

# La tenía en un altar

JOSÉ MIGUEL MARINAS Y MARTA BERNARDES

Universidad Complutense de Madrid

---

ISSN. 1137-4802. pp. 179-193

---

*Haja o una o deuses, de les somos servos*  
(Pessoa, *Livro do Desasossego*, 21)

¡Vámonos a recorrer altares! Porque si buscamos a la diosa seguramente en ellos estará. Nos admira que no hayamos caído en la cuenta de esta verdad sencilla. Las mujeres son diosas elevadas a los altares. Es lo que viene diciendo desde hace tiempo el dicho popular encomiástico: "la quería tanto tanto tanto... que la tenía en un altar".

Las diosas, las mujeres en figura de diosas son un invento de los varones para obtener algún beneficio. Recabar su poder, lograr sus favores amorosos, reparar alguna culpa por la violencia generalizada contra las diferentes, las desiguales, las inferiores.

Dame una diosa y te diré qué crimen la ha engendrado. Porque si fuese verdad que el nombrar diosas fuera un truco del discurso masculino para tratar de aplacar la culpa de la dominación... Esto reverbera desde los altares más rudos de las comunidades alejadas del poder mortal a los templos del dinero matemático: engendra de manera espectacular un repertorio de figuras separadoras (ese gozar atribuido a la mujer como no toda fálica).

Decía Silvia Tubert:

Al situar el goce femenino más allá del falo, en un espacio extra-simbólico, al definir a la mujer como no-toda inscrita en el orden de la representación, disfrutando de una relación supuestamente privilegiada con lo real, en tanto que la inscripción del nombre del padre supone trascender las figuras del padre imaginario y real para cen-

trar su valor en la función metaforizante del padre simbólico, ¿no se lleva la diferencia de sexos tan lejos que de ella resulta, por decirlo así, la constitución de dos "especies" diferentes? Lo que está claro al menos es que el principio paterno, una vez más se desmaterializa y se eleva a la categoría de principio único de la generación de los seres humanos como tales.

Doña, doñita, mi señora... así circula la elevación fingida del discurso que todo lo impone: la señora, mi señora, señora de Menéndez, como expresión de la máxima dependencia. Como el bolero proclama sin cesar: *Porque, quieras o no, yo soy tu dueño.*



¿Queréis verlo más claro? Contemplemos la figura de la Esfinge abrazando al supuesto caminante, Edipo, tú o cualquiera. Es *El beso de la esfinge*, de Von Stuck.

Algo así de definitivo y terrible encierra el primer altar. El numen de la diosa, su hieratismo que se funde en el rojo magmático del abrazo de la mujer amadora. Dice Carmen: *Si je t'aime, prends garde a toi !!*

En la conversión en diosa hay dos vigilantes del apañeo masculino: el glamour y el aura. El glamour es mantener a la divinizada distinta y distante para que no seduzca, para que ejerza la fascinación. Si seduce se puede humanizar. Si fascina es máquina de guerra al servicio de los señores de la guerra, del mercado de la guerra y de la guerra del mercado.

El aura recoge la exclusividad. Pero tiene más riesgo y más fuerza en tiempos de la pérdida del aura: la diosa protege y hace sostener ese lugar de lo santo (que es el guardián de lo sagrado, para que no entre cualquiera a gozar vertiginosamente de ello).

*Ne me quittes pas*, clama el varón. Sin darse cuenta de que no es ella quien se va sino los simulacros (el *glamour* femenino y el *aura* de las diosas) quienes abandonan, porque se hacen innecesarios a los sujetos que se sostienen sobre sus propios pies. Lo que se finge es el dolor de la separación, el abandono de las diosas. *Para que no se vaya, no se vuelva, la hacemos santa, reina.*

Je creuserait la terre jusqu'après ma mort / pour couvrir ton  
corps d'or et des lumières / je ferai un domaine où l'amour sera loi/  
où l'amour sera roi / où tu seras reine.

