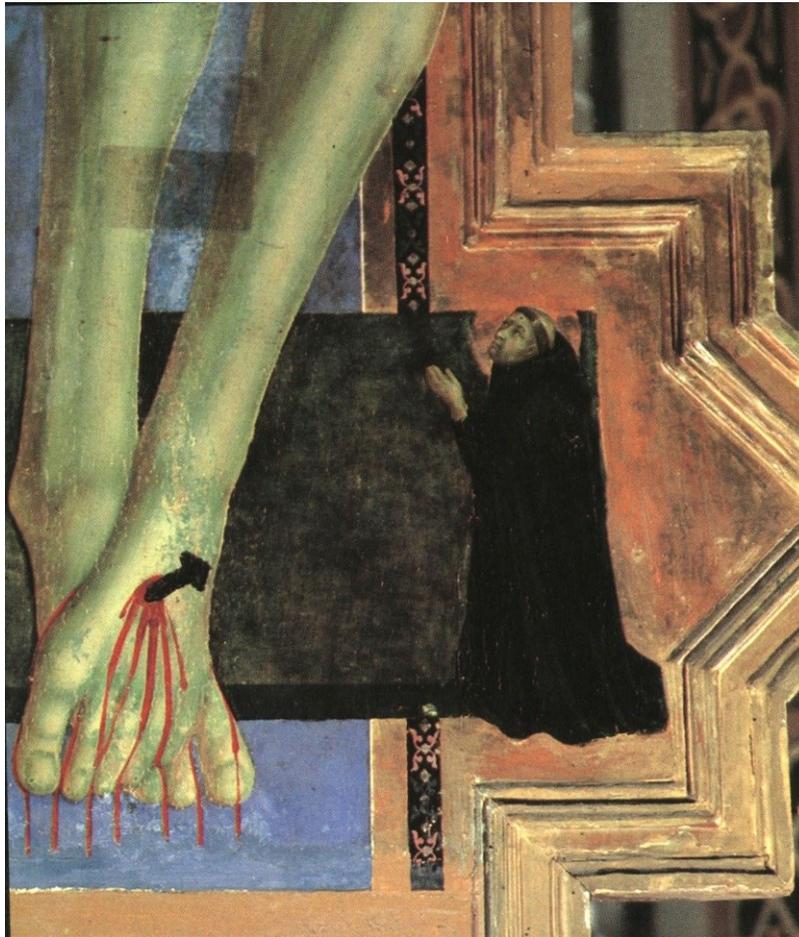


# FUENTES HISTÓRICOS-ESPIRITUALES DE LOS SIERVOS DE MARIA

## II

Del 1349 al 1495



Provincia Mexicana OSM

Reeditada en 2018

# FUENTES ICONOGRÁFICAS

## 1 INTRODUCCIÓN

Los primeros venerables iconos marianos se erigieron inmediatamente después de los orígenes de la Orden por obra de grandes artistas como Coppo de Marcovaldo, Cimabue, Duccio de Boninsegna y otros, para las iglesias más importantes de la Orden: Siena, Orvieto, Bolonia y Florencia.

Representan la “Majestad”, es decir a la Madre del Señor con el Niño en los brazos, sede de la sabiduría realmente encarnada y quien verdaderamente la propone, Reina de misericordia, síntesis de la espiritualidad de los Siervos que se dirigen a ella para alcanzar y ofrecer a los demás a su Hijo.

Los iconos debían colocarse normalmente sobre el altar mayor. A ellos se dirigían las “reverencias” o actos de obsequio previstos por la legislación de la Orden, en particular la solemne *Salve Regina* al final de completas.<sup>1</sup>

Sobre la colocación de la Virgen de la iconografía primitiva de los Siervos, como la *planta de Jesé* en la que Cristo se encarnó verdaderamente entrando a formar parte de la historia humana, dieron testimonio y color poniéndola en el complejo del curso litúrgico anual, las miniaturas de los *Corales* de Siena y de Bolonia, de fecha poco posterior a los retablos de Coppo.

La participación de María en los misterios de la encarnación y de la salvación se expresa en la doble representación de la *Anunciación*, inicio de la obra redentora<sup>2</sup> y de *María y Juan a los pies de la cruz*,<sup>3</sup> en signo de suma participación al misterio de asunción y redención de las culpas y de todos los sufrimientos del ser humano.

En las primeras décadas del 1300, mientras las imágenes de la *Virgen con el Niño* nos evocan los tiernos y afectuosos ejemplos del inicio del humanismo, las síntesis histórico – espiritual fijada en la *Leyenda de Origen* encuentra su expresión iconográfica en la imagen e Taddeo Gaddi, en Florencia con María vestida de viuda que tiene junto a ella a San Agustín de quien los Siervos siguen la *Regla*, y a san Pedro mártir, consejero espiritual de los primeros padres, acoge el gesto de homenaje y dedicación de los primeros Siete Siervos tomándolos a todos juntos bajo su protección.

Casi contemporáneamente en el alfresco de Todí, donde descansa su cuerpo, Felipe Benicio, el *beato* por excelencia de la Orden, aparece como interlocutor en el paso del Purgatorio a la gloria del Paraíso, entre la Virgen de las “almas” purificadas, coronada y cubierta con un manto de estrellas, y el apóstol Pedro, quien tiene las llaves del cielo.

Además los relieves del *Arca de mármol del beato Joaquín*, el humilde fraile laico de Siena nos llevan a la cotidianidad religiosa en la que la constante comunión con Dios induce a tomar sobre sí los pesos y los sufrimientos de los hermanos.

