

PERFILES ICONOGRÁFICOS DE LA MUJER DEL APOCALIPSIS COMO SÍMBOLO MARIANO (I)

SICUT MULIER AMICTA SOLE ET LUNA SUB PEDIBUS EIUS

RAFAEL GARCÍA MAÍÍQUES

Universitat de València

ALGUNOS estudios se han ocupado ya del tema de la Mujer Apocalíptica en relación con la Virgen. Ya se ha demostrado que la síntesis de ambas, la *Mulier amicta sole* con María, se encuentra en formulaciones marianas diversas, y no sólo en la Inmaculada, en donde confluyó principalmente esta tradición hacia fines del siglo XVI. Conviene observar cuál es la exégesis concreta que la tradición cristiana ha hecho de la Mujer Apocalíptica, cuál ha sido el proceso configurativo de sus imágenes y atributos y cómo se han ido adaptando a diversas advocaciones marianas. Elucidar todo esto constituye el objeto del presente estudio, a sabiendas que es absurda toda pretensión de agotar el tema en pocas páginas. Por ello trataremos sólo de orientar la cuestión, aproximando una visión global del tema tras tomar en cuenta diversos estudios que de un modo u otro han transitado por sus contornos vertiendo reflexiones interesantes, reinterpretando con nuevos datos —en especial referidos a la iconografía mariana hispánica— el perfil iconográfico conjunto.

Como habitualmente es tenido en cuenta muy de pasada y casi rutinariamente, conviene empezar por la consideración en su integridad del pasaje donde la Mujer aparece, según nos lo describe y narra el vidente de Patmos, en el capítulo 12 del *Apocalipsis*, para pasar luego a su interpretación según la exégesis patristica:

Una gran señal apareció en el cielo: una Mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta, y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz. Apareció otra señal en el cielo: una gran Serpiente roja, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre su cabeza siete diademas. Su cola arrastra la tercera parte de las estrellas del cielo y las precipitó sobre la tierra. La serpiente se detuvo delante de la Mujer que iba a dar a luz, para devorar a su Hijo en cuanto le diera a luz. La Mujer dio a luz un Hijo varón, el que ha de regir a todas las naciones con cetro de hierro; y su Hijo fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono. La Mujer huyó al desierto, donde tiene un lugar preparado por Dios para ser allí alimentada mil doscientos sesenta días.

Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus Ángeles combatieron con la Serpiente. También

la Serpiente y sus Ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. Fue arrojada la gran Serpiente, la Serpiente antigua, el llamado Diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojada a la tierra y sus Ángeles fueron arrojados con ella. Oí entonces una fuerte voz que decía en el cielo: "Ahora ya ha llegado la salvación, el poder y el reinado de nuestro Dios y la potestad de su Cristo, porque ha sido arrojado el acusador de nuestros hermanos, el que los acusaba día y noche delante de nuestro Dios. Ellos le vencieron gracias a la sangre del Cordero y a la palabra del testimonio que dieron, porque no amaron su vida ante la muerte. Por eso, regocijaos, cielos y los que en ellos habitáis. ¡Ay de la tierra y del mar! porque el Diablo ha bajado donde vosotros con gran furor, sabiendo que le queda poco tiempo".

Cuando la Serpiente vio que había sido arrojada a la tierra, persiguió a la Mujer que había dado a luz al Hijo varón. Pero se le dieron a la Mujer las dos alas del águila grande para volar al desierto, a su lugar, lejos de la Serpiente, donde tiene que ser alimentada un tiempo y tiempos y medio tiempo. Entonces la Serpiente vomitó de su boca detrás de la Mujer como un río de agua, para arrastrarla con su corriente. Pero la tierra vino en auxilio de la Mujer: abrió la tierra su boca y tragó el río vomitado de la boca de la Serpiente. Entonces despechada la Serpiente contra la Mujer, se fue a hacer la guerra al resto de sus hijos, los que guardan los mandamientos de Dios y mantienen el testimonio de Jesús.

A modo de síntesis, la interpretación tradicional y más general del pasaje es la siguiente: la Mujer, como la Eva pecadora da a luz con dolor, y Satanás la persigue, como a toda su descendencia. La Mujer es pues el Pueblo de Dios. La Serpiente es Satanás, el 'acusador' según la tradición judía. Éste es vencido y arrojado del cielo con sus ángeles por San Miguel, mas se refugia en la tierra, su reducto antes de ser destruido al final de los tiempos. Pero la Mujer da a luz un hijo varón, el Mesías, Cristo, que será arrebatado al cielo: una alusión a la Ascensión, y el triunfo definitivo de la Redención. La Mujer huye al desierto, el refugio tradicional

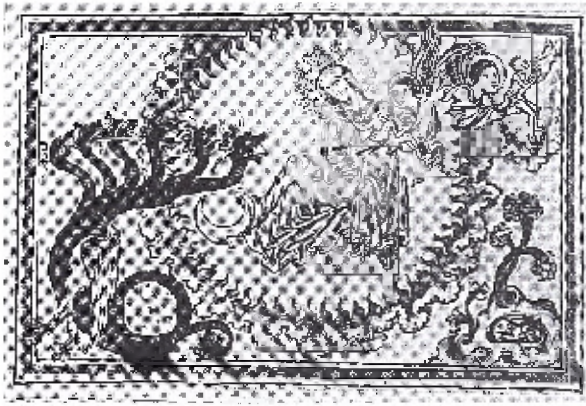


Fig. 1. *Mujer del Apocalipsis*. Paris, Biblioteca Nacional (ms. franc. 403). Siglo XIII.

de los perseguidos, indicando que el Pueblo de Dios, la Iglesia,¹ debe huir del mundo y alimentarse de la vida divina. El Diablo persigue a la Iglesia, pero a ella se le

dan alas de águila. Satanás lanza contra ella un gran río, pretendiéndola anegar: el Imperio Romano, que acabará siendo arrasado. Satanás, despechado así contra la Iglesia, terminará haciendo la guerra a los hijos de ésta.²

Si bien esto son las ideas generales, en realidad los exégetas tienden a interpretar como una alegoría compleja todos los elementos de la Mujer del Apocalipsis, y en ello no son unánimes para cada uno de los detalles. Se conviene, eso sí, que la mujer es la propia Iglesia; envuelta del sol, que es —y aquí aparecen variantes— el esplendor de la Verdad, la esperanza en la resurrección, o incluso el mismo Cristo que la asiste continuamente. La luna bajo los pies es interpretada corrientemente como lo terreno en oposición dual a lo celestial, con todo lo que esta distinción comporta: lo material, impío e inclinado al mal versus lo espiritual, inclinado hacia el bien; debido a que la luna es un astro de aspecto cambiante, la mayoría de exégetas lo entienden con referencia a la mutabilidad de las cosas temporales del mundo, o el sometimiento de lo impío a los pies de la Iglesia. Las doce estrellas que la coronan fácilmente son puestas en relación con los doce Apóstoles.³

¹ Para la exégesis de la *Mulier amicta sole*, como la Iglesia: Primasius Adrumetanensis, *Commentarius in Apocalypsin*, en CI. 0873, lib. 3, cap. 12, línea 7: "Frequenter dictum est genus in multas diuidi species quae unum sunt, nam quod est caelum, hoc templum in caelo, hoc mulier amicta sole et luna sub pedibus eius, id est ecclesia Christo induta, propter eius dilectionem mutabilia cuncta calcantem." Gregorius Magnus, *Moralia in Iob.*, en CI. 1708, SL 143B, lib. 34, par. 14, línea 9-14: "Vnde et iohannes ait: mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius. In sole enim illustratio ueritatis, in luna autem, quae mensuris suppletionibus deficit, mutabilitas temporalitatis accipitur. Sancta autem ecclesia, quia superni luminis splendore protegitur, quasi sole uestitur, quia uero cuncta temporalia despiciit, lunam sub pedibus premit." Vid. así mismo Gilbertus de Hoilandia, *Sermones in Canticum Salomonis*, sermo 20, par. 8, col. 107, línea 49 y ss. Gualterus de Sancto Victore, *Sermones xxi*, en Corpus Christ. sermo 3, línea 143 y ss., donde la *amicta sole*, como Iglesia se amplifica y extiende hacia la 'esposa' de los Cantares.

