

Mater Admirabilis y los santos

Historia de un fresco convertido en lugar de gracias y de peregrinación

Julien Béchard, 17 de octubre de 2026

Quien contempla hoy a Mater Admirabilis, en la Trinità dei Monti, podría pensar que el fresco fue concebido desde el principio como una imagen de devoción, el centro de una capilla y un lugar de peregrinación.

Su historia es, sin embargo, mucho más sencilla en sus comienzos, e incluso bastante improbable. El fresco no fue encargado ni para una capilla ni para ocupar un lugar sobre un altar. Ninguna autoridad eclesiástica había pedido su ejecución. Lo pintó en un pasillo una joven postulante francesa que apenas empezaba a aprender la técnica del fresco. Durante algún tiempo se llegó incluso a considerar la posibilidad de rasparlo.

Pocos años después, sin embargo, un papa se había arrodillado ante él; se le atribuían curaciones y conversiones; aparecían exvotos en los muros; se acuñó una medalla y circulaban reproducciones. Figuras que serían canonizadas más tarde vinieron también a rezar ante esta imagen.

La historia de Mater Admirabilis es, por tanto, la de la transformación de una pintura, nacida en la vida ordinaria de una comunidad religiosa, en una imagen de devoción ampliamente difundida. Esta evolución puede reconstruirse con una precisión notable gracias al testimonio de la propia Pauline Perdrau. En 1862, dieciocho años después de los hechos, la pintora redactó una *Petite notice historique sur la chapelle de Mater Admirabilis à Rome* («Breve noticia histórica sobre la capilla de Mater Admirabilis en Roma»). Este texto constituye el principal hilo conductor del presente estudio. Puede completarse con la obra publicada en 1864 por el abate Alfred Monnin, todavía muy cercano a los acontecimientos, así como con las investigaciones más recientes de Monique Luirard, basadas en particular en los archivos privados de la Sociedad del Sagrado Corazón.

La Sociedad del Sagrado Corazón y la Trinità dei Monti

El nacimiento del fresco debe situarse ante todo en su marco institucional. La Sociedad del Sagrado Corazón era entonces una congregación relativamente reciente, fundada en 1800 en torno a Madeleine-Sophie Barat. Desde el origen, la educación, en particular la de las jóvenes, ocupa un lugar importante en su misión.

En 1828, el papa León XII invitó a la Sociedad del Sagrado Corazón a establecer una comunidad y una escuela en la Trinità dei Monti. Cuando Pauline Perdrau llegó allí en 1844, las Religiosas del Sagrado Corazón llevaban, pues, instaladas en el lugar solo dieciséis años.

Este contexto es esencial. Mater Admirabilis nace a la vez en un convento y en una casa de educación, lo cual contribuye a explicar la rápida acogida, por parte de las internas, de esta representación de una Virgen muy joven.

Pauline Perdrau: una postulante y una artista

Pauline Perdrau llegó a la Trinità dei Monti en la primavera de 1844, poco después de cumplir veintinueve años. Deseaba ingresar en la Sociedad del Sagrado Corazón sin dejar de proseguir en Roma una formación artística ya iniciada.

Monique Luirard precisa que fue recibida como postulante en la Trinità mientras seguía clases de pintura en el taller de Maximilian Seitz. Indica también que Pauline era hija de una conocida de Madeleine-Sophie Barat.

Pauline se encuentra entonces en un punto de inflexión de su vida: discierne su vocación religiosa mientras prosigue su formación artística. Aunque ya practicaba la pintura, era todavía poco experimentada en la técnica particular del fresco.

Algunas semanas después de su llegada ocurre el episodio que la propia Pauline presenta como el origen inmediato del fresco.

El origen del proyecto: «¡Ah, si la Santísima Virgen se dignara venir ella misma...!»

En mayo de 1844, el calor empezaba a notarse en Roma. Pauline explica que las religiosas habían dejado su sala común y tenían ahora su recreo en un amplio pasillo situado en el primer piso, sobre el claustro.