Las imágenes anexas nos permitirán documentar y visualizar estos datos esenciales de referencia.

### **Bibliografía:**

D.M. MONTAGNA, *Le antiche icone mariane dei Servi (sec. XIII-XVI). Verso una riscoperta*, “Moniales Ordinis Servorum”, 13/15 (1982-1984), pp. 13-20.

---

<sup>1</sup> *Virgen de la Salve* es conocida en Santa María de los Siervos en Bolonia un icono de la *Virgen de la ternura*, atribuida al siglo XIII (pero talvez es del siglo XV).

<sup>2</sup> Iglesia de la *Santísima Annunziata de los Siervos* en Pistoya y Florencia.

<sup>3</sup> Alfresco de Julián de Rímimi en la sala capitular del convento de Forlí.

## 2

### RETABLOS

#### 1. COPPO DE MARCOVALDO (famoso entre 1259 y 1280)

*Virgen en trono con el Niño o Majestad*, conocida como *de Bordone* (1261).

Realizada al tiempo del prior general Jacobo de Siena (1257-1265).

Siena, Santa María de los Siervos.

La madre de Dios, con vestidos oscuros y pliegues geométricos marcados en oro y un velo blanco sobre la cabeza, se representa sentada sobre de un rico trono, con respaldo en forma de lira, y los pies apoyados sobre un cojín. Dirige la mirada tierno y dulce al devoto (el rostro ha sido retocado por un pintor del siglo XIII) y tiene con la mano izquierda casi del todo cubierto por un paño blanco con líneas decoradas en color rojo al niño de quien delicadamente sostiene con la mano derecha uno de los piececillos.

Jesús, dirigiéndose a la madre, sostiene con la mano izquierda el rollo de las leyes y alza la mano derecha en signo de bendición. Ambas cabezas están circundadas por una aureola.

Hasta lo que antes era una simple grafía de los pliegues de tipo ornamental, se vuelve un elemento dinámico-pictórico y define el volumen. El diseño es muy fluido y limpio, las inserciones de tonos delicados son siempre bien definidas.

Surgen en el fondo dorado Miguel y Gabriel, el ángel que saca a los hombres del Edén (*Gen 3,24*) y el ángel que anuncia la redención (*Lc 1,26-38*): de hecho en María, el Verbo se hizo carne (*Jn 1,14*) y se cumplió la salvación. Los dos pequeños ángeles parecen hacer con la mano un gesto de saludo y de veneración y uno de ellos sostiene una esfera, símbolo del mundo.

El tipo bizantino de la *Panaghia Angeloktistos*, que se evoca en la *Virgen de Bordone*, el gran maestro, “el más significativo y alto representante florentino de la pintura de Cimabue” ha sabido plasmar una intensa expresividad realizada en la majestad y la dulzura.



## 2. COPPO DE MARCOVALDO (famoso entre 1259 y 1280)

### *Virgen en trono con el Niño* (1268)

Realizada al tiempo del prior general san Felipe Benicio (1267-1285).

Orvieto, Santa María de los Siervos.

El mismo Coppo pintó otra Virgen – la segunda de tres obras que con certeza son suyas – en Santa María de los Siervos en Orvieto, probablemente en 1268.

El tipo iconográfico, puro en un estilo de ejecución más evolucionado aunque menos grandiosos, es el mismo del precedente; pero aquí, la Madre tiene al Niño a la derecha de su cabeza, además de la aureola hay un relieve, está coronada con una diadema de gemas con frondas de colores. Los dos ángeles, llevando un ramo florido en las manos, se acercan en medio cuerpo a los lados del respaldo del trono. Se obtiene una robusta plasticidad mediante densas sombras que subrayan las siglas formales y los grafismos de la tradición bizantina, dándoles una intensidad expresiva y dramática del todo nueva, que caracteriza el estilo de este gran maestro.

La *Virgen en trono con el Niño* de Orvieto sigue el esquema de las *Odighitrias* bizantinas, superándolo, sin embargo, con la nítida y fuerte corpulencia, con las sombras cargadas, con la gruesa línea incisiva que rige los volúmenes. Donde la línea se hace más punteada, como en el diseño áureo de los vestidos, se asume un significado nuevo de movimiento. La Virgen María, señora y reina, rige como sede de la Sabiduría increada. Con la inclinación de la cabeza y con el gesto de la mano, indica a Cristo que bendice y lleva en la mano izquierda el rollo de la Palabra de vida. Ella está revestida del manto dorado que expresa su dignidad de Madre de Dios. El velo blanco, que recubre su cabeza, concentra la luz que proviene del oro, signo del Espíritu Santo, sobre su rostro dulce y tranquilo.<sup>4</sup>



<sup>4</sup> Cfr. A. M. DAL PINO, *Madonna santa Maria e l'Ordine dei suoi Servi nel primo secolo di storia* (1233-1317 aprox.), "Studi Storici OSM", 17 (1967), p. 22-24.

### 3. CIMABUE (famoso entre 1272 y 1302)

*Virgen en trono con el Niño, o Majestad* (1287 aprox.)  
Realizada al tiempo del prior general fr. Lontarigo de Florencia (1285-1300 aprox.).

Bolonia, Santa María de los Siervos| Muy cercana al tipo iconográfico de los retablos de Coppo de Marcovaldo, la *Virgen en majestad*, de Bolonia refleja una intensa expresión, gran dulzura y una nueva monumentalidad. Cimabue nos introduce a una novedad en la composición: presenta la imagen ligeramente hacia un ángulo de tal forma, que no obstante el fondo de oro, goza de una profundidad perspectiva.