² Un autor incierto, quizás San Agustín, es quien mejor se ajusta a la interpretación que se ha hecho más general: Auctor incertus (Agustinus Hipponensis?), *Expositio in Apocalypsin Iohannis*, en P.L. XXXV, 2434: "Et signum magnum est in caelo visum, mulier amicta sole, et luna sub pedibus eius: Ecclesiam dicit, partem suam, id est, homines fictos et malos Christianos sub pedibus habere. Et in capite eius corona stellarum duodecim. Ista duodecim stellae, duodecim Apostoli intelligi possunt. Sole autem amicta spem resurrectionis significat, propter illud quod scriptum est, Tunc iusti fulgebunt sicut sol in regno Patris eorum (Matth. XIII. 43). Draco magnus rufus: diabolus est quaerens Ecclesiae natum devorare. Habens, inquit, cornua decem et capita septem: capita reges sunt, cornua uero regna. In septem enim capitibus omnes reges, in decem cornibus omnia regna mundi dicit. Et cauda eius trahebat tertiam partem stellarum caeli, et misit eas in terram: cauda prophetae iniqui sunt, id est haeretici, qui stellas caeli per iteratum baptismum adhaerentes sibi dejiciunt in terram; ipsi sunt sub pedibus mulieris. Multi, homines illos esse aestimant, quos sibi consentientes diabolus fecit sodales: multi, angelos, qui cum illo quando cecidit praecipitati sunt. Parturiens cruciatur ut pariat: per omne tempus quotidie parit Ecclesia in prosperis et in aduersis. Et draco stetit ante mulierem quae erat paritura, ut cum peperisset filium eius devoraret: semper enim in cruciatibus parit Ecclesia, Christum per membra, semper et draco quaerit devorare nascentem. Et genuit mulier filium masculinum: id est, Christum. Deinde corpus eius, id est Ecclesia, semper generat Christi membra. Masculinum autem dixit, victorem aduersus diabolum. Et mulier fugit in eremum: mundum istum non incongrue eremum accipimus, ubi usque in finem Christus Ecclesiam gubernat et pascit, in quo ipsa Ecclesia superbos et impios homines tanquam scorpiones et viperas, et omnem virtutem satanae per Christi adiutorium calcat, et conterit. Et factum est bellum in caelo: id est, in Ecclesia. Michael et Angeli eius pugnant cum dracone: Michael, Christum intelligit, et Angelos eius, sanctos homines. Et draco pugnavit et angeli eius: id est, diabolus et homines uoluntati eius obtemperantes. Nam absit ut credamus diabolum cum angelis suis in caelo ausum esse pugnare, qui in terra unum Job ausus non est tentare, nisi eum a Domino postularit ut laederet. Et non ualuerunt, neque locus eorum inventus est amplius in caelo: id est, in hominibus sanctis, qui credentes, semel expulsus diabolus ejusque satellites amplius non recipiunt; sicut Zacharias dixit, ut semel exterminata idola amplius non recipiant locum. Et expulsus est draco magnus, anguis antiquus qui dicitur diabolus et satanas, et angeli eius cum eo: diabolus et spiritus immundi omnes cum suo principe de sanctorum cordibus expulsi sunt in terram, id est, in homines qui terrena sapiunt, et totam spem suam in terra constituunt. Et audivi vocem magnam de caelo dicentem, Modo facta est salus et uirtus et regnum Dei nostri: id est, Ecclesiae. Ostendit in quo caelo ista fiant. Apud Deum (...)"

³ Para todo ello conviene citar varios ejemplos. En primer lugar, Ambrosius Autpertus, *Expositio in Apocalypsin*, en CM 27A, lib. 9, cap. (s.s.) 19, versus 17, línea 15 y ss., para quien el sol con que se envuelve la mujer es la verdad divina que asiste continuamente a la Iglesia, y la luna, el conjunto de las cosas temporales, sobre las que se levanta ésta: "Vnde et Iohannes longe superius in hac Apocalypsi dicit: Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius. In sole enim illustratio ueritatis, in luna autem, quae mensuris suppletionibus deficit, mutabilitas temporalitatis accipitur. Sancta autem Ecclesia, quia superni luminis splendore protegitur, quasi sole uestitur, quia uero cuncta temporalia despiciit, lunam sub pedibus premit." Cristo es ya el Sol de Justicia para Rupertus Tuitiensis, *De sancta trinitate et operibus eius*, CM 24, lib. 39, De operibus Spiritus Sancti VI, p. 2027, línea 738 y ss.: "Et signum magnum apparuit in caelo: mulier amicta sole (...) Mulier nempe ista sancta ecclesia est mulier quondam nuda nuditate illa quam in primis parentibus per peccatum accidisse sancta scriptura denotat nunc autem amicta non amictu qualicumque sed amicta sole id est christo sole uero sole iustitiae. Omnes enim inquit apostolus qui in christo baptizati essis christum induistis. Et luna pedibus id est mutabilitas bonorum temporalium in contemptu eius". Es más significativo este otro pasaje del mismo Rupertus Tuitiensis, *Liber de diuinis officiis*, lib. 2, p. 34, línea 76 y ss.: "Ipsa est enim mulier illa magna quae in apocalypsi uisa est amicta sole scilicet christo quem induit in baptismo lunam habens sub pedibus uidelicet omnia mutabilia calcans. Luna enim mutabilis est atque ideo mutabilem mundum designat. Et in capite suo gestans coronam stellarum duodecim id est chorum duodecim apostolorum qui in eius initio praefulserunt et

También es verdad que la figura de la Mujer, ha sido tomada como una imagen de María, la nueva Eva. Y por otro lado, el paralelismo María-Iglesia es apropiado, ya que la Virgen es también según la tradición imagen de la Iglesia.⁴ No obstante, la exégesis con la que se divulga más la identificación de la Mujer del Apocalipsis con María procede de San Bernardo, en su sermón *Domenica infra octavam Assumptionis*, donde la Virgen más que imagen de la Iglesia, como *Mulier amicta sole* es una medianera entre ésta y Cristo.⁵ Desde el siglo XII, siguiendo a Bernardo, la Virgen comenzará a ser representada como en la visión de San Juan en Patmos.

La representación pictórica de la Mujer Apocalíptica viene ya de muy antiguo y su origen habría que buscarlo en el arte de Oriente. En Occidente la primera imagen la tenemos en el conocido comentario al *Apocalipsis* de Beato de Liébana, de fines del siglo VIII; y probablemente inspirado, según Mâle, en otro manuscrito más antiguo procedente de Siria o de Egipto.⁶ Este có-

dice gozó de gran difusión y su influencia en las representaciones plásticas del Apocalipsis fue notable.⁷ Pero ha de subrayarse aquí que todo este conjunto de representaciones sólo tienen un carácter narrativo, y nunca adquieren significación teológica o simbólica.⁸ No obstante, es importante tener presente que las miniaturas de Beato tienen una importancia decisiva en las figuraciones posteriores sobre el Apocalipsis, y en particular sobre la imagen de la Mujer.

