



Ayuntamiento  
de Murcia

ALX 800



MUSEO DE LA CIUDAD

ALFONSO 800

# NOMINE DAME

SANTA MARÍA  
DE LA ARRIXACA  
SÍMBOLO Y FORMA



ALX 800

IN  
DZN

1221 **A** 2021

EDICIÓN PATROCINADA POR



**Salzillo**  
global

# IN NOMINE DAME

SANTA MARÍA  
DE LA ARRIXACA  
SÍMBOLO Y FORMA



MUSEO DE LA CIUDAD  
AYUNTAMIENTO DE MURCIA

# IN IN D

EL AYUNTAMIENTO DE MURCIA SIGUE ESCRIBIENDO SU HISTORIA como institución al servicio de la ciudadanía, y lo hace sin olvidar sus raíces; lo hace recordando su origen, las personas y hechos que propiciaron su creación y el legado que de ellas recogimos, y que esperamos poner en las manos de las próximas generaciones.

En una fecha tan señalada como la del VIII centenario del nacimiento de Alfonso X el Sabio, miramos nuevamente atrás pero lo hacemos desde una perspectiva actual, contemporánea; con nuestros propios ojos. La exposición *In Nomine Dame* está incluida en los eventos y actividades de dicha efeméride y ofrece una mirada nueva, peculiar y diferente de la antigua patrona de Murcia. Ha sido diseñada por el Museo de la Ciudad y cuenta con piezas cedidas por la Real Hermandad de Damas y Caballeros de Santa María de la Arrixaca, la Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca y el Archivo Municipal de Murcia.

Cuando hablamos de Santa María de la Arrixaca, hablamos de una imagen medieval fuertemente vinculada a la figura de Alfonso X el Sabio y a Murcia. Tiene, además, toda la potencia visual y el misticismo con el que la Edad Media impregna a sus representaciones sagradas. De ese modo, la Arrixaca nos demuestra en esta exposición que su tamaño va mucho más allá de sus reducidas proporciones físicas, y que su presencia, testigo de un tiempo remoto, sirve aún hoy para despertar la imaginación y mover a la reflexión de quienes vivimos y habitamos la Murcia de hoy; para situarnos en un plano distinto, en un espacio muy alejado de nuestra realidad cotidiana.

A la tarea de mirar y de proyectar otras miradas sobre la Arrixaca, se han entregado tres artistas murcianas, Carmen Cantabella, Miriam Martínez Abellán y Ana Martínez, a cuyas obras sumamos las valiosas aportaciones de Diego Corbalán «Magius», Desiderio Guerra «Perro Tinto», Antonio Balibrea y Carmen María Martínez Salazar. Esta exposición contará también con los textos de Pedro Alberto Cruz, quien, desde el ámbito del análisis iconográfico y por medio del lenguaje escrito, nos llevará adonde esta pequeña y trascendente imagen medieval le sugiera que debemos ir.

Pedro José García Rex

Concejal Delegado de Cultura, Turismo y Deportes

## CONTEXTO Y ARGUMENTO

Por la voz poética del rey Alfonso conocemos de la existencia de la talla de Santa María de la Arrixaca, encumbrada en el altar de una capilla del populoso arrabal de la ciudad de Murcia en el siglo XIII, lugar aproximado al que hoy la custodia, dentro de la iglesia parroquial de San Andrés. La noticia de esta advocación, de su ubicación y de su imagen traspasa el tiempo. Conocida a lo largo de siglos, llega a nosotros desde una primera fuente: el Arte. *Las Cantigas a Santa María* son una obra creada según los cánones de su época, de excepcional calidad e importancia, donde aparecen varias formas de expresión artística: poesía, música e ilustración. De todas las áreas del conocimiento que Alfonso X desarrolló con su corte de sabios, de poetas, de músicos y juglares, se han realizado un gran número de investigaciones. Las Cantigas han dado de sí para estudios de numerosas ramas: literatura, filología, arte, historia...

La advocación de Santa María de la Arrixaca, que toma el nombre medieval del barrio en el que moraba la imagen, tiene todas las características que rodean la devoción mariana en la Edad Media: el simbolismo del icono así como la forma y tamaño que adquiere su representación. La simbología tiene una doble dimensión, la que representa la imagen de María –mujer, madre compañera en la misión redentora del Hijo, intercesora ante la divinidad, para que nos socorra, para que nos sane, para que nos salve– y la que, como patrona local, añade a esta simbología las particularidades de nuestro territorio y nuestra cultura.

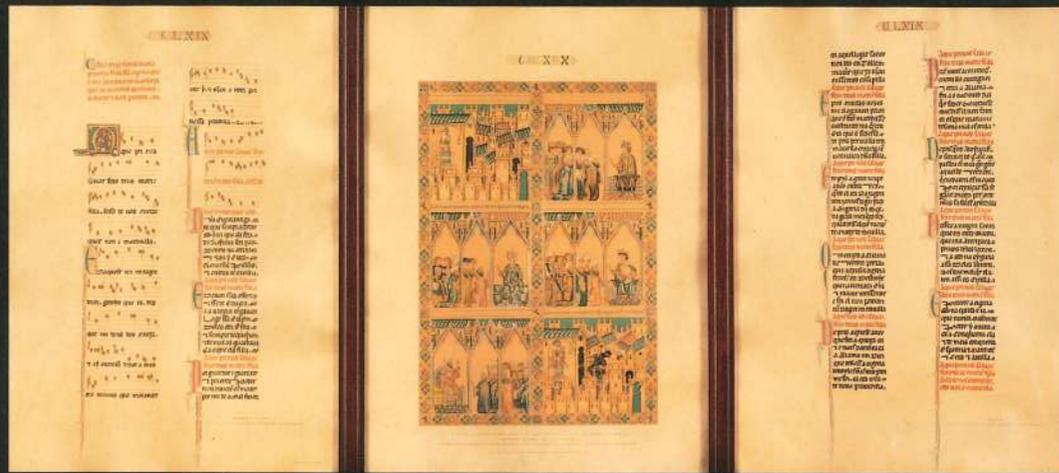


Como toda imagen venerada, la Virgen de la Arrixaca ha sido reproducida en múltiples ocasiones y en distintos materiales. Hasta hoy se ha hecho desde una visión religiosa; su representación ha mantenido fidelidad a la iconografía original. De ello mostramos obras pictóricas y escultóricas que la reproducen; también objetos de culto y de ritual religioso, así como objetos ordinarios. Además hemos querido añadir una mirada actual invitando a tres artistas contemporáneas que la recrean desde su universo conceptual, relacionado éste con la cosmovisión de la modernidad que desplaza lo divino del centro del pensamiento para poner en él al ser humano y a la Historia.

En esta exposición de arte damos cumplido homenaje a Alfonso X el Sabio a través de Santa María de la Arrixaca. Con una variada muestra de la representación de la talla desde distintas miradas a lo largo del tiempo, traemos a nuestro espacio y nuestros días, la contemplación y la reflexión sobre la imagen más sugerente de la iconografía religiosa murciana.

Consuelo Oñate Marín

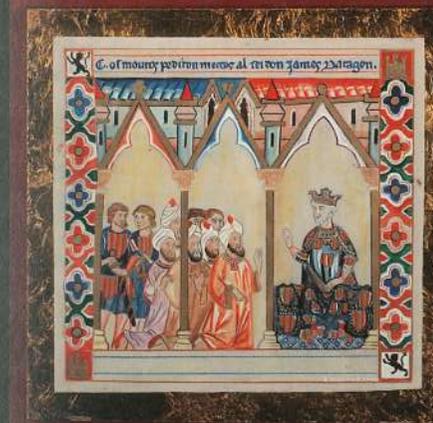
Directora del Museo de la Ciudad

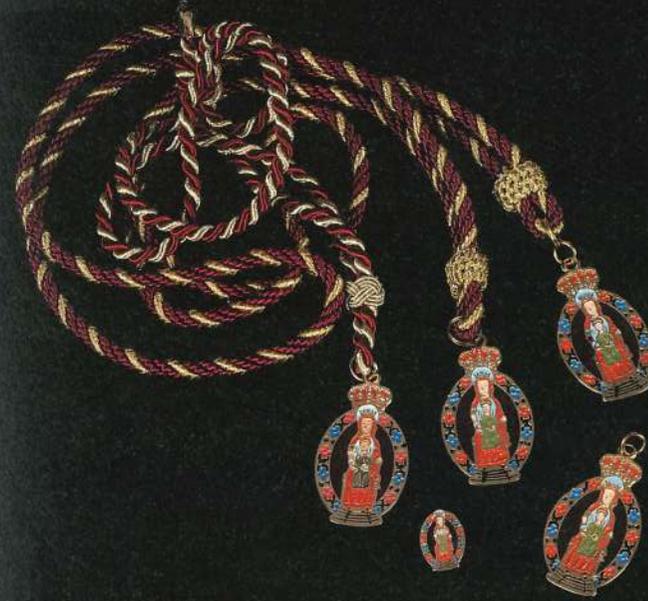
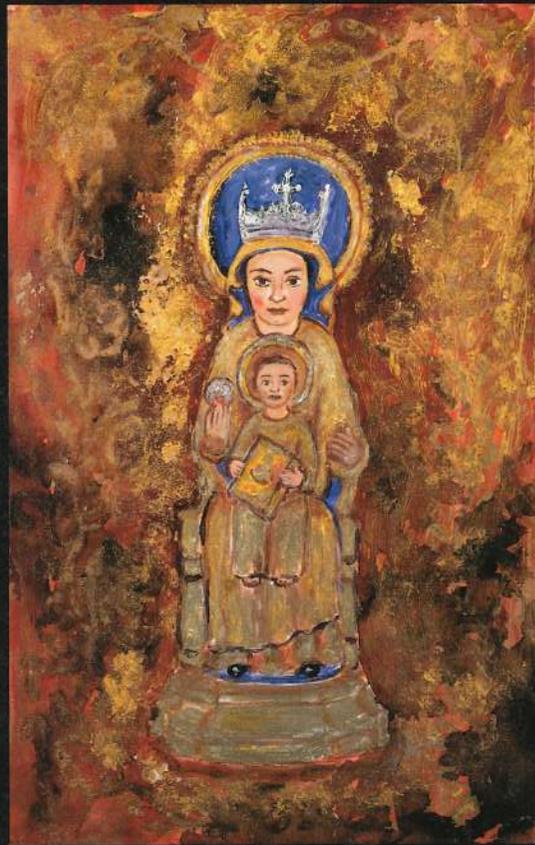


