

PERFILES ICONOGRÁFICOS DE LA MUJER DEL APOCALIPSIS COMO SÍMBOLO MARIANO (Y II) *AB INITIO ET ANTE SAECULA CREATA SUM*

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES
Universitat de València

EN la primera parte del presente estudio¹ nos hemos ocupado de la confluencia de la Mujer del Apocalipsis con María desde sus fuentes patrísticas hasta observar cómo tal imagen se ha ido adecuando a diversas formulaciones Marianas medievales: La Virgen como Reina del Cielo, la *Madonna* de la Humildad, La Asunción. Finalmente resta como Inmaculada Concepción, y de ello nos vamos a ocupar ahora.

Debemos comenzar teniendo en cuenta que a la altura del siglo XIV todavía no se ha producido la síntesis total y expresa de la Mujer del Apocalipsis con la Inmaculada. Es evidente que el arte de la Baja Edad Media ha tratado de elaborar fórmulas para expresar la doctrina de la Inmaculada Concepción, pero en éstas es importante advertir que no participa de forma explícita la imagen de María como *amicta sole*.² Será a fines de la centuria siguiente cuando comenzarán a divulgarse, sobre todo en Alemania, muchos grabados que presentan a la Virgen como Mujer del Apocalipsis, y sólo en

algunos de ellos se acompaña la imagen con una oración claramente immaculista. Stratton advierte que este hecho estimulará la difusión de la imagen de la Virgen como Mujer Apocalíptica bajo advocaciones diversas, algunas de ellas dominicas y sin contacto con el immaculismo –sabida es la aversión dominica hacia la Inmaculada Concepción.³

Los estudiosos de la iconografía hispánica de la Inmaculada coinciden en que es hacia finales del siglo XVI cuando en España se fija el tipo definitivo de la Inmaculada.⁴ La formulación teológica de la Inmaculada Concepción no llega a madurar hasta el Concilio de Trento. Es aquí, y en el ambiente de la Contrarreforma cuando la teología se dispone definitivamente a sustentar el hecho mismo de la concepción *sine macula* de la Virgen, la cual había tenido lugar en un momento concreto de la Creación por el Padre Eterno: *Ab initio et ante saecula creata sum*.⁵ El tratadista Molanus, de cara a la fijación del tipo iconográfico, lo concreta en

¹ García Mahiques, R., “Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano: *Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius*”, en *Ars Longa*, 6, pp. 187-197.

² Esta es una conclusión importante que se puede advertir tras el estudio de Suzanne Stratton, *La Inmaculada Concepción en el Arte Español*, Madrid, tirada a parte de *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tr. de José L. Checa Cremades, 1988 (Posee edición inglesa: *The Immaculate Conception in Spanish art*, Cambridge, 1994). Para Mirella Levi d’Ancona (*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), en cambio, las representaciones medievales de la Virgen derivadas del tipo apocalíptico son explícitas representaciones de la Inmaculada Concepción. En mi modesta opinión esto no está convenientemente razonado ni demostrado; en todo caso podríamos admitir, en forma generalizada –aunque debería hacerse un estudio más apurado teniendo más en cuenta el contexto literario, puesto que en su mayor parte son miniaturas de códices–, que la idea de la Inmaculada Concepción puede estar en todo caso implícita, no así explícita, habida cuenta que las representaciones expresas de la Inmaculada reuniendo los símbolos de la apocalíptica son algo más bien tardío, y se desarrolla a la par que madura la formulación doctrinal. Con todo, en p. 26, Levi d’Ancona, con loable agudeza, interpreta una tabla de Giovanni del Biondo, en la Galería Vaticana, como una representación de la Inmaculada. Mas aquí la referencia a la Mujer del Apocalipsis –por cierto, en su forma alada– es más bien indirecta, ya que se reduce a un grupo pintado encima de la Madonna, formado por una mujer alada poniendo en la boca de un hombre un carbón encendido, que por otro lado es una original confluencia de la Mujer del Apocalipsis con el pasaje de *Isaías* 6, 6-7. No obstante, tampoco puede decirse que es una representación expresa de la doctrina immaculista, sino sólo una idea implícita en dicha imagen mariana.

³ Es de tal modo como se configura el modelo más primitivo de la dominica Virgen del Rosario, la cual se presentaba como una *Mulier amicta sole* con el Niño. Otras imágenes de la Virgen de raigambre dominica, como la “Aparición de la Virgen” de Pedro Berruguete, procedente del convento de Santo Tomás de Ávila, donde aparece la Virgen rodeada de ángeles músicos, también se nos muestra como Apocalíptica.

⁴ Vid. Trens, M., *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1947. Así mismo Stratton, S., op. cit., el cap. I: “La Inmaculada Concepción en el Arte Español hasta el reinado de los Reyes Católicos”, y el cap. II: “La Inmaculada Concepción en el arte español del S. XVI”, en donde se nos ofrece sintéticamente la formación y evolución del tipo de la Inmaculada.

