

CENIT Y ECLIPSE DE LA MUJER APOCALÍPTICA.
LOS ATRIBUTOS ASTRALES EN LA ICONOGRAFÍA MARIANA
DE LA BAJA EDAD MEDIA

GERARDO BOTO VARELA

San Juan, o quien quiera que escribiese el Apocalipsis, dio cuenta de una formidable visión celeste en los prolegómenos de la batalla librada por el gobierno del Universo, tras la apertura de los siete sellos y después haber sonado las siete trompetas. Apareció entre las nubes una Mujer parturienta, sufriente madre de un Hijo llamado a gobernar todas las naciones con vara de hierro. Alumbró y comenzó a ser hostigada por la inicua Bestia dracontiforme, que, sin embargo, nada logró ante la oportuna intervención de san Miguel y su ejército. Para subrayar la dimensión cósmica del acontecimiento, el autor del *Libro de la Revelación* confeccionó una prosopografía prodigiosa de la hembra. Sus perfiles se definen a partir de magnos atributos siderales de alcance universal («et signum magnum paruit in cælo mulier amicta sole et luna sub pedibus eius et in capite eius corona stellarum duodecim», Ap 12,1). Tan deslumbrante señal se despliega confrontada a su antinomia, el satánico Dragón («et visum est aliud signum in cælo et ecce draco magnus rufus habens capita septem et cornua decem et in capitibus suis septem diademata», Ap 12,3). No pudieron sustraerse a estas apariciones, y en particular a la primera, los teólogos y hermeneutas medievales. Enfrascados en exégesis y disquisiciones, ansiaban dilucidar si bajo los perfiles de la metáfora femenina debía advertirse la identidad de María o la de la Iglesia, madres ambas de Cristo por más que en planos diferentes. En este escrutinio a la Iglesia se le reconocía la cualidad añadida de ser, además de madre, esposa de Cristo: en ella se refleja —como si fuese la luna— la luz deslumbrante del Sol de justicia.¹

1. M. WARNER, *Tú sola entre las mujeres: El mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, 1991, p. 335, remite a Methodio de Olimpo y su *Simposio de las Diez Virgenes*. Además de la

Ha sido ya reconocido que la redacción apocalíptica se nutrió de pasajes veterotestamentarios con argumentos análogos y que con ellos estableció relaciones tipológicas.² En algunos puntos, además, resultaba coincidente con textos tan diversos como los oráculos sibilinos, los libros de Qumran o la *IV Égloga* de Virgilio. Resulta obvio, en todo caso, el alcance cósmico de la imagen femenina que resiste los envites del Mal y alumbra a un Redentor, cualidades que se han pretendido asimilar a las de mitos astrales egipcios (Isis frente a Typhon, el cocodrilo del Nilo) o griegos (la serpiente Python persiguiendo a Latone, amante de Apolo a la que salva Poseidón al protegerla hasta que da a luz a un Hijo que abatirá al Dragón).³ Wirth ha recogido la opinión de que, con tal asunto, se buscaba despejar desde posiciones religiosas la incógnita astronómica del eclipse solar o lunar. No en balde, aún en el xv un tratado de corrección de supersticiones denuncia que algunas personas invocaban la llegada de la luna nueva denominándola *regina caeli*.⁴ Pero si alguna virtualidad cabe conceder al episodio de la *Mulier* y su alcance cósmico es el de conjugar una multiplicidad de tiempos narrativos: el pasado (los versículos correspondientes proporcionan una recapitulación textual de lo narrado por el *Libro* hasta ese capítulo XII), el presente (la visión de Juan adquiere perenne vigencia al augurar el triunfo del Milenio) y el futuro (el vaticinio de la victoria final definitiva de Dios sobre la Bestia demoníaca y sus adoradores).

que se desglosa más abajo, la bibliografía de referencia en M. L. THÈREL, *Le triomphe de la Vierge-Église*, París, 1984, p. 126, n. 282

2. Entre otros, la descripción de la deslumbrante esposa que «surge cual aurora, bella como la luna, refulgente como el sol» en Cantares 6,10; el alumbramiento de la virgen que vaticina Isaías 7,14 y 11,1; el Dragón inicuo que engulle al justo en Jeremías 51,34 y que habita el abismo marítimo en Job 7,12 y salmo 74,13-14; el Dragón traspasado por la fuerza de Israel en Isaías 51,9; el macho cabrío que, como el Dragón, hizo caer a la tierra muchas estrellas según Daniel 8,10. Por no reparar en las doce estrellas de la corona, tantas como las tribus y los apóstoles.

3. L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, II-2, París, 1957, p. 708-711. Precisamente, cuando APULEYO, en L. RUBIO FERNÁNDEZ (ed.), *El asno de oro*, Madrid, 1983, p. 324: Libro X, párrafos 4-5, imaginó la aparición de Isis a su protagonista Lucio en medio de un culto místico, le confirió con una corona de flores y en el centro de su cabeza «coincidiendo con la frente había un disco plano que, como un espejo, o mejor dicho, cual luna simbólica, reflejaba una blanca claridad». Y añade acerca de su vestidura que «todo el remate bordado y hasta el lienzo de fondo estaba sembrado de radiantes estrellas y, en el centro de ese firmamento, una luna llena desprendía rayos de fuego». Los puntos de semejanza con la *Mulier amicta sole* no creo que, en este caso, pasen de casuales.

4. M. WARNER, *Tú sola entre las mujeres*, p. 334 y 338. Por lo demás, que la luna actúa directamente sobre la fertilidad de la naturaleza se sostiene aún en el manual *De secretis mulieribus* del PseudoAlberto Magno.

La literatura exegética ha desglosado los argumentos del pasaje apocalíptico y ha abundado en el reconocimiento en el mismo de la Iglesia de Israel, divina sin dejar de ser mundana. Así, el desierto en el que se protege la mujer de la agresión de la Bestia maligna se parangonó con aquél, recorrido durante el éxodo, en el que el pueblo israelita pudo zafarse de la tiranía y hostigamiento del faraón; y junto al desierto pretérito otro futuro, el que volverá a transitar el pueblo de Dios en los prolegómenos del Juicio. Entre tanto, ese mismo pueblo peregrina por el siglo con el auxilio de los dos testamentos —de los que son figura las dos alas recibidas por la *Mulier*— y los preceptos de la caridad o de la vida contemplativa, como advierte Christe. Los dolores de parto, a su vez, son los de la madre, pero también los del pueblo de Israel en cuyo seno nació un Hijo de hombre que cumplió la profecía e inauguró una nueva era.⁵ La aparición del Mesías infundió esperanzas escatológicas en los fieles que, remedando la acción del Hijo de la Mujer Apocalíptica, acabarán presentándose ante el tribunal de Dios. Podrán entonces nacer a la vida trascendental, como se les prometió el día de su bautismo, e ingresar en el Paraíso inaugurado por Cristo tras su Ascensión.⁶ El Dragón, por su parte, se juzgó encarnación del mal absoluto tanto como de la persecución satánica que se cierne sobre la Iglesia cristiana a lo largo de su peregrinaje y, de modo crítico, durante la irrupción del Anticristo antes del alba del tiempo santo y del Juicio.

Aclarados estos puntos de partida, que en buena media lo son también de llegada, referiré de manera sumaria los avatares del tema.

Lecturas tropológicas

A lo largo de la Alta Edad Media y hasta los albores del mundo gótico la ilustración del Apocalipsis se interrumpía sistemáticamente en el capítulo XII.⁷ Ese

5. En la exégesis más temprana (Ticonio, Agustín, Gregorio, Beda, Beato...) los dolores del parto se entienden los propios de la Iglesia que alumbró a sus hijos en medio de los enemigos de la fe (persecuciones, guerras de religión o encarnaciones de heterodoxia o herejía). Y con dolor, añade el de Liébana, alumbró la Iglesia a Cristo si bien por Él se transformó y recibió la nueva ley. Cf. J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, París, 1999, p. 135.

6. G. SCHILLER, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, vol. 4-1, Kassel, 1976, p. 77-78.

7. Entre los ciclos pictóricos que detienen su exposición en ese capítulo se cuentan el baptisterio de Novara, Saint-Savin-sur-Gartempe, Saint-Hilaire de Poitiers, San Severo de Bardolino, catedral de Anagni, Sant Quirze de Pedret, San Pietro al Monte de Civate, Méobecq y, quizá, San Policarpo de l'Aude. Y. CHRISTE, en R. K. EMMERSON y B. MCGINN (ed.), «The Apocalypse in the Monumental Art of the Eleventh through Thirteenth Centuries», en *The Apo-*

criterio selectivo es particularmente evidente en los ciclos pictóricos murales, donde el capítulo en cuestión se ilustra en el mismo tenor que se comentaba por escrito, esto es, como una suerte de recapitulación *a principio* de lo narrado hasta ese punto. Ningún pasaje correspondiente a la segunda mitad del texto, a excepción de la Jerusalén Celeste, la morada de los justos que murieron con la esperanza de la resurrección (21,1 - 22,5), fue representado a nivel monumental durante aquellos siglos. Las imágenes se formulan literalmente fieles al texto en la práctica totalidad de los casos.⁸ Se desentienden del hilo narrativo, por el contrario, las escenas esculpidas, que dan cuenta de determinados pasajes de manera puntual y autónoma. El de la *Mulier* fue el que gozó de mayor predicamento en el medio hispano, al que vuelvo más abajo. Adelanto ya que, a tenor de los contextos monumentales y discursivos en que se inserta la representación, resulta palmario que se le confirió un perfil eclesiológico.

La significación eclesiológica resulta explícita cuando la imagen figura en escenarios bautismales. En el tambor de la cúpula del baptisterio piamontés de Novara, de inicios del XI, la escena se evoca de modo sintético a través de tres personajes (el ángel que apoya su trompeta contra el suelo corresponde, en realidad, a la escena contigua): el Dragón que abre su boca dispuesto a devorar al Niño mientras arrastra las estrellas con su cola, la Mujer nimbada, orante y sin elementos siderales, y el Hijo, que desde un pequeño sarcófago asciende hacia el cielo sin dejar de recordar a Jesús en su pesebre de Natividad.⁹ En el cielo, delimitado por una ancha franja, se sitúa un baldaquino abierto, con altar-arca y candelabro, como se menciona en Ap 11,19. Este nacimiento pretende invocar aquí la encarnación de la fe redentora, en paralelo al nacimiento espiritual que proporciona el bautismo: merced a este sacramento iniciático concedido por la Iglesia, el neófito deja atrás la muerte terrenal, vuelve la espalda a esa realidad. Traducido a imágenes, el Hijo adopta el mismo gesto frente al Dragón. La catequesis bautismal de Novara se refuerza con la presencia del templete, custodio de la alianza, prefiguración del pueblo de Israel ya

calypse in Middle Ages, Cornell, 1992, p. 234-258, esp. 239, i *L'Apocalypse de Jean: Sens et développements de ses visions synthétiques*, París, 1996, p. 101-102. Los antecedentes en época paleocristiana y altomedieval en Y. CHRISTE (ed.), «Traditions littéraires et iconographiques dans l'interprétation des images apocalyptiques», en *L'Apocalypse de Jean: Traditions exégétiques et iconographiques III-XIII siècles*, Ginebra, 1979, p. 109-137, esp. 124 y s. Véase además en el mismo volumen P. K. KLEIN, «Les cycles de l'Apocalypse du Haut Moyen Âge (IX-XIII^e s.)», p. 135-185.

8. Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, p. 105.

9. Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, p. 112-113; J. WETTSTEIN, *La fresque romane: Italie, France, Espagne: Études comparatives*, París, 1971, esp. p. 6 y s.

elegido en el cielo y tipo veterotestamentario de la Iglesia y su altar.¹⁰ Resulta palmario el alcance eclesiológico de la composición.

