

EL SIMBOLISMO DE LA VIRGEN DE GRACIA DE ARCHIDONA (1462)

The symbolism of Virgin of Grace from Archidona (1462)

José Luis Nuevo Ábalos *

Resumen

En este trabajo de investigación realizaremos en primer lugar una breve reseña sobre la etimología e historia de la Virgen en el mundo cristiano, para ceñirnos luego propiamente a la historia de la Virgen de Gracia de Archidona, con el fin de estudiar e interpretar el simbolismo cristiano de esta imagen tanto en su aspecto figurativo como vegetal, cromático, etc.

Palabras clave: Virgen María, Archidona siglo XV, Virgen de Gracia, simbolismo figurativo, cromático.

Abstract

This research study is firstly based on a brief review about the etymology and the Virgin's history within the Christian world in order to focus actually on the history of Virgin of Grace from Archidona later on. This aims to study and interpret not only the Christian-symbolism of this image in terms of its figurative aspect, but also in terms of its plants, chromaticism, etc.

Keywords: Virgin Mary, Archidona, 15th century, Virgin of Grace, figurative symbolism, chromatic.

* Licenciado en Lenguas Clásicas. Doctor en Historia. Profesor de Lengua Española y Literatura Universal en el IES Velázquez, Sevilla.

In memoriam Loli Guirado Jiménez

“Tu nido en alto tienes,
blanca paloma”

Pedro Espinosa, *Romancillo a Nuestra Señora de Archidona*, vv. 5-6

La imagen de la Virgen de Gracia de Archidona es una pintura realizada sobre sarga, según la técnica del temple, la cual portaban las huestes del caballero cristiano don Pedro Girón, Maestre de la Orden de Calatrava (1423-1466), como pendón militar en todas sus batallas y conquistas bélicas durante la Reconquista cristiana de la Península, y como réplica de la Virgen María de su pueblo natal, Belmonte, en Cuenca, de la que era muy gran devoto.

Refiere la tradición oral y escrita que al conquistar la villa y fortaleza árabe de Archidona en septiembre de 1462 a los ejércitos musulmanes, don Pedro Girón, I Señor de Ureña, henchido de gloria y de gratitud a la Virgen por tal hazaña guerrera, donó dicho estandarte de su Señora la Virgen Santa María a los habitantes cristianos de la villa archidonesa, en tanto que les decía, cortés y ufano, “en gracia os la doy”, por vuestro valor y esfuerzo guerrero, de donde proviene la advocación de “Gracia” con que se la conoce en el pueblo de Archidona desde entonces¹, convirtiéndose a partir de este singular momento histórico la imagen religiosa de la Virgen de Gracia, en versos del *Romancillo a Nuestra Señora*, del poeta antequerano, Pedro Espinosa (1578-1650), en “Farol de esta comarca,/luz de Archidona”².

El nombre de María, cuya etimología es incierta, se piensa tradicionalmente que es la transcripción latina del hebreo *Miryam* o *Maryam*, que significa “gallarda”, “hermosa”, “sublime”, en consecuencia “bella” (*speciosa*), de acuerdo con el ideal de belleza de los judíos y de los orientales. No obstante, si se hace proceder su nombre del egipcio significaría la “amada de Yahveh”. Sea cual fuere la significación de su nombre, lo cierto es que ese nombre le fue impuesto a la Virgen quince días después de su nacimiento, como era costumbre con las mujeres judías de su época, siendo elegido en homenaje a la hermana de Moisés, la única mujer llamada así en el *Antiguo Testamento*³.

¹ Aguilar García (1973), 81-84 y (1992), 58-59. Conejo Ramilo (1973), 638. Jiménez Aguilera (2008), 7-12 y (2011), 53-55. Lafuente Alcántara (1843), III, 317-323. Muñoz Nuevo (2009), 22-26 y 88.

² Espinosa (1975), 50-52.