⁵ *Eclesiástico* 24, 9: “Me creó desde el principio y antes del mundo”. 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

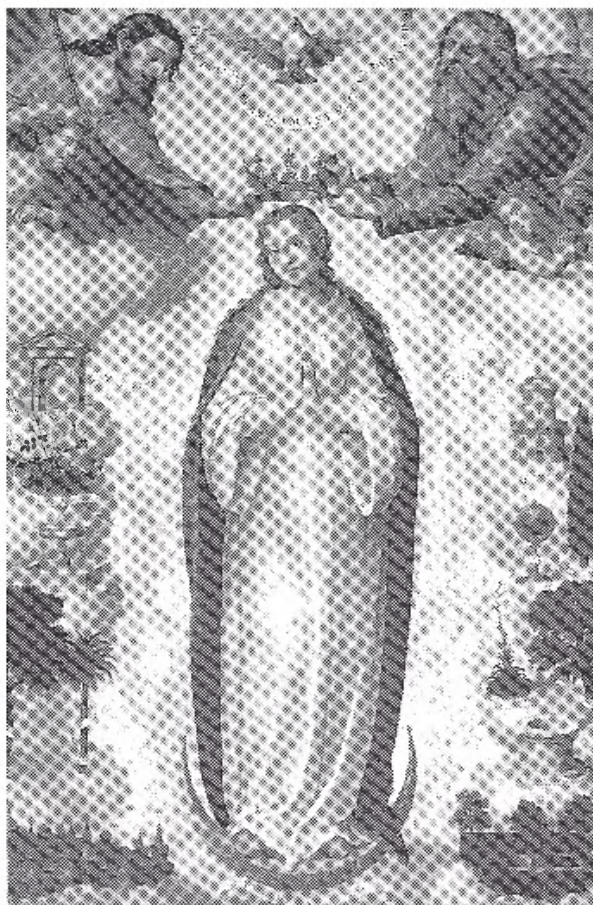


Fig. 1. Juan de Juanes, *Tota Pulchra*, Valencia.

la *Tota Pulchra*, uno de cuyos principales representantes en el suelo peninsular es la conocidísima imagen de Joan de Joanes para la iglesia de la Casa Profesa de la Compañía de Jesús en Valencia (fig. 1). Este es el tipo predominante de Inmaculada a lo largo del siglo XVI, y su tipo iconográfico no se olvida durante el XVII, tanto en la Península como en América, como lo demuestran la *Tota Pulchra* de Pacheco (fig. 2), o las más conocidas de Baltasar de Echave Ibia (fig. 3). Molanus aconsejaba que la imagen de la Virgen estuviese rodeada de símbolos de su pureza tomados del Cantar de los Cantares, con sus respectivas inscripciones: *Tota pulchra es amica mea, et macula non est in te; Electa ut sol; Pulchra ut luna; Stella maris; Porta coeli; Sucut lilium*

inter spinas, etc. Esta compleja imagen de la Inmaculada Concepción, como *Tota Pulchra*, se encuentra ya en un grabado alemán de mediados del siglo XV, y también en un libro de horas impreso en París en 1503, según ha hecho ver Mâle,⁶ pasando inmediatamente a otras versiones impresas. El tipo presenta a la Virgen de pie, las manos juntas en oración y con el cabello suelto. Para el caso de la *Tota Pulchra* de Joanes, los símbolos con sus inscripciones de origen bíblico proceden de una letanía mariana, de las muchas que circularon durante el siglo XV. Stratton advierte certeramente que la luna creciente donde reposa sus pies la *Tota Pulchra* valenciana no se refiere a la luna de la Mujer Apocalíptica; la inscripción de la filacteria así lo aclara: *Pulchra ut luna*, expresión procedente de los Cantares, no del Apocalipsis. Pero pronto comienza a confluir en la Inmaculada la idea de la Mujer Apocalíptica, conformándose el tipo iconográfico definitivo, reconocido desde el Concilio de Trento, y el que será venerado en España a lo largo de las dos centurias siguientes. Sólo cabría añadir, a la síntesis de la *Tota Pulchra* con la Mujer Apocalíptica, la Mujer del Génesis: “María como nueva Eva”, cuya concurrencia con el immaculismo es también antigua, pero que ahora servirá para matizar ciertos detalles, principalmente la conversión del dragón apocalíptico en la serpiente diabólica del Génesis, que lleva en su boca el fruto del pecado de Adán y Eva; pero esto pertenece a otra derivación de la significación, en la que no nos podemos ahora detener.⁷

No es fácil explicar cómo ha podido ocurrir todo este proceso de confluencia de la *Mulier amicta sole* con la Inmaculada, que tan felices frutos ha producido en el arte español. Pero no cabe duda que descansa sobre el argumento bíblico más representativo del immaculismo, es decir el citado versículo del Eclesiástico, que define la esencia del concepto: “Me creó desde el principio y antes del mundo”, esto es, que María fue creada antes que el mundo y preservada intacta también en su concepción terrenal para ser madre del Salvador. Es evidente que la expresión de un argumento tan abstracto debió dificultar su representación figurativa. Pero se consideró oportuno referir la creación de la Inmaculada como obra del Padre Eterno antes de todos los tiempos. Esto es exactamente lo que de hecho se haría hacia mediados del siglo XVI en la Capilla de la Concepción de la Iglesia romana del *Ara Coeli*. En uno de los frescos de esta capilla, la Inmaculada, vestida de blanco, envuelta de sol, con la luna bajo los pies y coronada de doce estrellas, acaba de ser creada por el Padre, que complaciente dirige un gesto hacia ella desde lo alto. Presencia el evento San Miguel y algunos ánge-

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 immaculista en el Concilio de Basilea de 1437.

⁶ Mâle, E., *L'art religieux de la fin du moyen Âge en France*, ed. cit. París, 1908 (París, Armand Colin, 1949), p. 214.