Las variantes con las que aparece la Mujer en los códices de Beato de Liébana, son las siguientes: a) La Mujer como orante, con los brazos abiertos y sin el Hijo, con el disco solar sobre su pecho y vientre, las doce estrellas en torno a la cabeza, y a los pies la luna creciente, aunque la colocación de estos elementos puede sufrir variaciones; b) La Mujer con su Hijo en el regazo, manteniéndose los atributos del sol, la luna y las doce estrellas; así mismo protegiendo a su Hijo contra el dragón, que lo acecha; c) La Mujer provista de alas en su espalda y sentada en actitud de orante so-

in utero habens clamabat parturiens et cruciatur ut pariat. Huius in utero habentis clamantis et parturientis salubrem cruciatum offerendae de qua loquimur grauis et grandisonus imitatur cantus. Quae neumis distenta sequentibus et suis fecunda uersibus quantumuis longa iubilatione non ualet satis exprimere quod significat. Cambia ligeramente la interpretación de Victorinus Petavionensis, *Scholia in Apocalypsin Ioanis*, en P.L. V, 336A, donde la Mujer es ese Pueblo de Dios, que gime con dolores de parto ante la venida del Redentor, siendo el sol la esperanza en la resurrección: *"Et signum grande visum est in caelo: Mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus [0336A] corona stellarum duodecim: et in uero habens, clamans, parturiens, et tormenta sustinens ut pariat. Mulier amicta sole, et lunam sub pedes suos habens, coronamque in capite gestans stellarum duodecim, et parturiens in doloribus suis, antiqua Ecclesia est patrum et prophetarum, et sanctorum, et apostolorum; quae gemitus et tormenta desiderii sui habuit, usquequo fructum ex plebe sua secundum carnem olim promissum sibi videret Christum ex ipsa gente corpus sumpsisse. Sole autem amicta, spem resurrectionis significat, et gloriam reprimissionis. Luna vero casum sanctorum corporum ex debito mortis, quod deficere numquam potest. Nam quemadmodum minuitur vita, sic et augetur. Nec in totum extincta est spes dormientium, ut quidam putant, sed habent [0336B] in tenebris lucem sicut luna. Corona autem stellarum duodecim chorum patrum significat secundum carnis natiuitatem, ex quibus erat Christus carnem sumpturus.* Muy significativa es también esta otra lectura de un autor desconocido, quien añade una interpretación peculiar de la luna bajo los pies como la Escritura, que al igual que aquella, ilumina la noche del mundo: Auctor incertus, *Expositio in Apocalypsin*, cap. XII, en P.L. XVII, 874D y ss.: *"Et signum magnum apparuit in caelo, mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecim. [0875A] Haec mulier Ecclesiam designat; consequens quippe erat, ut post praedicationem Christi, ejus forma describeretur, quam praedicatio Christi genuit. Possumus autem per coelum in hoc loco hunc mundum intelligere: per signum magnum salutem magnam, quam aduentus et praedicatio Christi mundo contulit: per solem vero Christus designatur, sicut dicit propheta: Vobis autem timentibus nomen Domini orietur sol iustitiae, et sanitas in pennis ejus (Malach. IV, 2). Mulier itaque amicta erat sole, quia fideles, ex quibus Ecclesia constat, in baptisate Christum induunt, sicut Apostolus dicit: Omnes qui in Christo baptizati estis, Christum induistis (Galat. III, 27). Per lunam vero, quam sub pedibus habuisse visa est, quae crescit et decrescit: [0875B] mundum istum possumus intelligere, quem Ecclesia despiciendo calcit, ut liberius ad coelestia tendat. Sed quia luna noctem illuminat, melius mihi videtur, ut per lunam Scripturam sacram intelligamus, sine cujus lumine in nocte hujus saeculi per vias rectitudinis incedere non valemus. De hoc lumine Psalmista dicit: Lucerna pedibus meis verbum tuum, et lumen semitis meis (Psal. CXVIII, 105). Mulier igitur lunam sub pedibus suis habuisse visa est; quia Ecclesia gressus mentis suae in praeceptis diuinarum Scripturarum figens, ad coelestia quotidie novit tendere. Quae etiam in capite suo coronam stellarum duodecim habuisse visa est. Caput Ecclesiae Christus est, duodecim vero stellae duodecim sunt apostoli. Possumus nihilominus per caput [0875C] mentes fidelium intelligere. Mulier ergo in capite coronam stellarum duodecim habuisse visa est; quia mentes fidelium doctrina et actus Apostolorum, cum eos imitari satagunt, exornant."*

⁴ El paralelismo identificativo: Mujer apocalíptica-Iglesia-María se encuentra ya en Ambrosius Autpertus, *Expositio in Apocalypsin*, en CM 27, lib. 5, cap. (s.s.) 11, versus 19b, línea 43-55: *"Hoc certe signum nunc usque uideatur in caelo, id est, in Ecclesia sanctorum. Dicatur itaque apertius quod sit hoc signum. Denique subditur: Mulier amicta sole. Ac si diceretur, beata semper que uirgo Maria, obumbrata Altissimi uirtute, cui uidelicet dictum ab Angelo scimus: Spiritus Sanctus superueniet in te, et uirtus Altissimi obumbrabit tibi, illa scilicet uirtus, de qua Paulus dicit: Christum Dei uirtutem et Dei sapientiam. Et quia plerumque genus inuenitur in specie, ipsa beata ac pia Virgo hoc in loco personam gerit Ecclesiae, quae nouos cotidie populos parit, ex quibus generale Mediatoris corpus formatur. Non autem mirum, si illa typum Ecclesiae praetendat, in cuius beato utero capiti suo eadem Ecclesia uniri meruit."*

⁵ Bernardus Claraeuellensis, *Sermo in dom. inf. octauam assumptionis h. Mariae*, par. 5, vol. 5, p. 265, línea 15 y ss.: *"MULIER, inquit, AMICTA SOLE, ET LUNA SUB PEDIBUS EIUS. Amplectamur Mariae vestigia, fratres mei, et deuotissima supplicatione beatis illius pedibus prouoluamur. Teneamus eam, nec dimittamus donec benedixerit nobis: potens est enim. Nempe vellus est medium inter rorem et arcam, mulier inter solem et lunam, Maria inter Christum et Ecclesiam constituta. Sed forte miraris non tam vellus opertum rore quam amictam sole mulierem."*

⁶ Mâle, E., *L'art religieux du XIII siècle en France* (Paris, 1966), pp. 4 y ss.

⁷ La copia más antigua, el *Beato de Gerona*, es del siglo X; los *Beatos de Urgel* y de *Saint-Sever* son ya del siglo XI. No tuvieron tanta influencia en la figuración otros códices contemporáneos del de Beato, aunque independientes de éste, puesto que hay que asociarlos al mundo otomano; son los de Tréveris (siglo VIII o IX), el de Bamberg (siglo XI), Cambrai y Valenciennes. Un tercer grupo, que Mâle denomina anglo-normando, al cual pertenece un manuscrito de la Biblioteca Nacional de París, tiene también cierta influencia en las representaciones francesas, como los frescos de St. Savin, cerca de Vienne (siglo XI). Vid. Mâle, E., *L'art religieux du XIII siècle en France* (Paris, 1958), pp. 364-365.

⁸ Para las representaciones del Apocalipsis vid. Burguer, Lilli, *Die Himmelskönigin der Apokalypse in der Kunst der Mittelalters*, Berlin, 1937.



Fig. 2. Maestro E.S., o Maestro de 1466: *La Visión del Ara Coeli*, grabado (26'8 cm. x 20 cm.). Viena, Biblioteca Albertina.

bre una colina en el desierto, mientras el dragón, que es combatido por los Ángeles, vomita el río de agua, y barre con su cola las estrellas del cielo; d) La Mujer, alada, que ofrece su Hijo al Padre, al tiempo que lo salva.⁹ Estas variantes, como puede notarse, no son otra cosa que el producto de adecuar la imagen a una sucesión narrativa. Es evidente que a partir de aquí se elaborará la iconografía mariana, cuando ésta se inspira intencionalmente en la de la Mujer del Apocalipsis. Con todo, el aparecer la Virgen con alas o sin ellas es un rasgo que viene a determinar dos grupos bien claros. Aunque predomina la variante de la Virgen sin alas, no faltan casos en los que nos veamos ante la Virgen alada.