Este requiebro divinizador oculta y niega el largo camino del esfuerzo y del trabajo de las mujeres: "*¡Tu eres la reina!*" (dice él, especialista en mentir) "*Si, la reina del estropajo*" (contesta ella especialista en no engañarse). Se tapa la familiaridad con lo efímero, lo banal, lo repetido (cosa que los varones ignoran).

Tal vez ahí esté ahí la raíz de la "pas toute phallique".

La ciudad de las vecinas, ciudadanas invisibles e hipervisibles. La diferencia convertida en desigualdad.

Y seguirá diciendo Silvia Tubert:

Al fundar la filiación y la estructuración del sujeto exclusivamente en la inscripción del nombre del padre que, simultáneamente, supone el corte con respecto a la madre parece afirmarse entonces la creencia de que, en tanto que seres humanos, nacemos sólo de "un" progenitor. Al mismo tiempo se asegura el estatuto metafórico del padre mediante la negación de su corporalidad, del mismo modo que se asegura la significación universal del falo merced a la negación de su referencia al órgano anatómico.

Al hacerlo, cristaliza una doble operación que, como hemos visto, tiene una larga historia: por un lado, se niega el compromiso corporal del hombre en la paternidad, reducida a su valor signifiante (reducción que en lo imaginario social es, en realidad, una idealización) puesto que lo que parece estar en juego en este contexto es exclusivamente el "nombre" del padre. Por otro lado, se encubre el hecho de que el nombre del padre es el decreto de la madre.

En este sentido, Charles Bernheimer ha señalado que lejos de ser un símbolo del privilegio fálico como postula Lacan, el nombre del padre es una fuente de angustia potencial para el hombre: el problema no radica en la sustitución de un signifiante por otro sino en el riesgo de que un pene haya sustituido a otro.

### En el principio era la esfinge

El inicio es una elevación de la mujer a la categoría de ser híbrido, de bestia humana. De león con busto femenino y verbo afilado que propone enigmas a quien vaga por el alfoz de las ciudades y quiere entrar en ellas y adquirir la condición de ciudadano.

Assí lo nombrará Pessoa:



Tornamo-nos esfinges, ainda que falsas, até chegarmos ao ponto de já não sabermos quem somos. Porque, do resto, nós o que somos é esfinges falsas e não sabemos o que somos realmente. O único modo de estarmos de acordo com a vida é estarmos em desacordo con nós propios. O absurdo é (o) divino (Libro do Desassosego, 23).

*Nos tornamos esfinges, incluso falsas, hasta llegar al punto de no saber quiénes somos. Porque, por lo demás, nosotros lo que somos es esfinges falsas y no sabemos lo que somos realmente. El único modo de estar de acuerdo con la vida es estar en desacuerdo con nosotros mismos. Lo absurdo es (lo) divino.*

La esfinge transexuó del "esfinjo" de Gizah (que perdió la cola de su barba puntiaguda, como Tutankamon) a la esfinge, al convertirse en la mujer- fiera seductora, parlanchina y feroz que merodeaba Tebas y otras ciudades pidiendo razón del ser del ser humano. De la monstruosa diversidad que somos al atravesar tantas edades y condiciones diferentes, según cantaba Borges.

Pero esa columnilla en la que está la abrazadora preguntona (*sfingós*, que tiene que ver con asfixiar) puede que fuera el primer altar de la diosa. Allí puesta por diferente. Por radicalmente otra. Por fecunda.

### Cancioneiro - A Grande Esfinge do Egito

A Grande Esfinge do Egito sonha por este papel dentro... Escrevo -e ela aparece- me através da minha mão transparente E ao canto do papel erguem-se as pirâmides...

Escrevo - perturbo-me de ver o bico da minha pena  
Ser o perfil do rei Quéops ...  
De repente paro...

Escureceu tudo... Caio por um abismo feito de tempo...

Estou soterrado sob as pirâmides a escrever versos à luz clara deste candeeiro

E todo o Egito me esmaga de alto através dos traços que faço com a pena...