³ Hasta cerca de 70 etimologías, más o menos diferentes, se han propuesto del nombre de María. Nosotros hemos optado por aquellas que consideramos más convincentes. Carmona Muela (2016), 57. Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana (1981), XXXIII, 3. Réau (2008), I, 2, 57. Santos Otero (1996), 139.

Entre los cristianos primitivos no existía mucho aprecio por la Virgen, ya que había heredado del ascetismo oriental la desconfianza hacia la mujer, considerada, a partir de Eva, como la eterna pecadora y seductora del hombre, además de no haber sido martirizada, ni haber consumado milagro en su vida, ni haber dejado tras de sí ninguna reliquia corporal. Añádase a ello el que la Virgen María en los *Evangelios* tiene apenas un papel desdibujado, casi nulo, que fue suplido por la floración de leyendas populares, sin fundamento en los libros sagrados, siendo las principales fuentes de inspiración para los artistas plásticos los *Evangelios apócrifos* y la *Leyenda Dorada*, del clérigo italiano Santiago de la Vorágine (ca.1228-1298)⁴.

El punto de partida del culto oficial de María es el concilio de Éfeso en 431, que hizo de la Madre y Esposa mística de Dios la personificación de la Iglesia, estableciendo los teólogos un paralelismo entre la compasión de María y la pasión de Cristo, su Hijo. A partir de entonces la Virgen María hereda y asume los atributos de todas las diosas paganas de las religiones mediterráneas, destronadas y destruidas por los cristianos: Isis (diosa egipcia, reina de los dioses y vencedora de las potencias nocturnas), Astarté (diosa siria de la fertilidad), Ártemis (diosa griega de la virginidad), Deméter (diosa griega de los frutos de la Tierra) y Atenea (diosa griega de la sabiduría)⁵.

No obstante, dos hechos van a ser determinantes en la eclosión del culto mariano en nuestro mundo occidental durante la Edad Media, por un lado la fundación de las órdenes religiosas masculinas y femeninas, como cistercienses, carmelitas, dominicos, franciscanos, clarisas, etc., entre finales del siglo XI hasta el XIII, que abjuraron de la misoginia mariana en pro de la consagración fervorosa a la Virgen María, y por otra, la transposición del ideal caballeresco del amor cortés de vasallaje y obediencia a una hermosa dama entre nobles, caballeros y reyes, a la devoción de la reina, madre y princesa Virgen María. Tanto avanzó el culto de la Virgen -denominado *mariolatría*- a finales del medievo en ciudades y pueblos, presidiendo templos, calles y casas, que inhibió el culto de Cristo y las otras personas de la Trinidad⁶.

En nuestra Andalucía la devoción mariana se utilizó por parte de la Iglesia y la nobleza guerrera como medio de propaganda religiosa y afirmación colectiva de pueblos y ciudades, de ahí que las iglesias principales de cada localidad conquistada en el siglo XIII se dedicaran a la Asunción de María y las granadinas, a finales del XV, a su Concepción Inmaculada. Ante tan desmesurado y excesivo desarrollo de la

⁴ Esas pocas referencias a la Virgen podemos encontrarlas en el *Nuevo Testamento*, así respecto a su infancia (Mt 1-2; Lc 1-2), su virginidad (Mt 1, 18-23), como esposa de José (Mt 1, 16; Lc 1, 27), encuentro con el arcángel Gabriel (Lc 1, 28, 33, 39-45; Mt 1, 21), nombrada en la vida pública de Jesús (Mt 12, 46; 15, 35; Jn 2, 1-15; 19, 25-27). Rodríguez Santidrián (1994), 228.

⁵ Grimal (1982), 53-54, 59-61, 131-132, 291.

⁶ Martínez de la Torre, González Vicario y Alzaga Ruiz (2010), 285-6. Réau (2008), I, 2, 61-64, 71-75.

devoción y el culto mariano, en detrimento de su hijo, Jesucristo, que lo relegaban a un segundo plano votivo, en el siglo XVI la Reforma Protestante abolió su culto, en tanto que la Iglesia Católica se esforzó en moderar tales excesos⁷.