Mâle nos muestra una bella miniatura (Fig. 1) de la Virgen Apocalíptica procedente de un manuscrito del siglo XIII, hoy en la Biblioteca Nacional de París, que es aún una reproducción de un modelo más antiguo. La Virgen está completamente circundada del disco solar radiante, doce estrellas en torno a su cabeza y la luna creciente bajo sus pies. Sentada con el Niño en sus bra-

zos, observa con cuidado el dragón de siete cabezas, que con su cola ha arrastrado la tercera parte de las estrellas del cielo. Un ángel toma al Niño y lo lleva al Padre Eterno. Debajo, en una peña arbolada, un conejo se refugia en una madriguera.¹⁰ Un famoso tapiz de Angers del siglo XIV presenta también a la Virgen sedente, coronada y con los consignados atributos, con el amenazante dragón en la misma disposición. Una orla separa el ámbito celeste, donde ella reside, y en donde además se sitúa un tabernáculo con un altar, encima del cual se expone un cáliz. Pero aquí la Virgen entrega el niño a un ángel, y otros ángeles acuden a homenajearla. En el ámbito terrestre, frente a la Serpiente, el vidente de Patmos, de pie en una especie de capilla, contempla la escena.¹¹ Son algunos más los ejemplos que podríamos aducir sobre esta escena que se basa literalmente en la visión de San Juan, con la particularidad que la Mujer de la visión es claramente identificada con María. Bastará constatarlo en una miniatura flamenco de un códice de fines del siglo XIII: el *Breviario Rothschild* donde la Virgen, como Madre de Dios, es representada según la disposición y los atributos propios de la Mujer del Apocalipsis, pero sola, aislada del contexto apocalíptico, vestida de sol y con la luna bajo los pies. Aquí aparece muy destacado el sol, de modo que casi oculta la figura de la Virgen; es evidente que el artista ha enfatizado expresivamente el hecho de ser ella la receptora en su vientre del verdadero Sol que es Cristo, iconografía ésta que enlazaría realmente con la *Blacherniotissa*, la Virgen que lleva a Cristo Niño en su vientre.¹² La Virgen sola, en tal disposición continuará siendo representada especialmente a partir del siglo XV y las centurias siguientes. El tipo iconográfico queda finalmente codificado, y vemos incluso cómo también a finales del siglo XVII, Lazzaro Baldi lo interpreta monumentalmente en la cuarta capilla de la derecha de la Basílica lateranense, en donde se recupera todo el contexto apocalíptico. Aquí el Evangelista levanta la pluma que ostenta en su mano, mientras contempla a la Virgen Inmaculada con ángeles entre las nubes; a la izquierda, debajo, yace el Dragón de las siete cabezas.

Pero la Mujer revestida de sol, *amicta sole* —que necesariamente hemos de suponerla más o menos derivada o en relación con la imagen implantada ya en la tradición como Mujer del Apocalipsis—, irá adaptándose a diversos contextos marianos. El proceso, en líneas generales, va a ser la adecuación alternante de los atributos de la *amicta sole* a las imágenes de María como Reina de los Cielos, como Reina de los Ángeles o simplemente Santa María de los Ángeles, la Asunción, la Virgen de la Humildad, la Virgen del Rosario y finalmente la Inmaculada Concepción.¹³

⁹ He simplificado el esquema de variantes que ofrece Maarschalkerweerd, P. Pancrazio, O.F.M., "Saggio iconografico della Immacolata", *Antoniana* 29, 1954, pp. 544-545. Para este autor, no obstante, la Mujer es ya la Virgen María, identificación que no puede ser aquí admitida.

¹⁰ Mâle, *L'art religieux du XIII siècle en France*, ed. cit., p. 365, fig. 168. La miniatura, no obstante, se completa con una escena contigua, en un recuadro inferior, donde San Miguel vence a la Bestia. Muy próxima a esta representación es otra miniatura de un Apocalipsis de la Biblioteca Nacional de París (Ms. lat. 10525, fol. 9v), realizado seguramente en Westminster hacia 1270. La miniatura es reproducida en Pâch, Otto, *La miniature medieval*, Madrid, 1987, lám. XXV.

¹¹ Vid. reproducción en Vloberg, Maurice, *La Vierge et l'Enfant dans l'art français*, Grenoble, 1933, vol. II, p. 95.

¹² Levi d'Ancona, M., *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, The College Art Association of America, conjuntamente con The Art Bulletin, 1957, p. 25. La *Blacherniotissa* en el siglo VIII aparece en los frescos de Santa María Antiqua, en Roma.

¹³ Cfr. Levi d'Ancona, *op. cit.*, pp. 26 y ss., así como Stratton, Suzanne, *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Madrid, tirada

Como Reina de los Cielos, no siempre aparece como *amicta sole*; en realidad es ésta una fórmula que el cristianismo medieval de Occidente genera a partir de su Coronación por Cristo, tras la Asunción. Pero no faltan soluciones en que se nos presenta la Apocalíptica como Reina. Así por ejemplo, tal es la imagen que, según la leyenda, la Sibila Tiburtina muestra al Emperador Augusto mediante una visión que tuvo lugar en el Capitolio, en el emplazamiento donde se levantaría la conocida iglesia romana de *Ara Coeli*.¹⁴ Esta leyenda será llevada al teatro —por ejemplo en Rouen, donde el *Mystère d'Octovien* fue compuesto en 1474—, pero más aún a las artes plásticas. En Italia se conocen representaciones a partir del siglo XII, y más tarde el tema se extenderá por Europa por medio del *Speculum humanae Salvationis*.¹⁵ En la propia iglesia del Araceli en el Capitolio, Pietro Cavallini pintó el tema en la bóveda del ábside, sustituida a fines del siglo XVII, pero considerada por Vasari como la obra maestra de Cavallini; presentaba “una Virgen con el Niño en brazos rodeada por una aureola de luz, y en la parte baja al emperador Octaviano, al cual la Sibila Tiburtina le muestra a Jesucristo, y aquél lo adora”.¹⁶ Dadas así las cosas es importante advertir que la imagen contemplada por Augusto pudo terminar siendo, como de hecho ocurrió, una variante de la Mujer Apocalíptica al asumir sus atributos. En ello uno de los ejemplos más sobresalientes lo tenemos en *Les Très Riches Heures* del duque de Berry, donde la escena se reparte en tres miniaturas intercaladas entre el texto de la oración *O intemerata*, que representan respectivamente la Sibila Tiburtina, Augusto y la Virgen; ésta aparece en un clipeo, de tres cuartos, con manto azul, coronada, llevando al niño en su regazo, envuelta por los rayos del Sol y con una luna creciente en la base.¹⁷ El tema nos es también ilustrado en un bello grabado germánico del siglo XV (Fig. 2), donde Augusto y la Sibila se muestran ataviados con la rica indumentaria aristocrática al gusto del Gótico internacional, situados en la cima del Capitolio, apreciándose al fondo el Tíber y la Ciudad Eterna a vuelo de pájaro; el emperador alza la mirada al cielo y se protege la vista con la mano ante la visión de una Madonna deslumbrante, como *Mulier amicta sole*.¹⁸

También como Reina de los Cielos puede ser interpretada la imagen del conocido tríptico conservado en la Catedral de Moulins de fines del siglo XV y de autor anónimo, conocido como *Peintre des Bourbons*. El tríptico, que presenta en la tabla central la Glorificación de la Virgen, en las laterales muestra retratados a los donantes: el duque Pedro II de Borbón a la izquierda, y la duquesa Ana, hija de Luis XI, con su hija here-

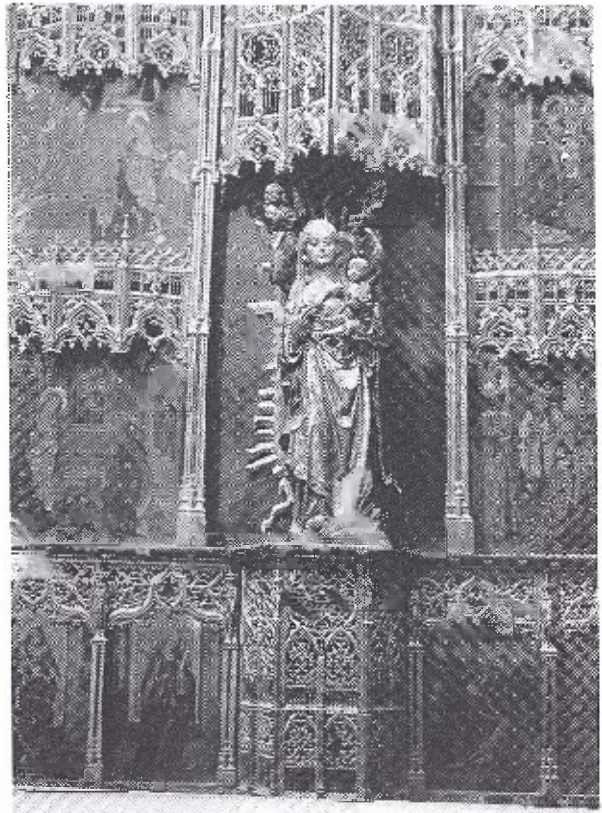


Fig. 3. Rodrigo de León (1490), *Virgen de los Ángeles*, del retablo de la parroquial.