Ouço a Esfinge rir por dentro

O som da minha pena a correr no papel... Atravessa o eu não  
poder vê-la uma mão enorme,  
Varre tudo para o canto do teto que fica por detrás de mim,  
E sobre o papel onde escrevo, entre ele e a pena que escreve  
Jaz o cadáver do rei Quéops, olhando-me com olhos muito abertos,  
E entre os nossos olhares que se cruzam corre o Nilo  
E uma alegria de barcos embandeirados erra  
Numa diagonal difusa  
Entre mim e o que eu penso...

Funerais do rei Quéops em ouro velho e Mim! ...

Pessoa

La tenía en un altar incluye la fantasía de esconderse bajo el ara para pecar a escondidas en plena misa de doce... (algo de Bataille, algo de *Historia del ojo*). Pero esa fantasía supone hacer bajar a la elevada en la peana al lugar de la *porné*, la prostituta de las puertas de los templos. Dominar, comunalmente, a la fuente de la vida y del placer...

### La diosa libertaria

Llama la atención los tiempos primeros de la cultura laica en occidente, cuando la industrialización permite ver no a la mujer y el Hombre, sino hombres y mujeres haciendo su trabajo, sus vidas. Ya no se mira arriba para explicar las cosas, sino a los lados, a las compañeras y compañeros. A quienes dicen sus razones que desenmarañan los juegos de la dominación.

Y en ese momento emancipatorio, Augusto Comte, pone en un altar a la diosa Razón.



La tenía en un altar. Otra vez, para decir lo contrario de lo confesional, de lo teocrático. Pero el formato (la separación endiosadora) se come la voluntad libertaria. O casi...Una mujer, una actriz, como las representaciones de la república española...

La teníamos en un altar. Sacralizando o, mejor, santificando una realidad que era para andar de pie, sin inclinarse ante nadie.



Cuando la mujer endiosada por los varones representa a una comunidad o a una idea: cuando se aclama como la viva imagen de la libertad. Cuando Francia regala a Estados Unidos una estatua de la que llega primero un brazo (Expo de Filadelfia, 1876) y luego todo el esplendor del cuerpo robusto. ¿Por qué ese endiosamiento? ¿Qué esconde la alegoría?

Amor  
A jovem deusa passa  
Com véus discretos sobre a virgindade;  
Olha e não olha, como a mocidade;  
E um jovem deus presente aquela graça.

Depois, a vide do desejo enlaça  
Numa só volta a dupla divindade;  
E os jovens deuses abrem-se à verdade,  
Sedentos de beber na mesma taça.

É um vinho amargo que lhes cresta a boca;  
Um condão vago que os desperta e toca  
De humana e dolorosa consciência.

E abraçam-se de novo, já sem asas.  
Homens apenas. Vivos como brasas,  
A queimar o que resta da inocência.

Miguel Torga, in *Libertação*

### Judith con la cabeza del tirano Holofernes



Esa es la raíz del temor que reverbera: lo sagrado que se sale de sus cauces santos, los cauces que ponen los Sumos Sacerdotes ("A la bruja no la dejarás vivir", Éxodo, 22, 18). El temor es que tanto poder, tanta capacidad atribuida de gozar (de la sexualidad, de la vida que engendran, de la muerte que miran de frente) haga que los varones pierdan la cabeza.

Holofernes es una alegoría del varón que santifica una mujer, que la tiene en un altar, que quiere ofrecérsela en sacrificio a sí mismo, a su gloria de dominador. Ella pertenece a un pueblo, pero como Hannah Arendt avisó, sólo tiene amor a personas concretas. Por eso sorprende esa iconografía de mujer fuerte que corta lo de pensar al varón omnipotente.