⁷ El tema, no obstante es muy rico y ha sido estudiado por Ernst Guldán, *Eva und Maria*, Graz-Köln, 1966. Vid. así mismo Levi d'Ancona, M., el capítulo “Mary as the New Eve”, en op. cit., pp. 35 y ss. Precisamente una de las formulaciones immaculistas más antiguas, el programa escultórico del claustro de la Catedral de Barcelona (vid. Junyent, Eduardo, “El ciclo concepcionista de la Seu de Barcelona”, *Analecta Sacra Tarraconensia*, n.º 11, 1935, y Stratton, op. cit., pp. 13-14), se basa en la formulación de la promesa del Génesis. Así mismo, la asociación de la Inmaculada con tal pasaje bíblico está presente en los grabados del *Sacrum oratorium piarum imaginum Inmaculatae Mariae*, de Pedro de Bivero (Amberes, 1634). En el arte italiano el tema gozó de difusión, y pueden ponerse como ejemplos *La Concezione e Santi* de L. Signorelli, del Museo Diocesano de Cortona, así como la *Concezione* de G. Vasari de la Pinacoteca di Lucca; en ambos María es representada sobre el árbol de la Ciencia del Bien y del Mal, con la serpiente enroscada en el tronco.

Fig. 2. Francisco Pacheco, *Tota Pulchra*, Sevilla.Fig. 3. Baltasar de Echave Ibia, *Tota Pulchra*.

les, que en esos momentos triunfan ya sobre la Bestia de las siete cabezas cuya cola ha arrastrado una tercera parte de las estrellas del cielo. La obra se debe, no obstante, a un artista mediocre: Niccolò da Pesaro.⁸

Desde luego, no es ésta la primera representación donde existe una referencia más o menos explícita de la Virgen Inmaculada, creada antes del mundo, mientras la divinidad triunfa sobre el Diablo. En un dibujo de un manuscrito del monasterio benedictino de New Minster, Winchester, se perfila lo que Levi d'Ancona pretende que sea la primera representación figurativa que se conoce sobre la Inmaculada Concepción. Se nos muestra a la Trinidad junto a la Virgen con el Niño en brazos, teniendo sometidos a Arrio, Judas y de un modo muy significativo al Diablo, cuya espalda sirve de escabel para que reposen los pies divinos. Un retablo de Constanza, en el Rhin, pintado hacia 1420, parece desarrollar también la fórmula inmaculista, y se concreta, como ocurre también en el dibujo de New Minster, en presentar a María tomando parte en la salvación como Madre de Cristo, asistiendo al triunfo sobre el Diablo. En efecto, en la parte superior es representada María entronizada con el Niño; debajo el Padre bendi-

ce, mientras los ángeles expulsan a Lucifer de su trono en el momento en que éste se niega a adorar a la Trinidad. Interesa observar que el evento tiene lugar, evidentemente, antes de la creación del mundo, y María ya está allí presente. Este es el detalle que nos permite interpretar estas dos representaciones con clave inmaculista.⁹

La gran diferencia que separa estas dos figuraciones anteriores de la citada de Niccolò da Pesaro en el *Ara Coeli*, radica en que en esta última se asocia a la visión del Evangelista en Patmos. La confluencia o síntesis de ambos eventos: creación de la Inmaculada y visión de la Mujer Apocalíptica es aquí total. No obstante, ésta es realmente una representación relativamente aislada, ya que Molanus, cuando describe en su tratado el tipo de la Inmaculada no considera en absoluto esta posibilidad iconográfica, ni siquiera con la figura aislada de la Mujer Apocalíptica, como sí lo hace refiriéndose al tipo de la Asunción. El tratadista jesuita, no cabe ninguna duda, está prefiriendo los modelos que en esos momentos se encuentran ya implantados como predominantes en España, y recuérdese que la Inmaculada, a lo largo del siglo XVI recurre al modelo de la *Tota*

⁸ Cfr. Nibby, Antonio, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII descritta da (...) Parte Prima Moderna*, Roma, 1839, p. 355: "Ultima cappella di questa nave è quella della Conzezione, concessa da Paolo III alla famiglia Serlupi, che la riedificò. Essa fu tutta dipinta da Nicolò da Pesaro". La cronología de los frescos, por tanto, debe ser próxima al pontificado de Paulo III: 1534-1549.

⁹ Vid. dibujo de New Minster: Museo Británico, Cotton MS Titus DXXVII, fol. 75v. Levi d'Ancona, M., op. cit., pp. 21-22. Es evidente que el sometimiento del diablo es un tema vinculado a la Inmaculada a través de varias vías: la citada *Eclesiástico* 24, 14; *Genesis* 3, 15, en donde se apoya la consideración de María como nueva Eva; el *Salmo* 90, donde según San Agustín los cuatro animales citados en el salmo representan al Diablo en cuatro aspectos; y por último la de *Apocalipsis* 12, que es la que aquí tratamos de perseguir.

Pulchra, mientras que la *Mulier amicta sole* es reservada como modelo para la Asunción.