dera Susana a la derecha. María se nos muestra aquí con una gloria inigualable en el arte del siglo XV. Como *Mulier amicta sole*, aparece sedente, con el niño en brazos, cabello suelto sobre los hombros, vestida con túnica azul y manto imperial purpúreo, con la luna creciente bajo los pies y un gran halo solar dorado envolviendo su trono, que flota en la inmensidad del cosmos. Envuelve la imagen una orla de ángeles femeninos dispuestos en grupos de tres; dos de ellos, arriba, sostienen una corona gemada con las doce estrellas. Los ángeles inferiores sostienen una filacteria con una leyenda: *Haec est Illa, de Qua sacra canunt eulogia: Sole amicta, lunam habens sub pedibus; Stelis meruit coronari duodenis*.¹⁹

Pero esta última imagen puede ser leída también como María Reina de los Ángeles. Es cierto que la presencia de los ángeles alrededor del trono de la Virgen

aparte de *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tr. de José L. Checa Cremades, 1988 (Posee edición inglesa: *The Immaculate Conception in Spanish art*, Cambridge, 1994), pp. 40 y ss.

¹⁴ Esta leyenda es referida por primera vez en los *Graphia aurea urbis Romae*, que datarían del inicio del siglo XII, y con cierta probabilidad del siglo XI. Es la época en la cual la misma iglesia comienza también a ser llamada del *Ara Coeli*. Según esta leyenda, Augusto contempló en una visión a la Virgen con el Niño Jesús, envuelta en una gloria parecida a la del sol, *amicta sole*, sobre un altar, mientras escuchaba una voz que decía: “He aquí el altar del cielo, he aquí el altar del Hijo de Dios!”. Sobre el lugar levantaría el emperador un altar: *Ara Coeli*.

¹⁵ Así por ejemplo en Rouen fue esculpida la escena en la cara oriental de la *Torre de Beurre*. Vid. Mâle, E., *L'art religieux a la fin du Moyen Age en France*, pp. 253 y ss.

¹⁶ Vasari, G., *Vidas de artistas ilustres* (tr. de A. Blázquez y otros, Barcelona, Iberia, 1957), vol. I, p. 185.

¹⁷ Vloberg, M., *op. cit.*, vol. II, pp. 106-7. El mismo tema, aunque con composición diferente, aparece, según este autor, en otros libros de Horas, como las *Heures d'Ailly*. También en un panel de un políptico del siglo XV en Notre-Dame de Montluçon, donde aparece la Sibila Líbica, probablemente obra del pintor Jean de Montuçon.

¹⁸ Macstro E.S. o maestro de 1466. Grabado 27'1 cm. x 20 cm., conservado en la Biblioteca Albertiana de Viena.

¹⁹ Vloberg, M., *op. cit.*, pp. 111-2, con fig. en p. 107.

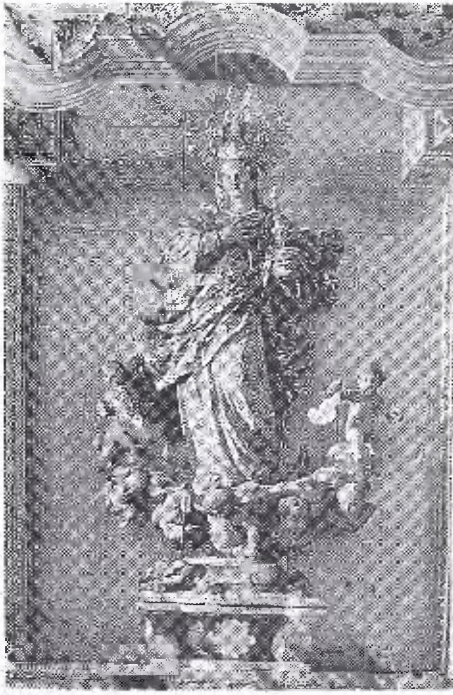


Fig. 4. *Nuestra Señora Reina de los Ángeles*, siglo XVIII, del Monasterio de Yuso, San Millán de la Cogolla (La Rioja).



Fig. 5. *Asunción*, iluminación del *Speculum Humanae Salvationis*, Praga, Biblioteca del Cabildo metropolitano (A. 13, f. 35).

es algo muy arraigado en las representaciones marianas de los primitivos italianos, y cuya raíz permanece en las representaciones bizantinas; bastará recordar simplemente la conocida *Madonna Rucellai* de Duccio, o cualquier representación de la Virgen en la pintura italogótica catalana, como la tabla central del retablo conocido propiamente como el de *Nuestra Señora de los Ángeles de Tortosa*, de Pere Serra.²⁰ Pero es interesante hacer la observación que la configuración de la advocación de 'Santa María de los Ángeles', al menos en España, se hace principalmente con base a la Virgen como *amicta sole*, rodeada de ángeles. Tal sería el caso de la talla central del retablo gótico (1490) de la parroquia de Monzón de Campos (Palencia), debida a Rodrigo de León (Fig. 3), donde la Virgen se nos muestra envuelta en rayos de sol, vestida con un manto dorado y rodeada de ángeles, de los que sólo se conservan dos en la parte superior con el ademán de sostener la corona —quizás también perdida—, que pudo llevar las doce estrellas. El esquema se repite en una obra posterior en un siglo, talla de Lucas Mitata, en la Catedral de Coria (Extremadura), donde la Virgen cabalga sobre una gran luna creciente. Tal configuración para Santa María de los Ángeles se mantendrá incluso en el siglo XVIII en una bella imagen conservada en el Monasterio de Yuso (Fig. 4), donde figura como 'Nuestra Señora Reina de los Ángeles'. En este último caso la Virgen, con la luna bajo sus plantas, se sustenta en una peana de nubes saturada de pequeños ángeles, entre los cuales se destaca uno que, como en un trasunto del episodio apocalíptico de la batalla angélica, se dispone a asaltar a la Bestia serpentiforme que, además, acaba de soltar de la boca la manzana del pecado de Eva, como en una síntesis de la Nueva Eva con la Mujer del Apocalipsis, confluencia que a estas alturas ya se había producido realmente en el tipo iconográfico de la Inmaculada.

En realidad, este tipo iconográfico de 'Santa María de los Ángeles', elaborado entre los siglos XV y XVI en tierras hispánicas, se confunde totalmente con la Asunción, para quien de modo especial se reservaron los atributos de la *amicta sole*, rasgo este típicamente hispánico. La relación entre la imagen de la Mujer Apocalíptica y la Asunción tiene sus raíces más antiguas en el *Speculum Humanae Salvationis*. Un manuscrito perteneciente a la biblioteca del cabildo de la Catedral de Praga presenta una miniatura (Fig. 5) de tales características, incluso con la interesante particularidad de mostrarnos una Asunción alada, para significar, según reza el propio texto del *Speculum*, la respectiva elevación del alma y del cuerpo. Esto explica que una serie de tablas de los siglos XV y XVI de ciertos países, como por ejemplo la Bohemia, presenten un tipo de Asunción como la Virgen con la luna bajo sus pies, y revestida de sol.²¹ La representación de María asunta comienza a hacerse frecuente en España a fines del siglo XV, ya que hasta entonces había prevalecido la Dormición y la Coronación, como imágenes que resumían el misterio del tránsito mariano, permaneciendo relegada en un segundo plano la elevación, o Asunción como

²⁰ Alcoy, Rosa, ficha n.º 59 del cat. de la exposición *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, pp. 244-248.

²¹ Ciobulka, Joseph, "La Vierge dans le soleil et au-dessus de la lune", *Actes 12eme congrès intern. hist. de l'art*, 1930, vol. II, p. 613.