Más tarde, durante los siglos XIX y XX, la devoción y el culto popular a la Virgen cobró un fuerte y renaciente impulso, así en 1804 el pueblo de Archidona la eligió como Patrona; en 1854, en Francia se inicia la peregrinación a Lourdes y el papa Pío IX (papa n° 255, desde 1846 hasta 1878) instituyó el dogma de fe de la Inmaculada Concepción; en 1917, en Portugal, se principia otra importante peregrinación, la de Fátima, y finalmente, en 1950, el papa Pío XII (papa n° 260, desde 1939 hasta 1958) decide proclamar el dogma de la Asunción corporal de la Virgen⁸.

La representación de la Virgen constituye uno de los capítulos más relevantes del arte cristiano. El modelo iconográfico de la Virgen de Gracia de Archidona responde (Imagen 2), según la eminente historiadora del Arte, María Dolores Aguilar (1946-1994), “al tipo de Virgen Theótos, es decir, la Virgen como Madre y trono de Dios, de procedencia italo bizantina, que fue difundido por toda Europa, a partir de la pintura italiana del Trecento, sobre todo de la escuela sienesa”⁹.

“Una pintura dotada de un particular sentido lírico, idealista y melancólico”, según puntualiza el historiador archidonés, Jacinto Muñoz, “donde la figura humana se mezcla con los convencionalismos propios de los iconos bizantinos, en cuanto al colorido, plano y puro, al predominio del dibujo y la línea, la ausencia de perspectiva y volumen, relegando a un segundo plano elementos compositivos como el mobiliario o la arquitectura”¹⁰.

La pintura gótica y anónima de la Virgen de Gracia se encuentra actualmente en el santuario-mezquita que corona el cerro que lleva su propio nombre, ubicada en la hornacina de un retablo barroco del siglo XVIII, procedente del altar mayor de la iglesia de la Victoria (Imagen 1). La presumible fecha de realización de dicha pintura podemos ubicarla años antes de la conquista cristiana de Archidona a las huestes musulmanas en 1462¹¹.

⁷ Ladero Quesada (1979), 119-120. Réau (2008), I, 2, 74.

⁸ Muñoz Nuevo (2009), 23. Réau (2008), I, 2, 74-75.

⁹ Aguilar García (1973), 81-82. Muñoz Nuevo (2009), 27-28.

¹⁰ Muñoz Nuevo (2009), 28.

¹¹ Aguilar García (1992), 62. Muñoz Nuevo (2009), 90.



Imagen 1. Retablo barroco de la Virgen de Gracia. Foto: Laureano Toro.

¿Qué mejor descripción iconográfica de la pintura de la Virgen de Gracia de Archidona puede realizarse que aquella que hizo allá por 1774 el erudito e ilustrado don Antonio Tomás de Herrera, administrador del duque de Osuna, para la redacción del *Diccionario Geográfico Malacitano*, que había liderado el canónigo de la Catedral de Málaga, Cristóbal de Medina Conde (1726-1798)?

Está Nuestra Señora sentada con el niño Jesús también sentado en el brazo derecho y con la izquierda mostrándole una fruta; el manto de la Ymagen es azul, con algunas pocas florecitas doradas; la túnica es de color encarnado como también la ropa talar del niño que está ceñida por la cintura; las tocas son transparentes y blancas y el manto le cubre la cabeza. Encima de esta hay un semicírculo dorado con labores negras a lo antiguo, y en la del niño un círculo entero también dorado, dibujadas en él las potencias de

colores igualmente negro. Detrás de la Ymagen se ve un pabellón o cortina de labores listadas, y su principal color encarnado bajo, sosteniendo las dos estremidades o puntas dos ángeles de cuerpo entero con el pelo tendido y túnicas talares blancas ceñidas por las cinturas¹² (Imagen 2).