CANTIGA CLXIX  
1927  
LITOGRAFIA. 58 X 115 CM  
COLECCIÓN MUSEO DE  
LA CIUDAD



J. ALCARAZ CANO  
RECREACIÓN CANTIGA 169  
1998  
MIXTA. 105 X 44 CM Y 74 X 53 CM  
REAL HERMANDAD DE DAMAS Y CABALLEROS  
DE LA STA. MARÍA DE LA ARRIXACA





COLECCIÓN REAL HERMANDAD  
DE DAMAS Y CABALLEROS DE  
LA STA. MARÍA DE LA ARRIXACA

S. E. LOTERÍAS Y APUESTAS DEL ESTADO 48/16

**2ª**  
SERIE

**4ª**  
FRACCIÓN

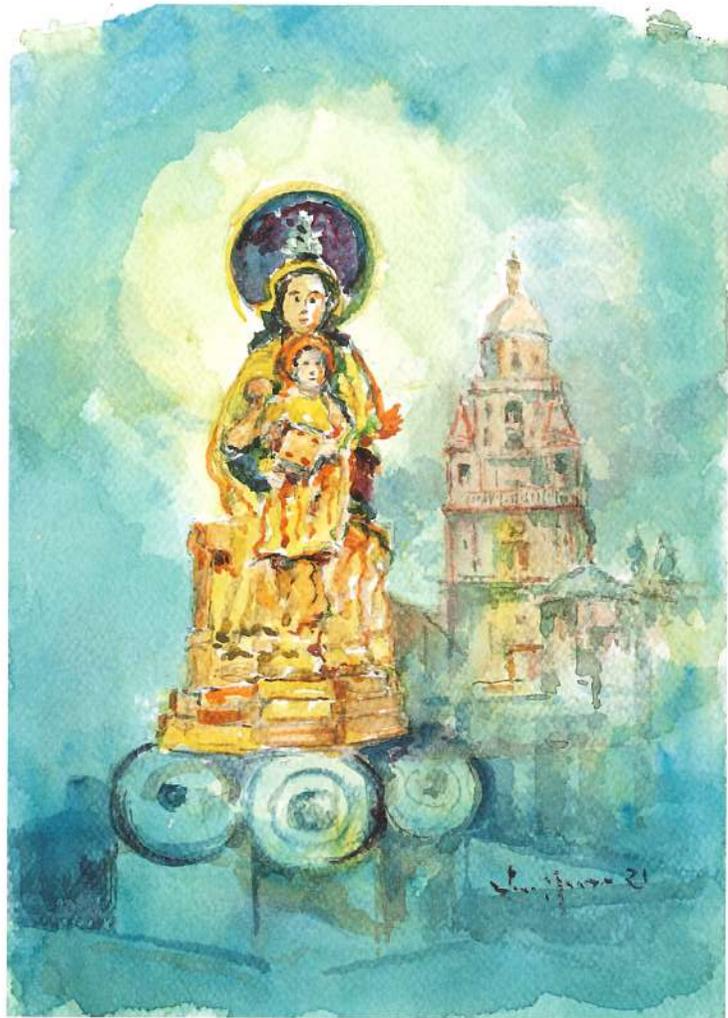
PRECIO  
**6**  
EUROS

**LOTERÍA NACIONAL**  
Décima parte del billete  
para el sorteo del día  
**18 de junio de 2016**

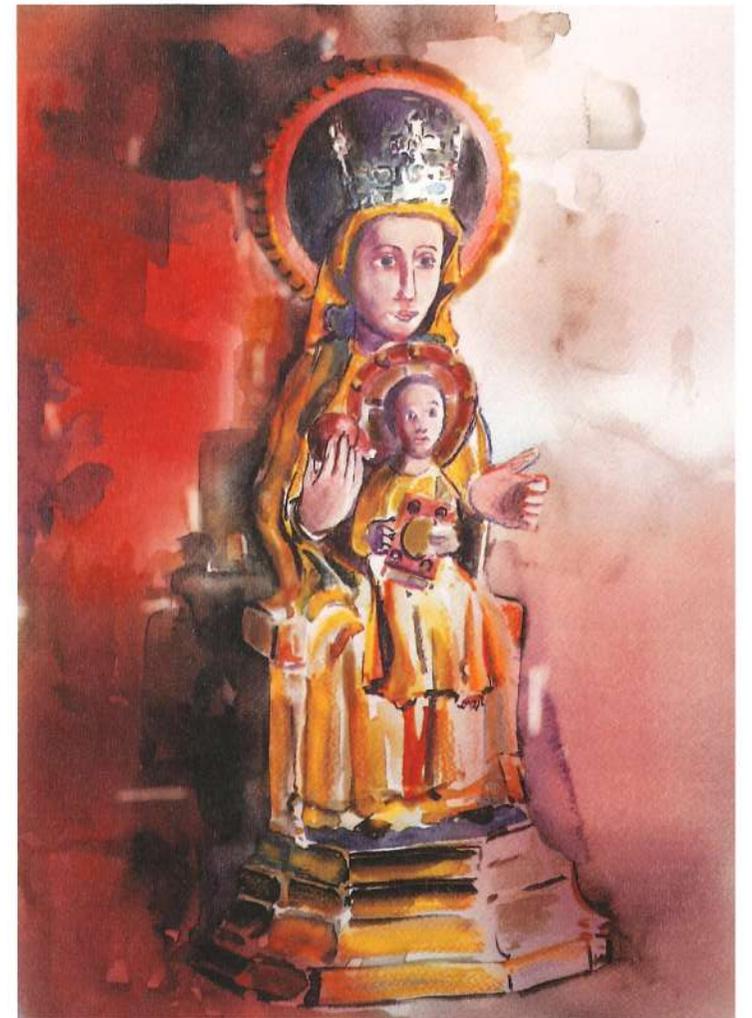
LA PRESIDENCIA

Santa María de la Arrixaca.  
Antigua patrona  
del Reino de Murcia

5048604002\*\*\*\*\*



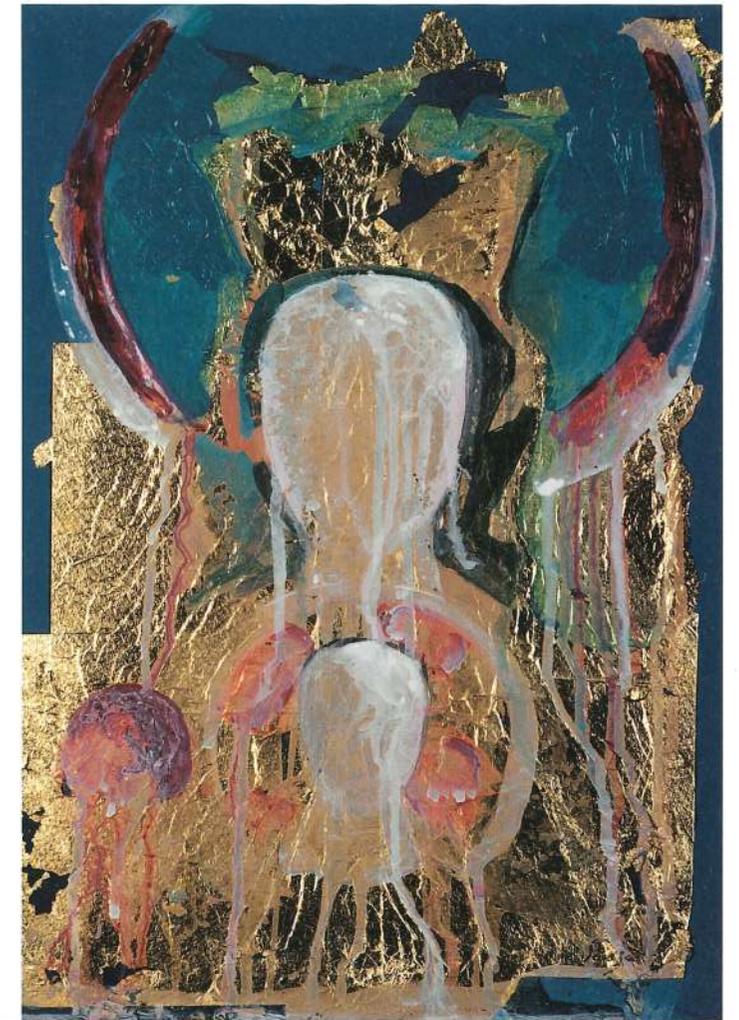
F. SAURA MIRA  
VIRGEN DE LA ARRIXACA  
2021  
ACUARELA / PAPEL. 29 X 20 CM  
REAL HERMANDAD DE DAMAS Y CABALLEROS  
DE LA STA. MARÍA DE LA ARRIXACA



ALVARO PEÑA  
SANTA MARÍA DE LA ARRIXACA  
2015  
LITOGRAFIA. 42 X 28 CM  
REAL HERMANDAD DE DAMAS Y CABALLEROS  
DE LA STA. MARÍA DE LA ARRIXACA