El miedo a la mujer castradora, cuando es la vida la que castra a unas u otros. La constelación de fantasías animadas y etiquetadas: la vagina dentata, el continente negro, el hysterion o útero como un bicho que recorre el cuerpo femenino y lo pone fuera de sí. La impura que sangra y que pare criaturas. Impura porque la sangre no es del varón. Paridora porque no se cuenta el concurso del varón sino su carácter de señor de los recién nacidos.



En Asturias dice una copla: "A les muiyeres hay que quereles / hay que faceles un fíu / pa entreteneles". Ellas suelen responder como Judith: ¡A ti que te entretenga tu madre!

### Intervalo

Quem te disse ao ouvido esse segredo  
Que raras deusas têm escutado -  
Aquele amor cheio de crença e medo  
Que é verdadeiro só se é segredado?...  
Quem te disse tão cedo?

Não fui eu, que te não ousei dizê-lo.  
Não foi um outro, porque não sabia.  
Mas quem roçou da testa teu cabelo  
E te disse ao ouvido o que sentia?  
Seria alguém, seria?

Ou foi só que o sonhaste e eu te o sonhei?  
Foi só qualquer ciúme meu de ti  
Que o supôs dito, porque o não direi,  
Que o supôs feito, porque o só fingi  
Em sonhos que nem sei?

Seja o que for, quem foi que levemente,  
A teu ouvido vagamente atento,  
Te falou desse amor em mim presente  
Mas que não passa do meu pensamento  
Que anseia e que não sente?

Foi um desejo que, sem corpo ou boca,  
A teus ouvidos de eu sonhar-te disse  
A frase eterna, imerecida e louca -

A que as deusas esperam da ledice  
Com que o Olimpo se apouca.

Fernando Pessoa, in *Cancioneiro*

### Medusa con sus rizos serpentinicos



Hay una función de espejo en la diosa. El altar es un *alter ego* que nos mira de frente y ante el que nos prosternamos. Es el componente de terror, temor, fragilidad, espanto ante la contundencia de un cuerpo de mujer convertido en altar que te dice con voz grave: "¿qué quieres?".

Esa es la pregunta del quinto elemento, la aparente fragilidad de la divina hasta que se empodera en su ara y su retablo. Hay quien diría que la que no tiene apéndices fállicos en su cuerpo los alberga en su cabeza...Y todo lo que mira lo deja de piedra.



La mujer divinizada tiene la contundencia petrificadora de la Medusa. La convierte el saber y temer de los varones en un icono que no será nunca más cercano y asible. Le arrebató a la mujer concreta a la proximidad expuesta de la seducción, que no pide perfección sino deseo, la mujer divina, se convierte en *mujer alabastrina* (Agustín Lara). No puede ser deseada por el circuito imaginario del deseo que burla el decir. El plan de los machos es que la mujer sea cambiante, *la donna è mobile*, inestable, voluble, *como veleta de campanario / lo mismo mira al norte / como al solano*. Quedando la atribución de la fijeza y la coherencia a esa especie de continuidad de los varones.

Pero ella no se deja. Mira y convierte en piedra. Se mira y se convierte en otra forma de estabilidad incomprensible para ellos, para nosotros. La agitación que pone temor en la ciudad se quiere fija, quieta, al modo de las piedras de los altares, de los *cippos* de las encrucijadas de los caminos, de los panteones de las diosas en los jardines públicos.

La estatua de la diosa Letona en los jardines de La Granja: una historia puesta en piedra quieta. A la diosa que va con su niño por el verano seco le niegan el agua los campesinos del Lacio. Ella les castiga convirtiéndolo-



les en ranas. Y así están en las estatuas: una mano de rana, otra humana, la boca batracia y la barba de san chopanzas, rurales. Pero todos inmóviles en su metamorfosis. Apresados en la piedra y el bronce

### Yemayá

Hay diosas que son demasiado humanas. Los *orichas* afro-cubanos o brasileños repusieron el circuito de su génesis: una fuerza telúrica, animada, que prende en una prenda, en la que habita el dios, la diosa. Y esa divinidad que traen los arrojados en las bodegas de los barcos clandestinos catalanes tiene que sobrevivir en tierra extraña, en condición sumisa.