Aunque la pintura presenta, como hemos dicho arriba, una ausencia de perspectiva y de volumen, no obstante es muy importante la **simetría** de las imágenes, de la postura sedente de la Virgen, de los ángeles custodios, considerada como la expresión sensible de una armonía misteriosa y un equilibrio religioso, que divide el cuadro en dos mitades claramente definidas, solamente rotas por la presencia del niño sobre la rodilla derecha de la Virgen¹³.



Imagen 2. Pintura de la Virgen de Gracia. Foto: Laureano Toro.

La **postura sedente** de la Virgen de Gracia en el centro de la imagen expresa tranquilidad, dignidad y soberanía religiosa. El que está sentado es el que domina, el que ostenta el poder, como la Virgen, frente a los que están de pie, los ángeles, servidores y seres obedientes que se encuentran a su servicio. El estar sentado es también la actitud corporal del que pronuncia sentencia, como la Virgen sentada en su **trono**, símbolo de su dignidad soberana y divina, madre de Jesús, “el Hijo de Dios”, “el Rey de Israel”, como dirá san Juan en su Evangelio (Jn 1,49)¹⁴.

¹² Tomás de Herrera (1774), 255.

¹³ Mâle (2010), 29.

¹⁴ Chevalier y Gheerbrant (1986), 1028-1029. Lurker (1994), 98-99 y 233-234.

Por el contrario, su **rostro**, serio y sereno, levemente encendido por la alegría presente de tener entre sus manos al Salvador, expresa la majestad de su grandeza divina, mientras que su mirada iluminada por la pasión mística de Dios, con sus labios rojos cerrados, manifiestan el silencio eterno de su soberanía sobre la humanidad cristiana.

El **Niño Jesús** está sentado sobre la rodilla derecha de su madre, apoyado sobre su seno, símbolo de la salvaguarda y protección que se da a los niños¹⁵, parece que está inquieto, que tiene hambre, que vuelve la cabeza hacia el exterior, con gesto de ausente, mientras que su madre, para retrasar el momento de amamantarle y saciar su necesidad, le ofrece con su mano izquierda una flor roja del granado a la que el niño parece extender sus brazos.

El niño está sentado a **la derecha**, porque es el lugar del honor que se da a los que se quiere distinguir, en este caso al niño Jesús. En la Edad Media los teólogos insistieron largamente sobre la dignidad de la derecha (Pedro Damiani (1007-1072), *Opuscula XXXV*)¹⁶, pues la dicha y la salvación viene del lado derecho, como el sitio de honor de los elegidos en el juicio final, como la dirección del paraíso, por el contrario, **la izquierda** es la dirección del infierno oscuro donde van los condenados, de ahí la doble acepción de la palabra latina *sinister*: izquierdo-siniestro¹⁷.

La **flor del granado** en la mano izquierda de la Virgen es símbolo de la caridad, de la fecundidad, debido a la cantidad de granos contenidos en su cáscara y a la idea de la resurrección de Cristo tras la muerte, también es símbolo de la redención y esperanza cristiana¹⁸. No obstante, la granada se asocia igualmente con la imagen de la virginidad y la castidad de María, significación más plausible en este caso. Así en el *Cantar de los Cantares* dice el esposo a su esposa: “Un jardín cerrado eres, hermana mía, mi prometida, un jardín cerrado, una fuente sellada. Tu plantel forma un vergel de granados y los frutos más exquisitos” (4, 12-13)¹⁹. Por otra parte, también se le suele atribuir a la granada una significación de unidad entre lo diverso, de ahí que represente la alegoría de la Iglesia, capaz de unir en una sola fe a muchos pueblos y culturas²⁰.

La Virgen viste un **manto azul**, que cubre su cabeza y su túnica roja interior, adornado a lo largo su flanco derecho por 1 y 8 flores doradas, en el izquierdo por 12, en tanto que una flor lo cierra a manera de broche. El manto fue durante mucho tiempo uno de los primeros atributos de la soberanía y del poder político y religioso.