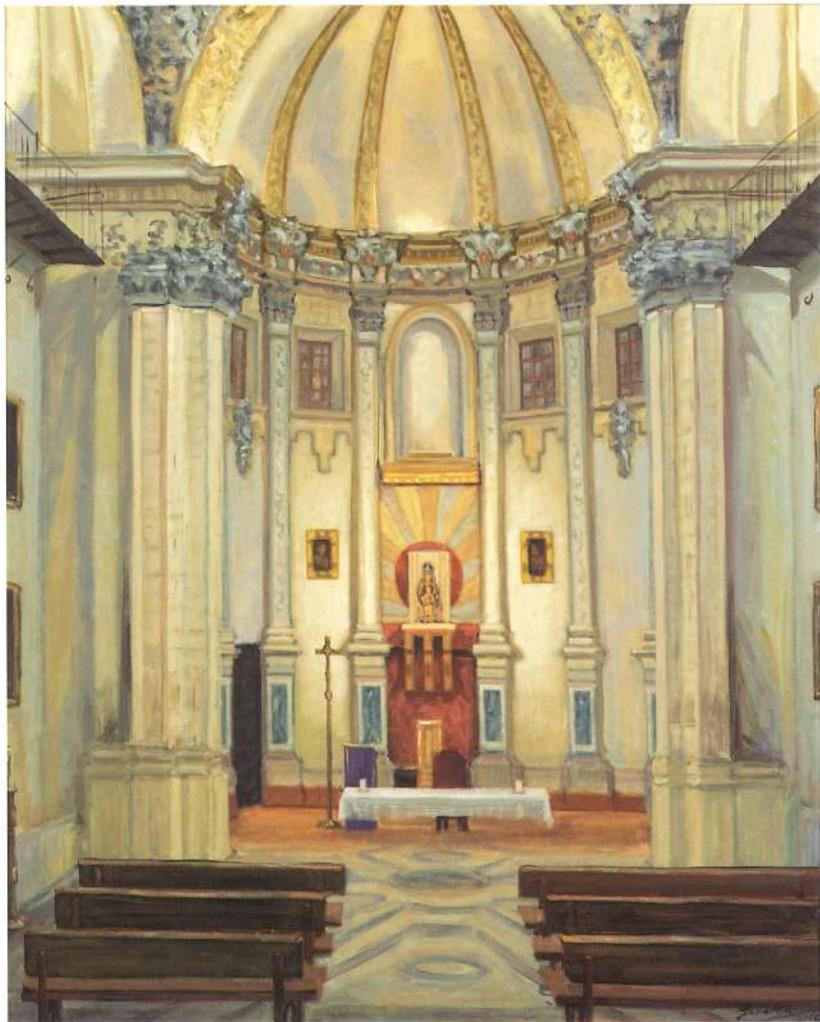
DESIDERIO GUERRA  
 SANTA MARÍA DE LA ARRIXACA  
 2021  
 ILUSTRACIÓN DIGITAL. 29 CM X 20 CM



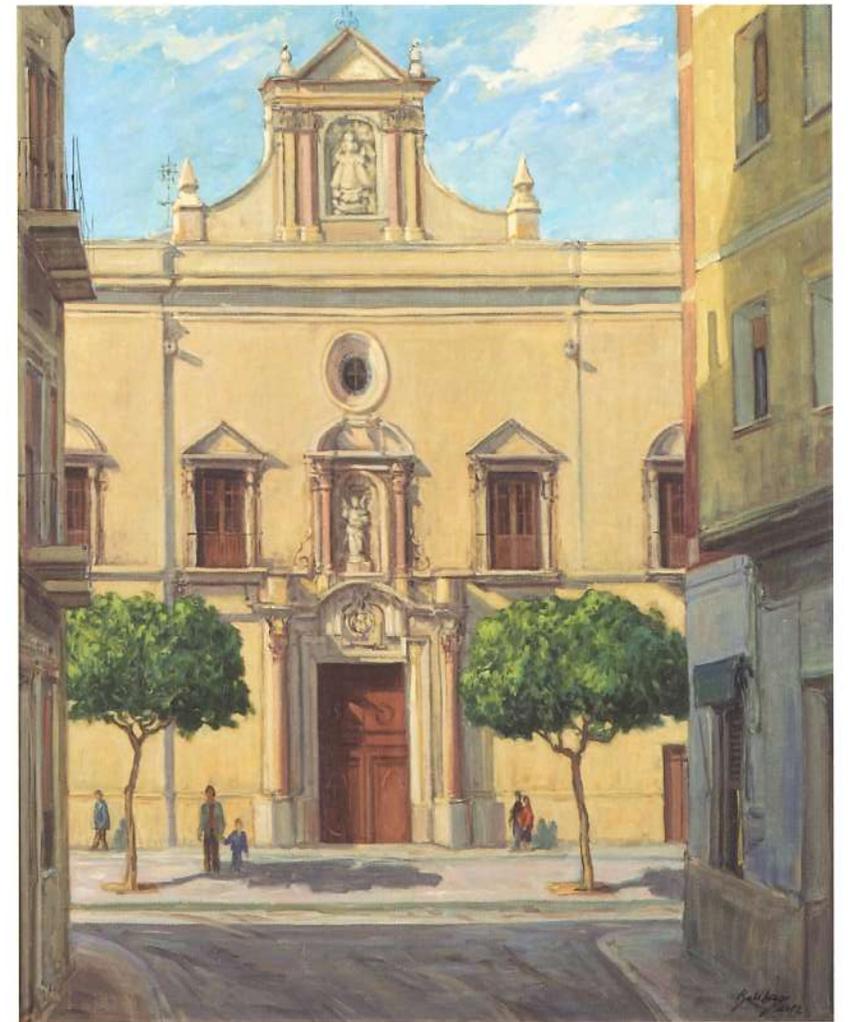
CARMEN M<sup>ª</sup> MARTÍNEZ SALAZAR  
 ARREIXACA. PROTECTORA MADRE  
 2021  
 MIXTA / PAPEL. 39 X 28 CM



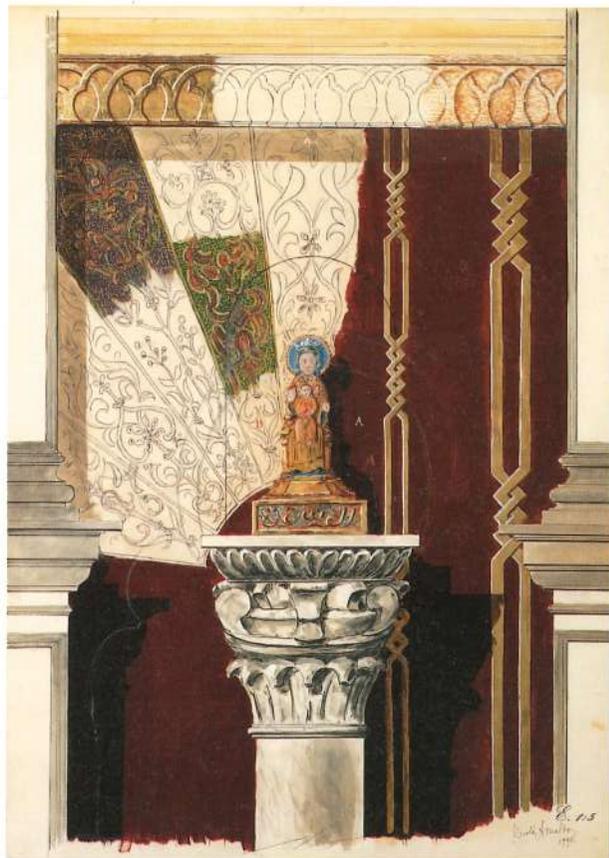
ARRIXACARIO  
 2021  
 MADERA POLICROMADA / DORADA. 28 X 13 X 7 CM



ANTONIO BALIBREA  
MEDALLÓN VIRGEN DE LA ARRIXACA.IGLESIA SAN ANDRÉS  
2012  
ÓLEO / LIENZO. 100 X 81 CM



ANTONIO BALIBREA  
CAPILLA DE SANTA MARIA DE LA ARRIXACA  
2012  
ÓLEO / LIENZO. 100 X 81 CM

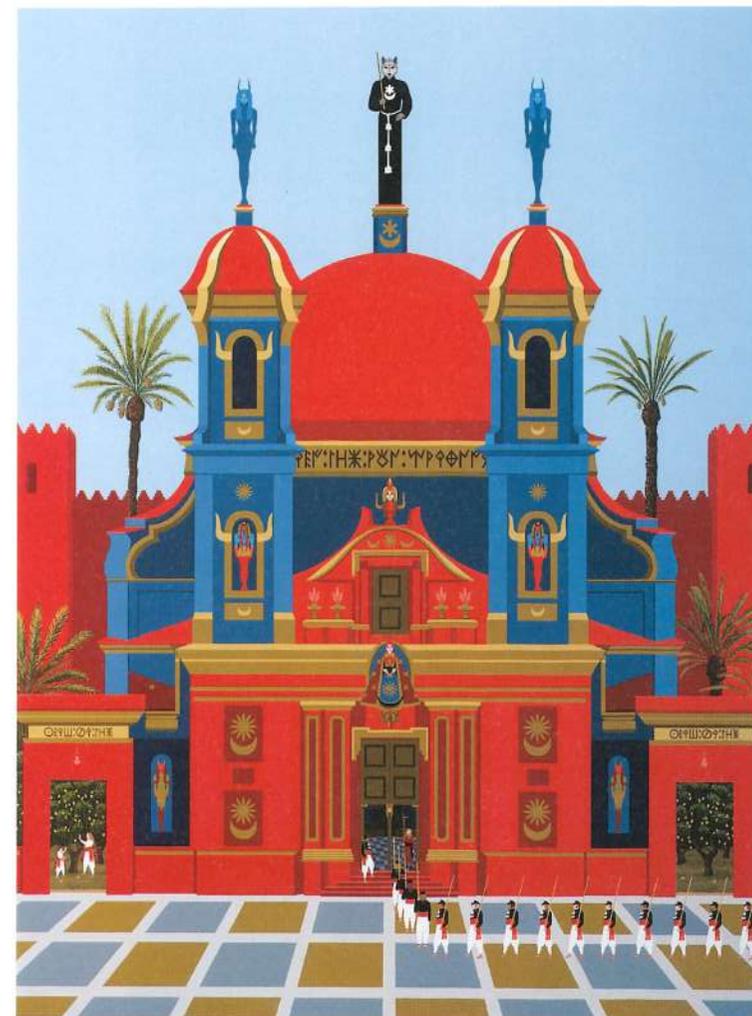


SALVADOR NICOLÁS ARNALDOS  
 RETABLO-CAMARÍN VIRGEN DE LA ARRIXACA  
 1991  
 MIXTA / PAPEL. 72 X 50 CM  
 ARCHIVO MUNICIPAL DE MURCIA