Un domingo, durante el recreo del mediodía, la superiora, Madre de Coriolis, fue llamada al locutorio. Pauline refiere entonces esta exclamación: «¡Ah, si la Santísima Virgen se dignara venir ella misma a presidir nuestro recreo!»

Frente al lugar que Madre de Coriolis acababa de dejar había una gran hornacina vacía. Pauline concibe entonces la idea de representar allí a la Virgen y propone a sus hermanas: «¿Quieren que haga venir aquí a la Santísima Virgen?» La propuesta fue acogida de inmediato con entusiasmo.

Pauline refiere estas palabras en su noticia de 1862. Pertenecen, pues, al recuerdo que la propia pintora quiso conservar del origen de su obra. La forma dada a esta representación hunde sin embargo sus raíces en un recuerdo más antiguo, que se remonta a su infancia.

Una imagen venida de la infancia

Pauline evoca, en efecto, un recuerdo de su infancia en la Vandea. Había aprendido a hilar, aprendizaje al que su abuela concedía gran importancia. La joven Pauline se cansaba, no obstante, a veces de su huso.

Su criada, Jacqueline, había encontrado una manera particular de animarla. Le sugería que imaginara el Templo de Jerusalén y a la Santísima Virgen de su edad, ocupada ella también en hilar, laboriosa y silenciosa.

Pauline escribe más tarde: «Mi imaginación de niña se figuraba ya a la ingenua y piadosa Santísima Virgen que reproduce después de muchos años.»

Este testimonio es esencial para comprender la génesis de Mater Admirabilis. La imagen no resulta en primer lugar de un programa iconográfico sabiamente elaborado; procede de un recuerdo personal, antiguo y muy sencillo: el de una niña que asocia su propio trabajo al de una joven María.

Muchos años después, ante la hornacina vacía de la Trinità dei Monti, esta imagen de la infancia resurge y proporciona a Pauline el tema del fresco.

Las vacilaciones de Pauline ante la técnica del fresco

El entusiasmo inicial deja rápidamente paso a la conciencia de las dificultades técnicas. La hornacina debía pintarse al fresco, mientras que Pauline afirma estudiar esa técnica desde hacía solo quince días y no haber realizado todavía nada semejante.

Temiendo el fracaso, considera por un tiempo no dar curso a su proyecto, antes de presentarlo finalmente a Madre de Coriolis.

La superiora se muestra reservada. El lugar le parece mal elegido: se trata de un pasillo situado cerca de la capilla. Sobre todo, la inexperiencia de Pauline hace posible un fracaso; en tal hipótesis, la pintura sería raspada.

Pauline precisa incluso que Madre de Coriolis había pensado primero en hacerle realizar un primer ensayo en una escalera, precisamente porque habría sido más fácil hacerlo desaparecer. A pesar de estas reservas, la autorización fue finalmente concedida.

Pauline empieza a pintar el 1 de junio de 1844. En su noticia califica esta fecha de «día de la fiesta del interior de la Santísima Virgen». La expresión, singular, exigiría un estudio específico. Remite a un registro espiritual distinto de la historia material del fresco y por ello no se desarrolla aquí.

La atención puede dirigirse ahora a la composición del fresco mismo.

Una iconografía anclada en la vida de la casa

Pauline elige representar a María adolescente en el Templo de Jerusalén, ocupada en el trabajo, con una rueca y un cesto de labor.

Este cesto no es inventado: Pauline precisa que reprodujo el de Madre de Coriolis. Este detalle subraya el arraigo del fresco en el lugar donde se pinta. El pavimento representado prolonga visualmente el del pasillo, mientras que ciertos objetos pertenecen directamente a la vida cotidiana de la casa.

La composición crea así una continuidad entre el espacio representado y el marco real. La expresión empleada por Pauline, «hacer venir» a la Santísima Virgen, adquiere aquí todo su sentido.

El lirio, el libro, la rueca y el trabajo manual estructuran la iconografía, mientras que el silencio y el recogimiento de la joven María llegarán a ser uno de los rasgos más característicos de Mater Admirabilis.