¹⁵ El paganismo por voz de Homero decía en la epopeya griega *Iliada* respecto a la postura de estar sentado sobre las rodillas divinas: *El porvenir descansa en las rodillas de los dioses*. Lurker (1994), 209.

¹⁶ Mâle (2010), 27.

¹⁷ Beigbeder (1995), 122. Lurker (1994), 84-85.

¹⁸ Hall (1996), 179-180. Lurker (2000), 187. Muñoz Nuevo (2009), 32. Trens (1946), 564.

¹⁹ Impelluso (2003), 145. Tervarent (2002), 277-278.

²⁰ Impelluso (2003), 145.

Como tal, era llevado por los dioses y los reyes. La *Biblia* lo relaciona con todos los representantes de la autoridad: es un signo de la función que realiza²¹.

Así pues, la Virgen María lleva el manto por ser la madre de Jesús que representa una dignidad superior entre los santos de la Iglesia. El **color azul** del manto significa la verdad divina, aquello que es eterno y la inmortalidad del hombre²². La Virgen lo lleva en cuanto reina del cielo y de la tierra²³. No siempre este color tuvo la anuencia del cristianismo, habrá que aguardar al siglo XII para que forme parte del lenguaje bíblico, se ponga de moda en las telas y el vestido de reyes y nobles, en los emblemas y los escudos, en el arte y las imágenes, en los vitrales y los manuscritos miniados. Antes, en la Antigüedad, el azul era un color poco apreciado. Para los romanos fue un color maldito, el de los bárbaros, en particular de los celtas y los germanos²⁴.

Las **flores amarillas del manto**, que interpretamos como rosas silvestres sin espinas, se han asociado con la imagen de la Virgen María. Según una antigua leyenda, antes de la caída del hombre, la rosa no tenía espinas, y la Virgen María se llamó “rosa sin espinas” por no haber sido mancillada por el pecado original²⁵. En el *Cantar de los Cantares* la esposa dice a su esposo: “yo soy la rosa de Sarón” (2, 1), una de las numerosas y bellas flores silvestres que crecían en la llanura costera de Israel²⁶.

Las rosas, como flores amarillas de **7 u 8 pétalos** que adornan y embellecen el manto de la Virgen, pueden representar también las estrellas amarillas del espacio de la noche que tintinean sobre el cielo azul de su manto, -de hecho versiones pictóricas posteriores de la Virgen de Gracia omiten las flores en pro de las estrellas-, en tanto que su número hace alusión, el uno a Dios Padre, el único Dios verdadero en la cristiandad, el 8 a la Resurrección futura del hijo de María, muerto en la cruz, que tuvo lugar el octavo día de la semana, el 12 al número de apóstoles de la Iglesia católica²⁷.

Bajo el extenso manto azul la Virgen lleva una **túnica talar de color rojo fuego**. Por una parte, de todas las vestimentas la túnica es la que más representa en su simbolismo al alma, revela una relación con el espíritu; por otra parte, el color rojo fuego encarna el amor divino, la venida del Espíritu Santo de Pentecostés, las lenguas de fuego que descienden sobre su el espíritu puro de la Virgen²⁸.

En la Antigüedad romana el rojo era un color admirado y se le confiaban los atributos del poder, de la religión y de la guerra. Así, los generales, los patricios y

²¹ Duchet-Suchaux y Pastoureau (1996), 257.

²² Portal (2016), 77.

²³ Brusatin (1987), 50.

²⁴ Pastoureau (2006), 21-22, 24-25.

²⁵ Impelluso (2003), 118.

²⁶ AA.VV. (1989), 273.

²⁷ Lurker (1994), 153-155.

²⁸ Pastoureau (2007), 259.

el emperador se vestían de rojo. Luego en la Edad Media, el papa, hasta entonces consagrado al blanco, se viste de rojo, lo mismo harán los cardenales, significando a partir de entonces, dentro de la jerarquía eclesiástica, el compromiso de estar dispuestos a derramar su sangre por Cristo²⁹.

