

**ACTAS DEL XIII
CONGRESO INTERNACIONAL
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE
LITERATURA MEDIEVAL**

(Valladolid, 15 a 19 de septiembre de 2009)

**IN MEMORIAM
ALAN DEYERMOND**

II

Editadas por
José Manuel Fradejas Rueda
Déborah Dietrick Smithbauer
Demetrio Martín Sanz
M^a Jesús Díez Garretas



VALLADOLID
2010

© Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2010

© Los autores, 2010

Reservados los todos derechos. Prohibida la reproducción parcial o total por cualquier medio, salvo para citas, sin permiso escrito de los propietarios del copyright

Publicado por el Ayuntamiento de Valladolid y la Universidad de Valladolid

Ni el Ayuntamiento de Valladolid, ni la Universidad de Valladolid (UVa) ni la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (AHLM) ni los editores son responsables de la permanencia, pertinencia o precisión de las URL externas o de terceras personas que se mencionan en esta publicación, ni garantizan que el contenido de tales sitios web es, o será, preciso o pertinente.

Edición realizada dentro del proyecto de investigación VA46A09 financiado por la Junta de Castilla y León.

Ilustración de la cubierta de María Varela

ISBN 978-84-693-8468-8

D.L. VA 951-2010

Impreso en España por
Valladolid Artes Gráficas

LA MUJER APOCALÍPTICA: DEL MITO AL DOGMA CRISTIANO

NORA GÓMEZ
Universidad de Buenos Aires

El capítulo XII del *Apocalipsis* interrumpe la serie de catástrofes y castigos terrenales que enviaba la justicia divina sobre la corrupta humanidad; el redactor incorpora la reelaboración de un fragmento procedente de la antigua mitología oriental¹: la *Mulier amicta sole*, cuya representación plástica conforma una de las visiones más complejas y espectaculares de la miniatura hispana medieval; a su vez, configuró el antecedente iconográfico de una de las imágenes devocionales marianas más difundidas por el barroco español y que antecedió a la promulgación papal del dogma cristiano: la Inmaculada Concepción de María.

Centraremos nuestro análisis iconográfico en las representaciones a doble folio de los *Beatos* que responden a la tradición pictórica que se conformara, siglo y medio después, sobre la tercera versión textual del *Commentarius in Apocalypsin* de Beato de Liébana del año 786². En la exposición de este trabajo

¹ Para las fuentes utilizadas por el autor del texto canónico de fines del siglo I, remitimos a Claudio Moreschini y Enrico Norelli, *Historia de la literatura cristiana antigua griega y latina*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2006, pág. 105; Bernard Mc Ginn, “Introduction: John’s Apocalypse and the Apocalyptic Mentality”, *The Apocalypse in the Middle Ages*, Richard K. Emerson and Bernard Mc Ginn, eds., New York, Cornell University Press, 1992, págs. 3-19; Philipp Vielhauer, *Historia de la Literatura cristiana primitiva*, Salamanca, Sígueme, 1991, págs. 516-517.

² Esta tradición pictórica, inaugurada por el iluminador Magio en San Miguel de Escalada hacia el año 968, difiere en estilo y motivos iconográficos de la primera: la que reflejan los manuscritos de la segunda versión textual del *Commentarius* del año 784 que, muy probablemente, haya sido la primera versión ilustrada y por lo tanto modélica. Remitimos a Peter Klein, “La tradición pictórica de los Beatos”, *Actas del Simposio para el estudio de los Códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, I, Madrid, Joyas bibliográficas, 1980, págs. 83-106; Soledad de Silva y Verastegui, “Una nueva interpretación de las imágenes que ilustran el Apocalipsis 12, 1-18, en los Beatos”, *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje*

se presentaron las imágenes de varios de estos códices, por razones editoriales, aquí sólo analizaremos la escena de la mujer apocalíptica en uno de los primeros Beatos iluminados, el de Valcavado (c.970), y en el último ejemplar de este magnífico corpus de la miniatura hispana, el de Las Huelgas (c.1220)³ (Fig.1 y 2).

LA MUJER Y EL NIÑO DEL FOLIO VERSO

Los primeros seis versículos del texto apocalíptico narran una visión en que una mujer, vestida por el sol, con la luna a sus pies, coronada con doce estrellas, gimiendo de dolor por su inminente parto, es perseguida por una serpiente roja heptacefálica, cornuda y coronada, cuya cola precipita a tierra la tercera parte de las estrellas del cielo, que aguarda el nacimiento del niño para devorarlo; nace un varón que gobernará a todas las naciones con cetro de hierro y es llevado ante el trono de Dios, mientras su madre se refugia en el desierto por mil doscientos sesenta días. Este discurso textual es acompañado por el discurso icónico que representa figurativamente el enfrentamiento entre la mujer y el acechante dragón de siete cabezas. Para comprender cabalmente los elementos de esta visión apocalíptica debemos tener en cuenta el material mitológico del que se valiera el redactor a fines del siglo I d.C., en virtud de las relaciones interculturales que estaban vigentes desde la época helenística⁴. En este sentido, podemos conjeturar que se tuvo en cuenta la imagen más tradicional de una de las principales divinidades egipcias: Isis, cuyo culto estaba muy desarrollado fuera de Egipto; aunque prohibido por el senado romano en época republicana, amplias capas de la población la veneraban en época imperial. La

al Prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez”, Ángela Franco Mata, coord., Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2004, págs. 275-281.