Monique Luirard propone al respecto una interpretación sugerente. Según ella, Pauline, entonces postulante y metida en un tiempo de espera y de discernimiento, habría podido proyectar parte de sus propios interrogantes sobre esta joven María.

Esta lectura pertenece a la interpretación histórica y no a una afirmación de Pauline. Resulta, no obstante, coherente con la situación de la pintora: en el momento en que busca todavía la forma que tomará su propia vida, representa a María antes de la Anunciación, antes de Nazaret y antes de Belén, es decir, en un momento en que su futuro parece aún abierto.

La realización del fresco

La técnica empleada impone un trabajo rápido. Cada mañana, un albañil preparaba sobre el muro la porción de cal fresca que Pauline debía pintar durante el día, pues el revoque tenía que permanecer húmedo mientras se ejecutaba la pintura.

Pauline refiere el consejo recurrente del albañil: «Signora, la jornada será calurosa... ¡presto, date prisa!»

El 22 de junio, cuando pinta el rostro de María, Pauline afirma haber trabajado de seis de la mañana a siete de la tarde. Asocia esta fecha a una fiesta de Nuestra Señora de la Paz. La identificación litúrgica exacta de esta mención exige prudencia, pero testimonia la precisión con que Pauline conserva el recuerdo de aquella jornada.

Una vez terminado el fresco, su aspecto inicial suscitó sin embargo fuertes reservas.

El secado del fresco y la transformación de los colores

Pauline explica que un fresco reciente presenta colores muy oscuros y que hay que esperar al secado para que aparezcan los verdaderos tonos. La comunidad solo dispone entonces del aspecto inmediato de la obra.

El rostro parece rojo, el vestido de un rojo amapola muy vivo y el manto amarillo. Pauline escribe que la comunidad guarda ante su obra un silencio, «caritativo es cierto, pero desalentador».

Una religiosa encargada de velar por su salud le dice solamente: «Al menos, no hay que cansarse por esto». El albañil, en cambio, sigue mucho más confiado.

Pauline decide entonces ocultar la pintura tras una sábana y viene, cada tres o cuatro días, a observar su evolución por una pequeña abertura.

A medida que se seca, los colores se transforman: el rostro se aclara y los tonos se suavizan. Al cabo de unos quince días, Pauline puede escribir que la Virgen se ha convertido en «el lirio de los valles, la flor de los campos».

El fresco, que durante un tiempo pudo haber sido raspado, se conserva finalmente. Todavía no lleva, sin embargo, el nombre con el que será conocido después.

De la Madonna del Giglio a Mater Admirabilis

Pauline la llama primero Madonna del Giglio, la Madona del Lirio. Las internas empiezan a venir ante ella y a cantar allí cánticos en las fiestas de la Santísima Virgen.

Pauline toma el hábito en la Trinità dei Monti en abril de 1845. Cuando deja Roma poco después, viene a despedirse de su *Madonnina*. Escribirá más tarde que dejaba esta pintura en su «hermoso claustro entonces solitario», sin poder prever el desarrollo futuro de su devoción.

Llega incluso a considerar como el primer «milagro» de Mater el hecho de haber sido elegida como pintora y de haber podido realizar una obra de la que se creía incapaz.

Tras su partida, una religiosa exiliada acogida en la Trinità viene regularmente a rezar ante el fresco y lo llama Mater Admirabilis. Así, según Pauline, la Madonna del Giglio recibe progresivamente su nuevo nombre.

Pauline no da el nombre de esta religiosa en su noticia. Monique Luirard, trabajando a partir de los archivos privados de la Sociedad del Sagrado Corazón, la identifica como una abadesa báltica de Lituania, Madre Makrine.

El nombre parece haberse impuesto, pues, en la oración incluso antes de la visita de Pío IX. Algunas versiones más simplificadas de la historia atribuyen directamente el título al papa, pero el testimonio de Pauline invita a la prudencia: cuando Pío IX descubre el fresco, el nombre ya está en uso. Su intervención dará, en cambio, a la devoción una amplitud nueva.