Detrás del trono, dos ángeles con alas de colores esfumados bellísimos y con un comportamiento simétrico, juntos surgen y presentan a la madre de Dios orante, sobre el trono de la misericordia.

La posición del cuerpo de María, el comportamiento del Niño, el peso evidente que el tiene en la rodilla que la madre sostiene para que el pueda subir y acariciarle el rostro, son elementos de una relación definitivamente humana y rica de dulzura, y proyectan hacia el futuro una interpretación de la relación afectiva entre la madre y el hijo.<sup>5</sup>

El Niño, no está en actitud de bendición, está de pie dirigiéndose hacia la madre, sosteniéndose al manto iluminado de oro y ella con un gesto delicado le sostiene un pie entre las manos. El cojín rojo sobre la cual ella se sienta nos indica la dignidad y aligera la estructura del icono.

La profunda concentración de su mirada, se evidencia casi como escultura por los grandes pliegues transversales y verticales del vestido, y subraya en forma balanceada la forma de las rodillas, el gesto delicado de María es una invención genial de un gran artista.



<sup>5</sup> Cfr. R. D' AMICO, *Devozionalità e circolazione culturale nel Duecento a Bologna: la Maestà di Cimabue a Santa Maria dei Servi*, "Studi Storici OSM" 31 (1981), p. 273.

#### 4. DUCCIO DE BONINSEGNA (famoso entre 1278 y 1318).

##### *Virgen con el Niño.*

Montepulciano, Santa María de los Siervos.

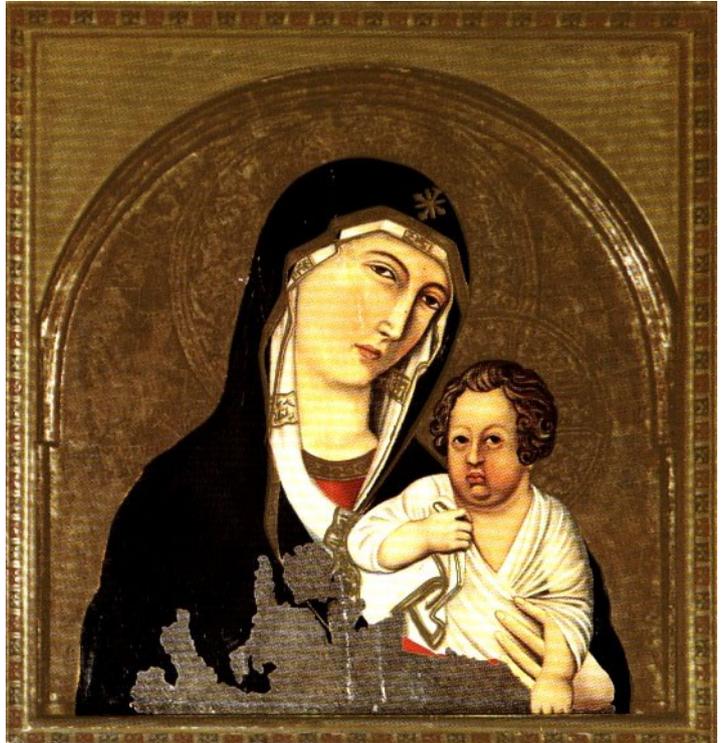
El retablo originalmente mostraba la figura completa de la Virgen.

Ésta se ve representada “inclinada ligeramente hacia el Niño cubierta con un amplio manto azul con una estrella en la frente en la forma griega y por un velo blanco de seda bordada, que era una innovación toscana, que cubría el cabello y descendía hasta que le rodeaba todo el rostro; el rostro es de un color blanco marfil con tonalidades de rojo sobre las mejillas y con sombras delicadas de color ceniza.

El Niño vivo y pensante, sentado sobre la rodilla izquierda de la Virgen, fija la mirada inocente sobre el espectador mientras con la mano derecha sostiene la parte final del velo de la madre en la forma como las mujeres envuelven con sus mantos a sus hijos”.<sup>6</sup>

Si, por una parte, el arte de Duccio de Boninsegna puede considerarse como el último y más alto episodio del “manierismo griego” en la pintura toscana, por la otra, ya sea por su precoz asimilación del gusto gótico por la línea ondulada y serpenteante, o por su rico contenido de humanidad o por su expresión inmediata, se presenta digna de ponerla junto a la obra innovadora de Cimabue o del Giotto y de abrir el camino al subsecuente florecimiento de la “escuela” de Siena.

La *Virgen con el Niño*, con su airosa ligereza del porte dulcemente real, con sus líneas de expresión y de limpio encanto de los colores de finísima miniatura y preciosidad evoca la parte poética de la *majestad* de la Catedral de Siena.



<sup>6</sup> Cfr. R. TAUCCI, *Il convento di Santa María di Montepulciano e i suoi ricordi*, “Studi Storici OSM”, 2(1934 – 1936), p. 27.

## 5. SEGNA DE BONAVENTURA (famoso entre 1298 y 1327).

*Virgen con el Niño*

*Siena, Santa María de los Siervos*

Segna de Bonaventura, alumno y nieto de Duccio, repite los tipos y las formas del maestro, traduciéndolo en forma personal, y en el plano de una gran fidelidad a los modelos.

Su interpretación subraya los aspectos líricos y decorativos de la obra de Duccio, buscando alargamientos estilizados, acentuando los aspectos de melancolía en los rostros de sus personajes.