Debajo de los pliegues de la túnica roja, la Virgen muestra ligeramente a ras del suelo sus **pies calzados** con chapines de piel oscura, señal de pudor y recato³⁰.

Igualmente bajo el manto azul que arropa su cabeza, la Virgen de Gracia tiene un **velo transparente y blanco** que le cubre el cabello. Dicho velo remite a su pureza e inocencia virginal, como mujer desposada y consagrada a Dios. Es muy antigua la costumbre entre las mujeres de cubrirse el cabello, para no realzar su belleza y no caer en la tentación de la seducción. Así en la antigua Roma las vestales, hermosas o feas, consideradas como castas esposas de la divinidad Vesta, llevaban un velo blanco guarnecido de púrpura. El velo blanco, signo de pureza y de bien, a partir del desposorio divino de la Virgen, se convierte en símbolo visible de que la mujer consagrada a la religión, la monja o la religiosa, sólo es propiedad del Señor y de que ya no está al servicio de los placeres de los sentidos del mundo humano y terrenal³¹.

Detrás de la cabeza de la Virgen aparece un **nimbo circular dorado** que significa la santidad, lo sagrado, lo divino, frente a la aureola, que rodea el cuerpo del ser divino. Su origen se remonta a los reyes solares indo-iranícos, adoptado posteriormente por los emperadores bizantinos y luego transferida a las principales figuras del cristianismo. El nimbo, luz que emana la imagen divina, pertenece sólo a las tres personas de la Trinidad, a la Virgen, a los ángeles, a las almas de los bienaventurados, y expresa la felicidad eterna. Según la exégesis cristiana, la comunión extática con lo divino y la recepción de la Gracia celestial se producían en esa particular parte del alma intelectual llamada *mens*, “espíritu”³².

El **color dorado** del nimbo designa el amor divino, que da vida al corazón, y la sabiduría, que esclarece a la inteligencia³³. Dicho nimbo tiene 15 potencias que corresponden a la suma de 12 más 3, por un lado a los 12 apóstoles de Cristo, y por otro a la Trinidad, el alma y todo lo espiritual³⁴.

La pintura del **Niño Jesús**, como se puede observar, con su rostro iluminado y su mirada premonitoria de su futuro, aparece vestido con una **túnica blanca**, símbolo de la verdad absoluta, de la pureza, de la inocencia, que representa el nacido de la Virgen María. “El color blanco”, según el simbolista francés Frédéric Portal (1804-1876), “fue primero símbolo de la unidad divina; más adelante, designó el principio

²⁹ Pastoureau (2006), 36-38.

³⁰ Trens (1946), 639.

³¹ Lurker (1994), 239-240. Portal (2016), 19. Trens (1946), 627-628.

³² Battistini (2004), 148. Mâle (2010), 23-24.

³³ Portal (2016), 31.

³⁴ Duchet-Suchaux y Pastoureau (1996), 295.

del bien en lucha con el principio del mal. Correspondió al Cristianismo restituir el dogma y su símbolo en su pureza primigenia. [...] En la lengua sagrada de la *Biblia*, las vestiduras blancas son símbolo de la regeneración de las almas y recompensa de los elegidos”³⁵.

El blanco era un color sagrado en la Antigüedad, así en Grecia, los sacerdotes de Zeus llevaban ropas blancas, mientras que en Roma sólo el *flamen dialis*, “el sacerdote de Júpiter”, tenía derecho de llevar la tiara blanca³⁶.

El niño, al igual que su madre, la Virgen, lleva detrás de su cabeza un **nimbo circular dorado** con dos potencias que aluden por una parte, como nimbo, a su santidad sagrada y divina, y por otra, sus dos potencias, a su doble naturaleza, la divina y la humana³⁷.