El 20 de octubre de 1846: Pío IX

Elegido pocos meses antes, el 16 de junio de 1846, Pío IX visita por primera vez, el 20 de octubre siguiente, a las Religiosas del Sagrado Corazón de la Trinità dei Monti.

Pauline refiere que, tras encontrarse con la comunidad y con el internado, el papa visita la casa. Al llegar ante Mater Admirabilis, se arrodilla y, según sus palabras, «rezó largo rato en silencio».

Elogia luego «la pureza, la candidez, la amable sencillez» que se había querido dar a la Santísima Virgen. El tema de María en el Templo, de unos doce años, le parece a la vez piadoso y nuevo.

Siempre según Pauline, Pío IX concede entonces una indulgencia de trescientos días a quienes recen ante la pintura tres Avemarías y tres veces la invocación: «Mater Admirabilis, ora pro nobis».

La fecha del 20 de octubre adquiere desde entonces una importancia particular y se convierte en la de la fiesta de Mater Admirabilis. El vínculo de Pío IX con el fresco se prolonga después: el sitio histórico de la Trinità dei Monti indica que volvió veintiuna veces a rezar ante la pequeña Madona a la que estaba particularmente apegado.

A partir de 1846, el estatus de la imagen se transforma claramente. De una devoción principalmente interna a la comunidad, pasa a ser una imagen ante la cual el papa se arrodilló públicamente, que bendijo y a la que concedió un favor espiritual.

Los primeros relatos de gracias aparecen casi inmediatamente después de esta visita.

Los milagros en las fuentes

El término «milagro», de buen grado empleado por los documentos del siglo XIX, debe manejarse con precaución.

El historiador no puede sustituir a una investigación médica o canónica ni declarar, ciento ochenta años después, que una curación sea sobrenatural. Puede, en cambio, establecer un hecho histórico preciso: a partir de 1846, los archivos de la Trinità recogen relatos de curaciones, conversiones y favores que las personas implicadas atribuyen a la intercesión de Mater Admirabilis.

Estos relatos desempeñan un papel mayor en la transformación progresiva del pasillo en lugar de devoción.

Una de las principales fuentes para este período es el abate Alfred Monnin. En 1864, apenas veinte años después de la realización del fresco, publica *Mater Admirabilis ou les quinze premières années de Marie Immaculée* («Mater Admirabilis o los quince primeros años de María Inmaculada»).

Monnin explica que se apoya en lo que llama los «Archivos de Mater-Admirabilis», conservados en la Trinità. Consigna en ellos, en particular, breves y decretos pontificios, así como relatos de conversiones, vocaciones y curaciones.

Entre estos relatos, el del abate Blampin ocupa un lugar particular.

El abate Blampin y el primer exvoto

Según Monnin, el abate Blampin era sacerdote, miembro de la Congregación del Sagrado Corazón de María. Había ejercido su ministerio durante varios años en la isla Borbón, hoy La Reunión, antes de perder por completo la voz.

Llegó a Roma en 1846 con la esperanza de que un cambio de clima mejorara su estado, pero no observó ninguna mejoría.

Algún tiempo después de la visita de Pío IX ante Mater Admirabilis, se le aconseja que vaya a rezar ante el fresco. Comienza entonces a frecuentar regularmente el pasillo.

El 6 de noviembre de 1846, según el relato de Monnin, intenta pronunciar los nombres de Jesús, María y José. Al principio solo consigue emitir un sonido ronco; luego reza tres Avemarías.

Siempre según Monnin, la voz le vuelve entonces. Al día siguiente celebra la misa «media voz, sin esfuerzo».

El episodio adquiere también una dimensión material. Durante su afonía, el abate Blampin utilizaba una pequeña pizarra para comunicarse. Tras la curación, esta se cuelga en el pasillo; Monnin la presenta como el primer exvoto de Mater Admirabilis.

La gracia atribuida a Mater deja así una huella tangible. El relato oral o escrito se duplica en adelante en un objeto conservado en el lugar, pronto acompañado por otros testimonios materiales.