También él proviene, como Duccio y Simón Martini, de los modelos del clasicismo bizantino, pero, como se ve en el manto de la Virgen, existe un claro gótico en su conjunto y una búsqueda de una atmósfera diferente.

La gama cromática se hace más variada y cantante, mientras los refinamientos y los apoyos permanecen conducidos con una esfumatura y una delicadeza en una preciosidad de toque ejemplar.

Segna de Bonaventura persigue un comportamiento más humano en los personajes aunque con un acento de una representativa y severa monumentalidad.

A él, o cuando menos a sus representaciones, se debe también el retablo de la *Virgen con el Niño*, conservada en el Museo de la Collegiata en Casole d'Elsa, perteneciente a la localidad de los Siervos de San Pedro y después a la Santísima Annunziata (ver retablo de la p.).



## 6. SIMÓN MARTINI (1284 y 1344)

*Virgen con el Niño, cuatro santos y los ángeles* (1325 aprox.).

Orvieto, Santa María de los Siervos (ahora en Boston, *Gardner Museum*).

El arte de Martini se plasma en una dulce inquietud entre acentos de un plasticismo más riguroso y de una persuasión más especializada y delicada en cuanto a los colores. Los primeros son evidentes en la *Majestad* representada en el fresco en la sala del Palacio público de Siena, en el que se expresa totalmente el nuevo arte gótico de una elegancia dulce y floreciente. Los segundos se encuentran en los retablos de la *Virgen con el Niño, cuatro santos, el Redentor y cuatro ángeles en las cúspides*, que el pintor realizó para la iglesia de los Siervos en Orvieto entre los años 1321-1325 con la ayuda de Lippo Memmi.

Es una de sus más esplendorosas y preciosas creaciones. En esta las figuras de medio busto con sus infinitas y sutiles variaciones nos recuerdan las variaciones de un “tiempo” antiguo.

El icono, de extraordinaria fascinación sobre todo por la belleza del rostro de la Virgen, de gran evidencia realista con una redondez perfecta de piel luminosa las mejillas delicadamente sonrojadas y con grandes ojos luminosos que se pierden a lo lejos, retoma el tipo oriental de la *Odighitria*.

Sale fuera de los esquemas y la fuerza plástica de los pliegues del velo blanco que sale casi con fuerza bajo el manto azul oscuro bordado de adornos dorados y los vestidos del Niño de un rojo muy luminoso señalados por los intentos juegos de la luz y el color.

En el gesto delicado de la madre que entrega tres rosas al Hijo y por esto recibe una caricia afectuosa que cierra todo el refinamiento del arte de Simón Martini y toda la pureza de su pintura, que nos recuerda constantemente la intensidad de la vida interior y el valor trascendente de la imagen que se presenta.



## 7. LIPPO MEMMI (famoso entre 1317 y 1356).

### *Virgen con el Niño.*

Siena, Santa María de los Siervos.

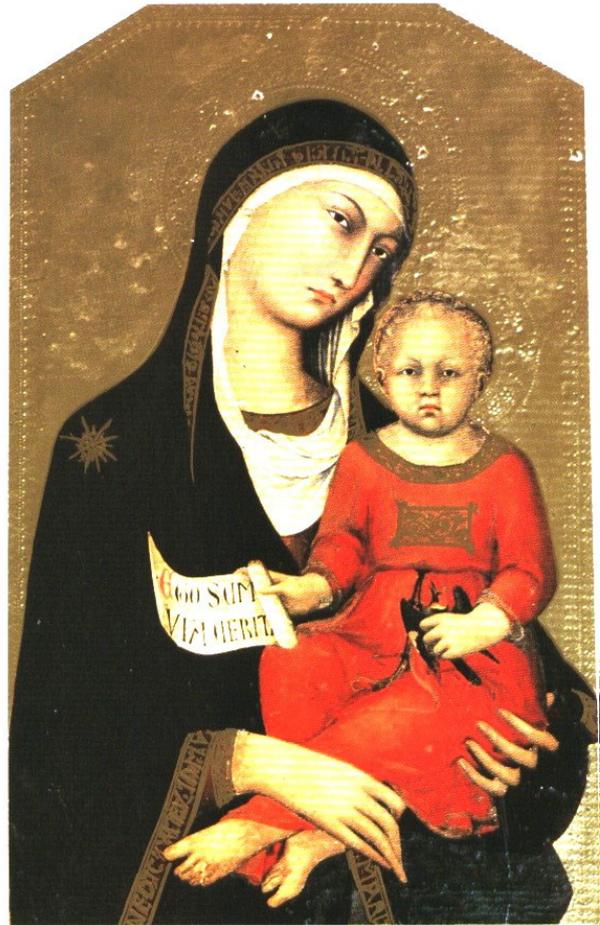
La *Virgen del pueblo* de Lippo Memmi es parte central de un iconostasio adjudicado al pintor de los mismos Siervos: para los gastos de la pintura que costó más de “trescientas liras”, contribuyó con cien liras también el gobierno de Siena que se reunió para la deliberación en el Consejo de la Campana el 16 de octubre de 1319.

Lippo Memmi, uno de los alumnos más seguros en su definición de Simón Martini, en esta *Virgen* retoma del maestro esquemas y particulares de la *Anunciación*, hoy perteneciente al Museo de Uffizi (Florencia).

Sobre el hombro derecho de la virgen aparece el mismo aspecto decorativo, el manto enmarca el rostro con los mismos signos de oro mientras el fondo aparece con un cierto volumen según la técnica de Martini. Toda la tipología de la Virgen es de Martini: la nariz puntiaguda, el rostro redondo, los ojos alargados. La mano derecha en particular, reciente el tipo de Martini delicado, dulce, finísimo.

