

*Salgo
de Barcelona
a pie con una virgen del
siglo XIII. Salgo el lunes 27
de junio y regreso a Barcelona
el miércoles 7 de julio. El recorrido
acaba siendo el siguiente: Museo
Nacional de Arte de Cataluña, Museo
Marès, Meridiana, Santa Coloma de
Gramenet, Besós, Montcada, la Llagosta,
Palau-solità i Plegamans, Caldes de
Montbui, Sant Quirze Safaja, sierra
de Barnils, Puigsagordi, Centelles,
Hostalets de Balenyà, Tona, Museo
Episcopal de Vic, Santa Eulàlia
de Riuprimer, l'Estany, Santa*

Perejaume

Sacar a una Virgen a bailar

Traducción del catalán de Lucas Villavecchia

*Castellallat, Boixadors,
Sant Pere Sallavinera,
Santa Maria del Grauet,
Castellfollit del Boix, coll de
Can Maçana, el Bruc, Collbató,
Esparraguera, Martorell, Sant
Andreu de la Barca, Llobregat,
Sant Joan Despí, l'Hospitalet
y Museo Nacional de
Arte de Cataluña.*

Sacar a una Virgen a bailar

Peso y trayectoria de una imagen en el espacio de un libro. Esto es, hacer bailar a una imagen de modo que la escritura consista en un recuento de sus oscilaciones tanto como que la imagen rumbee al son de los signos.

PEREJAUME

Sacar a una Virgen a bailar

Traducción de Lucas Villavecchia

Galaxia Gutenberg

llll institut
ramon llull
Lengua y cultura catalanas

La traducción de esta obra ha recibido una ayuda del Institut Ramon Llull

También disponible en eBook

Título de la edición original: *Treure una marededéu a ballar*
Traducción del catalán: Lucas Villavecchia

Publicado por
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición: octubre de 2020

© Perejaume Borrell, 2020
© de la traducción: Lucas Villavecchia, 2020
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2020

Preimpresión: Fotocomposición Gama, SL
Impresión y encuadernación: Sagrific
Depósito legal: B 3364-2020
ISBN: 978-84-17971-75-5

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

(Del peso de las imágenes)

«Habíamos oído, detrás de nosotros, un ruido de pasos y de hojas secas pisadas por alguien que caminaba cansado y presuroso la vez. Era el pintor Joan Miró, que quería alcanzarnos. Llevaba, en cada brazo, una imagen polícroma y bastante pesada del Sagrado Corazón.»

J. V. Foix

(De la repetición y la insistencia)

«Santa María no se hace en un día.»

Refrán

Primer tramo

BESÓS

Salgo de Barcelona a pie con una virgen del siglo XIII. Salgo el lunes 27 de junio y regreso a Barcelona el miércoles 7 de julio. El recorrido acaba siendo el siguiente: Museo Nacional de Arte de Cataluña, Museo Marès, Meridiana, Santa Coloma de Gramenet, Besós, Montcada, la Llagosta, Palau-solità i Plegamans, Caldes de Montbui, Sant Quirze Safaja, sierra de Barnils, Puigsagordi, Centelles, Hostalets de Balenyà, Tona, Museo Episcopal de Vic, Santa Eulàlia de Riuprimer, L'Estany, Santa Maria d'Oló, Avinyó, Cornet, Navàs, Sant Cugat del Racó, Castelladral, Cardona, Museo Episcopal de Solsona, el Miracle, Su, Pinós, Castelltallat, Boixadors, Sant Pere Sallavinera, Santa Maria del Grauet, Castellfollit del Boix, coll de Can Maçana, el Bruc, Collbató, Esparraguera, Martorell, Sant Andreu de la Barca, Llobregat, Sant Joan Despí, Hospitalet y Museo Nacional de Arte de Cataluña.

¿Y cuál es el asunto que mueve esta acción? ¿Hay algo que me diga: coge la imagen y ponte en camino? Pues sí, una gran confusión de cosas me lo dice. Ahora bien, dicha confusión se resiste a adoptar una forma diáfana. Tal como se desarrolla, la acción misma, más que representarse, más que procurarse una forma determinada, expone una basta tentativa de elocuencia. Al menos de momento, sean cuales sean las formas que adopta, todas le

parecen bien. Quiero decir que la acción actúa –y dejo que actúe– como si fuese su voluntad el ir tan irresuelta –voluntariamente inexponible, voluntariamente indocumentada, sin obra final de llegada, sin espectador alguno que pueda abarcar su recorrido–, por si así fuese capaz de lograr un mayor valor conjurativo.