Por último, el Niño Jesús presenta sus **piernas desnudas** desde las rodillas hasta los pies. La desnudez de los pies es asimismo uno de los signos por los que se reconoce a Dios, a los ángeles, a Jesucristo y a los apóstoles³⁸. La desnudez y los pies descalzos significan, según el historiador simbolista germano Manfred Lurker (1928-1990) que cita al obispo de Atenas Dionisio Areopagita (s.I), “la purificación de todo aquello que se adhiere a lo exterior del alma, el asemejarse a la sencillez divina”³⁹.

En último lugar, aparecen en las esquinas superiores del cuadro, tras la imagen de la Virgen María y el Niño Jesús, dos **ángeles** alados de pie con pelo largo recogido a la altura del cuello, el rostro serio de guardianes celestiales, vestidos con túnicas talares blancas, ceñidas por las cinturas y con nimbo circular dorado sin potencias tras sus cabezas. Los ángeles como emisarios del cielo, figuran en la escena pictórica para dar testimonio del beneplácito de Dios⁴⁰.

Dichos ángeles se sitúan enhiestos con los pies ocultos y con alas blancas, como intermediarios entre el mundo de los mortales y Dios, entre la dura tierra y el cielo puro. Son seres puramente espirituales, sólo toman del hombre las apariencias. Desempeñan para Dios las funciones de mensajeros, guardianes, ejecutores de las leyes, protectores de los elegidos, etc., se dividen en querubines, serafines, arcángeles y ángeles rebeldes, y están organizados en jerarquías de 7 órdenes, de 9 coros, o de 3 triadas⁴¹.

El ángel cristiano es una síntesis en forma antropomorfa de los animales sagrados venerados en las religiones orientales (el águila, el cisne y el ave fénix) y del querubín hebraico, envuelto en unas alas flamígeras de color rojo encendido. Aparece en la

³⁵ Portal (2016), 19 y 22.

³⁶ Portal (2016), 21.

³⁷ Duchet-Suchaux y Pastoureau (1996), 295.

³⁸ Mâle (2010), 23-24.

³⁹ Lurker (1994), 87.

⁴⁰ Trens (1946), 415.

⁴¹ Chevalier y Gheerbrant (1986), 98.

iconografía cristiana en el siglo IV, con anterioridad se le representaba como un bello efebo ataviado con una simple túnica⁴².

El **vestido blanco** de los ángeles representa su pureza virginal y su consagración eterna para con Dios, en tanto que su **nimbo circular dorado** sin potencias sobre el cabello de sus cabezas su naturaleza sagrada y divina⁴³. El que aparezcan dos ángeles alude por un lado a la anunciación de la doble naturaleza de Cristo, la humana y la divina, y por otro a los dos testamentos de la *Biblia*, el *Antiguo* y el *Nuevo*⁴⁴.

Los ángeles aparecen enhiestos a derecha e izquierda, con rostro sereno e inmaculada palidez, como trasfondo de un escenario simétrico, perfecto y armónico, sosteniendo cada uno con sus manos apretadas un **cortinaje ocre a modo de dosel**, rematado en su centro superior por una flor amarilla de 7 pétalos, como rosa silvestre sin espinas.

La tela a manera de dosel expresa la protección y el amparo, propia de la dignidad real de María en su trono divino, en tanto que el **color ocre**, como mineral terroso de color amarillo, símbolo de la luz y el sol, designa el amor divino revelado a los hombres por la pureza celestial de los ángeles⁴⁵, aportando los 7 pétalos de la rosa amarilla la idea de la universalidad y perfección divinas, así como los gozos y dones de la Virgen María⁴⁶.