Y es dulce el clima de humanidad que se presenta en esta obra. María aparece como el místico trono de la Sabiduría, según la tipología oriental de la *Odighitria*, releída, sin embargo, con cadencias íntimas y armoniosas.

Es preciosísima la nota del blanco que cubre la cabeza de la Virgen, llena de pliegues suaves y bien recogidos. Sobre el borde del manto oscuro tiene decoraciones en oro con la fórmula de *Ave Maria gratia plena*.<sup>7</sup>



<sup>7</sup> Es el caso de recordar el uso de esta oración evocada en la *Leyenda del Beato Joaquín de Siena*.

**8. BERNARDO DADDI** (famoso entre 1312 y 1348).

*Virgen del socorro.*

Florenca, Santissima Annunziata.

Del pintor florentino que trabajó en la primera mitad del siglo XIV, relacionado al inicio con el arte del Giotto y dirigido de inmediato a la escuela de Siena, quedan pequeñas imágenes sagradas, brillantes de tonos preciosos que subrayan una pureza de estilo, sobriedad de ritmos y mezcla de colores.

En la *Virgen con el Niño*, que en el siglo XVI fue puesta en la Capilla del socorro en la iglesia de la Santissima Annunziata, refleja un estilo de color difuso y musical, de delicados ritmos de composición y de poéticas cadencias espaciales, expresando con notable coherencia una tenue conmoción religiosa y de piedad íntima y humilde.



## 9. GANO DE FAZIO (famoso entre 1302 y 1317 aprox.)

*Tres relieves con historias de la vida del beato*

*Joaquín (1310 aprox.)*

Siena, Pinacoteca nacional (previamente arca del sepulcro del beato en Santa María de los Siervos en Siena).

En los tres paneles se representa:

- el joven Chiamonte humildemente en genuflexión que se dirige hacia el ingreso semiabierto del convento que parece “hacer que la gracia entre”.<sup>8</sup> (En la interpretación del siglo XVII se trataría del beato que regresando de noche de visitar a un enfermo y no escuchado por los frailes, habría visto caer la puerta de ingreso milagrosamente. El beato, sin embargo, viste en el episodio un vestido secular).

- el milagro de la mesa. Ante los frailes sentados hacia la parte interna, según la costumbre de entonces, el beato cae por el mal. Se ve la mesa casi tirada, los platos que permanecen adheridos el gesto de socorro y de admiración que expresan los frailes presentes.<sup>9</sup>

- el beato sirviendo al altar como acólito, es golpeado por la misma enfermedad durante la elevación de la hostia y cae de cabeza mientras el sirio que tenía en la mano permanece de pie.<sup>10</sup>

El último episodio aunque aconteció antes que el anterior, se representa en el tercer panel presentándose en el segundo más poblado y animado para cubrir la escena central. El hábito que llevaban los frailes con la “capa” cosida sobre el pecho hacia lo largo constituye la única indumentaria para un nexo de capucha monástica que es del todo relacionada al texto de las *Constitutiones antiquae* sobre el vestido.



<sup>8</sup> *Leyenda del Beato Joaquín de Siena*, n.3; para los relieves cfr. F.A. DAL PINO, *I tre rilievi con storie della vita del b. Giocchino da Siena conservati presso la locale Pinacoteca*, en *Spazi e figure lungo la storia dei Servi di santa Maria (secoli XIII – XX)*, Roma 1997, p. 527 – 537.

<sup>9</sup> *Ibid.*, n.9.

<sup>10</sup> *Ibid.*

## 10. ANÓNIMO UMBRO (mitad del siglo XIV)

*La Virgen, el beato Felipe Benicio, San Pedro y las almas del purgatorio*, (1346).

Todi, San Marcos (ahora monasterio de San Francisco).



El monte del purgatorio, descrito en parte según la “leyenda de san Patricio”, es cortado en secciones verticales, con siete grutas en las cuales las ánimas purgantes se liberan de los siete pecados capitales.

En la veta un santo obispo, que según algunos, Patricio deja entrar a través de un pasadizo dentro de las cavernas dispuestas a dos niveles que en cierto modo alude simbólicamente a los sufragios de la Iglesia.

Antes de la salida se ve el puente del purgatorio, según la visión del monje de Casino, Alberico, del siglo XII. A la izquierda, a poca distancia, se levantan los muros de una ciudad y a las espaldas aparece el redentor circundado por los ángeles en adoración.

A la salida de la montaña, las almas revestidas por una blanca túnica, se presentan a la Virgen que tiene un manto blanco lleno de estrellas, como figura imponente, que se inclina a coronar de flores a una de ellas, que está arrodillada a sus pies.

A su lado, Felipe Benicio, con la aureola de los beatos, en la mano izquierda levanta un ramo de mirto (para otros de olivo) y con la derecha guía un alma ya coronada por la Virgen hacia san Pedro que la conduce hacia la puerta del castillo celeste, el Paraíso.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Cfr. E.M. CASALINI, *Iconografia di san Filippo Benizi*, en *Da una “casupola” nella Firenze del sec. XIII. Celebrazioni giubilarie dell’ Ordine dei Servi di Maria. Cronaca, liturgia, arte*, Florencia 1990, p. 109-111; cfr. también C. GRONDONA, *Todi storica e artistica*, Todi 1981<sup>6</sup>, p. 200-207.