En el ámbito italiano, no obstante, parece ser que se profundizará en argumentos iconográficos tales como el de Niccolò da Pesaro en el *Ara Coeli*. En realidad, la representación de la Inmaculada en la Italia del Renacimiento no se había definido aún mediante un tipo concreto y presentaba contornos iconográficos muy sutiles,¹⁰ siendo uno de los más claros exponentes del immaculismo aquél que presenta a la Virgen siendo objeto de las disputas sobre su Inmaculada Concepción.¹¹ Mas aquí nos interesa destacar que con el precedente de esta pintura del *Ara Coeli* cabría perfectamente interpretar como immaculistas algunas representaciones semejantes. Tintoretto hace algo así en un cuadro existente actualmente en la Pinacoteca de Dresde, una versión en la que la Virgen tiene en sus brazos a Cristo niño, y su gesto no manifiesta ningún temor ante la serpiente, ya que el Padre Eterno extiende hacia ella sus brazos protectores, mientras San Miguel y otros ángeles someten al monstruo, aunque no está del todo claro que esta obra quiera representar la doctrina de la Inmaculada, ya que puede haber formado parte de una serie

pictórica sobre el Apocalipsis.¹² Sin ir tampoco lejos, en la misma iglesia del *Ara Coeli* se repite el tipo sobre la columnata de la nave central, en un fresco de Umile da Foligno a comienzos del siglo XVIII.¹³ Aquí varían ciertos detalles para situar la escena en un momento diferente: la Virgen está también como *amicta sole*, y un ángel lleva el Niño hacia el Padre, mientras San Miguel y sus Ángeles luchan contra la Serpiente. Verdaderamente, esta composición podría a simple vista no estar en relación con la doctrina de la Inmaculada, pues parece ilustrar sólo el pasaje apocalíptico, pero gracias al contexto, el tema se nos advierte immaculista, ya que encabeza toda una serie de frescos que quieren ser escenas sobre la vida de la Virgen, lo que pone la imagen en relación con su creación antes del mundo.¹⁴

Y la serie, desde Niccolò da Pesaro y Tintoretto continúa con otras representaciones del siglo XVII dignas de mención. Cabe entender como derivada de este tipo, la imagen de la Inmaculada que Giuseppe Odazi (1665-1731) pinta en la romana iglesia de la Madonna dell'Orto; ésta aparece fastuosamente revestida de una gloria angélica presidida por el Padre y el Espíritu Santo, cabalgando sobre una luna que aplasta al dragón

¹⁰ Como ha estado convenientemente subrayado por Maarschalkerweerd, Pancrazio, "Inconsuete raffigurazioni dell'Immacolata", *Fede et Arte*, vol. 6, 1958, pp. 86-87, un tipo de obra como la *Madonna di Ca' Pesaro* de Tiziano, conservada en la *chiesa dei Frari*, de Venecia, preside un altar dedicado a la Inmaculada Concepción, y es por ello un primer indicio inconfundible que se trate de una obra immaculista. Fue ya interpretada de tal forma por Tietze-Conratt, E., "The Pesaro Madonna. A footnote on Titian", en *Gazette des Beaux Arts*, vol. 42, 1953. La Virgen aquí aparece con el Niño entre San Francisco, acompañado de Duns Escoto, el gran defensor de la Inmaculada, y San Pedro, como queriendo implicar al papado en la afirmación de la Inmaculada Concepción. La *Virgen de las Rocas* de Leonardo ha estado definida también como representación de la Inmaculada, puesto que fue encargada para la capilla de la Concepción de la iglesia de *San Francesco Grande* de Milán, según Maarschalkerweerd, P., "Inconsuete...", loc. cit., p. 87, que lleva a Lepecier, M., *L'Immaculée Conception dans l'Art et l'Iconographie*, Spa, 1956, p. 376. En general se mantiene la opinión, ya apuntada en 1909 por Carmichael, Montgomery, *Essay on the beginnings of the Immaculate Conception in Art*, New York, 1909, p. XXIII, que toda imagen mariana que presida un altar dedicado a la Inmaculada Concepción es una representación immaculista.

¹¹ La iconografía sobre estas disputas constituye un capítulo muy interesante cuyo estudio en profundidad está aún por hacer. Bastará por el momento con la consideración de Costantini, C., "L'Immacolata nell'arte", *Fede e Arte*, vol. 2, pp. 365-396. Dentro de este aspecto hay que situar las citadas concepciones de Signorelli y de Vasari—vid. nota 6—, así como las correspondientes de Piero di Cosimo en San Francesco de Fiesole, de Il Pordenone en el Museo Nazionale de Nápoles, o la de G. A. Sogliani de los Uffizi de Florencia.

¹² Lienzo 318 × 220, pintado hacia 1592. Dresde Gemäldegalerie. La tradicional atribución a Tintoretto no es aceptada por Berenson, ni por Loeser (*Repertorium für Kunstgeschichte*, XX) que lo considera como una de las escenas sobre el Apocalipsis de Palma el Joven, pintadas para la *Scuola* de Juan Evangelista. Cfr. De Vecchi, Pierluigi, *La obra pictórica completa de Tintoretto* (Barcelona, Noguer, 1974), n.º 291.

¹³ Nibby, A., op. cit., p. 356.