Análoga situación se plantea en el templo lombardo de San Pietro al Monte en Civate, anterior a 1096.¹¹ En el tímpano interior del pórtico se despliega una imagen sintética del capítulo XII del Apocalipsis: bajo la *Maiestas* y las legiones angélicas se sitúan un Dragón alanceado y una parturienta recostada después de haber dado a luz a un niño que Dios, *Sol invictus* entronizado, se apresta a recibir. Demus creyó reconocer que se representaba aquí la Natividad tanto por el esquema compositivo empleado como por un epígrafe que identifica a la criatura como Cristo. De esta suerte, la figura femenina sólo podía tratarse de María. Klein, por su parte, ha demostrado que, más allá de los débitos compositivos contraídos con la miniatura hispana por este pintor, las preocupaciones alegóricas expresadas aquí atienden, en realidad, al comentario de Ambrosio Autpertus, partidario de reconocer en el texto juanino a la Iglesia al tiempo que a la Virgen. Sin embargo, en la imagen no hay más argumento para suponer que se trata de la Virgen que la actitud serena de la madre.¹² En realidad, la visión apocalíptica está subordinada a una visión teofánica de Cristo triunfante. La batalla contra la Bestia se acompaña de un epígrafe con el versículo de Ap 20,9-10 que alude al triunfo sobre la Bestia al final del Milenio cuando fue arrojada al lago de fuego y azufre, episodio que remite al combate victorioso de las tropas angélicas (12,7-12). La expulsión del Dragón del cielo está directamente compaginada con la llegada del Hijo a Dios, licencia artística desplegada al margen del orden de los textos bíblicos.

10. Idéntica solución y valores en la pintura del porche (lado norte, tramo oriental, registro medio) de Saint-Savin-sur-Gartempe.

11. A. COLLI, «L'affresco della Gerusalemme celeste di San Pietro al Monte di Civate: proposta di lettura iconografica», *Arte Lombarda*, núm. 58-59 (1981), p. 7-20, i «La Gerusalemme celeste nei cicli apocalittici altomedievali e l'affresco di San Pietro al Monte di Civate», *Cahiers Archéologiques*, núm. 30 (1982), p. 107-124; P. K. KLEIN, «Les cycles de l'Apocalypse du Haut Moyen Âge», p. 151-152; Y. CHRISTE, «Traditions littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programme de Civate», en *Texte et image: Actes du Colloque International de Chantilly*, París, 1984, p. 129-134.

12. AMBROSII AUTPERTI, *Opera*, I, col. «Expositio in Apocalypsin. Corpus Christianorum continuatio medievalis», vol. XVII, Tournhout, 1975, p. 443 y s. María parió sin dolor por caer del pecado de la libido. Sin embargo, no fue ésta la suerte de la Iglesia según juzgaron los exegetas (G. SCHILLER, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, vol. 4-1, p. 78). Tampoco, desde luego, la de la Mujer cubierta de sol. Pero desde mediados del siglo XII el reconocimiento de la Virgen y la *Mulier* se consuma en ambientes cistercienses, esencialmente por las consideraciones vertidas por san Bernardo. En el medio canonical y parroquial la asimilación de Virgen e Iglesia se escucha con reticencias.

La dimensión mesiánica del infante sugiere que la madre lo es de manera tropológica (Iglesia) antes que carnal (María). De la iconografía de Natividad, en todo caso, se tomó el préstamo del Niño desnudo que aquí se gira en conformidad con las lecturas alegóricas proyectadas sobre el Apocalipsis: de nuevo, la idea de volver la espalda al Dragón de la muerte.

Ante la congénita ambivalencia del asunto, intérpretes y pintores se esmeraron en despejar las potenciales contradicciones interpretativas y formales apelando, en buena medida, al valor alegórico de la imagen. La *Mulier* fue valorada como Virgen e Iglesia, a un tiempo, ya en los escritos de autores altomedievales como Quodvultdeus, Andrés de Cesarea, después Ambrosio Autpertus o Haimon de Rémy, por más que la fusión de ambas identidades no se consume hasta el siglo XIII.¹³ La creciente sensibilidad mariológica del siglo XII abogaba, con san Bernardo a la cabeza, por reconocer en la Mujer a la Virgen (PL, CLXXXIII, 429-436), en su calidad de eslabón capital entre Dios y la historia de su pueblo.¹⁴ Con todo, en el ábside de Saint-Hilaire de Poitiers se optó por aquellas imágenes que proclamaban la victoria de la Iglesia frente al mundo (caballeros, Mujer y Dragón, san Miguel), su triunfo en el Milenio.¹⁵ Esta misma valoración serena del Apocalipsis, lejos de todo catastrofismo, está presente a través del episodio de la *Mulier* en el pórtico de Saint-Savin-sur-Gartempe, donde la Mujer por vez primera figura como una majestad, entronizada en un globo celeste que acaso sea el sol.¹⁶

13. M. L. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église*, p. 126. Frente a ello, G. LOBRICHON, «La Femme d'Apocalypse 12 dans l'exégèse du Haut Moyen Âge latin (760-1200)», en D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO y D. RUSSO (coord.), *Marie: Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, París, 1996, 407 y s., subraya la extrema reticencia de los autores altomedievales a reconocer a la Virgen madre en la Mujer del Apocalipsis, salvo contadas excepciones como la del obispo Quodvultdeus, Ambrosio Autpertus o un anónimo autor provenzal del siglo XI. El canónigo inglés Robert de Bridlington (ca. 1140-1160) arriesga más y alcanza a entender que María ha alumbrado al Infante en su cuerpo así como la Iglesia lo ha engendrado en espíritu, porque la cabeza y el cuerpo es el mismo Cristo. D. IOGNA-PRAT, E. PALAZZO y D. RUSSO (coord.), *Marie...*, p. 436. Se hace eco de estas lecturas R. GARCÍA MAHIQUES, «Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I). *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*», *Ars Longa*, núm. 6 (1995), n. 1 y 2.

14. Cf. E. V. R. BAÜMER y L. SCHEFFCZYK, *Marienlexikon: Heransgegeben im Auftrag des Institutum marianum Regensburg*, St. Ottilien, 1988, p. 190-193; M. L. THÉREL, *Le triomphe de la Vierge-Église*, p. 129.

15. M. T. CAMUS, «À propos de trois découvertes récentes. Images de l'Apocalypse à Saint Hilaire-le-Grand de Poitiers», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, núm. XXXII-2 (1989), p. 125-134, esp. 130.

16. Véase la n. 10. La Mujer en el desierto como figura de la Iglesia peregrinante en el siglo en Y. CHRISTE, «À propos des peintures murales du porche de Saint-Savin», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 16 (1985), p. 221-237, esp. 228. Las connotaciones mantenidas con los

Y todavía en el *Liber Floridus* de Saint-Omer la huida al desierto es expresión de la amenaza de los inicuos sobre la Iglesia, de nuevo sentada y con el astro mayor a su espalda.

En la tradición hispana la evaluación eclesiológica fue exclusiva, como atestiguan los manuscritos miniados de los siglos X al XII. Esa perspectiva monolítica parte de Beato, que interpreta al neonato como hijo de la Iglesia. Por haber asumido de ésta los preceptos de la vida contemplativa y penitente, el Hijo es conducido hacia Dios por un ángel o por su madre. En la progenitora, subraya el de Liébana, debe reconocerse a la iglesia antigua sumida en los padecimientos de un parto que alumbrará a Cristo, garante de la nueva alianza. La perspectiva alegórica adoptada por Beato («mulierem, quæ est Ecclesia», Lib. VI, v. 111-112) imposibilita considerar a la *Mulier* como la Virgen histórica, por más que su retoño sí posea, junto a otra divina, esa dimensión temporal. El Niño —*Dei filium incarnatum*— deja atrás la muerte y la vieja ley. No otra cosa significa que vuelva la espalda al Dragón. Se identifica éste con el diablo, Satanás, e incluso con Herodes, paralelismo oportuno: así como el pésimo y diabólico monarca persiguió sin éxito al nacido de María, así también el Dragón atosiga en vano al Niño Apocalíptico. Por el auxilio de los ángeles, la amenaza que se cernía sobre la Mujer-Iglesia y su vástago no se consuma.¹⁷ Pero, en las ocasiones en que no se incluyen celícolas, la Madre se afana en proteger al Hijo en su vientre y con sus propias manos (Burgo de Osma), lo sostiene a la altura de su vientre y sus senos aludiendo a la maternidad y al bautismo, que una y otro conceden nueva vida (Lorvao), o lo contiene dentro de un sol radiante en una explícita alusión al paradigma de la Iglesia iluminada por ese *Sol justitiæ* que es el propio Cristo (Biblioteca Nacional, ms. Vitrina 14-1). A todas luces los valores eclesiológicos se superponen a los maternos.

Volvamos al Dragón. El feroz enemigo es combatido por las legiones de san Miguel, que le arrojan del cielo a la tierra en una acción que remeda la ex-

registros homólogos del muro meridional de San Severo de Bartolino y del transepto de Castel Sant-Elia de Nepi, en Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, p. 105.

17. De manera singular, en el Beato de El Escorial los episodios de la Mujer Apocalíptica atacada por el Dragón y de su consiguiente huida al desierto aparecen fundidos (Biblioteca de El Escorial, ms. &.II.5, f. 104v. S. SILVA y VERASTEGUI, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, 1984, p. 272, lám. X), frente a la distinción que de ambos momentos se plantea en los beatos de Magio, Girona, Fernando I, Silos y Las Huelgas. Por lo demás, dos ejemplares de la familia I del *stemma* de Beatos, los códices de Osma y Lorvao, no dan cuenta del momento en que la Mujer recibe las alas que le permiten volar hasta su refugio. En el oxomense, no obstante, la Mujer vuela para poner a salvo a su Hijo junto al trono de Dios, tarea que en el códice de El Escorial ejecuta la propia Madre y no ángeles.

pulsión de Satanás, como bien se percataron Magio, Emeterio y En y los *pictores* dispuestos en su estela: en los Comentarios miniados el demonio aparece encadenado y encerrado en una suerte de caja porque, como sentenciara Beato, «diabolus ligatum teneri» (Lib. VI, v. 219-220). El Maligno comparte esa clausura con figuras humanas desnudas —ángeles rebeldes en realidad— que las ilustraciones formulan como si se tratase de condenados arrojados al abismo infernal, prefigurando lo que se narra en Ap 20,1-3 y 15. En este punto, los miniaturistas no hicieron otra cosa que atender al lebaniego, convencido de poder asimilar los ángeles expulsados con los hombres carnales e inmundos que perecerán al final de los tiempos (v. 190-192).¹⁸ Por ello mismo, las miniaturas hispanas resultan más explícitas que el Libro de la Revelación o que cualquiera de sus múltiples comentaristas.