## 11. TADDEO GADDI (m. 1366)

### *Virgen de los Siervos* (1332-1334)

Marco del retablo pintado para el altar mayor de Santa María de Cafaggio en Florencia, desaparecida.<sup>12</sup>

“En medio del marco está representado en el momento en el cual la madre de Dios ordena a los siete Santos Fundadores de su Orden a vestirse con el hábito negro en memoria de los dolores que ella sufrió en la pasión de su Hijo; y así está compuesta la escena.

En la parte central de pie se encuentra la misma Virgen María, asistida a los lados por dos ángeles en forma humana. A su derecha San Agustín con un libro en la mano, porque de él tomaron la Regla; en cambio hacia la izquierda se encuentra San Pedro Mártir, coautor de la Orden; de un lado, con poco movimiento aparecen tres religiosos revestidos con el hábito negro como vestían los Siervos de María antiguamente<sup>13</sup>; otros tres frailes se encuentran al lado opuesto. Todos están en genuflexión y viendo con gran devoción a la santísima Virgen María a cuyos pies un poco en genuflexión, se ve a un séptimo fraile de la misma Orden al cual como signo de imposición del hábito, la Santa Virgen tomando con la derecha su propio velo negro se lo impone sobre los hombros”.

La pintura que transcribe pictóricamente la *Leyenda de Origen* le es casi contemporáneo habiéndose realizado alrededor de 1334.

A los lados de la Virgen junto a los dos ángeles que retoman el motivo iconográfico bizantino apreciado por Coppo de Marcovaldo, se ven en el santo legislador Agustín y en San Pedro Mártir, consejeros acreditados de las decisiones iniciales de los Siete Primeros Padres.

La Virgen está en pie y vestida – constatación de gran importancia histórica – como las leyes de los santuarios de Florencia en los siglos XIV y XV establecían que vestían las viudas: vendas blancas que se cerraban bajo el mentón, manto negro que cubría a la persona de la cabeza a los pies. María no lleva al Niño siendo que se encuentra en el estado de viudez como lo declara el manto que la recubre.<sup>14</sup>

El que está en genuflexión tiene las manos juntas haciendo homenaje de si mismo y de los otros que se encuentran alrededor, en los cuales está ciertamente representada toda la Orden y viste ya el hábito completo de los Siervos de María.

Su gesto está ligado a la simbología del manto y al rito de la vestidura feudal. La Virgen acepta el servicio que los siete le ofrecen y se convierte en su Señora, abogada, patrona, mediadora.

La Virgen de Gaddi tiene ante ella a “siervos”, no a una servidumbre; a sus vasallos, es decir a hombres libres que voluntariamente se ponen a su servicio para obtener un bien espiritual, y ella como Señora acepta el servicio y con el gesto del manto se compromete a protegerlos.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> El retablo está descrito e interpretado en un texto en latín publicado en 1717, aquí traducido.

<sup>13</sup> El texto en otra parte recita: “el capucho pequeño y estrecho, el hábito o escapulario más corto que la túnica y la capa estrecha”.

<sup>14</sup> También las obras de Coppo y de Duccio presentan a María con el manto y los vestidos de color negro propios del estado de viudez como se usaba en la Edad Media: “*Or me date un manto nero – fano dire a Maria le laudi dell’epoca – poi ch’io so si abbandonata et del mio Figlio vedovata*”.

**SEGNA DE BONAVENTURA** (famoso entre 1298 y 1327).

*Virgen con el Niño.*

Casole d'Elsa, Museo de la Collegiata (previamente en la iglesia de los Siervos de San Pedro y después en la Santissima Annunziata).

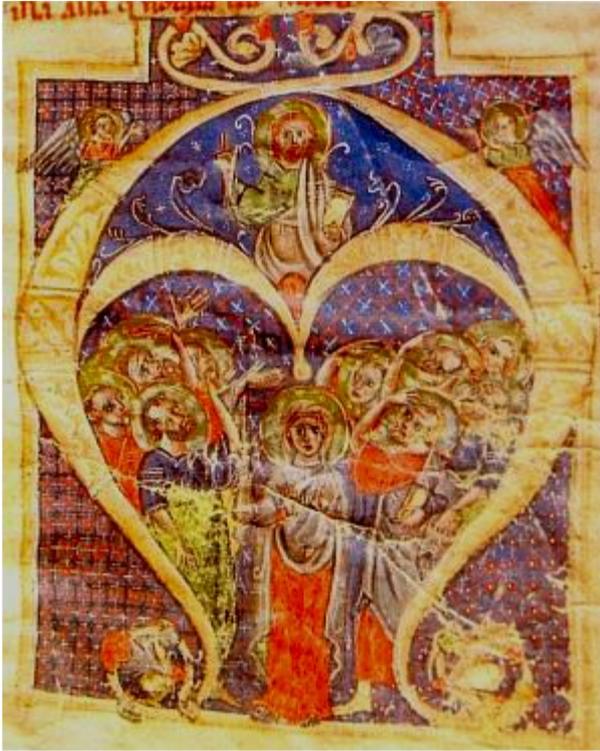


---

<sup>15</sup> Cfr. E.M. CASALINI, *La Madonna dei Servi*, Roma 1962 (*Studia historica minora*, II), p. 18-23.