¹⁴ En el arte de Italia, realmente, conviven muchas fórmulas, aparte de las que llevamos señaladas, para representar la Inmaculada Concepción. Una Inmaculada del artista flamenco Antoon Sallaert, procedente de la iglesia de San Francesco a Ripa de Roma, se basa fundamentalmente en la variante de María como nueva Eva, triunfante sobre el pecado y el Infierno. Presenta como motivo central la imagen de la Virgen, con el Niño, quien sostiene una esfera del cosmos. Encima se desarrolla un bello rompimiento de Gloria en medio de una evanescente atmósfera de tonos pálidos, centrada en el Padre Eterno, con la paloma del Espíritu Santo, que extiende sus brazos como en el acto creador de la Inmaculada, entre una inmensa y profunda orla de seres sobrenaturales, destacando en primer término, y en el centro, dos pequeños ángeles, que sostienen los extremos de una filacteria con la inscripción: AETERNITAS. A la derecha—según el espectador—, aparece el "Árbol de la Ciencia del bien y del mal", en el paraíso, donde Eva es inducida por la serpiente—terminada en agradable forma antropomorfa— a comer del fruto, mientras ella misma lo ofrece ya a Adán. Junto a ellos, en medio del prado, dos conejos que parecen ser una alusión a la lujuria. A la izquierda, un esqueleto sostiene un cartel donde se lee: IN MOMENTO PENDEO (salgo en un momento). La Virgen aplasta con sus pies otra serpiente, y debajo, en la roca donde se levanta: AETERNUM QUOD CRUCIAT (aquello que atormenta eternamente), una expresión que preside todo el minucioso conjunto inferior que presenta una visión del infierno, donde se deja sentir todavía el palpito de la iconografía fantástica tan característica de la pintura flamenca de los SS. XV y XVI. A la derecha vemos cómo Lucifer, rey del Infierno, da órdenes a los demonios, y cerca advertimos, encadenados, a Tántalo y a Prometeo, condenados cada uno a los tormentos a que fueron ya destinados en el mito antiguo; a la izquierda, profundas cavernas donde multitud de condenados sufren diversos tormentos, entre los que el pintor destaca en la cercanía del primer término el castigo de los lujuriosos: entre otros esperpentos, un demonio introduce un hierro candente en el sangrante sexo de una mujer, y cerca, otro hombre acaba de sufrir algo equivalente (tiene su sexo de un color rojo encendido), y una serpiente acecha sobre el voluminoso órgano sexual de un hombre que da la espalda al espectador. Encima de estas escenas, y debajo de la figura de la muerte, vemos también cómo un babeante caracol—que ha dejado una estela— es picoteado por un cuervo, quizás alusión también a la lujuria. Recientemente ha sido mostrada en Bruselas-Roma en la exposición *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, 1995, con el n.º 177. Es un óleo sobre tela (aproximadamente 2 m × 1'5), pala de altar, procedente de la Capella Marescotti de la citada iglesia. Nicole Dacos, autor de la ficha catalográfica en pp. 250-251, atribuye la obra al artista señalado, siendo que, tradicionalmente y a partir de un manuscrito de 1600 ha sido atribuida a Marteen de Vos. De ser cierta la última atribución, se trataría de la obra más temprana conocida de este pintor, datable hacia los comienzos del S. XVII. Estilísticamente revela una formación del artista en el tardomanierismo, antes que florecieran Rubens y Van Dick. Señala también este autor una dependencia compositiva del grupo formado por Adán y Eva, respecto de un grabado de Crispin van der Broeck.



Fig. 4. Anónimo italiano, *Inmaculada Concepción*, Toledo, Catedral.

cuya cabeza es atacada por un valiente angelote infante, no ya el heroico San Miguel. La representación de la Apocalíptica sin embargo no se abandona, pero en realidad ya nos cabe la duda de si se trata realmente de representaciones de la Inmaculada Concepción, o simplemente su doctrina está implícita en ellas, no siendo éste el argumento central que las anima, ya que simplemente ilustran el episodio del Apocalipsis. Realmente dan más la impresión que pretenden sobre todo anunciar la identidad de la Mujer Apocalíptica con María, la cual está presente en la caída de Lucifer. En San Pedro del Vaticano una figuración tal se nos presenta en los mosaicos de la cúpula previa a la *Cappella della Presentazione*, frente al altar donde reposan las reliquias de San Pío X.¹⁵ Así mismo, cabe sólo entender como María glorificada, *amicta sole*, el fresco del centro de la nave central de San Carlo al Corso, en Roma, obra del siglo XVII de Giacinto Brandi, donde la Virgen pre-

sencia la caída de Lucifer.¹⁶ Habría incluso que poner en relación con estas figuraciones el mencionado fresco de San Juan de Letrán, obra de Lazzaro Baldi en la segunda mitad del siglo XVII, representando la visión de San Juan Evangelista en Patmos.¹⁷ En cualquier caso, bien sea representación de la doctrina inmaculista, o bien simplemente del pasaje apocalíptico de la Mujer, metamorfoseada en María, el tema se justifica por sí solo, tratándose de los tiempos posteriores a la Contrarreforma, en donde cabe perfectamente entender la preferencia por el tema de la caída de Lucifer, que significa también el triunfo sobre la herejía, y el patronazgo de la Virgen en tal combate. Resulta emblemáti-



Fig. 5. Juan de Jáuregui, *Mujer del Apocalipsis / Inmaculada Concepción*, grabado.

¹⁵ Los mosaicos fueron realizados, según un diseño de Maratta, por Fabio Cristofari y Giuseppe Conti. Cfr. Nibby, A., op. cit., p. 638: "La cupola (una delle sei ovali) è adorna di mosaici: quelli de' triangoli e delle lunette simboleggiano le prerogative di Nostra Donna, e furono condotti da Fabio Cristofari, e Giuseppe Conti co' disegni di Carlo Maratta: quelli della volta esprimono Maria coronata di stelle, e la caduta di Lucifer". No es lógico que esta representación tenga por objeto la Inmaculada Concepción, puesto que está situada fuera de tal contexto: la capilla propia de la Inmaculada Concepción es juntamente la contigua a ésta, la llamada *Cappella del Coro*, la cual ha venido a sustituir, en la nueva basílica, la antigua capilla a la Inmaculada de Sixto IV en la primitiva basílica. Esta última capilla, diseñada por Giac. Della Porta, contiene un mosaico como cuadro de altar, que muestra a la Inmaculada Concepción venerada por San Juan Crisóstomo, San Francisco y San Antonio, obra del siglo XVIII, sobre diseño de Pietro Bianchi.