El camino de texto que ahora emprendo con la imagen de la acción a cuestas, se complace también en la errancia, en el agotamiento, en los giros de sentido, como quien cree que casi no hay diferencia entre realizar una acción y expresarla de palabra, como quien cree que el hecho físico de escribir es igual de fidedigno, o más, que el de describir.

Sea, pues. Ofrezco el texto, tal como va, por si se confiaba a la capacidad enunciativa de la acción misma, por si se mezcla con la acción, por si acaba accionando con ella.

Salgo de Barcelona con una virgen. Llevo la virgen en una mochila. La conservadora encargada del préstamo ha protegido la talla con dos capas de tisú, una de neopreno, otra de plástico de burbuja y un último envoltorio impermeable. Con el embalaje, la virgen parece una larva. No podré destaparla en todo el trayecto. El contrato del seguro y el documento de préstamo así lo prescriben, de modo que esta forma larvada –tanto en el sentido de semi imagen como en el de imagen seminal– resultará definitiva.

El itinerario acaba girando en torno a los cuatro museos que reúnen el mayor número de vírgenes románicas y góticas del país: el Museo Nacional de Arte de Cataluña, el Marès, el Episcopal de Vic y el Episcopal de Solsona.

Como es sabido, la museografía ha conferido a estas imágenes de culto un estatuto completamente nuevo. Presentadas a la altura de los ojos del observador –o no muy por encima– y protegidas por vitrinas, alarmas y vigilantes, las imágenes se prestan a una visualidad lo más completa posible. Exentas de repintes y de recubrimientos, se exponen a la vista exclusivamente –imbesables, intocables, irreverenciabiles–, tanto que no permiten más contacto que el visual. No deja de ser curioso que la museografía que exhibe de manera tan vistosa estas imágenes, las oculte completamente en los traslados. Además de embalar las imágenes a fin de conservarlas, los recorridos de las mismas tienen que ser ciegos por motivos de seguridad, muy al contrario de lo que sucede en el culto tradicional, en el que las imágenes anidan en sus altares, más bien oscurecidas y resguardadas, mientras que en los desfiles procesionales se muestran resplandecientes y del todo expuestas en medio de grandes multitudes.

He parado a comer en una plaza, muy cerca del puente de Santa Coloma que cruza el Besós. Miro mi mochila y pienso en los utensilios tradicionales de portar imágenes: los arreos, los altarcillos, los pasos...

Montcada, la Llagosta, Mollet. La virgen empieza a pesar bastante. Atravieso por debajo una serie de selváticas redes viarias que lo desconectan todo, que sólo se conectan entre sí. Su fuerza aisladora es fabulosa. Veo las ufanas zarzas que las acompañan y cómo agostan las tierras del llano: enriscadas, divididas. Llego a Caldes de Montbui. Me siento en un banco de la carretera. Por un momento, me ha parecido que todos en Caldes visten al modo asiático: calzones ceñidos, manto corto anudado al pecho y el rojo gorro frigio propio de Babilonia, tal como se puede contemplar que visten los reyes en la ma-

yoría de retablos románicos y góticos. Algunos hombres y mujeres van con la cabeza descubierta, con un chaquetón más bien corto y medias ajustadas hasta la rodilla, como san Isidro. Más hacia el fondo, unos cerros boscosos con urbanizaciones se me aparecen como una tebaida poblada de eremitas. Un perro pasa, se lame, se va. En otro banco hay una madre con un niño en el regazo. Le pregunto por el camino que sale hacia Sant Quirze.

«Hacia Sant Quirze.» Los topónimos: los lugares en majestad. El vasto retablo geográfico. La malla extendida de coordenadas y ondulaciones, con los rastros de oro de algunas sierras que se ganan el elogio de la ligereza, en el vuelo de las molduras, retablo arriba.

Como si nada, el texto se multiplica, se desmigaja, se reconfigura y salta adelante unos días. Siempre, o casi siempre, a la intemperie: camino erguido con la imagen erguida en la espalda, duermo tumbado con la imagen tumbada al lado. Ahora salgo de Sant Cugat del Racó hacia Cellers, hacia can Mateu y más arriba, a través de campos de trigo, por un pinar, hasta que se avista Serra-teix. Aire amarillo, hinchado. La virgen me parece un poco más ligera y me da por cantar los cuatro versos sustanciales y convocantes de san Juan de la Cruz: «Del Verbo divino / la Virgen preñada / viene de camino: / ¡si le dais posada!». Repito los versos una y otra vez, tal como los devana la canción: «Si le dais posada / viene de camino / la Virgen preñada del Verbo divino. / Del Verbo divino / la Virgen preñada / viene de camino: / ¡si le dais posada! / Si le dais posada...».