### 3 CORALES

SIENA, SANTA MARÍA DE LOS SIERVOS  
Coral F, *Antifonario diurno*, c.1, (1271)



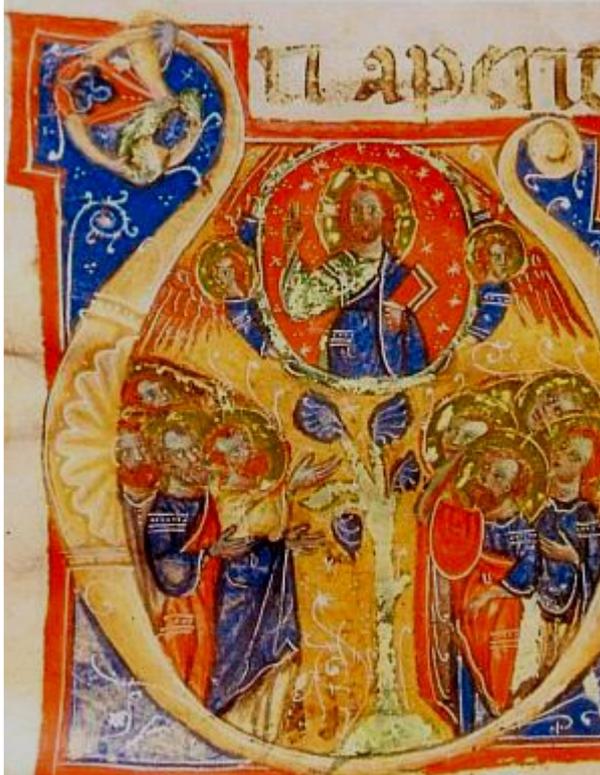
*I Domingo de Adviento*, miniatura de la letra *A* (*Ad te levavi...*). En la parte superior Dios Padre que bendice; en la parte inferior, nueve santos que ven hacia arriba, y al centro una figura femenina, probablemente la Virgen, que está colocada de frente (*Virgo mater Ecclesie*).

Coral F, *Antifonario diurno*, c. 21v., (1271)



*Nacimiento de Cristo*, miniatura de la letra *P* (*Puer natus...*). Al centro, representada en forma grande la Virgen recostada; en la parte superior Cristo en la cuna y a los lados dos ángeles; cerca del pesebre el buey y el burro y un pastor; en la parte inferior San José y una mujer que lava al Niño.

Coral F, *Antifonario diurno*, c. 205v., (1271)



*Ascensión*, miniatura de la letra *V* (*Viri Galilei...*). En la parte superior en una almendra mística, la figura del Redentor que bendice sostenida por dos ángeles; en la parte inferior, los apóstoles divididos en dos grupos por un arbusto lleno de hojas (tronco de Jesé) que se levanta al centro; entre las hojas del arbusto, una cruz blanca.

Coral G. *Gradual de los santos*, c. 5, (1271)



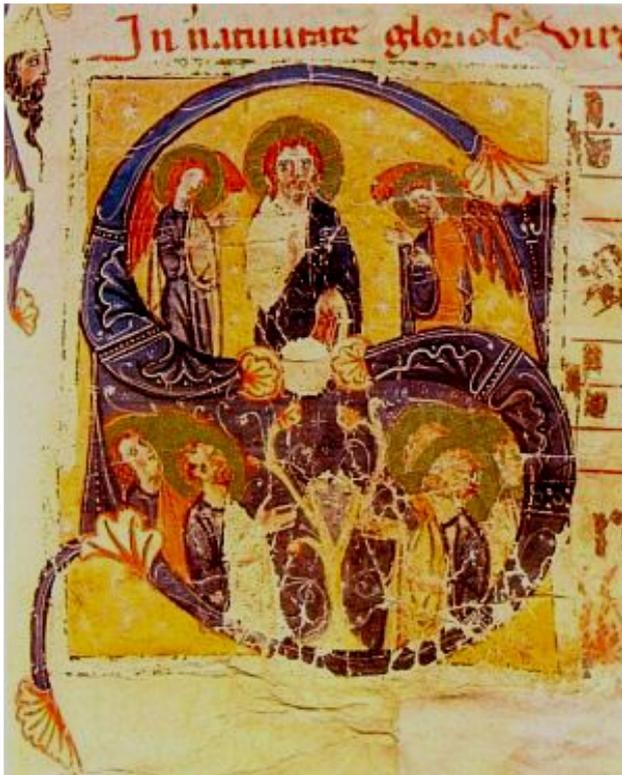
*La Purificación*, miniatura de la letra *S* (*Suscepimus Deus...*). En la parte superior, dos ángeles separados por un arbusto con hojas colocado al centro; en la parte inferior, *la Presentación al templo* con José, María con un manto negro, Simeón con el niño Jesús entre los brazos y Ana.

Coral G, *Gradual de los santos*, c. 28, (1271)



*La Asunción de María*, miniatura de la letra G (*Gaudeamus omnes...*). En la parte superior la parte inferior de una almendra mística sostenida por dos ángeles y el final de las vestiduras de la Virgen, de la cual desciende un cingulo recogido por uno de los apóstoles; en la parte inferior los apóstoles, divididos en dos grupos a los lados de un arbusto lleno de hojas.

Coral G, *Gradual de los santos*, c. 30, (1271)



*Nacimiento de la Virgen*, miniatura de la letra S (*Salve sancta Parens...*). En la parte superior Cristo que bendice entre dos ángeles; en la parte inferior los apóstoles que se dirigen hacia lo alto divididos en dos grupos por un arbusto lleno de hojas en la parte central (María brote del tronco de Jesé).

BOLONIA, SANTA MARÍA DE LOS SIERVOS  
Coral *A/bis*, *Antifonario de Adviento*, c. 1v., (1270 aprox.)