Monique Luirard, que trabaja en particular a partir del *Journal de la Trinité*, encuentra también la tradición de una primera curación obtenida unos quince días después de la bendición de Pío IX.

La cronología subraya la rapidez del proceso: el 20 de octubre de 1846, Pío IX viene a rezar ante Mater; el 6 de noviembre tiene lugar, según las fuentes, la curación de Blampin; el 21 de noviembre, Monique Luirard sitúa la primera misa celebrada ante Mater.

La transformación del lugar de oración se opera, pues, en pocas semanas.

Algunas otras gracias

Los relatos recogidos por Monnin son numerosos. Sin enumerarlos todos, algunos ejemplos permiten comprender cómo se construye la reputación de Mater Admirabilis.

Monnin refiere varias curaciones atribuidas a su intercesión, notablemente en el ambiente de los jesuitas romanos. Relata también la historia de un pobre obrero que se había vuelto incapaz de trabajar y que promete ofrecer una corona de plata a Mater si se cura.

Disponiendo de muy pocos recursos, este hombre va apartando poco a poco una parte de las limosnas que recibe, hasta poder mandar hacer la corona y venir a ofrecerla ante el fresco.

Otro conjunto de relatos se refiere a los niños. Monnin dedica incluso varias páginas a lo que llama «las pequeñas milagrosamente curadas de Mater-Admirabilis».

Refiere en particular el caso de una niña de aproximadamente un año, dada por perdida tras violentas convulsiones; su madre viene a rezar ante Mater y atribuye luego su restablecimiento a esta intercesión.

Menciona también a una niña de origen polaco privada del uso de las piernas, y luego a una niña de tres años dada por moribunda.

Más allá de la cuestión del milagro en sentido estricto, estos relatos muestran la rápida constitución de un vínculo entre Mater y la infancia. La juventud de María en el fresco ya había suscitado la identificación de las internas; favorece también el desarrollo de una devoción familiar.

Padres e hijos vienen así a pedir protección, consuelo o curación ante el fresco.

Los exvotos se multiplican. Monique Luirard señala que acabarán por cubrir los muros del oratorio, conservando la memoria de gracias atribuidas a Mater y venidas de numerosos países.

La transformación del pasillo en capilla

La creciente afluencia al lugar hace pronto necesaria su adecuación.

Monique Luirard indica que, desde julio de 1847, las religiosas transforman el pasillo en capilla, gracias sobre todo a las donaciones de benefactores polacos.

El contraste con 1844 es llamativo. Tres años antes, Madre de Coriolis dudaba en dejar que Pauline pintara en este pasillo, temiendo un fracaso que habría llevado a raspar el fresco.

Ahora el pasillo se transforma para conservar la obra y acoger a quienes vienen a rezar: el lugar se adapta así a la imagen.

1849: la medalla de Mater

Una nueva etapa en la difusión de la devoción se alcanza con la medalla de Mater Admirabilis.

Hasta entonces, el encuentro con Mater supone venir a la Trinità dei Monti. El fresco, fijado a su muro, no puede circular. La medalla permite ahora difundir la imagen más allá del lugar de origen.

Durante el asedio de Roma, la comunidad hace, según el relato de la superiora reproducido por el abate Monnin, el voto de acuñar una medalla de Mater Admirabilis si el convento y sus alumnas resultan preservados.

El texto refiere el regreso de la paz a Roma el 2 de julio de 1849. La comunidad se apresura entonces a cumplir su voto y encarga la medalla.

En su reverso figura, entre otras, la inscripción: *Ego flos campi et lilium convallium*, «Yo soy la flor de los campos y el lirio de los valles».

La medalla no es solo un recuerdo; se convierte también en un vehículo de difusión de la devoción.

Monnin le asocia casi de inmediato un relato de conversión. Un joven protestante, venido ante Mater sin mostrar mucho interés, recibe una de las primeras medallas. Vuelve luego a la Trinità, pide recibir instrucción religiosa y después, según el relato, es bautizado.

El historiador no puede determinar la relación de causalidad entre la medalla y esta conversión. El episodio muestra, sin embargo, que la devoción a Mater comienza a circular fuera del lugar mismo donde se encuentra el fresco.