Por eso una estratagema de la divinidad es esconderse bajo la imagen de una santa cristiana, de un icono católico.

Es el caso de la reina de las aguas. La que inaugura el año en Copacabana. La que fecunda con su sexualidad derrochadora toda forma de vida que no teme ni ahorra.

Cómo se ve una virgen morena. Cómo en la naturalidad de la diosa *orichada*, o de la oricha que entra en religión (católica) se ven los colores y los calores, perfumes y ritmos de la que es mucha mujer. Tanto que es fuerza de las aguas, compás de los fluidos, remanso y remolino del lugar en el que nació la vida misma. *Yeye emo ya*: es la madre cuyos hijos son como los peces. Madre de todo lo vivo que se menea. ¿No va a ser diosa?

¡Lo que faltaba por oír!

### Susan Sarandon y Geena Davis

Las diosas cuando se mueven no son volubles, cabecitas locas y culitos de mal asiento. Son la voluntad de no aguantar más pesados. De no sostener más lastre ni el plomizo modelo que Manuel Puig reconoció en un dicho escuchado en la calle mexicana:



- ¡Soy tan macho que las mujeres me parecen mariquitas!

Tanta testosterona acaba oliendo a chamusquina y las diosas se empañan –como cuando van a empolvarse la nariz– y escapan para no volver.



Qué decepción cuando el varón quiere poner a la mujer en un altar y ella no se deja. Qué frustración en plena floración de los dones. Sin entender que, como decía Emerson, lo importante de un regalo es que sea una parte de ti mismo. No el brillo de una esmeralda.

Aquí comienza entonces la elaboración de otra figura de la diosa rebelde: la diosa que se va con su amiga. La insoportable contundencia del deseo homogéneo. Esa terrible exclusión que los varones soportan malamente cuando se trata de arte menor (y les parece "simpático" que ellas hablen con las amigas o vayan juntas de compras o al baño). Pero el altar de las diosas se resquebraja cuando las entronizadas pasan a ser entronizadoras. Puede que haya un Brad Pitt para mostrar la iniciativa de los encuentros. Pero lo que hay es abandono de la condición de *expuestas*. La tenía en un altar significa que, como un icono de madera policromada, no puede moverse, ni respirar por cuenta propia, ni mirar en otra dirección, aquella que tiene que ver con su propio deseo.

### Fuera del instante todo es ruina



**Ah, verdadeiramente a deusa!**

Ah, verdadeiramente a deusa!  
A que ninguém viu sem amar  
E que já o coração endeusa  
Só com somente a adivinhar.

Por fim magnânima aparece  
Naquela perfeição que é  
Uma estátua que a vida aquece  
E faz da mesma vida fé.

Ah, verdadeiramente aquela

Com que no tùmulo do mundo  
O morto sonha, como a estrela  
Que há-de surgir no céu profundo.

Fuera del instante todo es ruina. Ella acerca un dedo, con la mano recogida, lentamente toca el borde del tapial horadado, siente la aspereza de los viejos ladrillos oscuros, la yema del dedo se topa con un tallo duro pequeño que arraiga en la geométrica hendidura de la briqueta. La mano de la maga acaricia, toda sorpresa, inventa, toda melancolía, la provincia ignorada de la ruina.

Lorca joven convoca y teme, acepta y se entrega a "las ruinas de mi otoño enajenado". Poder arruinador de la cercanía de lo terso, lo bello, la piel canela, la opulencia inconsciente del cuerpo joven. Todo decae ante la primavera de las flores y las espaldas relucientes. Y eso que sabemos de lo efímero de su tiempo de esplendor. Pero la ruina, el "rovinarsi" lo es ante el poder de lo pleno.

Todo lo que no es detener el tiempo, acotar el aura de un ser presente y lejano, lo que queda fuera es la ruina: la férula del tiempo sobre las cosas.