*Responsorio del I nocturno*, miniatura de la letra *A* (*Aspiciens...*). En la parte superior Cristo con una aureola en forma de cruz; en la parte inferior, cuatro personajes, dos con la aureola y dos sin ella, que alzan las manos hacia el Mesías que debe venir; al centro del grupo un arbolillo del cual pende una pequeña cruz blanca, alusión explícita del hecho de que el Mesías nacerá de la Virgen María (*Is 11, 1*).

Ya en la miniatura de la fiesta del Nacimiento de María se resume el tema de fondo: la Virgen de Nazaret, verdadera criatura y mujer plena, nació para dar a luz de la estirpe de David y de su propia sangre al hijo de Dios hecho hombre para la salvación del ser humano, mientras el pueblo de Israel todavía invoca al Dios de Abraham para que envíe de lo alto al libertador prometido.

La doctrina de una maternidad real (no aparente) viene explícita por la simbología de la planta de Jesé (cfr. *Is 11, 1*), de la cual proviene la flor que es el Emmanuel (*Is 7, 14*).

Por lo tanto, cada vez que esta realidad de la maternidad de María y la real humanidad de Cristo dejan en la representación la duda o el equívoco, a María mujer se le sustituye como el brote de Jesé que florece en Jesús Salvador de los hombres y produce el fruto (la cruz blanca sobre la planta) de nuestra redención.

Y para que tampoco la imagen de *María que presenta al Hijo en el templo* como sacrificio nuevo y nueva víctima agradable al padre cree equívocos sobre la identidad de la víctima y de la ofrenda, se presenta en la misma miniatura de la Presentación a dos ángeles en actitud de veneración de la planta de Jesé que fructifica en la cruz.

La Virgen indicada en el símbolo e la planta está presente en la Ascensión, porque si en esta miniatura María hubiera sido representada como mujer el equívoco de Cristo angelical o fantasmal – como predicaban ciertas herejías del momento – continuaría existiendo.<sup>16</sup>

Para la Asunción, la miniatura que escribe el itinerario de María hacia el cielo en cuerpo y alma. Según los apócrifos el cinturón que deja caer la Virgen al subir a lo alto, que recoge el apóstol Tomás, es signo concreto de la corporeidad que se levanta de la tierra.

<sup>16</sup> J. DELUMEAU, *Rassicurare e proteggere. Devozione, intercessione, misericordia nel rito e nel culto dell'Europa medievale e moderna*, Milán 1992.

La otra indicación que se debe considerar es que en esta *Asunción* el brote, la planta de Jesé, ya no es un símbolo sino un signo, un recuerdo de lo que ha sido una realidad, una misión que sobre la tierra ya ha tenido su cumplimiento. Es por esto por lo que sobre la planta ya no brilla la pequeña cruz blanca que habíamos visto en las otras miniaturas sobre el brote de Jesé.

¿Por qué precisamente los Siervos de María en un período de tiempo no especificado – talvez la segunda década después de la primera mitad del siglo XIII – han utilizado una simbología que a pesar que existía en la literatura del tiempo, ciertamente no se difundía en gran forma en la iconografía?

La respuesta está implícita en la *Leyenda de Origen*, donde el autor insiste en hablar de las herejías y de San Pedro Mártir, para determinar el tiempo en el que nace la Orden de los Siervos y por lo tanto declarar la ortodoxia de los primeros Padres.

El ataque de los nuevos Maniqueos (Cátaros y Patarinos), se dirigía naturalmente a la Cristología y en consecuencia a la maternidad humana y divina de la Virgen. Cristo no era Dios ni tampoco un verdadero hombre, sino un ángel adoptado por Dios y por lo tanto con una apariencia de hombre. María permanecía, entonces, un simple instrumento, un elemento de paso sin ninguna otra unión con aquel Jesucristo que había nacido de ella.<sup>17</sup>

Por lo que se atacaba entonces el dogma cristológico de la salvación.

Está claro que los Concilios condenaron tales herejías. El clima de defensa de la ortodoxia incide sobre la sensibilidad religiosa de una Orden que nació en Florencia – siempre un nido de herejías – en el nombre de la Madre de Dios y dedicada a su servicio, intitulado hacia ella y devoto de ella, preocupada por declarar la exacta postura de la Virgen en la historia de la salvación.

La decisión de manifestar en textos fundamentales de espiritualidad, como son los Corales, y con un lenguaje figurado nuevo la propia ortodoxia cristológica y mariana, que asegura una aportación creativa a la cultura religiosa local y no una devoción pasiva por parte de los Siervos de María, a apenas cuarenta años de sus orígenes.

## Bibliografía

E. M. CASALINI, *La Madonna dei Sette santi*, en Convenio de estudios promovido por la Pontificia Facultad Teológica *Marianum* en colaboración con el Instituto histórico OSM, Roma, 3-8 octubre 1988, bajo la dirección de E. PERETTO, Roma 1990, p. 200-210, que nos manda con frecuencia a A. M. GIUSTI, *Introduzione alla miniatura senese del Duecento*, tesis para el título en la Facultad de Letras y Filosofía de la Universidad de Florencia, año académico 1973-1974 (rel. M. G. Dupré Dal Poggetto); cfr. también P. M. BRANCHESI, *Libri corali del convento di S. Maria dei Servi di Siena (sec XIII-XVIII)*, “Studi Storici OSM”, 17 (1967), p. 128, 131-134.

---

<sup>17</sup> Cfr. M. PETROCCHI, *Storia della spiritualità italiana (sec. XIII-XX)*, Roma 1984.