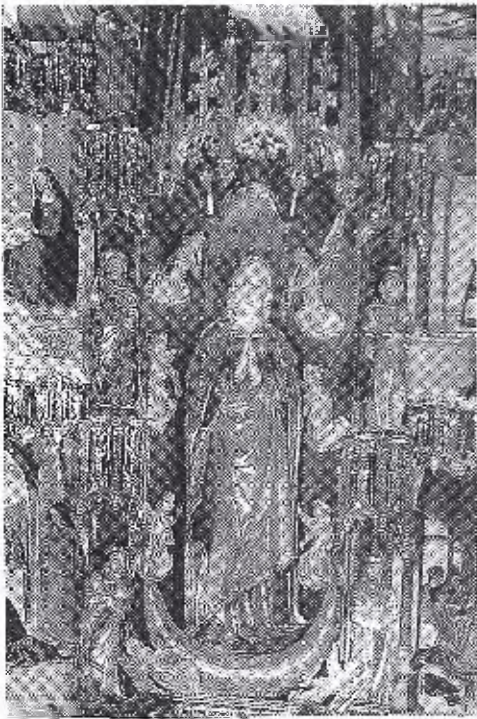


Fig. 6. Gil de Brabante (1499-1510), *Santa María La Mayor*, del retablo mayor de la Colegiata de Bolea (Huesca).

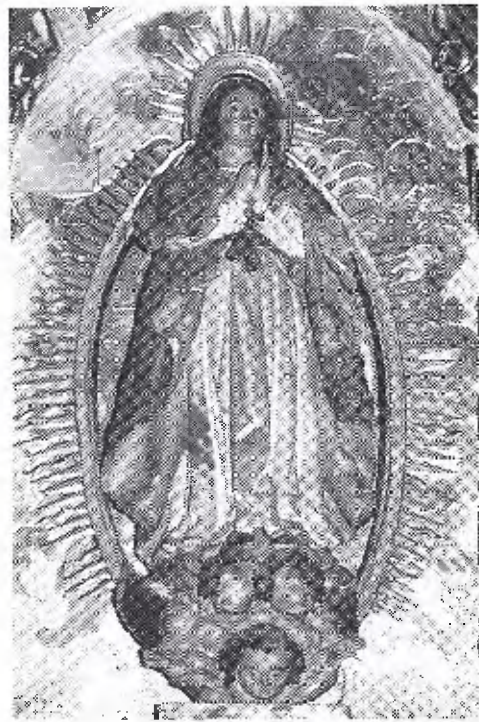


Fig. 7. *Asunción* de la Parroquial de Solares (Cantabria).

tal.²² La idea de representar la Asunción como Mujer del Apocalipsis fue importada de Flandes, siendo una de las primeras manifestaciones la de Bartolomé Bermejo, y quizás la representación hispanoflamenca más relevante es la Asunción que pintó Michel Sittow para la reina Católica, sobre el 1500, en donde la Virgen aparece con los atributos de la *Mulier amicta sole* acompañada de ángeles.²³ La propagación en España de este tipo asuncionista avanzó rápidamente desde comienzo del siglo XVI, siendo determinante para ello la unión de imagen más texto en misales y libros minia- dos de coro, de forma que la Mujer Apocalíptica terminó siendo en España durante ese siglo imagen característica de la Asunción. La Virgen del retablo mayor de la Catedral de Sevilla, realizado por el flamenco Pieter Dancart, constituye uno de estos ejemplos asuncionistas. Así mismo la imagen de la Virgen del retablo mayor de la Colegiata de Bolea (Aragón), obra de Gil de Brabante (Fig. 6), que se conforma de un modo semejante: manto dorado, luna bajo los pies y rodeada de ángeles, músicos unos, elevantes otros. Otro ejemplo hispanoflamenco significativo lo constituye la Asun-

ción del retablo de la capilla de Santa Teresa en la Catedral de Santo Domingo de la Calzada, obra del "Maestro de Santo Domingo", en donde están muy significados los rayos de sol por detrás de la Virgen. Estos ejemplos, más la talla flamenca de fines del siglo XV, que representa la Asunción en la Catedral de la Redonda de Logroño, nos confirman suficientemente la difusión del tipo en suelo peninsular. Algo más tarde, bien entrado ya el siglo XVI, Alonso Berruguete dispone su Asunción del retablo de San Benito el Real de Valladolid en una hornacina rodeada de ángeles y de un halo radiante, como *amicta sole*, y contemporáneamente también Juan Correa del Vivar, en una tabla que combina la Dormición con la Asunción, nos muestra a ésta según el modelo flamenco.²⁴ La Asunción de la Iglesia de Solares (Cantabria) nos demuestra también la pervivencia del tipo en épocas ya bastante más tardías (Fig. 7), y aún la Asunción de José Mora, de la Cartuja de Granada, de comienzos del siglo XVIII, mantiene la luna creciente bajo los pies. Un caso especialmente interesante es el de la 'Virgen del Saliente', en Albox (Almería), que se conforma como una Asunción (Fig.

²² Entre las miniaturas de la *Biblia de Ripoll* (siglo XI), la Virgen asunta es representada en el centro de un clipeo sostenido por ángeles. Así mismo una miniatura del *Misal de Fitero* (fol. 78), un códice procedente del Monasterio de Fitero, conservado hoy en la Diputación de Pamplona, dos ángeles sostienen la mandorla que contiene a la Virgen elevada. Por otro lado un frontal del siglo XIII, procedente de la ermita de Sant Romà de Vila, en Encamp (Andorra) muestra la Virgen de la Asunción entre dos ángeles, que la toman de sus brazos. Estos son los ejemplos más antiguos en suelo peninsular. La Asunción se configuraría también con otros elementos procedentes de los relatos apócrifos, o bien del teatro litúrgico; en este ámbito cabe circunscribir los detalles de la elevación del alma, en forma de pequeña figura, por Cristo, o la entrega del cingulo a Santo Tomás, que no pudo llegar a tiempo de reunirse con los Apóstoles para asistir al Tránsito de la Virgen. Nos puede servir de ejemplo para ambas cosas el *retablo de San Millán* (siglo XIV), hoy en el Museo de La Rioja (Logroño). Para una visión más amplia del repertorio medieval, vid. Vicens, M.^a Teresa, *Iconografía asuncionista*, Valencia, 1986.

²³ Stratton, S., *op. cit.*, pp. 41-42.

²⁴ Óleo sobre tabla de mediados del siglo XVI, Museo del Prado, n.^o cat. 671.



Fig. 8. *Nuestra Señora del Saliente*, Albox (Almería).



Fig. 9. Jaume Serra (siglo XIV), *Virgen de la Humildad*, tabla central del retablo del Palau de Cerdanya.

8): dos ángeles elevan a la Virgen, cuyos pies ya casi se desprenden de la luna que pisa, ya que el viento, arqueándolo, ha convertido su manto en una vela que le permite casi volar; la Virgen mira a lo alto, y debajo queda la Bestia. En esta última versión, la Asunción se reencuentra con los orígenes del tipo iconográfico, retrotrayéndonos al mismo Apocalipsis, donde la Mujer es también salvada de la Bestia, concediéndosele alas de águila.