Y así, si tocamos la superficie de las cosas con un poco más de parsimonia, suspendiendo por un instante el vertiginoso arruinar, el volverlo todo obsoleto que es como manda la cruel manera de vivir que nos ahoga, entonces, a veces, alguna vez, en medio de las arrugas o las articulaciones, es posible salir. Ponerse fuera de la ruina. Es la gloria de lo finito. Manos veteranas que dibujan.

### Fátima y Divina Pastora

Si entramos con la figura de María, está claro que no podemos aplicar el término "diosa" sino con la misma ligereza iconográfica que venimos mostrando en las estampas anteriores.

Ella es llena de gracia y es declarada Madre de Dios, en el segundo concilio católico (Éfeso, 431). Prácticamente ninguna figura femenina es revestida con tanto poder y aura como la mujer de José, el carpintero de Nazaret.



La elevación de esa figura intermediaria respecto del Dios-Hombre a la categoría de Inmaculada, Asunta, Madre de la Iglesia, comienza por una manifestación de la humildad de los fieles que la veneran. Su culto es la *hiperdulía*, más que el que se tributa a cualquier siervo (*doulos*) del Señor. Los primeros siervos, a los que se aparece la Virgen son los pastores. Por eso duplicamos la advocación de Fátima con la figura de la Divina Pastora.

Tres pastores portugueses, un hombre sin recursos, el Juan Diego mexicano que ve a la de Guadalupe, son el comienzo de una constelación de veneradores de la figura por excelencia, desde la pobreza y la simplicidad.

Hay una polarización entre esta grandeza de la figura de la Virgen (condición que es la causa de su carácter de apartada, de seleccionada, de santa) y la cláusula de garantía de los cultivadores: reúnen en sí la triple condición de ser hijos, pobres, humildes.

### Montserrat y las Vírgenes negras



Hay una iconografía de las Marías católicas que no deja de inquietar: pues no resulta fácil de explicar la elevación a icono de máxima devoción de una figura de mujer negra.

Independientemente de las conjeturas etnográficas al respecto (poco interesantes para distantes y cercanos) llama la atención que en contextos caucásicos sea la Virgen negra la que manda.

Aquí está la "moreneta" de Montserrat. Pero hay infinidad de ellas

Virgen del Valle, Catamarca, Argentina.

Virgen de Ujué, Navarra, España.

Nuestra Señora Aparecida, Brasil.

Nuestra Señora de las Virtudes (La Morenica), Villena, España.

Nuestra Señora de los Ángeles (La Negrita), Cartago (Costa Rica).

Nuestra Señora de Argeme (La Morenita), Coria, España.

Virgen de la Cabeza, Andújar, España.

Virgen de la Candelaria, Tenerife, Canarias, España.  
Virgen de la Encina, Ponferrada, España.  
Virgen de Guadalupe, Cáceres, España.  
Virgen de Herrera, Los Navalucillos, Toledo, España.  
Virgen de las Cruces, Don Benito, España.  
Virgen de la Luz, Cuenca, España.  
Virgen de las Cruces, Daimiel, (Ciudad Real), España.  
Nuestra Señora de la Carrasca, Villahermosa, (Ciudad Real), España.  
Virgen de la Caridad, Villarrobledo, (Albacete), España.  
Virgen de Lluc, Mallorca.  
Virgen de los Milagros, El Puerto de Santa María, España.  
Virgen de Montserrat, Montserrat, España.  
Nuestra Señora de la Monserrate, Hormigueros, Puerto Rico.  
Nuestra Señora de la Monjia Novés, Toledo.  
Virgen de la Peña de Francia, Peña de Francia, El Cabaco (Salamanca), España.  
Virgen de Regla, Regla, La Habana, Cuba.  
Virgen de Regla, Chipiona, España.  
Virgen de la Sierra, Cabra, España.  
Virgen de Torreciudad, Secastilla, España.  
Virgen Negra de Le Puy, Francia.  
Virgen de Rocamadour, Francia.  
Virgen Negra de Toulouse, Francia.  
Madonna di Tindari, Italia.  
María Reina de Monte Oropa en Piamonte, Italia.  
Madonna di Crea en Piamonte, Italia.  
Nuestra Señora de Dublín, Irlanda.  
Virgen de Czestochowa, Polonia.  
Nuestra Señora de la Merced, de Jerez de la Frontera, Cádiz, España.  
Nuestra Señora de Itati, Corrientes, Argentina.  
Virgen del Castillo/La Morenica, Chiva, Valencia, España.  
Nuestra Señora de Gracia, Archidona, Málaga, España.