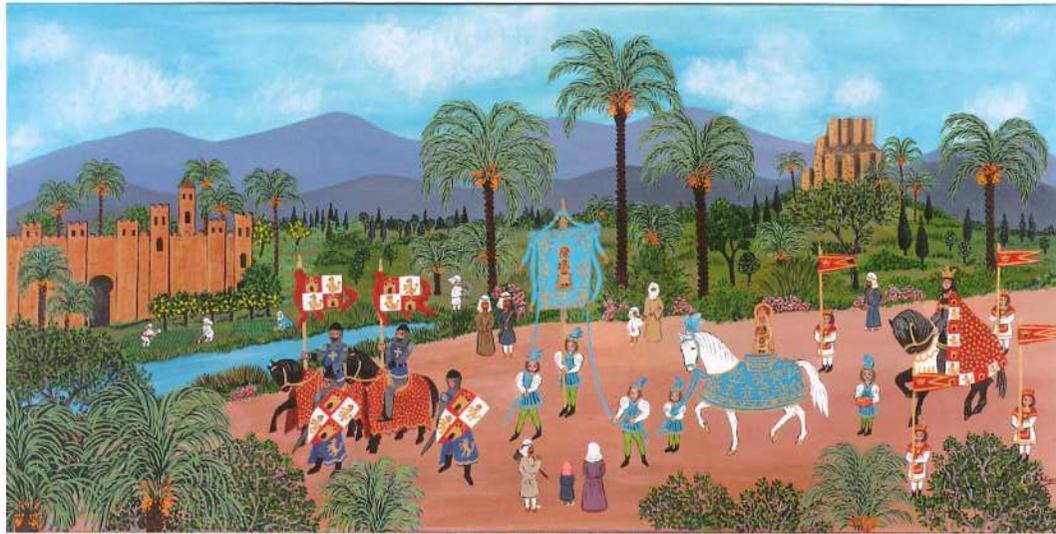


*Proyecto del pedestal a pie de  
 para la Virgen en la Arrixaca.  
 Murcia - 2014. 2014*

JAIME DENGRA UCLÉS  
 PEANA DE LA VIRGEN  
 2014  
 MIXTA / PAPEL. 21 X 30 CM  
 REAL HERMANDAD DE DAMAS Y CABALLEROS  
 DE LA STA. MARÍA DE LA ARRIXACA



DIEGO CORBALÁN  
 PANTEÓN DE REYES  
 2021  
 ILUSTRACIÓN DIGITAL. 45 CM X 32 CM



CARMEN ARTIGAS  
 EL REY ALFONSO ENTRANDO EN MURCIA CON LA VIRGEN DE LA ARRIXACA  
 2017  
 ÓLEO / LIENZO, 60 X 120 CM  
 REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SANTA M<sup>ª</sup> DE LA ARRIXACA



MAN  
 TIRA CÓMICA  
 PERIÓDICO LA VERDAD  
 22 MAYO 2012



VIRGEN DE LA ARRIXACA  
 ANTONIO CAMPILLO PÁRRAGA  
 MADERA POLICROMADA  
 COLECCIÓN MUSEO DE LA CIUDAD

Como ésta hũa eigreia de Santa. Mãe de Deus de Angra.



## IN NOMINE DAME VISIONES FEMINISTAS SOBRE LA VIRGEN DE LA ARRIXACA

Pedro A. Cruz Sánchez

La Virgen de la Arrixaca ostentó el título de patrona de la ciudad de Murcia hasta 1746, cuando perdió dicha categoría en beneficio de la Virgen de la Fuensanta. Como informa Josefa María Antón Hurtado, son tres las hipótesis que se barajan sobre el origen de su devoción: 1) la imagen era ya venerada con anterioridad a la conquista cristiana de la ciudad; 2) fue traída por el Rey Alfonso X; y 3) resultó hallada milagrosamente en el interior de un pozo<sup>1</sup>. Si se atiende al contenido de la Cantiga CLXIX, que Alfonso X dedicó enteramente a la Virgen de la Arrixaca y cuya datación habría que fijarla hacia 1270-1279, la estancia en la que se alojaba la imagen mariana sería anterior a la llegada del Rey Sabio, por cuanto la hipótesis de que era portada por él o por Don Jaime a su entrada a Murcia quedaría descartada. La preexistencia de la figura a la conquista cristiana no sería incompatible, sin embargo, con alguno de los hechos relatados en la versión popular de su origen. El hallazgo de la escultura en un pozo situado en la antigua iglesia de los Padres Agustinos podría tener una explicación menos milagrosa que la ofrecida por su leyenda: la imagen sería una de las muchas escondidas durante la dominación musulmana, y un pozo podría ser un buen lugar en el que no ser descubierta por los moros<sup>2</sup>.

Aunque los numerosos estudios que se han ocupado de esta pieza de bulto redondo no se han puesto de acuerdo en datarla –los hay, por una parte, que adelantaron su realización hasta el siglo X y que, por otra, la retrasaron hasta el siglo XIII–, lo cierto es que parece existir actualmente cierto consenso en situar su factura en el siglo XII<sup>3</sup>. Un análisis de la talla evidencia que su posición sedente, con el Niño Jesús sentado sobre sus rodillas, constituye un tipo

<sup>1</sup> Antón Hurtado, J. M. *De la Virgen de la Arrixaca a la Virgen de la Fuensanta*. Murcia: Universidad de Murcia. 1996. p. 27.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 30.

iconográfico que deriva del *Theotokos* bizantino. La Virgen y su hijo miran hieráticamente hacia el frente, fijando sus ojos en un punto en el infinito en el que concentran toda su realidad espiritual. María desempeña la función de “trono de la sabiduría” –*Sedes Sapientiae*– de Jesús, lo que explicaría la ausencia absoluta de movimiento en su cuerpo. De hecho, y como señala Antón Hurtado, la inmovilidad que caracteriza a la Virgen de la Arrixaca –y, por extensión, a todas las representaciones de su especie– pretende subrayar su naturaleza abstracta y, por ende, su existencia en un orden espiritual estable<sup>4</sup>. Uno de los aspectos iconográficos más llamativos de esta “imagen relicario” es la manzana roja que porta en su mano derecha, y que señala a María como la “nueva Eva”, que viene a redimir a la humanidad de la falta original en que fue sumida por la primera<sup>5</sup>.

### La negación del sacrificio artístico

¿De qué manera se pueden enfrentar, nueve siglos después, tres artistas mujeres a una imagen como la de la Virgen de la Arrixaca? Si se repasa la amplia casuística de pintores, escultores y fotógrafos que, durante las últimas décadas, han tomado como objeto de sus trabajos una imagen devocional, la respuesta más fácil de aventurar es que aquello que un/a artista hace frente a ella es subordinar su capacidad hermenéutica a un mero ejercicio de reproducción. *Las imágenes religiosas no se interpretan; se repiten sin más*. Aquello que, a lo sumo, puede aportar tal o cual artista como rasgo diferencial es su “impronta estilística” –entendido por ésta una propuesta estética vaciada de sustancia interrogadora, y que se limite a constatar la inalterabilidad de la imagen referencial. Para muchos creadores contemporáneos, las imágenes sagradas constituyen dispositivos *acabados* frente a los que solo cabe aplicar una lógica mimética. Parece como si, a diferencia del resto de producciones artísticas, la imagen devocional viajara encapsulada a lo largo del tiempo, sin capacidad para ser interpretada por los diferentes contextos culturales que atraviesa. El caso de la Virgen de la Arrixaca es bastante ilustrativo de este tipo de *imágenes hermenéuticamente muertas*, para las que el paso del tiempo solo ha deparado –al menos hasta el momento– ejercicios de mimesis más o menos afortunados.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>5</sup> *Ibid.*