Las imágenes esculpidas aparecen en la península Ibérica, como en Europa,¹⁹ en las portadas de los templos. En uno de los dos excelentes relieves laterales de la fachada de San Miguel de Estella la personificación alegórica de la *Mulier* figura con las palmas hacia arriba y un par de alas a sus espaldas.²⁰ Melero ha reconocido que esta exposición, sintética como lo son todas las aplicadas a soportes monumentales, da cuenta del momento en que la Mujer, tras la batalla celeste, ha podido huir al desierto y resguardarse del Dragón que había sido expulsado del cielo (Ap 12,6-9). La victoria de san Miguel y la exhibición de Mujer salvada en el desierto resultan asuntos del todo pertinentes en un contexto como el estellés, dedicado a exaltar abiertamente las cualidades e intervenciones del arcángel. Aunque en distinto grado, también le rinde culto un tímpano descontextualizado de Berlanga de Duero en el que, y esto es lo relevante, figura un personaje femenino que Melero identifica como Virgen y *Mulier* a un tiempo. En el monumento navarro, por lo demás, está aún por di-

18. «Draco princeps diabolus est; et angelis eius, homines sunt mali, et spiritus immundi. Omnes cum suo principe expulsi sunt in terram. Terram carnalem hominem dicit, qui terrena diligit.» BEATO DE LIÉBANA, en A. del CAMPO, L. G. FREEMAN y J. GONZÁLEZ ECHEGARAY (ed.), *Obras completas*, Madrid, 1995, p. 476

19. Para el tímpano de Adast, remito a M. L. THÈREL, «La “femme à la coupe” dans les images inspirées de l’Apocalypse», en *Actes du 96ème Congrès National des Sociétés Savantes* (Toulouse, 1971), París, 1976, p. 373-394. Acaso la única excepción a la exhibición del tema en los umbrales de los edificios sea un capitel del transepto de Payerne, de la segunda mitad del XI. M. L. THÈREL, *Le triomphe de la Vierge-Église*, p. 159-160.

20. M. L. MELERO MONEO, «La Mujer Apocalíptica y san Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella», en *Lecturas de historia del arte: Ephialte*, Vitoria, 1994, p. 166-173. La *Mulier* con alas y las manos alzadas figura también en el Beato de El Escorial (véase la n. 17). De hecho se trata del gesto más común a la hora de representar este pasaje tanto en manuscritos como en pintura mural.

lucidar qué fuentes iconográficas concretas fueron consideradas por el escultor, más allá del reconocimiento de una serie de concomitancias genéricas con manuscritos miniados hispanos y carolingios.

Sí se conocen, en cambio, en el caso de la imagen de la Mujer Apocalíptica procedente de la catedral románica de León, desmantelada a favor de la gótica (hoy en el Museo Catedralicio). No me detendré en un asunto que ya he abordado en otra ocasión,²¹ salvo para recordar que los atributos siderales descritos por san Juan no fueron esculpidos en este relieve, aunque sospecho que alguno de los astros estuvo pintado en su día. De hecho, a principios de siglo, tal y como muestra la imagen incorporada al *Catálogo monumental de la provincia de León* de Manuel Gómez Moreno,²² el margen del nimbo aún contenía unos rastros de motivos que se dirían estrellas en corona, localizadas, por cierto, en el mismo lugar que ocupan en las miniaturas de los Apocalipsis de Treveris y de Cambrai, del *Liber Floridus*, de un Nuevo Testamento de Verona o de los beatos de San Andrés de Arroyo, Vitrina 14-1 y Lervao.²³ Las fotografías de Gómez Moreno acreditan que en 1908 la *Mulier* leonesa componía, junto con una representación masculina con nimbo crucífero, un timpanillo que remedaba las ilustraciones de Ap 12 de los beatos de la rama 1, y en particular del códice de El Burgo de Osma.²⁴ El varón nimbado, depositado también en el Museo Catedralicio, representa a Dios en el momento de serle presentado el Hijo. Sus gestos enérgicos denotan la voluntad de salvar al Infante amenazado. Como en el manus-

21. G. BOTO VARELA, «*Mulier amicta sole*. Acotaciones al programa apocalíptico de la catedral tardorrománica de León», en *IX Semana de Estudios Medievales de Nájera: Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval*, Logroño, 1999, p. 327-347; R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, «¿Portada o relieve funerario? Una propuesta acerca de un tímpano leonés», en *Arte d'Occidente: Temi e metodi: Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, Roma, 1999, p. 519-526.

22. M. GÓMEZ MORENO, *Catálogo monumental de la provincia de León*, vol. I, Madrid, 1926, p. 238; vol. II, fig. 288 y 326.

23. Reproducidas en G. SCHILLER, *Ikongraphie der Christlichen Kunst*, 4-1, fig. 183, 186, 191 y 199. Interesan para nuestros propósitos los tres ejemplos ibéricos: París, Biblioteca Nacional, Nouvelles Acquisitions Latines, ms. 2290, f. 110v. (E. RUIZ LARREA, «Beato de San Andrés de Arroyo: cuestiones cronológicas», *Goya*, núm. 263 [1998], p. 66-74; J. YARZA, *Beato de Liébana: Manuscritos iluminados*, Barcelona, 1998, p. 233-301); Madrid, Biblioteca Nacional, ms. Vitrina 14-1, f. 109v; Lisboa, Archivo de Torre de Tombo, cod. 160, f. 153v (A. de EGRY, *O Apocalypse de Lervao*, Lisboa, 1972, p. 29 y s.).

24. Catedral de Burgo de Osma, Museo Episcopal, ms. 1, f. 117v; B. A. SHAILOR, «El "Beato de Burgo de Osma": Estudio paleográfico y codicológico», en *El Beato de Osma: Estudios*, Paterna, 1992, p. 35-57.

25. Las particularidades de la figura no se encuentran en ningún otro ejemplar del *Comentario* ni en otras tradiciones plásticas europeas. Inequívocamente refleja la iconografía de los Beatos.

crito oxomense,²⁵ en ausencia de san Miguel o de algún otro ángel, la propia madre efectúa la entrega de un *puer* que ha mantenido ante su cóncavo vientre.²⁶ No se trata, sin embargo, de una traslación literal del manuscrito porque la composición fue adaptada por el taller de escultores al formato monumental: así, Dios aparece erguido, no entronizado, y sin huellas de una mandorla. El relieve manifiesta cómo «raptus est filius eius ad Deum», aunque el neonato no llegue «ad thronum eius» (Ap 12,5); y lo hace de modo compendiado, sintetizando las concurridas escenas de los manuscritos.²⁷ En el León del 1200 el *Comentario* de Beato no parece haber interesado tanto para producir nuevas copias,²⁸ aunque no se desestimó su vigencia iconográfica, al menos en determinados extremos. Por lo demás, nada obsta para presumir que este timpanillo se emplazó en un acceso al templo, conforme a los patrones de representación observados en los conjuntos europeos donde se esculpieron las visiones de la *Mulier amicta sole*, ofrecido allí como suma triunfante de la narración apocalíptica.

La comprometida identificación entre *Mater Ecclesia*, *Virgo Maria* y *Mulier amicta sole* fue avanzada en Occidente por Haymon d'Auxerre antes de 850. Su exégesis del capítulo XII del Apocalipsis aparece enhebrada con un comentario a la *IV Égloga* de Virgilio. Se recordará que, en ese texto, el poeta de

26. En Europa, el infante es tomado por un ángel en la pintura de Saint-Savin-sur-Gartempe y en las miniaturas del *Hortus Deliciarum* y de un Apocalipsis inglés (Oxford, Biblioteca Bodleiana ms. Laud. misc. 469, f. 7v). En cambio, en el *Nuevo Testamento de Verona* y en *Liber Floridus* es la mano extendida de Dios quien recoge a la criatura. Véase las reproducciones en G. SCHILLER, *Iconographie der Christlichen Kunst*, 4-1, fig. 196, 194, 199 y 186. Por otro lado, la solución iconográfica del Hijo ante el vientre de la Madre figura también en otro Beato de la familia I, el mencionado ms. Vitrina 14-1, f. 109v (ca. 930-950), donde la Madre adopta un gesto de orante antes y después del parto, cuando ya ha recibido las alas. Esta miniatura, según M. MENTRE, *Création et Apocalypse: Histoire d'un regard humain sur le divin*, París, 1984, p. 168, ofrece un aspecto de *Sol iustitiae*; M. MENTRE, «Femme de l'Apocalypse et Vierge à l'Enfant», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. XXV (1994), p. 82; S. SILVA, *Iconografía del siglo X en el Reino de Pamplona-Nájera*, p. 270 y lám. 80; J. YARZA, *Beato de Liébana: Manuscritos iluminados*, p. 74-79. Lo habitual entre los ejemplares de la familia II es que la Mujer porte el sol, no el Niño. J. YARZA, p. 177-180. Y añádase a beneficio de inventario que también el oracional de Verona muestra al Hijo ante el seno de la Mujer. G. SCHILLER, *Iconographie der Christlichen Kunst*, 4-1, fig. 199.

27. En su aplicación monumental los episodios apocalípticos aparecen sintetizados. X. BARRAL I ALTET, «L'iconographie de caractère synthétique et monumental inspirée de l'Apocalypse dans l'art médiéval d'Occident (IX-XIII^e siècles)», en *L'Apocalypse de Jean: Traditions exégétiques et iconographiques: III-XIII siècles*, Ginebra, 1979, p. 187-207, esp. 188.

28. Sólo se conserva un fragmento de la segunda mitad del XII procedente de Astorga, hoy con una única miniatura. T. BURÓN CASTRO, «Fragmentos de códices en el Archivo Histórico de León», *Archivos Leoneses*, núm. 32 (1978), p. 140-144.

Mantua vaticinaba que el retorno de la Edad de Oro se inauguraría con la llegada de una Virgen del cielo y un linaje nuevo del que surgirá un niño que verá nacer una raza áurea, tendría parte en el mundo de los dioses y gobernaría un mundo apaciguado por las virtudes de su padre.²⁹ Esta Mujer vestida de divinidad y de explícito alcance cósmico, a decir de Haymon es la misma a la que Gabriel anunció el nacimiento de Cristo, redentor y pacificador universal.³⁰ Virgilio había precisado que la virgen celeste era *Astrea*, un ser legendario comentado por Hesíodo y por Arato, que en sus *Fenomena* reconocía como la encarnación de la justicia. En los siglos en que gobernaba, los hombres aún vivían en la Edad de Oro. Pero al inaugurarse la Edad de Bronce la doncella abandonó la tierra, infectada ya por el pecado, para fijarse en el cielo junto a la constelación del Boyero, donde aparece con una espiga en la mano: Virgo con la *Spica Virginis*. Ganado por el convencimiento de que el gobierno de Au-

29. «Vino por fin del poema de [la Sibila de] Cumas la edad culminante; / larga cadena de siglos emerge en un nuevo comienzo; / vuelve la Virgen [Astrea] y de nuevo el imperio saturnio, / ya descendencia novel desde el cielo elevado nos mandan. / Tú al niño apenas nacido (con quien la raza de hierro / comenzará a declinar, mientras surge la de oro doquiera), / casta Lucina, socorre. Tu [hermano] Apolo es ya quien gobierna (v. 4-10). [...] Sola tu cuna [oh, niño], además, hará brotar lindas flores. / Sucumbirá la serpiente, y la hierba falaz del veneno / sucumbirá, y nacerá en todas partes amomo de Asiria (v. 23-25) [...]. Luego ya cuando tu edad más madura un hombre te haga, / hasta el pinto la mar dejará y ni el pino flotante / comerciará porque toda comarca dará toda cosa (v. 38-40).» VIRGILIO en V. CRISTÓBAL (ed.), *Bucólicas*, Madrid, 1996, p. 140-143.