Carles Riba debía de tener estos versos en los labios cuando, en «Ave humilis et potens», escribe: «Tú que en-

señas la lengua / del pueblo al Verbo divino». Entre uno y otro poeta el verbo divino se hace lengua del pueblo, como si «la posada» pasase de ser cuerpo nuestro a ser rincón de mundo que nos acoge, y en ella se hospedase, se alojase, se inscribiese el verbo divino. J.V. Foix lo vuelve a decir: «Cuando una virgen fue Madre / de un Niño que nos dio el nombre».

Segundo tramo

LOS NOMBRES

María y marías. Madre de los nombres y de todo redoble de nombre allí donde toma asiento y pesa.

Volvamos a la museografía. Visualidad aparte, otro aspecto de esta nueva liturgia expositiva, de naturaleza patrimonial, es la reunión de varias vírgenes en un mismo lugar. Esto no es del todo nuevo: en la Europa carolingia parece que era frecuente la agrupación de diversas imágenes de un mismo culto en un lugar determinado. Asimismo, en el monasterio de Santa Caterina del Sinaí se conserva un icono del siglo XI con cinco imágenes diversas de la virgen con el niño, el icono central y dos a cada lado; las de los laterales llevan inscrito abajo el nombre de María y un adjetivo que lo pone en relación con la iglesia a la que pertenece el icono al cual representa: María de Blanquernas, María de Hadegoi (la iglesia de los guías), María de Hagia Soros (la capilla de las reliquias del mercado del bronce) y María Cheimeutissa (de una iglesia poco conocida). En todos los casos, las imágenes representan lugares: personifican localizaciones específicas del culto.

Contrariamente a estas localizaciones, en el ámbito museográfico, dispuestas las piezas bajo una óptica histórica, la datación resulta bastante más relevante que el lugar de procedencia. La valoración del tiempo por encima del espacio que ha propiciado la cultura moderna es

innegable. En general, en los grandes recorridos museográficos la sucesión cronológica de las piezas se arroya y es como si, por inercia de su fuerza, el tiempo hubiese arrancado los lugares y se los hubiese llevado. Diríase: la devastación de la cronología histórica.

En el caso de las vírgenes, esta pérdida de una localización precisa se ha visto además favorecida por las vicisitudes y el extravío que muchas han sufrido desde la desamortización hasta nuestros días.

Guardo un recuerdo muy nítido de la extrañeza que sentí durante una visita al Museo Marès, hace unos treinta años, ante todas aquellas vírgenes que en la museografía de entonces estaban aún más exentas de información de origen. Allí pude comprender hasta qué punto, a través de aquella concentración de vírgenes sin más soporte que la fecha, la cultura de archivo tiende a hacer errático al espacio, urbanamente errático, y en cambio hace al tiempo conciso, históricamente conciso; muy al contrario de las imágenes en los cultos respectivos, tan circunscritas en el espacio como venidas de un tiempo originario, «escondidas los años que el cielo sabe», como dice Narcís Camós de la imagen de la Virgen del Vilar de Blanes.

Con el tiempo he ido percibiendo el carácter profundamente turbador de las salas de museo donde se juntan vírgenes primitivas. Sustraídas del lugar donde solían pesar y, por consiguiente, sin poder reposar en él, muy a menudo sustraídas incluso de la referencia a allí donde habían pesado y, por tanto, sin nombre propio en la medida en que el topónimo les hacía las veces de nombre. Sustraídas asimismo de su supuesta intemporalidad. Las vírgenes comparten en aquellas salas la extrañeza de estar juntas y suspendidas en el caudal que todo se lo lleva. A veces, con

esos gestos mínimos que se quieren eternos, parecen reconocerse las unas en las otras, como si quisiesen volver a fundirse en una sola: cronológicamente, sucesivamente, cinematográficamente expuesta, pero una. Otras veces parece que las vírgenes se distribuyan el espacio entre ellas, que generen en la sala una existencia simultánea de espacios, tantos como vírgenes hay expuestas. Vírgenes de la sala, habría que llamarlas entonces; o, mejor aún, vírgenes de un rincón cualquiera de la sala, dependiendo del montador su ubicación.

Ciertamente, cuesta ubicar a aquellas grandes señoras territoriales despojadas de sus heredades, extrañadas, casi elegíacas respecto a sus feudales y asentadas soberanías de antaño. Nadie las toca, nadie las besa. No está claro hacia dónde pesan sus tronos exactamente, hacia dónde reinan y qué administran con exactitud allí entronizadas, ahora que ni siquiera el espacio de la sala es suyo y tienen que compartirlo.