La introducción de este matiz –“al menos hasta el momento”– obedece a la situación excepcional de que tres artistas como Carmen Cantabella, Miriam Martínez Abellán y Ana Martínez se hayan reunido para *abrir e interrogar* una imagen como la de la Virgen de la Arrixaca, que, en su carácter absoluto y cerrado, resultaba impenetrable. Para comprender, en su entera dimensión, la “apertura hermenéutica” realizada por ellas hay que partir de un hecho que, pese a su obviedad, merece ser recordado: “Judaísmo y Catolicismo –asevera Susan Starr Sered– son religiones patriarcales; ambas abordan la deidad desde el género masculino; ambas enseñan que el mensaje de Dios fue comunicado a través de hombres (Abrahán, Moisés, Jesús); ambas otorgan el privilegio del liderazgo (sacerdocio y rabinato) principalmente a hombres; ambas han excluido a las mujeres de los espacios centrales de la expresión religiosa...”<sup>6</sup>. Evidentemente, dentro de una estructura tan férreamente patriarcal, la figura de María desempeña el estereotipo de la mujer sumisa y obediente. En palabras de Marina Warner, “la Virgen María no es el arquetipo innato de la naturaleza femenina, el sueño encarnado; ella es el instrumento de un argumento dinámico de la Iglesia Católica en torno a la estructura de la sociedad, presentada como un código dado por Dios”<sup>7</sup>. El arquetipo de sumisión representado por María adquiere su sentido, en consecuencia, como modelo de garantía de una estructura social en la que la mujer renuncia a su subjetividad. Este modelo debe servir de espejo para el resto de mujeres; un espejo en el que mirarse diariamente y asumir el sacrificio de la sumisión. Ante la imagen sumisa de María, solo cabe una respuesta posible: la imitación de la renuncia a la subjetividad femenina. Y es esta ley contra la que se rebelan tres artistas como Carmen Cantabella, Miriam Martínez y Ana Martínez. Como recuerda Cleo McNelly Kearns, el concepto de sacrificio no solo connota nociones de sangre y de transferencia simbólica, sino, igualmente, cuestiones de género y de virginidad<sup>8</sup>. Dichas autoras han optado por evitar la imitación del modelo de

6 Sered, S. S. “Rachel’s Tomb and the Milk Grotto of the Virgin Mary: Two Women’s Shrines in Bethlehem”, *Journal of Feminist Studies in Religion*, Vol. 2, nº 2, 1986, p. 7.

7 Warner, M. *Alone of Her Sex. The Myth & the Cult of the Virgin Mary*. Oxford: Oxford University Press. 2013, p. 338.

8 Kearns, C. M. *The Virgin Mary. Monotheism and Sacrifice*. Cambridge: Cambridge University Press. 2008, p. 45.

sacrificio femenino representado por María para detener la perpetuación de un sistema patriarcal que lo ha instrumentalizado como piedra angular de su arquitectura. Frente al *sacrificio artístico* de tantos autores anteriores a ellas que se han limitado a reproducir el arquetipo de feminidad asumido por la talla de la Virgen de la Arrixaca, estas tres artistas han reabierto su imagen clausurada para deconstruir la estructura de género que la posiciona socialmente. Desde sus respectivos universos discursivos y visuales, el ejercicio hermenéutico que efectúan busca desplazar el modelo de sumisión mariano desde el campo cerrado de la *verdad trascendental* hasta el campo abierto de la *construcción cultural*. Lo que se persigue, en definitiva, es abrir una imagen que estaba sellada por un orden social inamovible, con el fin de transformarla en una “imagen viva” susceptible de ser recuperada por la subjetividad femenina.

#### Carmen Cantabella: la sexualización como entrada al lenguaje

Las cinco piezas que Carmen Cantabella ha producido para *In Nomine Dame* abordan con una descarada agudeza la idea central en la construcción del arquetipo sacrificial de María: su virginidad. Tal y como advierte Julia Kristeva, el epíteto “virgen” aplicado a María pudo deberse a un error de traducción: la palabra semítica que denota el estatuto de una chica no casada fue sustituida por el término griego *parthenos* –que significa virginidad–. Sea como fuere –añade Kristeva–, “resulta cierto que la cristiandad occidental orquestó este ‘error de traducción’ mediante la proyección sobre él de sus propias fantasías, produciendo así uno de los constructos imaginarios más potentes conocidos en cualquier civilización”<sup>9</sup>. El análisis de Kristeva sobre el modelo de renuncia sexual de María alcanza su pico de lucidez cuando asegura que, de su cuerpo virginal, solo tenemos derecho a contemplar la oreja, las lágrimas y los pechos<sup>10</sup>. Las lágrimas y la leche del pecho tienen en común que “son metáforas del no-lenguaje, de una ‘semiótica’ que no coincide con la comunicación lingüística”<sup>11</sup>. De ahí que no quepa otra conclusión que la de que la “Madre virgen ocupa el

9 Kristeva, J. “Stabat Mater”, *Poetics Today*, Vol. 6, nº 12, 1985, p. 135.

10 *Ibid.*, p. 142.

11 *Ibid.*, p. 143.

vasto territorio que se extiende a un lado y otro del paréntesis del lenguaje”<sup>12</sup>. Para Kristeva, la condición virginal de María conlleva su expulsión del ámbito del lenguaje y, a resultas de ello, de los procesos de subjetivación. La reducción de su cuerpo a fluidos tales como la leche y las lágrimas revela su condición de figura pasiva y abnegada, a la que solo le cabe servir y nunca proponer. Las lágrimas expresan el dolor por un hijo al cual solo puede acompañar en su muerte; la leche subraya la subordinación de la “mujer-lenguaje” a una maternidad vaciada de comunicación lingüística.

Sin embargo, frente a esta perspectiva feminista que asocia la virginidad de María con la misoginia y con un poder masculino que subordina la sexualidad y la creatividad femenina a un ideal de virginidad, existe una visión diametralmente diferente de la castidad ma na”<sup>13</sup>. En efecto, durante el primer cristianismo, las mujeres mostraron una especial atracción por la vida ascética, demostrando que la renuncia al mundo les ofrecía paradójicamente la posibilidad de escapar a las restricciones establecidas por los convencionalismos sexuales y sociales<sup>14</sup>. Desde este punto de vista, la renuncia a cualquier práctica sexual y a la institución del matrimonio proveía a algunas vírgenes la posibilidad de acceder a una vida intelectual y espiritual que, de otra manera, sería imposible para ellas<sup>15</sup>. La monja benedictina Hildegarda de Bingen exaltaba, en esta misma línea, las bondades de la virginidad, aduciendo que permitía a las mujeres sustraerse al mandato social de la reproducción biológica y, por ende, subvertir su estatus de subordinación a los hombres<sup>16</sup>.

Con todo y con ello, parece evidente que este empoderamiento de la subjetividad femenina que algunas mujeres encontraron en la virginidad constituyó un fenómeno marginal dentro del cristianismo y que, desde luego, no tuvo influencia alguna en la construcción cultural de la imagen de María.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>13</sup> Foskett, M. F. *A Virgin Conceived. Mary and Classical Representation of Virginity*. Bloomington & Indianapolis: Indianapolis University Press. 2002. p. 2.

<sup>14</sup> Castelli, E. “Virginity and Its Meaning for Women’s Sexuality in Early Christianity”, *Journal of Feminist Studies in Religion*, Vol. 2, nº 1, 1986, p. 61.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>16</sup> Clark, A. L. “The Priesthood of the Virgin Mary: Gender Trouble in the Twelfth Century”, *Journal of Feminist Studies in Religion*, Vol. 18, nº 1, 2002, p. 15.

De hecho, la virginidad no supuso para ella un factor de liberación que la eximiera del matrimonio, de la reproducción biológica y de la maternidad. Por el contrario, fue a través de su condición virginal cómo María asumió, en su expresión más idealizada, el arquetipo de mujer demandado por la sociedad patriarcal. A partir de esta evidencia, Carmen Cantabella opera una deconstrucción del concepto de virginidad a partir de un atributo iconográfico como el de la manzana que –como ya se indicó– porta la imagen de la Arrixaca en su mano derecha. Cantabella muestra, en *La expulsión del paraíso*, las figuras avergonzadas y vergonzantes de Adán y Eva, ocultando sus genitales, mientras, con la única compañía de un perro, atraviesan un paisaje yermo y desolador. Recuerda Marina Warner que, para los Padres de la Iglesia, la mujer es la causa de la caída, la malvada tentación, la cómplice de Satán y la destrucción de la raza humana<sup>17</sup>. El mito del pecado original convierte a la mujer en pura carnalidad, y hace de ella el lugar en el que se anudan –hasta confundirse– el sexo, el pecado y la muerte<sup>18</sup>. La manzana que exhibe la Virgen de la Arrixaca la convierte en la imagen victoriosa de esa “segunda Eva” que, por mor de su castidad, escapa a la deuda de los dos infractores que fueron expulsados del Paraíso y se convierte en figura determinante en el esquema de la redención<sup>19</sup>. Sin embargo, la reapropiación que Cantabella realiza de la “segunda Eva” hace de ella una imagen de salvación no tanto por la superación del pecado del sexo por medio de la castidad cuanto por la sustracción de la sexualidad a la moral de la culpa. La experiencia gozosa de la carnalidad que anuncia ahora la “segunda Eva” se observa en una tela como *Madre naturaleza* que, por medio del plano detalle de los pétalos de una flor, se expresa la exuberancia del genital femenino. La pureza como sendero de redención deja paso a la tentación del placer como máxima experiencia de liberación de una mujer que parece proclamar aquella célebre máxima de Carolee Schneemann: “Mi genital era mi alma”<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 59.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>19</sup> Sered, S. S. *Op. cit.*, p. 10.

<sup>20</sup> Schneemann, C. *More than Meat Joy. Performance Works and Selected Writings*. New York: McPherson & Company. 2000. p. 55.