La difusión de la imagen

Monique Luirard muestra cómo se produce esta difusión: las internas dejan Roma llevándose imágenes, las religiosas pasan de una casa a otra y los peregrinos regresan a su país.

Aparecen reproducciones, circulan medallas, y luego se multiplican estatuillas y diversas imágenes de devoción.

Mater Admirabilis se encuentra así progresivamente en las casas y establecimientos del Sagrado Corazón de todo el mundo.

El fenómeno es notable: un fresco, por definición inseparable de su muro, da origen a una imagen particularmente móvil.

La difusión de las reproducciones invierte así el movimiento inicial: los fieles ya no vienen solo a Mater; la imagen de Mater llega a su vez a las comunidades y a las familias.

Esta difusión explica también que la historia del fresco se cruce con la de figuras que la Iglesia reconocerá más tarde como santas o beatas.

Mater Admirabilis y los santos

La presencia de santos y de grandes figuras eclesiásticas ante Mater no constituye un episodio aislado de su historia. Resulta del lugar que la capilla fue adquiriendo progresivamente en la vida religiosa romana.

Bastan algunas figuras para dar cuenta de esta afluencia.

Santa Magdalena Sofía Barat

Madeleine-Sophie Barat ocupa naturalmente un lugar particular, aunque su relación con Mater Admirabilis es objeto de otra intervención de la jornada.

Monique Luirard refiere que las internas de la Trinità fueron inmediatamente sensibles a la edad de la Virgen: «Tiene nuestra edad, esta Virgen, y ninguna otra Madona la tiene».

La propia Madeleine-Sophie Barat habría dicho a Pauline: «Su pequeña Santísima Virgen no está nada mal. Cuando voy a la tribuna, suelo dar un rodeo para ir a mirarla. Me atrae, tiene la edad de nuestras alumnas y me habla de esa juventud a la que he consagrado mi vida».

Luirard remite aquí a los escritos de Pauline Perdrau, *Les Loisirs de l'Abbaye*.

Esta observación basta para mostrar por qué el fresco pudo encontrar un lugar tan natural en una congregación consagrada a la educación de las jóvenes.

El beato Pío IX

El papel de Pío IX no se limita a una aprobación oficial de la devoción.

En el relato de Pauline, su actitud ante la imagen ocupa un lugar central: se arrodilla, reza largamente en silencio y vuelve después en varias ocasiones.

El sitio histórico de la Trinità dei Monti indica incluso que volvió veintiuna veces a visitar a la pequeña Madona.

El vínculo entre Pío IX y Mater pertenece así plenamente a la historia espiritual del lugar.

San Juan Bosco

Entre los demás santos cuyo recuerdo conserva la tradición de la Trinità figura san Juan Bosco. Monique Luirard menciona su paso y da la fecha del 7 de enero de 1867.

Santa Teresa de Lisieux

Thérèse Martin, futura santa Teresa del Niño Jesús y de la Santa Faz, figura también entre los visitantes de la capilla.

Monique Luirard escribe simplemente: «Se sabe que Thérèse Martin vino a rezar ante el fresco».

Ninguna fuente conocida permite precisar lo que pensó de esta joven María silenciosa y recogida.

La sola presencia atestiguada de Thérèse ante Mater basta, no obstante, para inscribir el fresco en su peregrinación romana.

Un lugar frecuentado por sacerdotes y eclesiásticos

La afluencia a Mater no se limita a las personas canónizadas posteriormente. La capilla se convierte progresivamente en un lugar de oración para los sacerdotes y eclesiásticos que residen en Roma.

Monique Luirard cita el *Journal de la Trinité*, que refiere que monseñor Manning, durante el Concilio Vaticano I, llamaba a la capilla de Mater su «catedral». Conducía allí a las personas a las que acompañaba y celebraba en ella, entre otras cosas, bautismos y abjuraciones.