En relación con todo esto, es importante remarcar que cuando el tratadista jesuita Johannes Molanus pretende ajustar la imagen de la Asunción, toma el ejemplo español para fijar su tipo iconográfico.²⁵ Molanus, en efecto, representa el espíritu de Trento. Según tal formulación, el Greco pinta su conocida Asunción para el altar mayor de la toledana iglesia de Santo Domingo el Antiguo en 1577, hoy en el Instituto de Arte de Chicago.²⁶

Los atributos de la *amicta sole* aparecen así mismo acompañando a la *Virgen de la Humildad*, en el caso concreto de un retablo fragmentario del Palau de Cerdanya (Fig. 9), de Jaume Serra (segunda mitad del siglo XIV), y cuyas referencias a la Mujer del Apocalipsis las tenemos con la luna bajo los pies, la aureola estrellada y el suelo dorado, que es el sol con que se reviste.²⁷ La Virgen de la Humildad es presentada sedente y con el Niño en el regazo, al que amamanta. Un retablo veneciano de fines del siglo XIV, atribuido a Jacobello di Bonomo, cuya tabla central corresponde a la *Madonna de la Humildad*, presenta también las mismas características: sedente con el Niño, la luna bajo los pies, aunque aquí la Virgen no es representada en el acto de amamantar al Niño.²⁸ Se ha propuesto que esta advocación fue favorecida por los dominicos, quienes la oponían a la Inmaculada Concepción, contrarios a tal doc-

²⁵ Molanus, J., *De historia SS. Imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum, libri quatuor*, 1568 (Lovaina, 1771), pp. 332-333: "Y después de su Asunción, María se convirtió en reina de los cielos. La iglesia creyó oportuno erigir una estatua real, como estaba escrito en el apocalipsis, donde se escribe cómo Juan ve a esta reina, Amictam sole, la luna bajo sus pies, una corona de doce estrellas sobre su cabeza." Tr. de L. Checa Cremades en Stratton, *op. cit.*, p. 43.

²⁶ Ciertamente la Asunción en España no toma exclusivamente la forma de la *amicta sole*. Existen muchos casos que confirman el desarrollo y proyección de un tipo que prescinde de tales atributos. Como ejemplos significativos podríamos citar la Asunción del Retablo Mayor de la Basílica del Pilar de Zaragoza, obra de Damián Forment, donde vemos a los Apóstoles asistiendo a la elevación de María por ángeles, encima de su sepulcro; o bien la Asunción de este mismo artista en el retablo mayor de la Catedral de Santo Domingo de la Calzada. Así mismo la tabla de Joan de Joanes (circa 1579) que probablemente formaba parte del retablo de la Virgen del convento de San Agustín de Valencia, conservada hoy en el Museo de San Pío V de Valencia, donde la Virgen, sin sustentarse en nube alguna, es elevada por los ángeles encima de su sepulcro. Otros casos pueden ser la Asunción del Monasterio de Santa Clara de Valladolid (siglo XVI), o el grupo escultórico del siglo XVIII de la Catedral de Burgos; ambos muestran a la Virgen rodeada de ángeles, como en el modelo flamenco, pero no hay rastro de los atributos de la *amicta sole*.

²⁷ Sureda, J., *El Gótico Català, pintura*, vol. I, Barcelona, 1977, pp. 158-159.

²⁸ Londres, National Gallery, n.º 4250. Una completa descripción se debe a Davies, M., *National Gallery Catalogues: The Earlier Italian Schools*, Londres, 1951, pp. 423-425. Levi d'Ancona, M., *op. cit.*, p. 27 y Stratton, S., *op. cit.*, p. 40, indistintamente, sostienen también que esta

trina, "pues la imagen, al identificar la Virgen con la Mujer del Apocalipsis (que al parecer concibe un niño inmaculadamente), inclinando la cabeza y colocándola sobre el suelo, expresa su modestia y humildad".²⁹

Pero la principal oposición a la Inmaculada la hicieron los dominicos a través de la 'Virgen del Rosario', cuya imagen se fue definiendo durante el siglo XVI con los atributos de la Mujer del Apocalipsis, y probablemente en relación con la difusión de la imagen de la Inmaculada. En tales circunstancias, no debe ser ajeno a todo ello la difusión de numerosas estampas, aparecidas ya a fines del siglo XV, con una oración inmaculista. El culto del Rosario se popularizó gracias al impulso del dominico Fray Alain de la Roche en el *Psalterium Mariae Virginis*. En 1474 Jacob Sprenger establece la primera Cofradía del Rosario, que cuatro años más tarde el papa Sixto IV reconocerá concediéndole indulgencias. La Virgen del Rosario aparecerá con los atributos de la *amicta sole* con el Niño. Pero la concreción de tales atributos no fue tampoco exclusiva de la Virgen del Rosario en el ambiente dominico; un ejemplo lo tenemos en la tabla de la *Aparición de la Virgen*, que pintara Pedro Berruguete para el retablo mayor del dominico convento de Santo Tomás de Ávila en el siglo XV, hoy en el Museo del Prado.³⁰ No siempre tampoco, en la advocación del Rosario, se recogen todos los atributos de la *amicta sole*; así la Virgen del Rosario de Llombai (País Valenciano) (Fig. 10), en donde la única alusión se concreta en la ráfaga de rayos, que en este caso está circundada de rosas y cuentas en alusión al mismo rosario, formando como una especie de 'mandorla' en torno a la Virgen. No es un caso único este de disponer el rosario entre los rayos; en el mismo ámbito valenciano, la iglesia de Palomar también conserva una Virgen del Rosario semejante, como también la de Vera del Moncayo (Aragón). La luna bajo las plantas aparece en la Virgen del Rosario de Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba) (Fig. 11), constituyendo ejemplos bien típicos los de la Catedral de Orihuela (Fig. 12) y del Monasterio de Santa Clara de Salamanca, del siglo XVII ambos. Por último, los atributos de la *amicta sole* se mantienen en las imágenes sevillanas correspondientes a las iglesias de San Vicente y de la Magdalena (Fig. 13) respectivamente, si bien en las imágenes marianas andaluzas "vestidas" de los siglos XVII y XVIII, sistemáticamente casi todas llevan la luna, el destello de rayos, o el rosario mismo, para lo cual nos sirve de ejemplo la también sevillana 'Virgen de la Alegría'.³¹

Otras imágenes aisladas de la Virgen pueden también recurrir a la fórmula iconográfica de la *amicta sole*. De hecho, desde fines del siglo XVI, muchas advocaciones marianas hispánicas adoptan los símbolos de la mujer del Apocalipsis. Uno de los casos más sobresalientes es la 'Virgen de Guadalupe' de México, y cabe también destacar una talla abridera famosa: la 'Virgen de la Consolación' de Bárcena de Pie de Con-

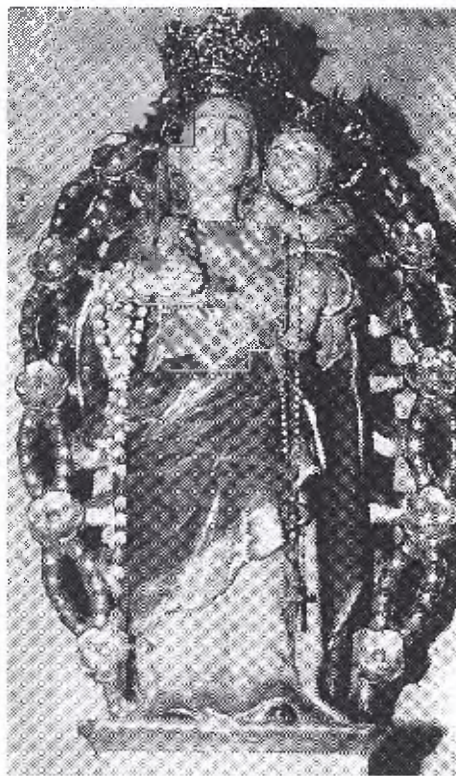


Fig. 10. *Virgen del Rosario* (siglo XVI), Parroquial de Llombai (Valencia).

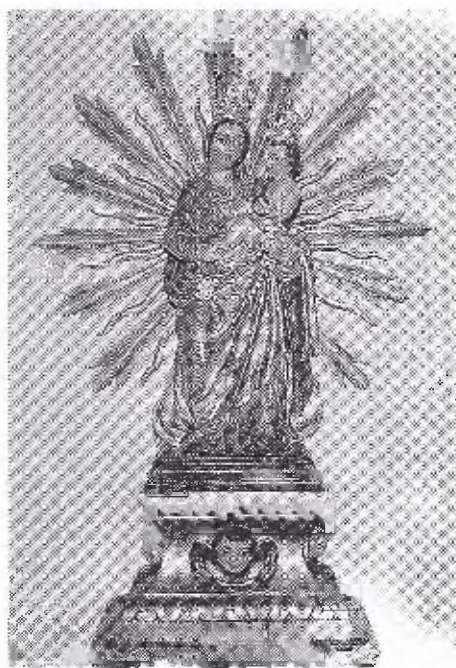


Fig. 11. *Virgen del Rosario* (siglo XV-XVI), Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba).

madonna veneciana participa ya del inmaculismo debido a que en el programa iconográfico del retablo se presentan cuatro escenas de la Vida de María según el *Protoevangelio de Santiago*, y dos milagros referidos a la Inmaculada Concepción, tomados del sermón de la Concepción de la Virgen atribuido a San Anselmo de Canterbury. Por lo cual su definición sería: "Madonna de la Humildad concebida inmaculadamente". Se trataría, no obstante, de una excepción sin proyección futura la de unir la Virgen de la Humildad con la Inmaculada.