30. Ya Filargirio, el gramático griego del siglo IV, comentando el pasaje correspondiente del poema virgiliano, reconoció en «La Virgen: es decir, la Justicia, o, mejor dicho, María.» G. FUNAIOLI, *Esegesi Virgiliana antica: prolegomeni alla edizione del commento di Giunio Filargirio e di Tito Gallo*, Milán, 1930. Y en esa tradición del cristianismo griego, transmitida por Eusebio, el verso 6 de la *Égloga* llegó a deformarse así: «Vendrá la Virgen que traerá al rey que ansiábamos», acompañado de una nota que precisaba que tal Virgen era María. Cf. R. G. M. NISBET, «Virgil's Fourth Eclogue: Easterners and Westerners», *Bulletin of the Institute of Classical Studies*, núm. 25 (1978), p. 59-78 (reedición de S. J. HARRISON [ed.], *Collected Papers on Latin Literature*, Oxford, 1995, p. 47-75). Los someros comentarios de J. CARCOPINO, *Virgile et le mystère de la IV^e Églogue*, París, 1943, p. 201-205, se amplían en P. COURCELLE, «Les exégèses chrétiennes de la quatrième Églogue», *Revue des Études Anciennes*, núm. 59 (1957), p. 249-319. La consideración del texto de Virgilio en el contexto de una creciente atención hacia la vieja cultura latina por parte de la Iglesia en J. FONTAINE, «La conversion du christianisme à la culture antique: la lecture chrétienne de l'univers bucolique de Virgile», *Association Guillaume Budé Bulletin*, núm. 1 (1978), p. 50-75. S. BENKO, «Virgil's Fourth Eclogue in Christian Interpretation», en *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, núm. 2.31.1 (1980), p. 646-705, desmiente la influencia de la literatura mesiánica judía sobre Virgilio. La única conexión entre el infante de la *IV Égloga* y Cristo es que ambos nacen cuando llegó la plenitud del tiempo (Ga 4,4). Véase aún *Lectures médiévales de Virgile* (coloquio), París, 1985.

gusto reportaría una nueva Edad de Oro, Virgilio se apresta a cantar en su *IV Égloga* el regreso de Astrea y la regeneración del mundo terrenal de mano de esa Virgen de la justicia, que el medievo se inclinó por considerar a María. No había motivo para desentenderse de las virtudes proféticas de paganos como Virgilio o la sibila Cumena. Tras la preceptiva adaptación y el premeditado olvido del uso concedido durante el imperio augusteo, los vaticinios latinos contribuían a apuntalar la armadura doctrinal cristiana.³¹ Bien lo sabía el maestro Mateo —o su mentor ideológico— cuando decidió insertar al poeta y a la sibila, en calidad de profetas gentiles, en el denso programa iconográfico del Pórtico de la Gloria compostelano.³²

Me he desviado un tanto del núcleo argumental de estas páginas a fin de recordar alguno de los intrincados caminos que condujeron a interpretaciones abiertamente mariológicas de la *Mulier*. Desde luego estas lecturas no faltan tampoco en los conjuntos plásticos del primer románico. En un capitel del pórtico de Saint-Benoît-sur-Loire se esculpió la huida a Egipto con unos añadidos que prácticamente la metamorfosean en la huida de la Mujer Apocalíptica al desierto, una vez prevenida de la amenaza del Dragón.³³ Los propósitos del infanticida Herodes se glosan mediante la incorporación en esta imagen de un amenazante Dragón, Bestia que aplasta san Miguel para liberar a la Sagrada Familia de una muerte segura. Para el argumento de san Miguel sauróctono no hay otra inspiración que el capítulo XII del Libro de la Revelación. El parangón entre Herodes y el Dragón apocalíptico volverá a reeditarse en textos de Berangaud y de san Bernardo y sospecho que en una escultura hispana, al menos: un capitel del baldaquino S de San Juan de Duero, en el que otro celícola protege a la Familia en su huida de un engendro dracontiforme, que representa tanto la voluntad frustrada del rey hebreo como la naturaleza demoníaca del monstruo.³⁴

31. A los ojos de autores medievales el emperador acabó siendo testigo de la aparición de la Virgen y el Niño sentado en medio de un sol llameante, el «altar del cielo» glorificado con otro terrenal en el Capitolio, origen tan magno como espurio de Santa María de Aracoeli. F. M. NICHOLS (ed.), *The Marvels of Rome*, Londres, 1899, p. 35-38. La vigencia de la leyenda justifica su inclusión entre las oraciones a la Virgen de las *Muy ricas horas del duque de Berry* (Chantilly, Museo Condé, ms. 84, f. 22), M. MEISS, *French Painting in the Time of Jean de Berry: The Limbourgs and their Contemporaries*, Nueva York, 1974, fig. 557. Como en la versión del maestro Egerton (1406-1408), M. MEISS, *French Painting...*, fig. 400, Augusto se arrodilla ante la indicación de la sibila —«Hic te majorem ipsum, adora»— y la aparición de la Madre y el Hijo envueltos en un disco solar.

32. S. MORALEJO, «El Pórtico de la Gloria», *FMR* (español), núm. 21 (1993), p. 29-46, esp. p. 37 y s.

33. J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, p. 112.

34. G. BOTO, *Ornamento sin delito: Los seres imaginarios en el claustro de Silos y sus ecos en la escultura románica peninsular*, Silos, 2001, p. 209.

También en el presbiterio de Saint-Pierre-les-Églises, junto a Chauvigny, se amoldan los perfiles de la *Mulier* que alumbró al Hijo a los de la Virgen con Cristo Niño en una Natividad mediante la inclusión en la escena evangélica de un inopinado hostigamiento del Dragón.³⁵ En la situación se inmiscuyen los Magos, que, lejos de adorar al Mesías, aquí cabalgan con lanzas y cascos asimilados a las huestes celestes que intervienen a favor de la Mujer. No fue éste el único escenario donde se formuló una íntima asociación, por transferencia de atribuciones, entre san Miguel y protagonistas del ciclo de Natividad: así ocurre en la capilla castrense de Saint-Michel de Hohenzollern (ca. 1120) y en un capitel de Cunault, donde se parangona el combate entre caballero y Dragón con un pasaje esencial de la Anunciación. ¿Propició este proceso una consumada identificación de la Virgen María con otros personajes como la *Mulier* o, por el contrario, se trata de una mera cesión de figuras y atributos sin implicaciones de más alto alcance?³⁶ El problema es cenagoso. Me limitaré a subrayar que el entramado de relaciones hermenéuticas entre María y Cristo y determinados pasajes del Apocalipsis generó a lo largo de los siglos XII y XIII un amplio espectro de opciones iconográficas que, casi siempre, acotaron su significado en coherencia con el contexto monumental que las acogió y con los distintos suplementos iconográficos añadidos. De tal circunstancia da cuenta el *Liber Matutinalis* de Scheyern³⁷ (fig. 1), un manuscrito con imágenes a folio entero sin más texto que unos brevísimos comentarios al pie. En la visión de Ap 12 se muestra a un Hijo neonato distinguido con un nimbo crucífero. Es Cristo niño como lo eran los infantes de Civate, identificado como tal por un *titulus* adyacente, y de Saint-Pierre-les-Églises, protagonista de una Natividad. En el *Liber Matutinalis* aparece en brazos de su madre, una ambivalente *Maria-Ecclesia* que posee como únicos atributos el nimbo y las alas y, como en otras obras, vuelve la espalda al Dragón de siete cabezas y diez cuernos. Madre e Hijo se muestran amenazados pero no dañados en una imagen que restringe sus competencias narrativas para favorecer una percepción en términos tipológicos y simbólicos. En la miniatura contigua figuran la Ascensión

35. Y.-J. RIOU, *Chauvigny: Saint-Pierre-les-Églises*, Chauvigny, 1989. Cf. Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, p. 104-105, rechaza la cronología tradicionalmente alta, del X, y data a inicios del XII.

36. Para J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, p. 137, en la estatuaria alemana del XIII se consumó la asimilación de la Virgen y la *Mulier*.

37. Munich, Biblioteca Estatal de Baviera, ms. c. l. m. 17401, f. 14, ca. 1220. Se reproduce en X. BARRAL I ALTET, F. AVRIL y D. GABORIT-CHOPIN, *Le temps des croisades*, París, 1982, fig. 209.

y junto a ella el Dragón, enemigo de la Iglesia, y una serie de obispos agreden al monstruo. Resulta explícito el paralelismo entre Cristo resucitado que sube al Cielo y el vuelo del Hijo hasta el trono de Dios, sólo insinuado en el oracional matutino. Los autores del códice bávaro debieron considerar que ambos eran la misma Persona. En cambio, la identificación mariológica de la Mujer queda sugerida pero no confirmada. Otro tanto había sucedido en el *Hortus Deliciarum* con la reina de los cielos, escena en la que también se propiciaba una consideración especulativa del asunto al tiempo que se acotaban los términos narrativos.³⁸ El paradigma femenino, con sus emblemáticos ropajes siderales, acabará decantándose hacia una identidad mariana a partir del siglo XIII, y fundamentalmente en el mundo septentrional europeo, de la mano de los apocalipsis anglonormandos.³⁹

Lecturas ideológicas e históricas

El argumento de la Mujer cubierta de sol no entraña, en sí mismo, la extinción del tiempo terrenal ni la destrucción inminente del mundo. Ni siquiera apela al destino escatológico de la humanidad. Lejos de ello, los hermeneutas altomedievales advirtieron en el pasaje una suerte de recapitulación de las revelaciones descritas en el *Libro* hasta ese punto, epítome del relato visionario tanto como del decurso histórico de la Iglesia en su peregrinaje mundano. La primera venida de Cristo, recordada por el propio nacimiento doloroso del Hijo de la Mujer sideral, inauguró esta andadura espiritual caracterizada por un conflicto perenne entre las fuerzas divinas y las diabólicas. Es del todo indicativo que las versiones altomedievales del Apocalipsis incorporasen el capítulo XII en el undécimo, como una suerte de compendio del texto. A través de sus versículos cabía apelar tanto a un pretérito reciente como a un porvenir inmediato. Por el contrario, los capítulos de la segunda parte del *Libro* (del XIII al XXII) llegaron a entenderse, desde la decimotercera centuria, como vaticinio de un futuro último y fatídico. Hasta entonces permanecieron vigentes los planteamien-

38. HERRAD OF HOHENBOURG, en R. GREEN (dir.), *Hortus Deliciarum*, vol. II, Londres y Leiden, 1979, p. 454-455, f. 261v.

39. Sobre este debate, M. MENTRE, *Création et Apocalypse*, p. 169; P. K. KLEIN, «Introduction: The Apocalypse in Medieval Art», p. 168 y 184; M. L. MELERO, «La Mujer Apocalíptica», n. 27-29; Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, p. 103. M. WARNER, *Tú sola entre las mujeres*, p. 332-350, examina las atribuciones cosmológicas concedidas por la Edad Media y aun la moderna a la Virgen.

tos exegéticos formulados durante la tardoantigüedad.⁴⁰ Ticonio y Agustín reconocieron en el Apocalipsis no tanto un anuncio del segundo *adventus Christi* cuanto una recapitulación del tiempo de la Iglesia en el *millenium*, extensión temporal comprendida entre la Natividad y la Parusía. Beato, desde su baluarte montañés, recalcó que el Apocalipsis advierte de acontecimientos futuros mediante la mención de lo ya sucedido (v. 119-120), y desde esa perspectiva debía considerarse la dimensión mesiánica del que vendrá para dirigir las naciones.⁴¹ También Beda y sus comentaristas del siglo XII juzgaron las primeras visiones del Apocalipsis como una exposición del tiempo de la Iglesia, «de adventu primo usque ad finem huius sæculi».⁴²

Las connotaciones cósmicas de la secuencia, tanto por los atributos siderales de la Mujer como por la batalla desplegada en el cielo entre las huestes del Dragón y las de san Miguel, brindarían a sus promotores una visión más triunfalista que catastrófica de los tiempos.⁴³ La imagen exaltaba tanto a la Mujer-Iglesia —seno que había engendrado al Redentor— como a los ejércitos de Dios. Nada sugeriría una inquietud espiritual ante una eventual consumación del siglo. Antes que fundamentar posiciones milenaristas,⁴⁴ la iconografía de la Mujer Apocalíptica permite insistir sobre el triunfo, la vigencia y la permanencia del Reino de Cristo en el mundo, amén del abatimiento —que no extinción— de Satanás.⁴⁵ La crítica historiográfica ha convenido que las pinturas de Saint-Savin, Poitiers, Civate o Novara, los apocalipsis miniados europeos y los relieves hispanos muestran a la imagen de la Mujer como una

40. P. K. KLEIN, «Les apocalypses romanes et la tradition exégétique», *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, núm. 12 (1981), p. 123-140, esp. 123-124; Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, p. 9-1. Si los exegetas del siglo XII creyeron adivinar que, de los siete tiempos en que se subdivide el milenio, vivían en el quinto, el que precede a la liberación del Anticristo, Beato conservó una desdibujada conciencia de Parusía.