Pues bien, la virgen con la que camino es una de estas. Pertenece al fondo del Museo Joan Abelló y no existe ninguna documentación sobre su procedencia. Se trata de una talla de madera de la virgen sentada en un escabel con el niño en el regazo. Viste túnica y sotana, y lleva un velo corto bajo una corona muy alta. El niño está sentado sobre la rodilla izquierda, la madre lo aguanta con la mano. Es la única mano que conserva. Las diversas mutilaciones que la talla ha sufrido le dan una apariencia aún más genérica, más enramada de gestos posibles. Gestos de protección, gestos de bendición, gestos docentes, gestos de potestad... todos los que estas tallas suelen repetir.

Así pues, la virgen presenta la iconografía clásica de tradición bizantina. Sentada en un trono, la madre se sienta al hijo en el regazo para que pueda ser adorado y se convierte ella misma en trono. De hecho, estas imágenes de María despliegan de entrada una manifestación doble. Aparecen, ante todo, como *Sedes Sapientiae*, como Trono de la Sabiduría de Cristo. Al mismo tiempo, con una fruta del paraíso en una mano y su hijo, como fruto de la redención, apoyado en la otra, María se manifiesta como nueva Eva (Ave) triunfante.

En realidad, María es una figura extraordinariamente dúctil, fructífera, ocupada. Su capacidad de ser tantas cosas resulta asombrosa. Nombrada reina madre y virgen; nombrada trono y tienda de Dios; nombrada espejo en el jardín, arca, emperatriz, castillo, torre, casa, fuente, árbol, mar, estrella, luna, aurora, cerro..., la virgen entronada con el niño parece presentarse en estado de lenguaje para sobrepasar todo lo que de ella podamos decir. Preñada de voces y arrebujaada de pliegues, basta que se la nombre para que la imagen escriba largo y espeso. Lo hace, además, con un número ingente de figuras diferentes y reconocibles. Es más: como una madera o una piedra puesta por escrito, algunas tallas marianas medievales, renacentistas o barrocas parecen contorsionarse caligráficamente en los siglos, en los gustos o en el cielo que las mueve. ¿Podríamos imaginárnoslas como un gran relieve tipográfico venteado por el cielo? Ciertamente.

Pliegues y contraplegues. Y aquí me tenéis caminando con la madre y el niño a cuestas. Desde el margen del texto, Dime me dice: «José». Pero yo ni me doy la vuelta.

Sigamos. A partir del siglo XI, el desarrollo constructivo y la proliferación de masías diseminadas que se organizaban en vecindarios y parroquias en la Cataluña vieja coinciden con la expansión por toda Europa del culto a María. A lo largo y ancho del país, son numerosas las devociones marianas locales que aglutinan y cohesionan a una determinada comunidad campesina. Enclaves, aldeas, centros de peregrinación: lugares de cultivo y cultivo de lugares; concebido el cultivo como si, gracias a aquellas imágenes e imaginerías, los lugares tomaran conciencia de sí mismos y la gran fabricación de imágenes marianas contribuyese a entallar un imaginario geográfico completo, cada vez más espeso de malla, cada vez más retablidamente enriscado y cada vez más cartográficamente visible.

La lengua presenta una ambigua proximidad entre maría y masía, y las imágenes marianas, poseedoras de tierras como las casas de payés, la confirman. Cuando Narcís Oller habla de «las vírgenes enanas y ventrudas y de fisonomía campesina», no hace más que acercar masías y vírgenes. De hecho, a unas y otras las une una misma romanidad de origen. Cuesta poco adivinar, en la imagen de la madre con el niño, la de la masía y el primogénito. Quizá se deba a esta proximidad de origen la costumbre de preguntar, cuando se entra en una casa: «¡A María! ¿Hay alguien?», que es una deformación del saludo del ángel que no ha dejado de sonar y resonar por toda clase de cancelas y de entradas.

En «Mi canción» (*Cafè, copa i puro*), Josep M. de Sagarra advierte que quien en realidad canta *El noi de la mare* es la masía. «“Qué le daremos al niño de la madre?” Es la masía la que hace esta pregunta. Son las alubias y las vacas y la chica de la trenza enriscada.» Quien

pregunta y canta es, por tanto, una madre solariega hecha de campos, casa y establos.