¹⁶ Nibby, A., op. cit., p. 638.

¹⁷ Nibby, A., op. cit., p. 249.

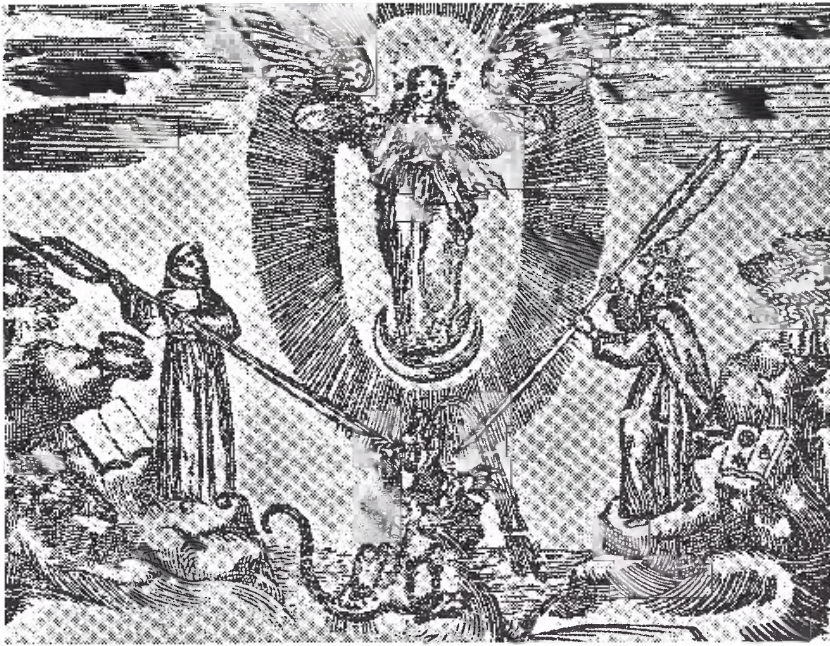


Fig. 6. *Inmaculada Concepción*, xilografía de la imprenta Guasp, Palma de Mallorca.

ca en tal sentido la famosa obra de Caravaggio *La Virgen y el Niño aplastando la serpiente*.¹⁸ Curiosamente, una imagen de la Inmaculada anónima italiana conservada en la Catedral de Toledo (fig. 4), aunque ya del siglo XVIII, se encuentra a medio camino entre el concepto immaculista y el patronazgo mariano en el triunfo sobre la herejía: como en Caravaggio en donde el Niño unía su fuerza a la del pie de la Virgen para aplastar a la serpiente, aquí es también el mismo Niño quien, desde los brazos de su madre ataca la cabeza de la Bestia con una lanza rematada con la cruz.

Precisamente en esta faceta, no ya sólo como símbolo en la lucha contra la herejía, sino combatiente ella misma, es como cabe entender algunas representaciones de María como Mujer Apocalíptica cuando va dotada de alas. Es ésta la principal característica que parece poseer la *Mulier amicta sole* alada, sin excluir que la no alada pueda aparecer también como combatiente. En su fuente, la Mujer es dotada de “alas de águila” para huir al desierto, no para combatir, pero aún así, la alada termina imponiéndose como tipo iconográfico cuando se quiere expresar la actitud belicosa. El origen iconográfico de la Mujer alada, como ha estado ya dicho en la primera parte de este estudio, radica en las miniaturas del *Beato de Liébana*, fuente de la mayor parte de representaciones apocalípticas en toda Europa. Aquí se inspirarían otras representaciones destinadas a tener gran influencia, como el *Hortus Deliciarum* de Herald von Landsperg, del último tercio del siglo XII; así mismo el *Speculum Humanae Salvationis*; o tam-

bién otro manuscrito de mediados del siglo XIII que se conserva en Davenham.¹⁹ Esta tradición desemboca en las xilografías de Durero sobre el Apocalipsis, la fuente principal de donde beberán los artistas de la época moderna.

La evolución del tipo iconográfico de la Inmaculada en España de hecho se hizo prácticamente de espaldas a Europa, de forma que de aquí salió un tipo genuinamente peninsular. Ello es lo que quizás explique la práctica ausencia de otras formulaciones immaculistas, en particular la posibilidad de tener una Inmaculada alada. Esto último fue lo que creó Rubens, posiblemente influido por el modo italiano de formular la doctrina immaculista, sintetizado iconográficamente con la visión de la Mujer del Apocalipsis. En 1624 Rubens crea una Inmaculada Concepción alada, llevando el Niño en brazos, e incluyendo la Serpiente de las siete cabezas en su batalla con San Miguel.²⁰ Otra imagen semejante se conserva en la pinacoteca de Munich, y sería divulgada por medio de un grabado que hizo Paulus Pontius: *Glorificación de la orden de los Hermanos Menores y de la Casa imperial de Austria por la Inmaculada*.²¹ Evidentemente, Rubens “ilustró así no tanto la doctrina de la Inmaculada Concepción como el texto de San Juan”.²² Ahora bien, a diferencia de las ambiguas representaciones italianas de la *Cappella della Presentazione* en San Pedro del Vaticano, de San Carlo al Corso, o de San Juan de Letrán, aquí el objeto explícito es la representación de la Inmaculada Concepción.