²⁹ Stratton, S., *ibidem*. La cita es de Millard Meiss, "The Madonna of Humility", *Art Bulletin* 18, 1936, p. 463.

³⁰ Stratton, S., *op. cit.*, p. 41.

³¹ Expuesta en la Iglesia de la Paz de Sevilla, con motivo de la Expo'92, con el n.º 129.

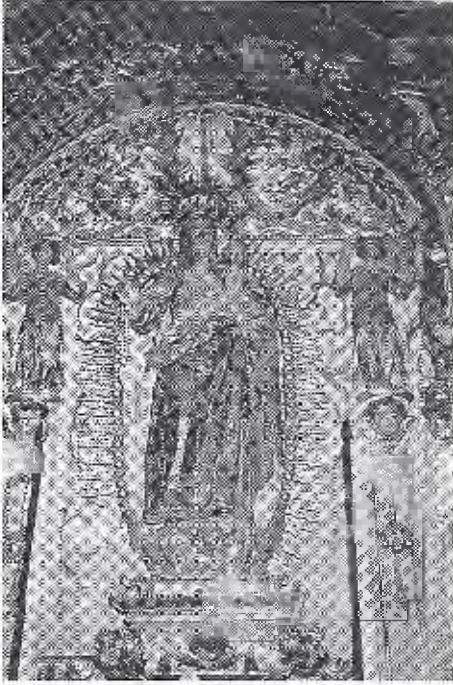


Fig. 12. *Virgen del Rosario* (siglo xvii), Catedral de Orihuela.

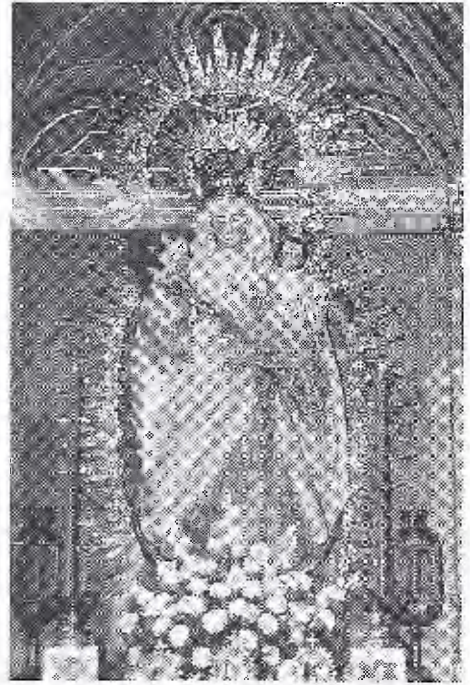


Fig. 13. *Virgen del Rosario*, Iglesia de la Magdalena, Sevilla.

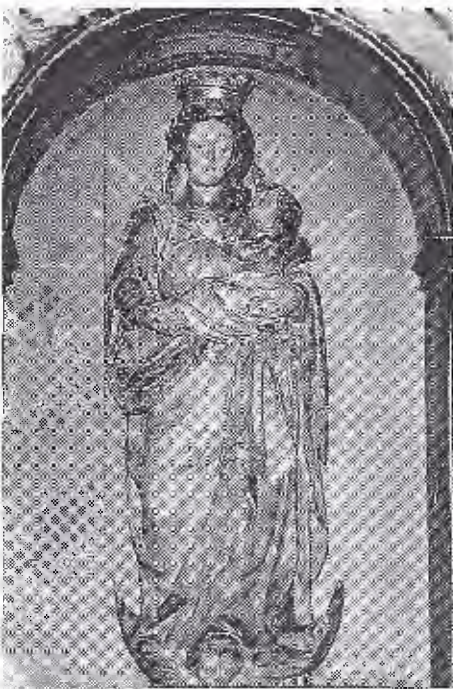


Fig. 14. *Virgen del Buen Consejo*, Monasterio de monjas Trinitarias, Laredo (Cantabria).



Fig. 15. *Virgen del Carmen* (siglo xviii?), Convento de Santa Ana, Jumilla (Murcia).

cha (Cantabria), que tiene la luna bajo los pies. Así mismo la 'Virgen del Buen Consejo' (Fig. 14) del Convento de Trinitarias de Laredo (Cantabria), la 'Virgen de las Maravillas' del Convento de Agustinas de Pamplona, e incluso la Virgen de la Expectación del parto, también llamada 'Santa María de la O', venerada en la Colegiata de Bayona (Galicia), la cual se dispone también sobre la luna, advocación ésta que como 'Nuestra Señora de la Esperanza' y dispuesta también del mismo modo y atributos, se conserva en el convento de agustinas de Logroño. Por último, cabe recordar la 'Virgen Antigua' de Valladolid, obra esta última de Juan de Juni, que además de recoger los símbolos de la Apocalíptica, toma también en la mano una azucena,

símbolo de las letanías, y un libro. Una inscripción vincula esta imagen con la Inmaculada: *Ab initio et ante saecula (sic) creata sum* (Me creó desde el principio y antes del mundo).³² Una curiosa imagen conserva el Convento de Santa Ana del Monte de Jumilla (Murcia), en donde una Virgen (Fig. 15) lleva una luna bajo sus plantas mientras sostiene con su mano izquierda un escudo, delante del cual un angelito acosa con una lanza a la Bestia, en un entorno donde aparecen algunos de los símbolos de la Inmaculada Concepción llenando el paisaje: la fuente, el lirio, el cedro, el ciprés y la palmera, pero la Virgen es 'del Carmen'. Sobre la confluencia de la Mujer del Apocalipsis con la Inmaculada nos ocuparemos en un próximo artículo.³³

³² *Eclesiástico* 24, 9. Este texto, como ha señalado M. Levi d'Ancona, fue ya aplicado en el siglo IX a la Inmaculada por Haymon de Halberstadt, *Homilia V in Solemnitate Perpetuae Virginis Mariae* (P.L. CXVIII, 765), y aparece como invocación mariana en un manuscrito del monasterio benedictino de New Minster, Winchester, el mismo donde esta autora ha tratado de ver la más antigua representación figurativa de la Inmaculada Concepción. Cfr. Levi d'Ancona, M., *op. cit.*, pp. 20 y ss. Es este el apoyo bíblico del que se sirvió Petrus Thomae, en Barcelona hacia 1320, para definir la Inmaculada Concepción. Los escritos de este franciscano serán tomados en 1378 por Jean Vitalis en su *Defensorum Beatae Virginis*, que a su vez constituyeron la base para la defensa inmaculista en el Concilio de Basilea de 1437. El mismo Juan de Juni vuelve a repetir la imagen de la "Antigua" esta vez en la capilla Benavente en la iglesia de Santa María en Medina de Rioseco: la imagen central de la Virgen aparece también como *amicta sole*, luna bajo los pies, encima de una Serpiente que se enrosca, coronada con doce estrellas, y ofreciendo un lirio con su mano derecha, mientras la izquierda la lleva al pecho. El retablo, como reza su contrato, tenía que ser "de la historia de la Concepción de Nuestra Señora", y a este tema se refieren las diferentes escenas del programa pictórico. Aunque la imagen central no represente estrictamente la Inmaculada Concepción, queda sobreentendida. En definitiva, estamos ante la fusión de la Mujer Apocalíptica con la Inmaculada Concepción. Cfr. Stratton, S., *op. cit.*, p. 45.

³³ "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): *Ab initio et ante saecula creata sum.*"