Bibliografía

- AA.VV. (1979): *Aproximación a la Historia de Andalucía*, Editorial Laia, Barcelona.
- AA.VV. (1989): *Diccionario bíblico abreviado*, Editorial Verbo Divino, Navarra.
- Aguilar García, M^a D. (1973): “La Virgen de Gracia de Archidona”, *Jábega*, 4, 81-84.
- Aguilar García, M^a D. (1992): *Guía Artística de Archidona*, Ayuntamiento de Archidona, Granada.
- Battistini, M. (2004): *Símbolos y alegorías*. Electra, Barcelona.
- Beigbeder, O. (1995): *Léxico de los símbolos*, Ediciones Encuentro, Madrid.
- Brusatin, M. (1987): *Historia de los colores*, Paidós, Barcelona.
- Carmona Muela, J. (2016): *Iconografía cristiana*, Akal, Madrid.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986): *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- Conejo Ramilo, R. (1973): *Historia de Archidona*, Ed. Anel, Granada. 1973.
- Duchet-Suchaux, G. y Pastoureau, M., *La Biblia y los santos*, (1996): Alianza Editorial, Madrid.

⁴² Battistini (2004), 150.

⁴³ Mâle (2010), 23.

⁴⁴ Duchet-Suchaux y Pastoureau (1996), 295.

⁴⁵ Portal (2016), 31 y 44.

⁴⁶ Lurker (2000), 145.

- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana (1981): Espasa-Calpe, Madrid-Barcelona, XXXIII.
- Espejo Lara, J. L. (2010): “El manuscrito *Noticias históricas de la Villa de Archidona*”, *Rayya*, 6, 225-258.
- Espinosa, P. (1975): *Poesías completas*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Hall, J. (1996): *Diccionario de temas y símbolos artísticos*, Alianza Editorial, Madrid.
- Grimal, P. (1982): *Diccionario de mitología griega y romana*, Paidós, Barcelona.
- Impelluso, L. (2003): *La naturaleza y sus símbolos*, Electra, Barcelona.
- Ladero Quesada, M. Á. (1979): “La nueva Andalucía. Siglos XIII-XV”, en AA.VV. (1979): *Aproximación a la Historia de Andalucía*, Editorial Laia, Barcelona, 119-120.
- Lafuente Alcántara, M. (1843): *Historia de Granada*, Granada, III.
- Lurker, M. (1994): *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*, Ediciones El Almendro, Córdoba.
- Lurker, M. (2000): *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*, Herder, Barcelona.
- Jiménez Aguilera, F. (2008): “La llegada de la Virgen de Gracia a Archidona”, *Repiques*, 11, 7-12.
- Jiménez Aguilera, F. (2011): “Referencias históricas de la fortaleza de Archidona. Asedio y conquista de su castillo en 1462”, *Rayya*, 7, 53-55.
- Mâle, E. (2010): *El arte religioso del siglo XIII en Francia*, Ediciones Encuentro, Madrid.
- Martínez de la Torre, C., González Vicario, M^a T. y Alzaga Ruiz, A. (2010): *Mitología clásica e iconografía cristiana*, Editorial Universitaria, Madrid.
- Muñoz Nuevo, J. (2009): *La Virgen de Gracia de Archidona*, Instituto del Patrimonio de Archidona, Málaga.
- Pastoureau, M. (2006): *Breve historia de los colores*, Paidós, Barcelona.
- Pastoureau, M. (2007): *Diccionario de los colores*, Paidós, Barcelona.
- Portal, F. (2016): *El simbolismo de los colores*, José J. de Olañeta, Barcelona.
- Rodríguez Santidrián, P. (1994): *Diccionario de las Religiones*, Ediciones del Prado, Madrid.
- Santos Otero, A. de. (1996): *Los Evangelios apócrifos*, B.A.C., Madrid.
- Réau, L. (2008): *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Ediciones Del Serbal, Barcelona, I, 2.
- Tervarent, G. de (2002): *Atributos y símbolos en el arte profano*, Ediciones del Serbal, Barcelona.
- Tomás de Herrera, A. (1774): “*Noticias históricas de la Villa de Archidona*, 255, en Espejo Lara, J. L. (2010): “El manuscrito *Noticias históricas de la Villa de Archidona*”, *Rayya*, 6, 225-258.
- Trens, M. (1946): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus-Ultra, Madrid.