En relación con esta pintura de Rubens tenemos

¹⁸ Fue estudiado por Mâle, E., “La signification d’un tableau du Caravage”, *Melanges de l’Ecole Française de Rome*, 1930, vol. 47, pp. 1-6.

¹⁹ Mâle, E., *L’art religieux de la fin du moyen Âge en France*, ed. cit. p. 232.

²⁰ Colección privada, Zurich; expuesta en Rotterdam, 1953-54, n.º 47 (vid. datos completos del cat. de esa exposic. en bibliog. de Corpus Rubenianum). David Freedberg sostiene que su esquema formal deriva de la *Venus arrodillada* de la colección Giustiniani, que Rubens pudo haber visto en la colección Farnese. Tal esquema fue adaptado también por Rubens a otros trabajos hechos hacia 1614. Cfr. *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, part VII, The life of christ after the Passion*, Amberes, cat. n.º 49, p. 204.

²¹ Maarschalkwerweerd, P., “Saggio iconografico della Immacolata”, *Antoniano* 29, 1954, p. 548.

²² Stratton, S., op. cit., p. 77.

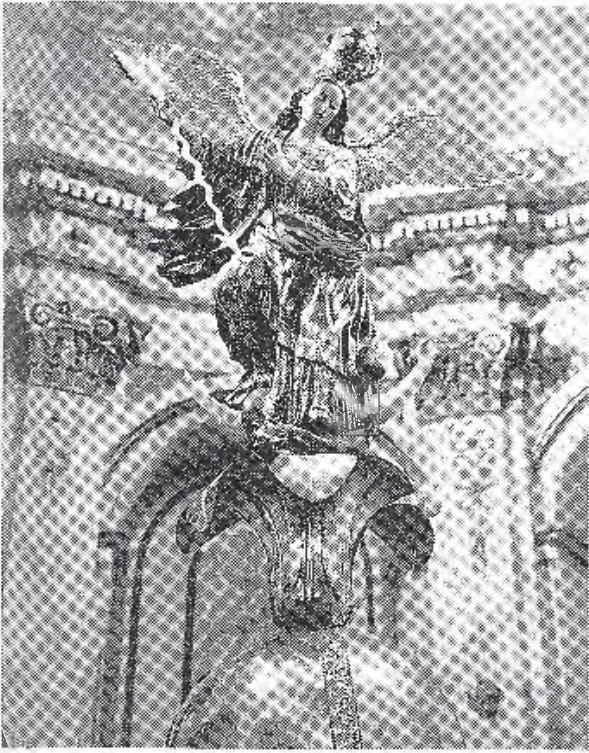


Fig. 7. *Inmaculada Concepción*, Popayán (Colombia), Iglesia de San Francisco.

también un conocido grabado de Juan de Jáuregui, de siglo XVIII, en donde vemos a la Virgen como Mujer alada, en pie sobre la luna, manos juntas, envuelta en sol, coronada de doce estrellas; el padre Eterno recibe de los ángeles el Niño, y abajo el dragón vomita una gran masa de agua, mientras San Miguel y sus ángeles descienden combatientes (fig. 5). Pero mientras la figuración de Jáuregui se sume en la ambigüedad de una dudosa representación de la Inmaculada Concepción, otro grabado más antiguo (fig. 6), salido de la imprenta Guasp de Palma de Mallorca, aunque de factura algo torpe, no ofrece duda ninguna en cuanto a la representación de la Virgen alada como Inmaculada: con los atributos de la *Mulier amicta sole*, encima del dragón que vomita un río, mientras es atacado con sus plumas, a modo de lanzas, por los dos grandes defensores bajo-medievales del inmaculismo: Duns Scoto “el *Doctor Marianus*”, y Ramon Llull, colocados cada uno en sus respectivas islas: Gran Bretaña y Mallorca.²³ Una conclusión importante de todo esto es que, en efecto, cabe relacionar con el inmaculismo las representaciones de la Virgen como Mujer Apocalíptica alada.

Una obra que conserva hoy el almacén del museo valenciano de San Pío V nos pone ante un tipo iconográfico extraño a la Península Ibérica: se trata de una versión de la Mujer Apocalíptica alada.²⁴ Esta imagen tan curiosa, que se encuentra divulgada especialmente en Iberoamérica, es extrañísima por cuanto a la iconografía peninsular se refiere, de modo que probablemen-

te habría que pensar en algún modelo americano, lo que la haría partícipe del concepto de la Inmaculada. En contraste con la prácticamente nula recepción de la Inmaculada alada que tuvo la Península, observamos que en Iberoamérica gozó de gran favor. Una bella imagen la tenemos en un camarín anejo a la iglesia de San Francisco de Popayán, en Colombia (fig. 7). Se sitúa sobre la corola de un lirio de plata levantado encima de un globo también argénteo. Tiene también de plata la luna creciente bajo sus pies, apoyando su cuerpo con la pierna izquierda, mientras que con la derecha trata de sujetar la enroscada serpiente que tiene sometida bajo su pie para poder mejor así asaetar su cabeza con una flameante jabalina dorada que blande desde su mano derecha; la mano izquierda, como el resto del cuerpo, responde con su posición a todo este movimiento. Sus poderosas alas son también argénteas, y lleva corona real de plata filigranada. Viste totalmente de oro, manto y túnica de diferente color. La actitud de la Virgen no es la de quien huye al desierto, dotada de alas de águila, sino el de una guerrera. María participa de la guerra

