Hodiquitria*

o Virgen Guía: mantiene la mirada fija en el espectador. Sus grandes ojos y cejas bien marcadas contribuyen a amarrar la capacidad contemplativa del orante (fig 14); y con su mano derecha, en la que descansan relajadas las del Hijo, nos lo muestra como camino, al tiempo que nos lo ofrece como Redentor. Por otra parte, el hieratismo sacro de los modelos anteriores aquí se atenúa por la leve inclinación de su cabeza, así como por la suave tristeza no exenta de ternura que nos remite a la postura y gesto de la Eleusa. También nos la aproxima al gótico italiano, tan penetrado de suave realismo franciscano.

Ciñe su redonda cabeza un nimbo circular de luz, como partícipe del



Fig. 13. Una de las más antiguas vírgenes de la Pasión que se conocen

esplendor de la gloria del Padre. La estrella de ocho rayos brilla sobre su frente, indicando con sus destellos el cumplimiento de las profecías mesiánicas. Originariamente, los pintores se inspiraron en la estrella de Belén que guió a los Magos hasta encontrar a Cristo en brazos de su Madre (Mt 2, 11). Pero en el himno *Akathistos* se dice que ya no es una estrella la que guía a los fieles, sino la Virgen (Od 9). Asociado a esta interpretación, tenemos en Occidente el himno *Ave maris stella*, del siglo XI, que dice: “Salve, estrella de la mar, madre sagrada de Dios y

siempre Virgen pura...”. La metáfora del faro que nos guía hasta llegar al puerto parte, pues, del dato bíblico, y se expresa en la poesía y en la oración con harto fundamento.

b. Los ángeles portadores

Los ángeles que escoltaban a la Virgen Emperatriz se han convertido aquí en portadores de los instrumentos de la Pasión salvadora: la lanza y la esponja, el de la izquierda; la cruz y los clavos, el de la derecha. Unas iniciales escritas sobre ambos los identifican como **Gabriel**, el de la derecha, y **Miguel**, su simétrico. Forman como un paréntesis en el que cabe todo el misterio de la Redención. Es muy significativa a este respecto la figura del arcángel Gabriel, cuando cruza su mirada cargada de intención con la del Niño. Su presencia en la escena parece unir dos noticias en una misma información: a María le anuncia el misterio de la Encarnación; y a Jesús, el drama del Calvario (fig. 15).

Un presagio de rigor y de sangre se cierne sobre el ambiente. No es este el día radiante del encuentro con Isabel (Lc 1, 39) ni el día jovial de la boda de Caná (Jn 2, 1). Sin embargo, el dolor que de la escena pudiera derivarse se ofrece tan contenido que apenas se percibe. Al contrario, hay en el rostro de María un claro reflejo de aceptación serena, como un eco del *fiat* inicial con que empezó la historia a propuesta del ángel (Lc 1, 38). Además, la presencia del otro mensajero celestial aporta un contrapunto de equilibrio: Miguel es el defensor del pueblo de Dios y, por tanto, el valedor de la “Mujer perseguida por el desierto”



Fig. 14. Característica mirada bizantina del Perpetuo Socorro



Fig. 15. Ángeles portadores, Miguel y Gabriel



Fig. 16. Un símbolo de desprendimiento

(Ap 12, 7). Evoca el triunfo del Apocalipsis y el señorío final de Jesucristo. Así, los instrumentos de la Pasión trascienden su elemental significado. Esta cruz griega, ante la cual la humanidad del Niño parece reaccionar con temor, es una cruz gloriosa en la que resplandece el efecto de la Resurrección.

c. El Hijo que nos representa

A la derecha de la cabeza del Niño Jesús, puede leerse: IC XC, igual a *Jesu-Cristo*.

En los iconos de la Virgen de la Pasión, el Niño no es el pequeño Kyrios que nos muestran la Emperatriz, la *Hodigitria* o la Virgen del Signo. Es, más bien, el niño de la *Eleusa*, que reclama ternura. Verdadero Dios y verdadero hombre, cual indica el nimbo cruciforme que rodea su cabeza, aparece en toda su humanidad más desvalida, buscando refugio en los brazos maternos. El tamaño empequeñecido de este Jesús adolescente parece subrayar la idea, aferrando sus manos al pulgar de la Madre. Todo lo que en Ella es entereza parece tornarse perplejidad en Él, cuando vuelve su cabeza asustado y necesitado de protección. Tal vez sea el detalle en que la intuición popular más se inspiró para otorgar a esta Virgen el nombre de Perpetuo Socorro, en consonancia con el Magisterio: “Por este motivo, la Santísima Virgen es invocada en la Iglesia con los títulos de abogada, auxiliadora, socorro, mediadora” (LG 64).



Fig. 17. Icono en el retablo de su santuario madrileño

La tensión del drama presentado parece recorrer el cuerpecito distorsionado de Jesús. En ese movimiento se produce un efecto llamativo, al desprenderse la sandalia de su pie derecho. En el Antiguo Testamento, descalzarse era símbolo de pérdida de propiedad. El despojo de Cristo le conduce hasta entregar la vida. “Nadie me la quita, yo la entrego voluntariamente” (Jn 10, 18). El seguidor de Cristo está dispuesto a desprenderse de lo superfluo, y hasta de lo necesario, por amor al prójimo (fig. 16).

De modo sorprendente, la tensión que recorre el cuerpo de Jesús no llega hasta sus brazos, completamente relajados. Posa sus manos con ternura en la mano derecha de la Madre, ocupando el centro de la composición. Ese contacto es un diálogo sin palabras que produce el abandono de la confianza, y acaso dibuja el más claro símbolo del socorro perpetuo de María. En esas manos se atenúa el drama de vivir y se alienta el deber de luchar. En ellas se perciben las caricias del buen Padre Dios, cuando nos asegura que, pese a todos los temores y riesgos de Pasión, lleva nuestros nombres escritos en las rayas de sus manos (Is 49, 16).

El 8 de julio de 1987, fallecía en Madrid el gran poeta de la Generación del 27 **Gerardo Diego**, a los 91 años de edad. Vecino y parroquiano del santuario del

Perpetuo Socorro durante medio siglo, se le podía ver muy a menudo en oración contemplativa frente a nuestro icono (fig. 17).

Por mi afinidad con la literatura y el género poético, se me encargó presidir la misa funeral. Todavía conservo el sabor exquisito de una liturgia penetrada de unción y respetuosamente participada por numerosas celebridades de nuestras letras. Y recuerdo el poema que alguien leyó, alusivo a la muerte como un dormirse en manos de María.

Hemos terminado esta lectura divulgativa del Icono. Lo hacemos descansando, como el Niño que en su desconcertada humanidad nos representa, sobre el cálido regazo de la Madre. Por encima del paso de las generaciones, Ella nos sigue abrazando y sosteniendo desde hace 150 años, cuando nos fue entregado para su difusión. Habiendo tenido la oportunidad de aprender el lenguaje de la Redención y habiendo degustado la oración a través de esta imagen de la Corredentora, aspiro también a quedarme un día dormido en sus manos. Y, como don Gerardo Diego, tener la experiencia que el delicadísimo poeta formuló –cabe suponer que mirando a la Virgen del Perpetuo Socorro– de esta sutil manera:

“Era ella.

*Me desmayé en sus manos
como una hoja muerta,
sus manos ojivales
que daban de comer a las estrellas.
Por el aire volaban
romanzas sin sonido,
y en su almohada de pasos
me quedé dormido”.*