41. «Quotiens spiritus futura promittit, et præterita narrat, id futurum in Ecclesia, quod factum est, præmonet.» BEATO DE LIÉBANA en A. del CAMPO, L. G. FREEMAN y J. GONZÁLEZ (ed.), *Obras completas*, p. 474.

42. Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, p. 104-105.

43. Cf. Y. CHRISTE, «The Apocalypse in Monumental Art», p. 257.

44. Y. CHRISTE, *L'Apocalypse de Jean*, p. 11-12. A decir de N. COHN, *En pos del Milenio: Revolucionarios milenaristas y anarquistas místicos de la Edad Media*, Madrid, 1981, p. 28, la Iglesia condenó las posiciones milenaristas una vez que adquirió predominio ideológico y económico en Occidente. La confrontación con el Imperio referido en el *Libro* había perdido toda actualidad.

45. R. K. EMMERSON, en R. K. EMMERSON y B. MCGINN (ed.), «Introduction: The Apocalypse in Medieval Culture», en *The Apocalypse in Middle Ages*, Cornell, 1992, p. 294-332, esp. 308.

figura conceptual y visual de la Iglesia.⁴⁶ Lo relevante es que para los promotores de esos ciclos artísticos la *historia* de la *Mulier amicta sole* no transcurre en otro tiempo que el actual, en un presente dilatado que se caracteriza por su triunfo, el de la *Ecclesia Dei*, y por el sometimiento férreo del enemigo, aquel que habrá de regresar para ser definitivamente aniquilado.

Como otras cuestiones, también ésta será redefinida a partir del siglo XIII. No se trata únicamente de que los comentaristas se inclinen de manera cada vez más decidida por una valoración mariológica de la figura. En realidad, mengua el interés por el tema aunque no se abandona por completo. Vale recordar ciclos pictóricos dedicados a san Juan desde Catalunya, como el facturado por Valentí Montoliu⁴⁷ (fig. 2), la serie de grabados ejecutados por Dürero y mucho más tarde —y esto sí resulta extemporáneo— por Dalí.⁴⁸ De hecho, ambos factores, el conceptual y el cuantitativo, están relacionados; es más, el segundo se deriva en buena medida del primero.

Transferencias iconográficas

El progresivo incremento de la devoción mariana en la Europa bajomedieval se tradujo en una multiplicación de los oficios religiosos dedicados a la Virgen, de las oraciones específicas, de sus atribuciones y competencias. En esa encrucijada religiosa, la imagen de la *Mulier* y sus atributos dio alas a los nuevos avatares marianos, invistiéndoles de una apariencia sobrenatural que, en algunas obras literarias de distinto talante, se proyectó también sobre figuras alegóricas de nuevo cuño.⁴⁹ Tres ejemplos serán ilustrativos.

46. De su perduración en la Baja Edad Media dan testimonio biblias moralizadas francesas del siglo XIII o textos exegéticos checos del XIV («Scriptum super Apocalypsim», Praga, Biblioteca Metropolitakapitels, cim. 5). E. V. R. BAÜMER y L. SCHEFFCZYK, *Marienlexikon...*, vol. 1, p. 192-193.

47. Menudean las representaciones catalanas de la *Mulier*. A falta de una composición específica habrá que buscarla —en tamaño diminuto— dentro de las visiones de san Juan en Patmos. Es el caso de la tabla desmembrada ejecutada por Valentí Montoliu en el tercer cuarto del XV. C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. VII.2, Cambridge Mass., 1938, p. 692-694, sugirió su procedencia del retablo de los santos Juanes de la parroquia de San Mateo. J. GUDIOL y S. ALCOLEA I BLANCH, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1987, p. 147 y lám. 60.

48. Y ello en 1964, dentro del ciclo de argumentos bíblicos que ejecutó para su posterior litografiado por encargo de Rizzoli.

49. Y eso sin contar con los poemas redactados por laicos en loor a la Virgen concebida con el formato de la *Mulier*, como ocurre en la rima CCCLXVI de Petrarca (PETRARCA, en F. NERI, G. MARTELOTTI, E. BIANCHI y N. SAPEGNO [ed.], *Rime, Trionfi e poesie latine*, Milán y Nápoles, 1951, p. 472-477): «Vergine Bella, che di sol vestita, / coronata di stelle, al sommo Sole / piacesti si che 'n te sua luce ascose, / amor mi spinge a dir di te parole» (v. 1-4).

A fines del siglo XIII la visionaria beguina vienesa Agnes Blannbekin († 1315) recibió imágenes del más allá, acompañadas de su interpretación correspondiente. En una de ellas, bellísima se le apareció la santísima Virgen con túnica blanca, sobretúnica bermeja, clámide reluciente y una corona con doce estrellas.⁵⁰ Cada una de éstas, explica, corresponden con las doce prerrogativas de la Virgen, especificadas ya por san Bernardo en sus exégesis sobre Ap 12. Agnes se atiene a los perfiles de las visiones bajomedievales en las que se traspasara la mera enumeración de informaciones y noticias escatológicas para ahondar, a través de artificios interpretativos, en sus valores simbólicos y, de manera más genérica, semánticos.

Por otro lado, en alguna ocasión se ha pretendido que la tradición exegética e iconográfica de la *Mulier* se encontraba detrás de la excelencia y la pureza de la amada, Beatriz coronada, en la *Divina Comedia* (*Par. X,91-93*).⁵¹ Dante, eso sí, había invocado a su musa, bienaventurada guía por los círculos sacros, recurriendo en *Purg. XXX,11* a un verso del Cantar de los Cantares 4,8 («Veni, sponsa, de Libano»), que la emparentaba alegóricamente con la Virgen-Iglesia.⁵²

Menos ambigua resulta la presencia del tema en el *Libro de Buen Amor*. El Arcipreste de Hita, a través de fórmulas alegóricas, dio en invocar, personificar incluso, conceptos abstractos. Me interesa ahora el del amor, y en particular el místico, *sumum* de la escala erótica. Este *agapé* al que aspira Don Amor le está vedado y queda reservado a la Virgen María, porque ella «de todo bien es comienzo y raiz».⁵³ Las más excelsas aspiraciones amato-

50. «Apparvit ei beata virgo induta tunica candissima, ita ut nullus candor ei in hoc mundo posset comparari, habuitque supertunicale rubrum etiam incomparabiliter. Induta quoque fuit chlamyde lucidissima; intrinsecus chlamydis facies pulcherrimæ tanquam per vitrum resplendebant. Habebat quoque coronam in capite duodecim stellarum. Et dictum est ei, quod candida tunica significabat castitatem virginalem, in qua assumpta fuit benedicta virgo. Rubrum supertunicale significat martyrium Virginis, quod passa est in passione filii sui benedicti. Chlamys perlucida, qua fuit circumamicta, significat caritatem dei et proximi [...].» Más adelante aclara mejor el sentido de cada una de las doce estrellas de la corona: «nam prima significabat, quia ipsa filia patris æterni [...]. Secunda exprimebat quod ipsa mater filii dei æterni [...]. Tertia stella exprimebat, quod ipsa spiriti sancti sponsa [...].» Agnes BLANNBEKIN, en P. DINZELBACHER y R. VOGELER (ed.), *Leben und Offenbarungen der Wiener Begine*, Göttingen, 1994, p. 84. Nueva edición de sus textos en Agnes BLANNBEKIN, *Viennese Beguine: Life and Revelations*, U. Wiethaus (trad. y ed.), Cambridge, 2002.

51. R. S. BEAL, «Beatrice in the Sun: A Vision from Apocalypse», *Dante Studies*, núm. CIII (1985), p. 57-78. Sus tesis resultan cuando menos comprometidas.

52. Este verso del Cantar viene precedido inmediatamente por el célebre «¡Toda hermosa eres amada mía, no hay mácula en ti!», al que más abajo aludo y cuya interpretación mariológica explica que adquiriese carácter de letanía.

53. A. CORVETTO-FERNÁNDEZ, «Las metamorfosis del Arcipreste», *Lemir: Revista Electrónica de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, núm. 6 (2002), s. p.

rias, incluido Don Amor, se sugieren indirectamente a través del pendón señero con el que el personaje se presenta ante la convocatoria de frailes, legos, monjas y dueñas; emblema aparentemente críptico en su significado, carente de denominación y adscripción, aunque ejemplo acabado de aquella heráldica imaginaria que los armoriales del XIV y del XV gustaron de atribuir a personajes míticos. Dice:

De la parte del sol vi venir una seña,
 blanca, resplandeciente, alta más que la peña:
 en medio figurada una imagen de dueña,
 labrada es de oro, non viste estameña (1242).
 Traia en su cabeça una noble corona,
 De piedras de grand preçio con amor se adona;
 Llenas trahe las manos de muchas noble dona:
 Non conpraria la seña de Paris nin de Barçilona (1243).

Es difícil sustraerse a la evidencia de que la seña femenina labrada en oro remite a aquel otro *signum magnum*, el de la *Mulier amicta sole*.⁵⁴ Al versificar, el arcipreste se sirvió de una personificación que formaba parte del imaginario figurativo y devocional de la sociedad para construir una alegoría del amor excelso que, en última instancia, debía remitirse a la Virgen. El recurso retórico de Juan Ruiz sugiere, precisamente, que la consideración mariológica del motivo apocalíptico de la *Mulier* había arrinconado a la eclesiológica. Y no sólo entre las audiencias de feligreses sino, incluso, en el seno de la clerecía del mester. Esta cuaderna vía, a mayores de otras consideraciones, resulta todo un síntoma de la actitud con que escritores, iconógrafos y artistas góticos se aproximaban al referente apocalíptico, que por entonces devino en una suerte de materia prima con la que elaborar los nuevos perfiles de la Virgen.

Claro que la cuestión también se puede explicar en términos inversos. Los aspectos y cualidades de la madre de Cristo más venerados en el tardomedievo —de la Humildad, Asunción, Reina de los Cielos o de los Ángeles, Rosario e Inmaculada— propendieron en su formulación visual hacia la *Mulier amicta sole*. Retrata en realidad un *modus operandi* consumado en los lugares y mo-

54. Como bien apunta Corvetto, en modo alguno podría interpretarse esa señal con Venus dado que su tradicional carácter lunar es incompatible con el heliotropismo de la personificación. Cito el pasaje del *Libro* según Juan RUIZ, Arcipreste de Hita, en A. BLECUA (ed.), *Libro de buen amor*, Madrid, 1992, p. 311.

mentos más dispares a lo largo de la historia. Bialostocki lo detectó y enunció con meridiana clarividencia:

El artista se inclinaba a basar la nueva obra de arte en la fórmula iconográfica tradicional que le parecía más próxima, y que mostraba una similitud en la ordenación de los elementos visuales, pero también en relación con la función y la situación espiritual del tema. Una imagen ya existente atrae como un imán a las nuevas formas iconográficas que aparecen. [...] No sólo podemos hablar de «una fuerza de inercia» de los tipos iconográficos, sino también de un fenómeno al que podríamos llamar fuerza de gravedad iconográfica.⁵⁵

La *Mulier*, por seguir con la metáfora, actuó como polo de atracción para las variopintas vírgenes forjadas por la sensibilidad bajomedieval. Pero lo que hasta el siglo XIII había sido un tema iconográfico y, desde entonces, un arsenal de atributos siderales no puede calificarse como «tema de encuadre» porque no se abordó como un depósito que pudiera ir colmatándose de contenidos y conceptos nuevos. No recibió significados; cedió segmentos de su traza. La *Mulier* pasó a convertirse en una suerte de soporte iconográfico para los temas iconográficos de la Virgen, que fue adquiriendo identidades y perfiles diferentes a medida que era troquelada por usuarios y promotores conforme a sus intereses específicos y, en cierto modo, circunstanciales.⁵⁶ En nuestro caso, no se trata sólo de una migración temática espontánea. Ni siquiera de una transferencia aséptica de unos promotores a otros, sino de la premeditada asunción de un modelo suficientemente moldeable y sobradamente elocuente.