En este contexto de pureza virginal en el que se ha blindado la imagen de María como arquetipo de sumisión femenina, la sangre menstrual siempre ha sido considerada especialmente contaminante<sup>21</sup>. Contra este milenario interdicto cultural, Cantabella realiza una alusión explícita a la menstruación en una obra como *Tarde de domingo*, en la que un niño se hace el inocente ante la presencia amonestadora de su madre, quien le pide explicaciones por haber “manchado” con “pintura roja” el paño de pureza de las sábanas blancas tendidas. Lo sorprendente es que el resultado de esta “mancha” es la misma imagen de la Virgen de la Arrixaca. A día de hoy la sangre menstrual es la única sangre que el decoro patriarcal neocapitalista no tolera. En un momento en el que la industria visual ha monetarizado con éxito la *seducción de la sangre*, la representación de este tipo de fluido femenino permanece completamente bloqueada y relegada a la invisibilidad. No cabe duda, en este sentido, que un evento biológico, como es la menstruación, ha terminado por convertirse en una situación ideológica<sup>22</sup>; una ideología sostenida por la mirada patriarcal y que, a partir de la inserción de la regla en la esfera de lo sucio, de la vergüenza, de la mancha<sup>23</sup>, la ha sometido a los estándares de higiene de las políticas de la limpieza. El resultado de esta “normalización higiénica” ha sido la regulación de un “decoro menstrual”, sostenido por la idea universal de que “aquí hay algo que ocultar”<sup>24</sup>.

#### Miriam Martínez Abellán: la intercesión de la Diosa-Madre

La compleja red de significados urdida por Miriam Martínez Abellán a través de los tres trabajos exhibidos en *In Nomine Dame –Hágase la voluntad, Así en la tierra y Plegarias de fe–* persigue operar una feminización del cristianismo a través de la que –como asegura Marina Warner– es la más evidente función desempeñada por la Virgen en la actualidad: la de la *intercesión* –“se le reza por la reparación de los agravios privados y públicos y para otorgar gracias de todo tipo”<sup>25</sup>. La razón de esta capacidad intercesora conferida a María estriba en su

21 Kearns, C. M. *Op. cit.*, p. 43.

22 Kissling, E. A. “On the Rag on Screen: Menarche in Film and Television”, *Sex Poles*, Vol. 46, nº 1-2, 2002, p. 5.

23 Dahlqvist, A. *Es solo sangre. Rompiendo el tabú de la menstruación*. Madrid: Navona\_People, 2019. pp. 42-43.

24 *Ibidem*, p. 18.

25 Warner, M. *Op. cit.*, p. XXXV.

facultad para moverse entre los reinos de lo sagrado y de lo secular, y abrir así una vía de comunicación entre ellos<sup>26</sup>. Frente a la compartimentación estricta del plano experiencial establecida por el orden patriarcal, lo femenino contrasta por su habilidad mediadora, por habitar un territorio *in-between* en el que mezcla y enlaza realidades alejadas entre sí. “Interceder” proviene del latín *intercederé*, compuesto por el prefijo “*inter*” (entre) y “*cederé*” (caminar, dar el paso). La estrategia de *feminización de la Virgen* realizada por Miriam Martínez pasa precisamente por *des-inmovilizar* la imagen de María y subrayar su potencialidad para “caminar entre”.

En el foto-collage *Hágase la voluntad*, el sentido de movimiento implícito en la tarea de “caminar entre” se expresa mediante una reformulación de la iconografía de la Virgen de la Arrixaca conceptualmente brillante. La frontalidad de la talla medieval –interpretada, en este caso, como la consecuencia de un estado de sujeción al orden patriarcal– es sustituida por su representación de perfil. El inmovilismo de la imagen de la Arrixaca obedece a su funcionamiento como “trono de la sabiduría” y por su subordinación al imperativo divino de la maternidad. El reemplazo de la imagen frontal por la imagen de perfil supone la suspensión del estado de servidumbre de lo femenino y la consiguiente adquisición de una articulación subjetiva de su identidad; una identidad que, por otro lado, es dejada *en vacío* mediante la eliminación de su cabeza. Esta ausencia de cabeza supone una transformación radical de la experiencia de la imagen mariana por parte de la mujer: lo que antes era un *modelo* a imitar fielmente, ahora constituye un *sujeto* a vivir libremente. La ausencia de una identidad precisa hace que el lugar de María pueda ser ocupado por cualquier otra mujer. Detrás de este paso del “modelo único” al “sujeto múltiple” parece hallarse aquella afirmación de Mary F. Foskett de que, en tanto que figura poliédrica, la imagen de María se resiste a una simple identificación<sup>27</sup>.

El papel liminal –“caminar entre”, “dar el paso entre”– que Miriam Martínez otorga a su nueva versión de la Virgen de la Arrixaca queda reforzado por la sustitución de la corona por una puerta entreabierta que resignifica lo fe-

26 Kearns, C. M. *Op. cit.*, p. 45.

27 Foskett, M. F. *Op. cit.*, p. 19.

menino como un continuo desplazamiento entre diferentes dimensiones. La intercesión es una forma del tránsito, un continuo desbordamiento de las geografías perimetradas por la ley. María se desplaza y abandona su lugar como asiento estable de la maternidad. En su pieza *Así en la tierra*, Miriam Martínez se vale de unas hormas de calzado infantil del siglo XIX para ilustrar el distanciamiento entre la mujer y su obligación moral de ser madre. Las hormas indican pasos, camino elegido desde la ascensión de la propia subjetividad. En la medida en que estos utensilios de zapatero determinan una lejanía, la distancia entre el cuerpo de la madre y el del hijo habilita un espacio de libre elección en el que María recupera la posibilidad de su voluntad. La intercesión se revela así como el espacio de empoderamiento de la subjetividad femenina.

La medida del poder contenido en la voluntad de María es reflejada por Miriam Martínez en la instalación *Plegarias de fe*, en la que seis botelleros de suero fisiológico contextualizan la labor de intercesión de María en el hospital de la ciudad de Murcia que lleva el nombre de “Virgen de la Arrixaca”. La intervención de María como procuradora de salud y de ayuda indispensable para la superación de la muerte introduce la cuestión capital de la creencia cristiana en la resurrección e inmortalidad de las almas. Como sugiere Julia Kristeva, “toda la creencia en la resurrección está probablemente enraizada en mitologías dominadas por la Diosa-Madre. La cristiandad encontró, sin embargo, su vocación en el desplazamiento de esta determinación bio-maternal por el postulado de que la inmortalidad pertenece primariamente al Nombre del Padre”<sup>28</sup>. Al conectar la superación de la muerte con la intercesión de la voluntad mariana, Miriam Martínez recupera la idea de la Diosa-Madre, de tanto arraigo en el “feminismo cultural” de los 70, y que en la actualidad cuenta con destacadas representantes como Diane Victor –en su obra *The Eight Marys* (2004)– o Tracey Rose –en su instalación *La Mesie* (2003)–. Para comprender, en sus principales rasgos diferenciales, la idiosincrasia de este “feminismo cultural” o “espiritual”, es necesario mencionar un libro como *Beyond God the Father. Toward a Philosophy of Women’s Liberation*, de Mary Daly. En sus páginas, la autora argumenta cómo la se-

<sup>28</sup> Kristeva, J. *Op. cit.*, p. 144.

gregación sexual sufrida por la mujer ha tenido en la teología y en la ética a dos de sus principales instigadores<sup>29</sup>. Con el fin de contrarrestar la eficacia histórica de estas dos estructuras patriarcales, Daly propone una “hermandad de mujeres” que adquiriera el estatuto de una “Antiiglesia”<sup>30</sup> y que, renombrando el cosmos, sustituya el Dios masculino por la “Madre-Diosa” (“*Mother-Goddess*”)<sup>31</sup>. La transformación del “Dios-Padre” en “Madre-Diosa” implicó la superación del imaginario cristiano, para retrotraerse a hace más de 30.000 años, cuando, en Europa, Anatolia y Oriente Próximo, florecieron culturas centradas en la diosa<sup>32</sup>. El resultado fue un “feminismo espiritual” que, en el contexto de California, tuvo a la arqueóloga Marija Gimbutas como su “sacerdotisa” más destacada: sus teorías sobre mitos femeninos no tuvieron el respaldo de sus colegas, pero sí del grueso del “feminismo cultural”<sup>33</sup>. Además, entre 1977 y 1980, el Woman’s Building editó la revista *Chrysalis: A Magazine of Women’s Culture*, consagrada a todos los aspectos de la cultura de las mujeres y, particularmente, a la intersección de espiritualidad y arte visual.

#### Ana Martínez: el “tótem lunar” y la espiritualidad femenina

A diferencia de Carmen Cantabella y Miriam Martínez, Ana Martínez plantea su interrogación sobre los códigos de género presentes en la talla de la Virgen de la Arrixaca no desde la deconstrucción de su imagen, sino desde la propuesta de alternativa espiritual que reduce el plano colectivo de la religión al de la intimidad de lo familiar. Se trata de un tótem-escultura que la autora reproduce pictóricamente sobre dos papeles, y que se encuentra formado por objetos que heredó de su madre y de sus dos abuelas. Los objetos que conforman dicho tótem son tres piedras, un joyero, una caja de jabones, una cajita para guardar hilos, una copa, una pulsera, un huevo de zurcir, la caja de unos pendientes, un broche de la Facultad de Medicina, una peineta y la luna.

<sup>29</sup> Daly, M. *Beyond God the Father. Toward a Philosophy of Women’s Liberation*. Boston: Beacon Press. 1985. p. 4.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>32</sup> Eller, C. “Divine Objectification: The Representation of Goddesses and Women in Feminist Spirituality”, *Journal of Feminist Studies in Religion*, Vol. 16, nº 1, 2000, p. 24.

<sup>33</sup> Klein, J. “Goddess: Feminist and Spirituality in the 1970s”, *Feminist Studies*, Vol. 35, nº 3, 2009, pp. 584-586.