Los tratados generales (Wikipedia) atribuye el origen de estas a la adopción por parte del culto popular cristiano en sus primeros siglos de elementos iconográficos y atributos de antiguas deidades femeninas de la fertilidad, cuyos rostros se realizaban en marfil (material que, al oxidarse, se vuelve de un color negruzco), y cuyo culto estaba extendido por todo el Imperio Romano tardío, tales como Isis, Cibeles y Artemisa. Debido a ello pueden encontrarse ejemplos de estas vírgenes por toda Europa.

La veneración a las vírgenes negras tiene también numerosos ejemplos en América impulsada por la conquista española. Allí las vírgenes negras del Viejo Mundo surgidas del sincretismo religioso cristiano-pagano atravesarían en algunos casos una identificación con deidades femeninas amerindias o africanas como Pachamama o Yemayá.

La pregunta sigue en pie: por qué aquí y ahora esa exaltación de la negritud femenina. Tal vez si se visita la iglesia de Sao Paulo *N<sup>a</sup> Senhora do Rosario dos Homens Pretos*, se puede ver la operación completa. Todos los santos son negros (menos un *Ecce Homo* muy "mexicano"), incluyendo la santa más reciente: Santa Josefina Bakita, esclava sudanesa, monja y canonizada por San Juan Pablo II el mismo día en que canonizó a San Josemaría Escrivá fundador del Opus Dei.

### Inmaculada de Murillo con el pelo suelto

La condición de mujer y madre de la Virgen elevada a los altares implica la aceptación icónica de muchos de sus rasgos. Especialmente aquellos que subrayan su condición femenina.



En Sevilla llama la atención que todas y cada una de las imágenes de la Virgen María tienen pendientes o zarcillos recamados de piedras preciosas. Incluso la sobria Virgen del Carmen lleva aretes descomunales. Es la raíz de la proyección masiva de la feligresía ante estas imágenes de riqueza artística indudable. La Virgen con el cabello suelto acompaña y subraya el icono de la Inmaculada. Con la misma rotundidad que existen imágenes de la Inmaculada con lágrimillas de sangre.

Que en las procesiones se aclame y se jalee a la Virgen Macarena o a la Esperanza de Triana poco importa desde este punto de vista. Sí que resulta relevante para meditarlo la escena siguiente.

Una pareja de nórdicos se detienen en Sevilla ante la procesión de la Macarena. En la alta noche se escuchan los pasos de los cofrades. Dos mujeres comentan una a otra:

*–¡¡¡Pobresita, qué cansaíta que va!!!*

Los nórdicos se miran con estupor. Una de las mujeres les replica:

*–Ustedes no son de aquí...*

### **Virgen dolorosa de Salzillo**

Es la Virgen más humana de las conocidas. Parece una vecina que acaba de quedarse viuda. Esa es la fuerza de la elevación de la condición femenina a la categoría del icono del altar.

Esa es tal vez la fuerza mayor de la construcción de las diosas: hacerlas poderosas como la diosa Blanca pero también sometidas a los avatares de la condición humana, de la condición femenina, queremos decir. Porque las diosas muestran que la feminidad y la humanidad son la misma cosa, para escándalo, irritación y violencia por parte del varón.

La mujer no es sólo la que no es varón, sino que es la primera imagen de lo humano. Luego viene el varón y la metáfora paterna y todo eso.