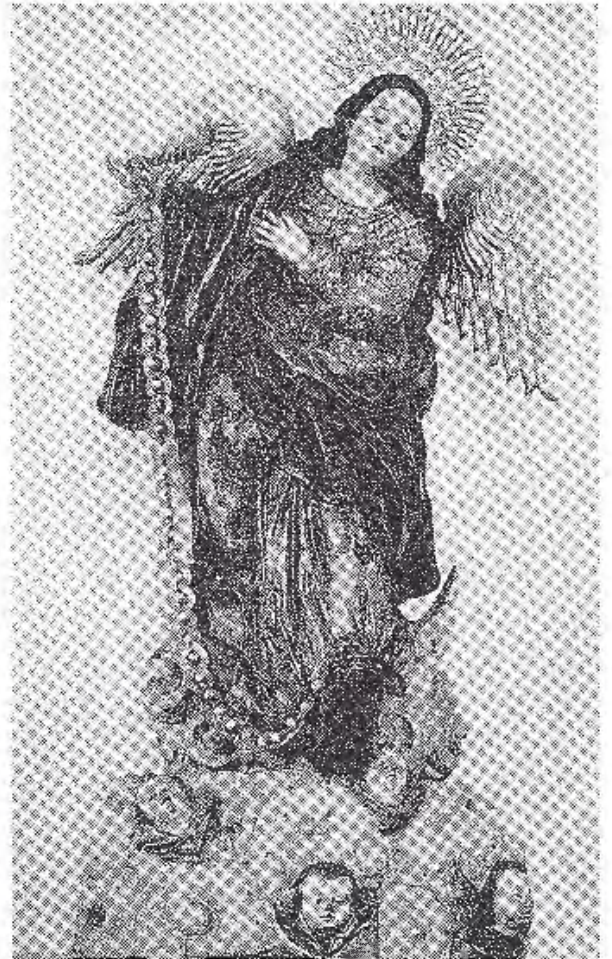


Fig. 8. *Inmaculada Concepción*, Quito (Ecuador), Iglesia de San Francisco.

²³ El grabado fue publicado por Trens, M., op. cit., p. 64.

²⁴ Es un lienzo al óleo que ha llegado hasta hoy muy deteriorado y dividido en dos mitades, correspondiendo a los números de inventario 3.500 y 3.941 respectivamente, cuyas medidas son 110 cm x 149 cm y 106 cm x 149 cm.



Fig. 9. Legarda, *Inmaculada Concepción*, Quito (Ecuador), Museo de San Francisco.

contra los Infiernos; la imagen sin duda está vinculada con la pintura de la cúpula del camarín, donde aparece la Serpiente que arroja por su boca un mar de agua, como alusión al Diluvio, ya que flota también entre las ondas un arca.²⁵ En el mismo Popayán se encuentran también otros ejemplos de la Inmaculada con alas, todos del siglo XVIII.²⁶ El convento de los franciscanos de Quito conserva también diversas imágenes parecidas. La mayor parte de inmaculadas aladas de esta ciudad están en este convento; una de ellas (fig. 8) presenta la particularidad de tener a la serpiente encadenada con una bella cadena dorada. Otras vírgenes semejantes se conservan en la Catedral de Tunja, Colombia, en la iglesia de Jesús y de María en Lima, etc.²⁷ Merece mención especial por su calidad una Inmaculada alada conservada en el Museo de San Francisco de Quito,



Fig. 10. Miguel Cabrera, *Mujer del Apocalipsis / Inmaculada Concepción*, México, Pinacoteca Virreinal de San Diego.

²⁵ Kelemen, P., *Baroque and Rococo in Latin America*, New York, 1951, pp. 137-139. No compartimos la opinión de este autor, en cuanto a que la imagen es una representación de la apocalíptica "Visión del Quinto sello".

²⁶ Una pequeña escultura en la sacristía de la Iglesia de San Francisco. Otra de gran tamaño en una sala del palacio episcopal, semejante a la del camarín, falta aquí el lirio, pero va su cabeza circundada de rayos de sol donde van emplazadas también las estrellas y unos pequeños ángeles que sostienen la corona. En este caso, la Serpiente lleva en su boca una manzana roja, en alusión al primer pecado sobre el que triunfa la Inmaculada, y que había ya estado incorporado al tipo hispánico. Esta última imagen era propiedad de una confraternidad, que por socorrer a los necesitados, en 1930 vendió la corona original, que se encuentra actualmente en los Estados Unidos. Existe también en la misma Popayán, en la iglesia de las Monjas de la Concepción, otra versión del mismo tipo en un altar, y otra en el coro. Cfr. Kelemen, P., op. cit. pp. 140-141.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ El *Museo Storico Francese* de los Capuchinos en Roma conserva algunos grabados de los siglos XVII y XVIII, dos pinturas, y la miniatura de un antifonario mejicano del siglo XVII donde aparece Inmaculada alada. Cfr. Maarschalkerweerd, P., "Saggio...", loc. cit., pp. 548-549.

²⁹ Una inscripción repite el primer vesículo del cap. 12 del Apocalipsis. Otra inscripción, debajo, dice: "A devn. de Dn. Jph. Reañ y D^a Maria Oliva (...) esposa". Está publicada por Sebastián López, S., *Iconografía e iconología del arte novohispano*, México, Grupo Azabache y Leonardo De luca Editori, 1992, p. 45.