El mismo *Journal de la Trinité* subraya la devoción de los seminaristas de diferentes nacionalidades. Luirard menciona también al futuro cardenal Rafael Merry del Val, así como a Giacomo della Chiesa, futuro Benedicto XV, entre los devotos de Mater.

En la Roma de la segunda mitad del siglo XIX, la pequeña capilla se convierte así en un lugar de paso eclesial relativamente importante.

Juan Pablo II: la continuación de la difusión

Un último episodio permite medir la permanencia de esta difusión. El 26 de marzo de 2003, durante la audiencia general de Juan Pablo II, una reproducción a tamaño natural de Mater Admirabilis se encuentra junto a la escalera que conduce a la basílica de San Pedro.

Esta copia está destinada a la parroquia de Santa Catalina de Varsovia.

El documento que relata el acontecimiento indica la presencia de una importante delegación polaca encabezada por el cardenal Glemp, así como de una delegación de la Trinità dei Monti y de los embajadores de Polonia y de Francia ante la Santa Sede.

La víspera, tras una misa celebrada en la Trinità, la copia había sido trasladada al Vaticano, donde pasó la noche en la capilla privada del papa.

Al día siguiente, Juan Pablo II bendice esta copia antes de su partida hacia Polonia.

El episodio resume el camino recorrido desde 1844: un fresco pintado por Pauline Perdrau en un pasillo, y cuya misma conservación había parecido incierta al principio, da origen a una imagen destinada a circular mucho más allá de Roma.

En 2003, la bendición de una reproducción a tamaño natural por Juan Pablo II antes de su partida hacia Varsovia ilustra esta difusión internacional y duradera de Mater Admirabilis.

Conclusión

La historia de Mater Admirabilis conduce finalmente a su punto de partida: una hornacina vacía en un pasillo de la Trinità dei Monti.

En el origen no existe ningún gran proyecto: ni encargo pontificio, ni santuario que fundar, ni voluntad explícita de crear una nueva devoción.

El proyecto nace de un recreo de religiosas, de una hornacina vacía, del recuerdo de infancia de una joven postulante, de su formación todavía reciente en el fresco y de las exigencias muy concretas impuestas por la técnica.

El fresco se pinta, suscita primero la inquietud de la comunidad, y luego se oculta tras una sábana hasta que sus colores se aclaran.

Las internas comienzan después a venir ante él; una religiosa exiliada le da el nombre de Mater Admirabilis; Pío IX se arrodilla ante él; se difunden los primeros relatos de gracias.

Una pequeña pizarra se convierte en el primer exvoto, el pasillo se transforma en capilla, se acuña una medalla y las reproducciones salen de Roma.

Sacerdotes, peregrinos, papas y santos vienen a rezar ante el fresco, mientras su imagen se difunde progresivamente por el mundo.

La oración que Pauline refiere haber pronunciado ante su obra terminada adquiere, retrospectivamente, un alcance particular.

Escribe: «Si en este lugar se os honra, se os reza, yo estaré siempre con quienes os rindan homenaje y dejo mi corazón a vuestros pies para que se una a todos los actos de amor que se os ofrezcan ante esta imagen bendita».

La historia de Mater Admirabilis puede entenderse así como la de una imagen nacida en la intimidad de una comunidad, convertida progresivamente en lugar de oración y de gracias, y luego en punto de encuentro de una Iglesia mucho más vasta de lo que Pauline Perdrau habría podido imaginar.

Toda esta historia tiene su origen en una simple hornacina vacía.

Principales fuentes citadas

Pauline Perdrau, *Petite notice historique sur la chapelle de Mater Admirabilis à Rome*, texto fechado en París, 6 de mayo de 1862.

Pauline Perdrau, *Les Loisirs de l'Abbaye*, vol. II.

Abate Alfred Monnin, *Mater Admirabilis ou les quinze premières années de Marie Immaculée*, París, Charles Douniol, 1864.

Monique Luirard, *Les religieuses du Sacré-Cœur à la Trinité-des-Monts*, Roma, 2002.

Le Peintre de Mater Admirabilis. Mère Pauline Perdrau, Religieuse du Sacré-Cœur, 1815-1895, 1937.