La *coniunctio* entre la luna y su tradicional influjo sobre la fertilidad femenina, por un lado, y las virtudes que en ese mismo ámbito se entendió que poseía la Virgen, por otro, quedaron expresadas a través de las iconografías de María grávida y de la Virgen de la Humildad. Esta última, con sus complemen-

55. J. BIALOSTOCKI, «Los “temas de encuadre” y las imágenes “arquetipo”», en *Estilo e iconografía: Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, p. 113. Véase, además, F. SAXL, «Continuidad y variación en el significado de las imágenes», en *La vida de las imágenes*, Madrid, 1989, p. 10-20.

56. R. WITTKOWER, «Eagle and Serpent. A Study in the Migration of Symbols», *Journal of the Warburg Institute*, núm. II (1939), p. 293, acotó los cauces por los que un mismo símbolo figurativo, al aparecer en marcos históricos determinados, adquiere significados muy diferentes. En mucho converge nuestro caso con el analizado por Wittkower. El reconocimiento de la perspectiva de este investigador se encuentra en el punto de partida de la pesquisa de J. LECLERCQ-KADAMER, «De la Terre-Mère à la Luxure. À propos de “la migration des symboles”», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, núm. 18 (1975), p. 37-43.

tos astrológicos,⁵⁷ fue configurada por primera vez, a decir de M. Meiss, por Simone Martini en una pintura desaparecida aunque rápidamente difundida en Campania, Sicilia y, algo más tarde, en Cataluña y Aragón. María asume una aureola de sol, la trémula luz de luna en forma de creciente a los pies, las doce deslumbrantes estrellas en un halo entorno a su cabeza y un campo azul en su túnica; como en las de Andrea di Bartolo o de Allegretto Nuzi, en las pinturas de Jaime Serra y de Llorenç Saragossa el sol está presente a través del almohadón dorado sobre el que se asienta la Virgen (fig. 3).⁵⁸ La pintura de Martini recurrió al sol, la luna y las estrellas para predicar las propiedades cosmológicas de la leche maternal de la Virgen, que nutre a Cristo como a los fieles. Los atributos siderales de María lactante, parece evidente, derivan de la Madre Apocalíptica. Warner, sin embargo, se resiste a suscribir tal presunción porque la *Mu-*

57. Sin ellos, y caracterizada sólo por su seno descubierto y el Niño que mama o está a punto de hacerlo, se formula acaso por primera vez en Occidente en las *Cantigas* alfonsíes. A. DOMÍNGUEZ, «Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María», *Reales Sitios*, núm. 80 (1984), p. 37-44, esp. 39. Un ejemplo coetáneo en la miniatura de la Carta fundacional de la cofradía de Santa María de Tárrega (Lleida). M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, p. 462.

58. G. G. KING, «The Virgin of Humility», *The Art Bulletin*, núm. 17 (1935), p. 474-491, defendió un origen hispano de la iconografía. En su respuesta, M. MEISS, «The Madonna of Humility», *The Art Bulletin*, núm. 18 (1936), p. 463 y s., después incorporado a su *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, 1988 (1951), p. 159-181 y fig. 131-137, aboga por una génesis italiano-aviñonesa, tesis asumida ya por M. WARNER, *Tu sólo entre las mujeres*, p. 339. Todos coinciden en que el tema gozó de favor y predicamento entre los dominicos. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, Madrid, 1989, p. 40. La importante difusión en Campania y Sicilia y los contactos de Cataluña con esa área durante la segunda mitad del siglo XIV explican la pronta difusión del asunto en toda la Corona de Aragón. Jaume Serra la plasmó ante un clérigo orante arrodillado en el retablo de Palau de Cerdanya (ca. 1360-1380. C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Mass.), 1930, vol. II, p. 229-233. S. GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gótica catalana*, p. 55 y fig. 249). El mismo, o Ramón Destorrens como hoy se sostiene, la formuló en el retablo votivo de Tobed encargado por Enrique II y Doña Juana Manuel (J. GUDIOL, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, p. 34-35, y C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, vol. II, p. 268-275, lo fechan hacia 1375; N. DALMASES y A. JOSÉ PITARCH, *Història de l'art català*, vol. III, s. XIV-XV, Barcelona, 1984, p. 162, avanzan la data a 1356-1359). También Llorenç Saragossa, o Francesc Serra, pintó el asunto para conjuntos de Torroella de Montgrí (1363-1373; S. GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gótica catalana*, p. 61, lám. 19; A. JOSÉ PITARCH, «Llorenç Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia», *D'Art*, núm. 5 [1979], p. 21-50) y Albarracín, hoy en el Museo Nacional de Arte de Cataluña. Sobre éste y el de Tobed, M. C. LACARRA, «La influencia de los pintores italianos en los talleres aragoneses en el s. XIV», en *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, 1987, p. 425-447, esp. 436-439, trabajo del que me advirtió F. Español. Una aproximación de conjunto en N. BLAYA ESTRADA, «La Virgen de la Humildad. Origen y significado», *Ars Longa*, núm. 6 (1995), p. 163-171.

lier gimió por los dolores del parto, mientras la Virgen que amamanta muestra un semblante complacido y sereno.

Esa misma objeción, como va dicho, ha sido esgrimida para valorar como María y no como Iglesia a las parturientas de Saint-Pierre-les-Églises y de Civate. Existe, no obstante, un eslabón iconográfico intermedio que, sin llegar a explicarlos, plantea alguno de los puntos de partida de la configuración temática de la Virgen de la Humildad, más allá de los débitos contraídos por ésta con la galactotrofusa bizantina y su antecedente remoto de la *Isis lactans*; al margen, también, de las analogías clásicas entre la leche y la luz lunar.⁵⁹ Me refiero a un episodio de la hagiografía de san Miguel recogido en la *Legenda aurea* y que narra la segunda aparición del arcángel, aquella en la que evitó que el mar ahogara a una fiel encinta que había asistido al santuario de Mont Saint-Michel.⁶⁰ Los tres protagonistas del milagro —una parturienta en peligro, san Miguel que la protege y la amenaza desbaratada de las aguas— se encuentran en el relato de Ap 12, si bien allí un cuarto factor —el Dragón— juega un papel intermedio, como receptor del ataque de san Miguel y como emisor de las aguas que intentan anegar a la madre. En una de las contadas ocasiones en que se ilustró el milagro, una mediocre tabla rosellonesa acaso obrada a inicios del siglo XIV (fig. 4),⁶¹ aparece la piadosa mujer con su hijo ya en brazos, amamantándolo y recibiendo la protección que le concede san Mi-

59. N. BLAYA ESTRADA, «La Virgen de la Humildad...», p. 167-169; J. ALVAR *et al.*, *Cristianismo primitivo y religiones místicas*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 533-534.

60. «En cierta ocasión, el día de la fiesta del arcángel cuando por el lugar que las aguas habían dejado expedito avanzaba hacia el santuario una enorme multitud de gente procedente de tierra firme, de pronto se produjo un inesperado reflujo del mar y sus olas se precipitaron con violento ímpetu sobre el espacio que antes había quedado libre, y en breves momentos lo anegaron. Las innumerables personas que caminaban hacia el templo, al ver que las aguas avanzaban hacia ellas, regresaron corriendo al litoral llenas de miedo, y consiguieron ponerse a salvo; pero entre la numerosísima caravana había una mujer que por estar preñada y próxima al parto no pudo correr y fue alcanzada por las olas; mas san Miguel la protegió. La mencionada mujer no sólo no se ahogó, sino que en medio del mar y bajo el agua parió, recogió a su hijo, lo sostuvo en sus brazos, lo amamantó y bajo el agua permaneció incólume hasta que nuevamente las aguas se retiraron y ella feliz y contenta apareció con su niño en los brazos.» S. de la VORÁGINE, *La leyenda dorada*, vol. II, Madrid, 1982, p. 622.

61. París, Museo de las Artes Decorativas, N°: PE 126. W. W. S. COOK y J. GUDIOL, *Pintura e imaginería románicas*, Madrid, 1950, p. 258, lo consideraron ambiguamente pieza del gótico lineal. En el Archivo Mas (G. 27099) se sugiere una procedencia catalana de la pieza, como ya hiciera G. BAZIN, «L'art espagnol au Musée des Arts Décoratifs», *Gazette des Beaux-Arts*, 6 pér., t. 1 (1929), p. 49-50. C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, 1933, vol. IV.2, p. 496, prefirió no pronunciarse por considerarla «too contrified». La adscripción languedociana, en R. MESURET, «Les primitifs du Languedoc», *Gazette des Beaux-Arts*, 6 pér., t. 66 (1965), cat. 66, p. 20-21, y M. BLANC, *Retables: La collection du Musée des Arts Décoratifs*, París, 1997, p. 60-61.

guel a través de una larga caña frente al proceloso océano. Los complementos atributivos que están ausentes en esta representación —los astros mayores y las estrellas— son aquellos que, aplicados a la Virgen de la Leche, denotan su alcance cosmológico. Las amables imágenes marianas, recuerda Warmer, estimulaban una aproximación devocional en sintonía con la sensibilidad que prodigaron mendicantes y dominicos, de sor Isabel de Villena a san Vicente Ferrer. Y, si bien lo habitual es que María se encuentre entronizada, desde el siglo XIV al menos aparece erguida en ejemplos franceses, y en esa pose continúa representándose a principios del XVI en el ámbito castellano.⁶²

Sabido es, con todo, que la piedra de toque de la devoción mariana bajo-medieval fue el virulento debate en torno a las circunstancias de su concepción, maculada según cistercienses y dominicos e inmaculada para franciscanos. Si Duns Scoto sostuvo que María quedó exenta del pecado original, lo que en nada menguaba la misión mesiánica de Cristo, santo Tomás se negó a creer en una María preservada de la lacra que Eva legó al género humano.⁶³ Expulsada del Paraíso y condenada a parir con dolor, Eva aborreció a la serpiente: «Enemistad pondré entre ti y la mujer, entre tu linaje y su linaje; ella te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañal» (Gn 3,15). San Jerónimo tradujo en la Vulgata «ella», la mujer, donde el texto hebreo refiere en cambio «él», el linaje. La diferencia es sustancial y afecta de pleno a la iconografía medieval, porque la imagen de la mujer que abre el camino de la Redención con el alumbramiento virginal e indoloro de Cristo figura a menudo con una serpiente bajo sus pies: la nueva Eva conculca al mal que se cernió sobre la protoplasta. Lo relevante para este trabajo es que desde Rupert de Deutz se identificó la mujer que hoya la serpiente con la *Mulier* Apocalíptica, alzada frente al Dragón y sobre la luna.⁶⁴ Y, como ambos aparecían subordinadas a María, san Bernardo creyó oportuno establecer una analogía entre el satélite y el reptil.⁶⁵

62. J. YARZA LUACES, *Alejo de Vahía, mestre d'imatges*, Barcelona, 2001, p. 180-182.

63. M. WARNER, *Tú sola entre las mujeres*, p. 315; E. GULDAN, *Eva und Maria: Eine Antitese als Bildmotiv*, Colonia, 1966, p. 102-105; S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción*, p. 45, recuerda que el franciscano Petrus Thomæ fue el primero en recurrir en Barcelona (1320) a la cita del *Eclesiasticus* (24,14, «Ab initio, et ante sæcula creata sum, et usque ad futurum sæculum non desinam») como prueba de la Inmaculada. R. GARCÍA MAHÍQUES, «Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (II). “Ab initio et ante sæcula creata sum”», *Ars Longa*, núm. 6-7 (1996-1997), p. 177-184.