Contrariamente al totemismo indígena –que se servía de especies animales o vegetales–, Ana Martínez emplea en su escultura cosas inanimadas y objetos artificiales. En su imprescindible estudio sobre el tótem realizado a partir de las investigaciones previas de Frazer, Freud distingue tres tipos de tales objetos simbólicos: 1) los “tótems de linaje” –que se transmiten por herencia–; 2) los “tótems de los sexos”; y 3) los “tótems individuales” –los cuales no se transfieren a los descendientes<sup>34</sup>. Atendiendo a las características ya anotadas de la escultura de Ana Martínez, es fácil concluir que su tótem abarca las dos primeras categorías: la de lo familiar y la del sexo. Todos los objetos que conforman este tótem han sido heredados de familiares suyos, y todos estos familiares son mujeres –su madre y sus dos abuelas–. Si, como confirma Freud, el tótem siempre se heredaba por línea femenina<sup>35</sup>, este pequeño altar de objetos confeccionado por Ana Martínez se postula como *una alternativa espiritual al margen del sistema patriarcal de creencias*.

El fundamento en el que descansa este ámbito de espiritualidad femenina es el pensamiento mágico. Siguiendo nuevamente a Frazer, Freud diferencia entre dos tipos de magia: la *imitativa* u *homeopática* –basada en la similitud entre la acción consumada y el acontecer esperado<sup>36</sup>; y la *contagiosa* –en la que aquello que impera ya no es el principio de similitud, sino “el nexo espacial, la *contigüidad*, al menos la contigüidad representada, el recuerdo de su preexistencia”<sup>37</sup>. En la medida en que la “magia contagiosa” opera mediante la apropiación de objetos pertenecientes a la persona que se pretende invocar, el tótem construido por Ana Martínez cabe ser adscrito a este tipo de “magia contagiosa”, en el que “las cosas del mundo son relegadas tras sus representaciones; lo que con éstas se emprenda acontecerá por fuerza también a aquéllas. Las relaciones que existen entre las representaciones se presuponen también entre las cosas. Puesto que el pensar no conoce distancias, reúne con facilidad en un solo acto de conciencia lo más alejado en el espacio y lo más separado en el tiempo, el mundo mágico se sobrepone

34 Freud, S. *Obras completas. Vol. XIII. Tótem y tabú y otras obras (1913-1914)*. Buenos Aires: Amorrortu, 1991. p. 106.

35 *Ibid.*, p. 110.

36 *Ibid.*, p. 83.

37 *Ibid.*, p. 86.

telepáticamente a la distancia espacial y tratará como actual un nexo que se presentó antaño”<sup>38</sup>.

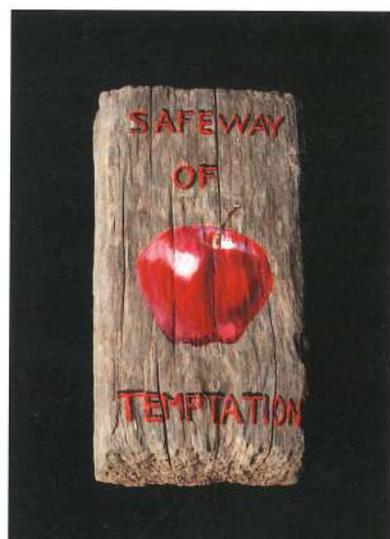
El artefacto totémico de Ana Martínez opera, en este sentido, como el soporte de la “omnipotencia del pensamiento”<sup>39</sup> que estructura todo el pensamiento mágico. A diferencia de la estrategia discursiva empleada por Miriam Martínez –abrir distancia para crear un espacio de intercesión en el que se exprese la voluntad femenina–, Ana Martínez opera mediante la superación del alejamiento que separa espacial y temporalmente las experiencias femeninas en el seno de una misma familia. Lo mágico procura una unidad superior a través del *contacto*<sup>40</sup>. Y la consecuencia de este contacto es la creación de un relato de conocimiento en el que las experiencias más íntimas de las mujeres consolidan una espiritualidad secreta, regida por el gobierno de la luna y no por el del sol. Esta supremacía del conocimiento lunar sobre el solar constituyó una de las visiones subversiones introducidas por el Simbolismo de finales del siglo XIX, y, en especial, por poetas como Jules Laforgue, que, en una composición como *Encore à cet astre*, caracteriza al sol como una entidad desgastada, representante de un *ancien regime* experiencial e intelectual del cual solo cabe esperar su desaparición. Este descrédito del sol –presente también en el Suprematismo desde su fase germinal: la ópera *Victoria sobre el sol* (1913)– obedece a su funcionamiento como garante de un sistema racionalista y masculino, que aherrojaba a la experiencia en esquemas tradicionales e impedía su expansión mágica. El “tótem lunar” de Ana Martínez se articula, a este respecto, como un espacio de espiritualidad que escapa al influjo de la masculinidad solar y que encuentra su fuente de poder en la simple reunión –por contacto– del mundo interior de varias generaciones de mujeres.

38 *Ibid.*, p. 88.

39 *Ibid.*, p. 89.