El 8 de septiembre la Iglesia celebra la fiesta de la virgen encontrada, que es la más toponímica de las fiestas. Narcís Camós abre el compendio de santuarios marianos que recorrió a pie durante los años 1651, 1652 y 1653 con estas palabras: «Jardín de María, plantado en el principado de Cataluña. Enriquecido con muchas imágenes de esta Celestial Señora, que como plantas Divinas descubrió en él milagrosamente el Cielo, y adornado con muchos Templos, y Capillas dedicadas a su sabrosísimo nombre». Así empieza Joan Amades su libro *Imatges de la Mare de Déu trobades a Catalunya* (1989): «El mundo católico está sembrado de innumerables capillas, ermitas y santuarios dedicados al culto de la Virgen». «De Maria nunquam satis» (De María no se está nunca saciado), dice san Bernardo de Claraval, y el total de 1.033 advocaciones del libro del padre Camós y las 690 que recoge Amades dan fe del poblamiento extraordinario de imágenes e imágenes de María que, dondequiera que sea, son y no son la misma.

Resulta lógico pensar que al principio existían unas pocas y esenciales vírgenes encontradas y que, con el tiempo, se les han ido añadiendo otras nuevas, como si fuese el deber de cada parroquia encontrar la suya. Desde el siglo XI hasta bien entrado el XIX, las vírgenes se inscriben, se clavan como agujas en un mapa hasta que su geografía queda bien atravesada y cosida. A veces no está del todo claro qué virgen es encontrada y, por consiguiente, recolectada allí o cerca de allí, y cuál es una imagen exclusivamente de culto.

Sea como sea, la malla es un hecho. Por un lado, se produce la multilocación de una imagen que va adqui-

riendo en cada existencia singular cualidades locales, pero enseguida cualidades personales y biográficas. Por otro lado, y de rebote, los lugares no son más que diferentes coordenadas y localizaciones de la imagen. La letra-fluencia de enclave y ubicuidad resulta inextricable. De ahí que tanto pueda decirse que las imágenes de María se diferencian entre sí como imágenes de la correspondiente María local, como que, en nuestra lengua, el nombre de María tiene tierra censada en como mínimo estos cuatro lugares específicos: Serrat de Maria en el término de Odén, Vall de Maria en el término de Tordera, Pas de Na Maria en el término de Orient y Mas de Maria en Tuir.

Silabario del paso. Desciendo por un flanco gramatical. Viento del suroeste. Muy buen día. En medio de esta virgen que tiene formas innumerables, cada una de ellas de una gran importancia local, me sale al paso la letra de «Las doce palabras». Me pregunto si no es esta una canción destinada precisamente a exorcizar la profunda individuación mariana en la multiplicación de sus imágenes. La canción dice así: «Una, es una, / y sólo una, / la que parió en Belén, / la Virgen pura; / sólo es ella / la que parió en Belén, / la Virgen bella. / Dos, son dos / las leyes de Moisés, / y sólo es una / la que parió en Belén, / la Virgen pura; / sólo es ella / la que parió en Belén, / la Virgen bella. / Tres, son tres, / la Trinidad es. / Cuatro, son cuatro / los evangelistas. / Cinco, son cinco, / las llagas de Cristo. / Seis, son seis, / los platos de la Cena. / Siete, son siete, / los gozos de san José. / Ocho, son ocho, / las ocho almas justas. / Nueve son nueve, / los nueve coros de ángeles. / Diez son diez, / los mandamientos de Dios. / Once son once, / las once mil Vírgenes; / Diez, son diez / los mandamientos de Dios; / nueve, son nueve, / los nueve coros de ángeles; / ocho, son ocho, / las ocho almas jus-

tas; / siete, son siete, / los gozos de san José; / seis, eran seis, / los platos de la Cena; / cinco, son cinco, / las llagas de Cristo; cuatro, son cuatro, / los evangelistas; / tres, son tres, / la Trinidad es; / dos, son dos, / las leyes de Moisés; / y sólo es una / la que parió en Belén, / la Virgen pura; / sólo es ella / la que parió en Belén, / la Virgen bella» (J. Amades, *Costumari*).

¡Si reuniésemos en un lugar todos los iconos marianos primitivos y todas las vírgenes encontradas! ¡Si agrupásemos las tallas de vírgenes como un bosque, por si el bosque pudiese imagearlas de nuevo forestal y completamente!

Ahora puedo volver a ver las salas del Museo Marès, con las vírgenes reunidas como si morasen allí juntas, como si juntas fuesen una sola y esta, quizá para no estar sola, se volviese a hacer muchas. Y las muchas, una. Y la una, muchas.