64. Rupertus TUTIENSIS, *Liber de divinis officiis*, lib. 2, i *In Apocalypsin*, 12. PL, 169, 1043.

65. M. WARNER, *Tú sola entre las mujeres*, p. 319; M. L. THÈREL, *Le triomphe de la Vierge-Église*, p. 131; J. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, p. 139.

María, inmune al pecado del mundo, acaba identificada con la esposa morena de belleza intachable del Cantar de los Cantares 4,7: «Tota pulchra es amica mea et macula non est in te.» La equiparación patrística entre Virgen, la Iglesia y la figura de sabiduría no se tradujo en una asunción oficial de la inmaculada concepción de María: baste recordar que las tesis no se impusieron en el Concilio de Basilea (1437) y que en Trento quedó admitida la carencia del pecado original en María, pero no se impusieron las tesis de que esa carencia venía dada por su gestación previa al mundo. Tampoco antes de fines del xv se generó una iconografía explícita, que no pasase por recurrir a sus progenitores (*Abrazo ante la Puerta Dorada* y la *Santa Ana triple*).⁶⁶ Será a partir de entonces cuando se elabore una exposición superlativa de las virtudes de la Virgen —la iconografía conocida como *Tota pulchra*— mediante la adscripción de enunciados verbales de símbolos astrales (el sol, la estrella y la luna: *electa ut sol* y *pulchra ut luna* tomados de Cn cn 6,10, *stella maris*⁶⁷), vegetales (lirio [Cn cn 2,1-2], cedro [Ecl 24,13], olivo [Ecl 24,14], rosa, palmera, ciprés...), arquitectónicos (puerta del cielo [Gn 28,17], torre de David [Cn cn 4,4], fuente [Cn cn 4,12-15], ciudad [Salm 86,3]...) y materiales («speculum sine macula»). De todos, éste es el único símbolo claramente inmaculista mientras que el resto completan un elenco de privilegios que subrayan una concepción de pureza. Estos símbolos se enarbolan en las letanías desde el siglo xii y en las representaciones pictóricas e impresas mucho más tarde. La más antigua de los reinos hispanos, conforme a lo conocido, es la tabla navarra de la iglesia del Cerco de Artajona (1497). La solución sigue vigente a lo largo del xvi, como acreditan tres pinturas de Joan de Joanes ejecutadas entre 1560 y 1579 y conservadas en parroquias valencianas, o la Visión de *San Juan en Patmos* del Greco.⁶⁸ Por ello mismo, resulta una completa innovación en el panorama peninsular que Bigarny, sin dejar de mirar de reojo a Diego Siloé, concibiera una Virgen con Niño senta-

66. J. MOLINA FIGUERAS, *Arte, devoción y poder en la pintura tardogótica catalana*, Murcia, 1999, p. 199-211; S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, p. 34-39.

67. M. WARNER, *Tu sólo entre las mujeres*, p. 341, recuerda que san Jerónimo denominó a la Miriam del Evangelio *stilla maris*, 'gota de mar'. Una mano errada copió *stella maris*, 'estrella de mar', y generó una metáfora expresiva. Aplicada a la Virgen, consuma su identificación con los cielos y las entidades siderales.

68. F. BENITO DOMÈNECH, *Joan de Joanes: Una nueva visión del artista y su obra*, Valencia, 2000, p. 130-134. Sobre la *Tota pulchra*, M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen*, p. 152-164. Joanes implementó con una luna creciente la Virgen que centra un árbol de Jesé, custodiado en el Museo Provincial de Valencia. M. TRENS, *María: Iconografía de la Virgen*, p. 99-101. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, p. 46.

da y distinguida por los atributos siderales de la *Mulier* para el retablo de la Concepción de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos), facturado hacia 1523-1525. Esta máquina expone las devociones de Bernardino Fernández de Velasco, segundo condestable hereditario de Castilla, y de su segunda consorte (fig. 5).⁶⁹

En la Virgen de la población burgalesa se tipifica en la práctica la imagen canónica de la Inmaculada. Si bien no podemos afirmar a ciencia cierta que tal sea su identidad iconográfica, el hecho de que don Bernardino, como su padre y su abuelo, fuese un inmaculista convencido invita a pensar que la figura de María no sea refractaria a un perfil concepcionista. En realidad, la historiografía ha sido reticente a conceder la naturaleza conceptualista incluso a una Virgen que Juan de Juni talló hacia 1544-1562 para la Antigua de Valladolid: coronada, vestida de sol, sobre la luna, aplastando la serpiente y con el *titulus* de Eclesiasticus 24,14. Y el mismo esquema aplicará en el centro de «un retablo de la historia de la Concepción de Nuestra Señora» para la capilla de los Benavente de Santa María de Medina de Rioseco (Valladolid).⁷⁰ La iconografía inmaculista adquirirá oficialidad artística de la mano de Francisco Pacheco, con la pluma —en su *Arte de la pintura*, redactado en 1638—⁷¹ y con los pinceles, en un intento de trasladar a la tela su propia propuesta iconográfica, de la que se hizo eco *ipso facto* su yerno Velázquez.⁷² Ni uno ni otro incorporó, sin embargo, la figura de la serpiente, hoyada por los pies de María o enrollada alrededor del cuarto lunar. Esa victoria de María sobre la serpiente, predesti-

69. G. BOTO VARELA, «San Bernardino de Siena», en J. YARZA (com.), *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Barcelona, 2000, p. 278-279; I. del RÍO DE LA HOZ, *El escultor Felipe Bigarny (1470-1542)*, Valladolid, 2001, p. 230-231 y lám. 52, la identifica, de manera precavida, como «Virgen con Niño» y advierte de la ejecución previa de vírgenes dentro de óvalos con rayos en Danzing y Lüneburg.

70. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, p. 45, se resiste a creer que estas imágenes pretendieran dar cuenta de la Inmaculada antes que de un «triumfo de la Virgen» o «la visión de la Virgen en la mente de Dios».

71. «La pintura que sigo es la más conforme a esta sagrada revelación del Evangelista, y aprobada por la Iglesia católica [...]. Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta Señora a doña Beatriz de Silva [† 1490].» Enumera los atributos siderales y concluye: «si no me engaño, pienso que he sido el primero que ha dado más majestad a estos adornos, a quien van siguiendo los demás». F. PACHECO, en B. BASSEGODA (ed.), *El arte de la pintura*, Madrid, 1990, p. 575-577.

72. Pacheco pinta su «Inmaculada de Miguel Cid» (Sevilla, catedral) en 1621 y Velázquez la suya (Londres, Galería Nacional) antes de ese año. A. DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. PÉREZ SÁNCHEZ y J. GÁLLEGO, *Velázquez*, Madrid, 1990, p. 29 y 83. Pacheco explicita que a la Virgen debe concederse una apariencia de ser en plenitud, ni niña ni mujer, perdurable en su juventud y belleza.

nada y vaticinada en la maldición del Gn 3,15, había sido valorada por Fulbert de Chartres en un sentido moral como la victoria de la virginidad sobre la concupiscencia, y, de manera más genérica, del triunfo de Ave sobre Eva.⁷³ Sin embargo, nada se hizo por resolver la contradicción interna que comportaba el encumbramiento de una entidad sagrada que nace sin el concurso de la lujuria carnal y que asume, al tiempo, los rasgos particulares de la *Mulier*, rasgos que son propios de las diosas de la fertilidad mediterráneas, como ocurre en particular con la luna.⁷⁴ Ahondando por ese derrotero, acabó negándose los vínculos reales entre María divinizada y coronada, y la humanidad que la veneraba.

La Inmaculada Concepción se convirtió en materia de discusión —virulenta en ocasiones— con un atrincheramiento dialéctico de partidarios y detractores. Los dominicos, además de abanderar las tesis maculistas, intentaron impedir que los franciscanos patrimonializaran la sensibilidad mariana popular. Con la difusión de un modelo de Virgen amable, como la de la Humildad, se pretendía ofertar a los fieles —inicialmente a los convocados por los dominicos— un emotivo resorte visual que, por lo mismo, pronto desbordó las iniciativas conventuales. De esta suerte, entre las vírgenes de la Humildad pintadas en Catalunya una fue promovida por un clérigo (Palau) y dos por familias aristocráticas y principescas (Torroella de Montgrí y Tobed). El éxito de esta popularización no pudo dejar indiferentes a los predicadores, que, de nuevo, estimularon la concepción de otra tipología de Virgen, en esta ocasión directamente vinculada con las letanías recitadas en los rosarios (fig. 6).⁷⁵ Esta Virgen, denominada precisamente del Rosario e identificada por portar una cuenta de bolas en sus manos, fue promocionada por los dominicos como receptora del fervor popular: si fray Alain de la Roche († 1475) redacta un *Psal-*

73. M. WARNER, *Tu sólo entre las mujeres*, p. 323 y 350. Dios habría concebido a María antes de la creación —recuérdese Ecl 24,9— para redimir la falta que Él ya sabía que cometería Eva. La tesis de una predestinación previa a la existencia del mundo se forja, sin embargo, cuando la iconografía de la Inmaculada es ya una realidad. La Virgen, verdadera clave de bóveda en el plan de Dios, acaba asimilada también en este punto con la Iglesia, imperecedera e invencible. M. LEVI D'ANCONA, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, Nueva York, 1957, p. 20 y s.

74. Para S. WIRTH, *L'image à l'époque romane*, p. 140, se trata de un símbolo ambivalente, baluarte a un tiempo de la reproducción y de la virginidad.

75. La *glorificación de la Virgen* de Geertgen tot Sint Jans (Haarlem, ca. 1480), que se complementaba como un díptico con una crucifixión adorada por san Jerónimo y santo Domingo, es pieza facturada para la devoción privada de un cardenal. V. SEKULES, *Medieval Art*, Oxford, 2001, p. 107-109.

terium Mariæ Virginis y predica la salvación del mundo por orden de María, en 1474 el teólogo y dominico alemán Jacob Sprenger organiza tempranas cofradías marianas. Coetáneamente, se idean otras versiones de la *Virgen Mulier* en las que se pone el acento en su calidad de intercesora soteriológica (fig. 7).⁷⁶ Pero lo relevante para nosotros ahora es subrayar que, desde el mismo momento de su formulación, esta Virgen asumió alguno —si no todos— de los atributos celestes de la *Mulier*. La fuerza de atracción gravitatoria ejercido por el argumento apocalíptico se explica porque ninguno como éste podía proclamar la dimensión sobrenatural de María; ninguno había tan maleable y al tiempo tan firmemente asentado en la memoria visual de las audiencias bajo-medievales.