40 *Ibid.*

CARMEN CANTABELLA



SAFEWAY OF TEMPTATION  
2021  
MADERA POLICROMADA. 23 X 12 X 55 CM

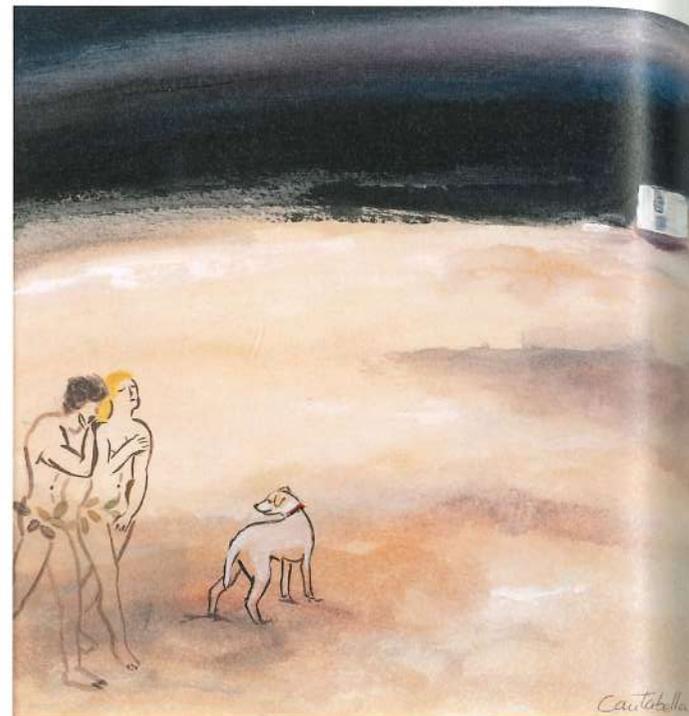


TARDE DE DOMINGO 3  
2021  
ACRÍLICO / TELA. 100 X 120 CM

CC

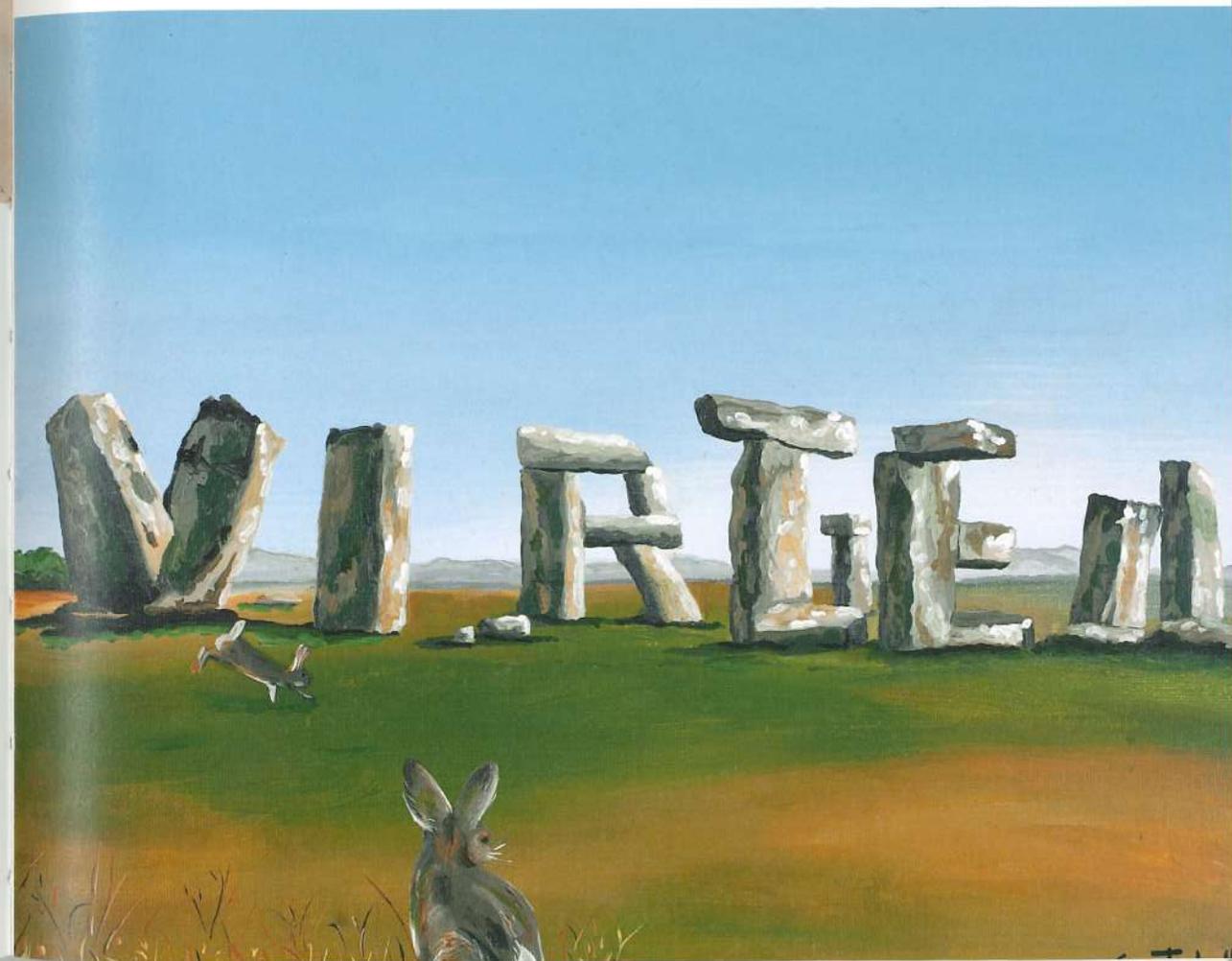


MADRE NATURALEZA  
2021  
ACRÍLICO / TELA. 25 X 20 CM



LA EXPULSIÓN DEL PARAISO  
2021  
ACRÍLICO / CARTULINA. 23 X 23 CM

VIRGEN  
2021  
ACRÍLICO / TABLILLA. 27 X 35 CM

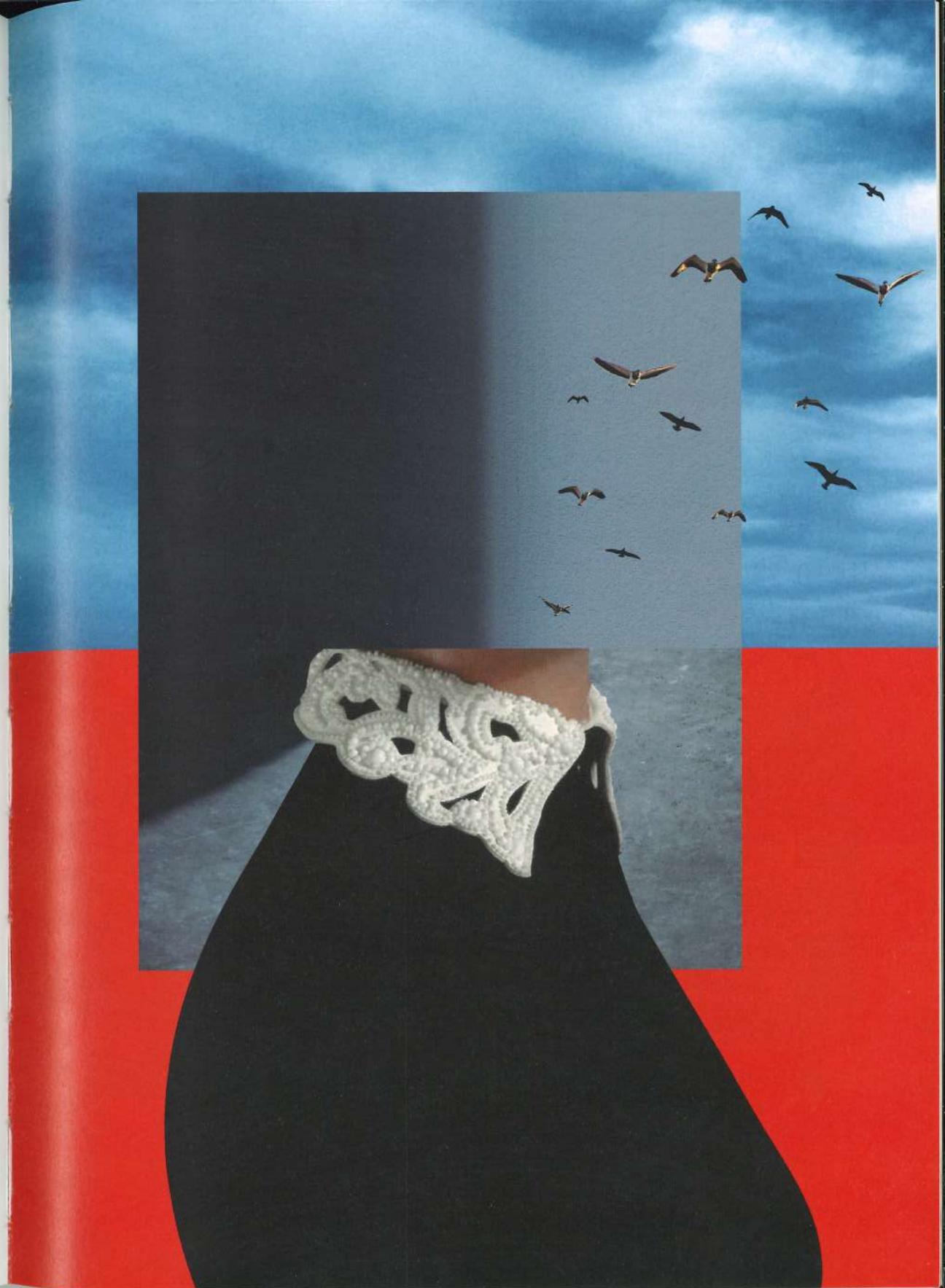


MIRIAM MARTÍNEZ ABELLÁN



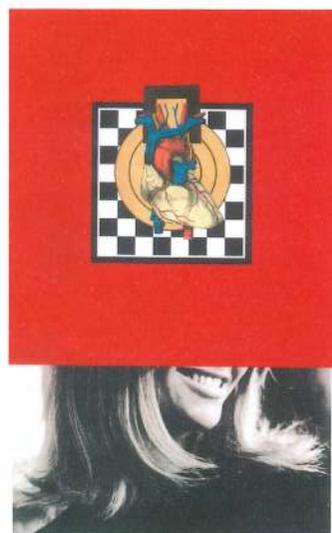
ASI EN LA TIERRA  
2021  
INSTALACIÓN / OBJETO INTERVENIDO  
HORMAS DE CALZADO INFANTIL DEL SIGLO XIX. 6 X 5, 5 X 14 CM

HAGASE LA VOLUNTAD  
2021  
FOTO COLLAGE. TÉCNICA MIXTA. 100 X 80 CM





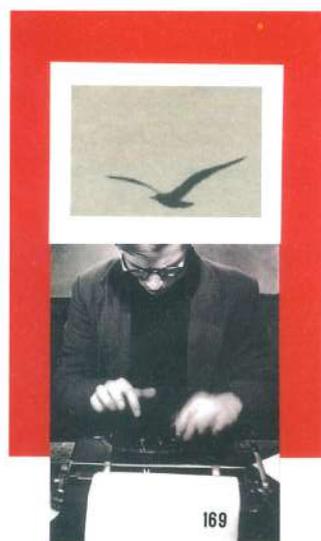
*ORA PRO NOBIS*  
RUEGA POR NOSOTROS



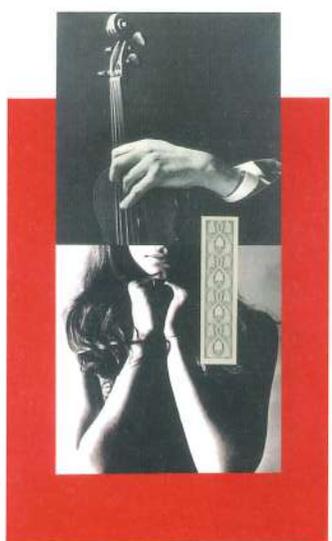
*SALVE REGINA*  
DIOS TE SALVE, REINA



*BENEDICTA ES*  
BENDITA TU ERES



*AMEN*



*GRATIA PLENA ES*  
LLENA ERES DE GRACIA



*MATER, MISERICORDIA*  
MADRE TEN MISERICORDIA



COLLAGES ANALÓGICOS SOBRE PAPEL  
2021. ACUARELA Y ACRÍLICO  
6 DE 35 X 21 CM

PLEGARIAS DE FE  
2021  
INSTALACIÓN / OBJETO INTERVENIDO

ANA MARTÍNEZ



SIN TÍTULO  
2021  
MIXTA / PAPEL. 100 X 140 CM



AM



INTERVENCIÓN  
2021  
MIXTA SOBRE MURO, 60 X 38 CM



AYUNTAMIENTO DE MURCIA

*Alcalde-Presidente*

*Jose Antonio Serrano Martínez*

*Concejal Delgado de Cultura, Turismo y Deportes*

*Pedro José García Rex*

MUSEO DE LA CIUDAD

*Directora*

*Consuelo Oñate Marín*

*Técnicos Actividades Socioculturales*

*Clara M<sup>a</sup> Alarcón Ruiz*

*Pedro Serrano Solana*

*M.<sup>a</sup> Pilar Hernández Porras*

*Auxiliares Administrativos*

*Francisco Martínez Molina*

*Jose Carlos Muñoz Ruiz*

*Ordenanzas*

*Carmen M.<sup>a</sup> Jara Rosa*

*Antonio Larrosa Marín*

*Agustín Arnaldos González*

CATÁLOGO

*Edita*

*Ayuntamiento de Murcia*

*Concejalía de Cultura, Turismo y Deportes*

*Mecenazgo*

*Salzillo Servicios Integrales S.L.*

*Artistas invitadas*

*Carmen Cantabella*

*Miriam Martínez Abellan*

*Ana Martínez*

*Texto*

*Pedro Alberto Cruz*

*Diseño*

*José Luis Montero*

*Fotografía*

*Javier Salinas*

*Montaje*

*Expomed S.L.*

*Imprime*

*Tipografía San Francisco*

*ISBN: 978-84-09-35709-3*

*D.L.: MU-1.127-21*

*Agradecimientos*

*Real Hermandad de Damas y Caballeros*

*de Santa M.<sup>a</sup> de la Arrixaca*

*Real Academia de Bellas Artes de*

*Santa M.<sup>a</sup> de la Arrixaca*

*Archivo Municipal de Murcia*

*Diego Corbalán, «Magius»*

*Desiderio Guerra, «Perro Tinto»*

*Antonio Balibrea*

*Carmen M.<sup>a</sup> Martínez Salazar*