Por eso mismo, cuando en el último tercio del xv se confeccionó una renovada iconografía de la Asunción, momento capital en el que María está a punto de consumir su dimensión sagrada, se optó por mostrarla rodeada de celícolas y enaltecida de nuevo por el creciente lunar y los rayos solares, esgrimidos como si se tratase de condecoraciones a la vista de su ejército de ángeles y de fieles.⁷⁷ Ésta será la forma canónica que la Contrarreforma propugnará en

76. R. GARCÍA MAHÍQUES, «Perfiles iconográficos de la mujer. I», p. 195. La capacidad intercesora de la Virgen para favorecer el destino escatológico de los fieles es, en última instancia, el factor preponderante. Remito a la tabla de Pere García de Banabarre (Virgen sideral y Niño en brazos, ante donantes y santo Domingo o san Vicente Ferrer) procedente de un retablo del convento dominico de Cervera (después de 1461). J. GUDIOL, *Pintura medieval en Aragón*, p. 55; S. GUDIOL y ALCOLEA, *Pintura gótica catalana*, p. 187. Para la casa dominica de Palma de Mallorca Rafel Mòger pinta hacia 1480 la *Nostra Dona de la Bona Mort* con una túnica negra cuajada de estrellas, una corona con doce más y dos dominicos que reclaman su auxilio espiritual. G. LLOMPART, *Pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*, vol. I, Palma, 1977, p. 80-82, y vol. III, 1977, p. 116-118; también en *Mallorca gótica*, Palma, 1999, p. 215-216. F. SAXL, «Holbein y la Reforma», en *La vida de las imágenes*, p. 250 y fig. 196c, señala cómo en los dibujos marginales que Holbein elaborara para el *Elogio de la locura* ilustra los excesos en la adoración de las imágenes practicada en el seno de la Iglesia católica mediante la representación de una anciana arrodillada venerando una imagen de la Virgen rodeada por un halo solar como las del Rosario y una leyenda que es toda una declaración de mordaces críticas reformistas: «supstiosus cultus imaginum».

77. La pintaron Bartolomé Bermejo (*Le siècle de Van Eyck: Le monde méditerranéen et les primitifs flamands, 1430-1530*, Gante-Amsterdam, 2002, p. 264; F. RUIZ i QUESADA, *La pintura gótica hispanoflamenca: Bartolomé Bermejo i la seva època*, Barcelona, 2003, p. 136-141), el Maestro de Budapest, el Maestro de Frómista, Diego de la Cruz (P. SILVA MAROTO, *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, vol. I, Valladolid, 1990, p. 331-332, y vol. II, 1990, p. 392-393 y 444-446.), P. Berruguete, M. Sittow (S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción*, p. 41-42; J. SÁENZ DE MIERA, «Tablas procedentes del políptico de Isabel la Católica, 1496-1504», en *Reyes y mecenas: Los Reyes Católicos, Maximiliano I y los inicios de la casa de Austria*

boca de Johannes Molanus.⁷⁸ Porque también esta iconografía mariana nace con vocación devocional, prescindiendo de la dimensión estrictamente narrativa del asunto. Antes que el episodio último en el relato de la vida terrenal de María, la Asunción se oferta a las miradas como una epifanía, como una *apparitio Virginis*. En calidad de tal, y desde principios del xv, irrumpía la Madre de Cristo en el cielo ante piadosos promotores artísticos —tan variopintos como el mariscal Boucicaut y su esposa, un abad agustino o una congregación de dominicos—, pero siempre portadora de sol y luna y acompañada de una cohorte angélica.⁷⁹ El movimiento de descenso en estas imágenes —como el de presunto ascenso en las asunciones— queda insinuado, todo lo más, por la dirección de las miradas. Pero pintores, miniaturistas o escultores reflejan en sus imágenes un ser suspendido en el aire porque lo que en realidad se suspende con su *adventus* es el transcurso del tiempo. Se detiene toda acción y eclosiona la pasión contemplativa.

En el siglo xvi, cuando la Inmaculada —salvo casos valiosos aunque un tanto desapercibidos como el de Medina de Pomar— se pergeña conforme al modelo *Tota pulchra* y la popularidad de la Virgen de la Humildad ya ha remitido, son las vírgenes del Rosario y la Asunción las que dan cuenta del modo en que se redefinieron los perfiles de la *Mulier amicta sole*. Desde tiempo atrás

en España, Toledo, 1992, p. 465 y s.); y la esculpieron Alejo de Vahía (J. YARZA, *Alejo de Vahía*, p. 147-149), Gil de Brabante, etc. El punto de partida de esta iconografía se encuentra en la miniatura del *Speculum Humanæ Salvationis* (Praga, Biblioteca del Cabildo, ms. A. 13, f. 35) a decir de P. SILVA y de R. GARCÍA MAHÍQUES, «Perfiles iconográficos de la Mujer. I», p. 192. Por la nómina de artistas apuntados se infiere que esta iconografía de amplio predicamento en la península Ibérica provenía de Flandes.

78. *De historia SS imaginum et picturarum* (1568); cf. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción*, p. 43. Es muy sintomático que todavía en ese momento el mismo Molanus desestimase recurrir a la Mujer Apocalíptica para representar a la Inmaculada. Opta por continuar con la *Tota pulchra* y su elenco de objetos simbólicos y rechaza la validez del abrazo ante la Puerta Dorada. R. GARCÍA MAHÍQUES, «Perfiles iconográficos de la mujer. II», 1996-1997, p. 178-179.

79. *Horas del Mariscal Boucicaut*, París, M. Jacquemart-André, f. 26v: el mariscal y Antonia de Turenne visionan a la Virgen mientras oran arrodillados. E. PANOFKY, *Los primitivos flamencos*, Madrid, 1998 (1953), p. 59-61. El Maestro de Flémalle, auxiliado por Roger van der Wyden, pintó ca. 1435-1440 una visión de la Virgen a cargo de un agustino (Museo Granet de Aix-en-Provence). Vale la pena extractar la explicación de Panofsky (p. 170-171): para dar cuenta de un tema visionario y milagroso como la contemplación celestial de la *Mulier*, Flémalle sólo podía recurrir a «una concreción mal colocada»: al acentuar la tangible solidez de una figura que flota en el aire, no queda más opción que creer en la suspensión milagrosa de las leyes naturales. Pedro Berruguete, por su lado, dedicó una de las tablas del retablo de Santo Tomás de Ávila (Museo del Prado) a la súbita aparición de la Reina de los Cielos ante la comunidad de religiosos y un grupo de laicos. P. SILVA MAROTO, *Pedro Berruguete*, Valladolid, 1998, p. 241 y lám. 83.

había perdido ésta su condición de tema para adquirir la de motivo,⁸⁰ deviniendo en una suerte de carcasa formal que, al aplicarse a sucesivos avatares de la Virgen, fue vaciándose de su inicial naturaleza narrativa y críptico contenido semántico.

Haciendo recuento de los avatares marianos y de los ejemplos que de manera apresurada acabo de enumerar, se concluye que la apariencia de Mujer Apocalíptica fue concedida a la Virgen de la Humildad al menos en 1346, y en la Corona de Aragón hacia 1355-1360; a la del Rosario, en torno a 1500 en la península Ibérica y Europa; a la de la Buena Muerte, entre 1460 y 1480 en ejemplos catalanes y mallorquines; en las apariciones súbitas, derivadas de la oración piadosa desde el primer cuarto del siglo xv en París, pero no hasta fines de la misma centuria en Castilla; a la Asunción, de la mano de Bermejo desde 1465-1475 y con verdadero éxito en Castilla a partir de 1485, gracias a la tabla del maestro de la leyenda de santa Lucía; y finalmente a la Inmaculada, desde 1525 si es tal la de Medina de Pomar, 1545 si acepta en cambio las de Juni o 1621 con Pacheco y Velázquez. De todos estos casos sólo se establece una episódica relación de la Virgen sideral y el franciscanismo en la escultura de Bigarny. En cambio, la orden dominica se encuentra detrás de la iconografía de la Humildad —aunque los casos catalanes fueron encargados por un clérigo (Palau de Cerdanya) y aristócratas (Torroella de Montgrí y Tored)—, de la Virgen invocada como intercesora para lograr una buena muerte y análogas (tabla de Geertgen tot Sint Jans), de la del Rosario e incluso de algunos casos de apariciones a los ascetas en oración (la composición de Berruete para Santo Tomás de Ávila). En esta proliferación de imágenes jugaron un relevante papel las series de grabados con la imagen de la Virgen bajo el perfil de la *Mulier* que desde tierras germanas se expandieron por Europa en la segunda mitad del siglo xv.⁸¹ Sólo en contadísimos casos se apelaba en ellos a la condición de inmaculada; las más de las veces, María se muestra en relación con alguna de las devociones promovidas desde el instituto dominico. La

80. H. LADENDORF, «Die Motivkunde und die Malerei des 19. Jahrhunderts», en *Festschrift E. Trautscholdt*, Hamburgo, 1965, p. 173-188, y D. de CHAPEAUROUGE, *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*, Wiesbaden, 1974, consideran que el nacimiento de la imprenta, con la difusión de los grabados, facilitó que los artistas adaptaran multitud de motivos a sus propósitos más novedosos. Todavía, J. A. EISENWERTH, «Zur methodischen Abgrenzung der Motivkunde», *Beiträge zur Motivkunde des 19. Jahrhunderts*, Munich, 1970, p. 9-12. Por otro lado, «desde fines del siglo xvi, muchas advocaciones marianas hispánicas adoptan los símbolos de la mujer del Apocalipsis como “la Virgen de Guadalupe” o la “Virgen de la Consolación” [...]». R. GARCÍA MAHÍQUES, «Perfiles iconográficos de la Mujer», p. 195.

81. S. STRATTON, *La Inmaculada Concepción en el arte español*, p. 41.

Ascensión parece el único perfil que siempre floreció para consumo devocional de los laicos, bien en el ámbito parroquial, bien en el áulico (verbigracia, la tabla de maestro de la leyenda de santa Lucía para Pedro Fernández de Velasco y la de Sittow para Isabel la Católica). En síntesis, desde el siglo XIV la maculista orden de santo Domingo, en calidad de promotora artística, cultivó novedosas y emotivas fórmulas iconográficas de María que se nutrían —una tras otra— del talante triunfante de la *Mulier amicta sole* y de su apariencia sobrenatural. A pesar de su reincidencia —es decir, la de los artistas contratados— en la exploración de los réditos semánticos y formales proporcionados por la Hembra Apocalíptica, no disponemos de elementos de juicio suficientes para sentenciar que resulten de una actitud premeditada con unos resultados sistemáticamente calculados; pero desde luego tampoco tratamos con frutos casuales ni con comitentes irreflexivos. Su capacidad para incidir en otros sectores de la sociedad redundó en una rápida difusión y una creciente fortuna de los tópicos devocionales, apreciados fuera de los conventos con tanta premura y convicción como dentro de ellos.



FIGURA 1. *Liber Matutinalis* de Scheyern. *Mulier amicta sole*. (Munich, Biblioteca Estatal de Baviera, ms. c. l. m. 17401, f. 14). Hacia 1220.



FIGURA 2. Valentí Montoliu, *Visión de Apocalipsis, XII*. Panel de un retablo de san Juan o de los santos Juanes (colección particular, Barcelona). 1450-1470.



FIGURA 3. Llorenç Zaragoza, *Virgen de la Humildad*. Retablo de Torroella de Montgrí (colección Godia, Barcelona). 1363-1373.



FIGURA 4. Frontal de San Miguel. París, Museo de las Artes Decorativas. N°: PE 126. Rosellón, inicios del XIV (?).



FIGURA 5. Felipe Bigarny,
Inmaculada. Detalle del retablo de
la Concepción. Convento de Santa
Clara (Medina de Pomar, Burgos).
Hacia 1523-1525.



FIGURA 6. Geertgen tot Sint Jans,
Glorificación de la Virgen. Haarlem.
Hacia 1480.



FIGURA 7. Pere García de Benabarre.
Virgen, santo dominico y donantes.
Procedente del convento de Santo
Domingo de Cervera. Después de 1461.