³ Beato de Valcavado, Valladolid, Biblioteca de la Universidad, Ms. 433, 230 fols., 350. 240 mm. Encargado por el abad Sempronio al iluminador Obeco en el monasterio de Valcavado, aunque también se ha mencionado la posibilidad de que el códice hubiese sido regalado al cenobio. Beato de Las Huelgas, New York, Pierpont Morgan Library, Ms. 429, 184 fols., 530.340 mm.; copiado e iluminado en Burgos o Toledo, posiblemente encargado en ocasión de la boda de Fernando III con Beatriz de Suabia en 1219 y donado al monasterio femenino cisterciense por Berenguela, viuda de Alfonso IX de León y madre de Fernando III de León. Nuestra escena en los folios 130 v-131 y 101 v-103, respectivamente. Para mayores datos puede consultarse John Williams, *The Illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, London, Harvey Miller Publishers, 2002, vol. II, págs. 38-40 y vol. V, págs. 38-39.

⁴ Para el sustrato mitológico de la literatura apocalíptica se han consultado las obras de Alan Bernstein, *The formation of Hell*, New York, Cornell University Press, 1992, págs. 248-270; John M. Court, *Myth and History in the Book of Revelation*, London, SPCK, 1979, págs.106-169; René Jesús Payo Hernanz, “Notas para el estudio de la iconografía de la mujer apocalíptica”, *En torno al Apocalipsis*, Blanca Acinas, coord., Madrid, BAC, 2001, págs. 185-213.

Mulier amicta sole comparte con Isis ciertas características: ambas son madres, Horus y Cristo encarnan la luz y tras haber pasado por graves tormentos, resucitan. Destacamos el carácter cósmico de ambas, Isis reinaba en la bóveda celeste y presidía la evolución de los astros, tal como el sol, la luna y las estrellas en torno a nuestra mujer.

Con respecto a la imagen del sol, recordemos que muchas culturas lo consideraron representación suprema de la divinidad; teogónicamente encarna la transmisión y sucesión de poderes o también como sucesor directo e hijo del dios del cielo que todo lo ve y todo lo sabe (Helio es el ojo de Zeus, de Ra, de Allah)⁵. Por estas razones el hijo de Dios fue tempranamente considerado como *lux mundi*, sol nacido de lo alto, luz para iluminar a todos los pueblos⁶; se estableció una relación simbólica entre Cristo y el *sol invictus, sol salutatis, sol iustitia*, ratificado con la celebración de su nacimiento en el solsticio de invierno cuando la luz renacía⁷.

Por las razones expuestas podemos interpretar que la *Mulier amicta sole* representa a la Virgen María que recibe la luz de su Hijo, y en un sentido más general, también puede representar a la Iglesia iluminada por Cristo⁸.

Con respecto a la luna debemos mencionar que –por su poder sobre el crecimiento de las plantas y animales, como astro regulador de mareas, por la relación entre el ciclo lunar y el ciclo fisiológico femenino– fue considerada como símbolo de la mujer y de la fertilidad y por ello mismo atributo de diosas de la fecundidad como Isis y Diana. Los cuernos de bovino que caracterizaban a las divinidades de la fecundidad se convirtieron en símbolo lunar por su semejanza con la media luna (el cuarto menguante y el creciente)⁹. Pero a *Mulier* está parada sobre el creciente lunar para expresar su poder sobre el astro, la eternidad sobre lo mudable y transitorio. También la luna representa al mal, al

⁵ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, págs. 420-423.

⁶ *Juan* 8,12 y *Lucas* 1,78.

⁷ R. J. Payo Hernanz, *op.cit.*, págs.192-193.

⁸ Una de las acepciones de la mujer del capítulo XII del texto joánico fue la del *typus ecclesiae*, así lo considera Beato de Liébana en su *Comentario*; la otra, la identifica con la Madre del Mesías cristiano. En el siglo V Quodvultdeus concilia ambas interpretaciones; paulatinamente se impondrá la segunda. Para esta discusión remitimos a Mireille Mentré, “Femme de l’Apocalypse et Vierge à l’enfant”, *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXV, 1994, págs. 79-85; John Court, *op.cit.*, págs. 106-108.

⁹ Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, Madrid, Cristiandad, 1974, I, págs. 193-201.

pecado, a la sinagoga, a la antigua ley superada por la nueva ley de la Iglesia cristiana¹⁰.

Un tercer elemento astral es la corona de doce estrellas que puede aludir a las doce tribus de Israel del sueño de José¹¹, subordinadas a la madre del Mesías o a la nueva Iglesia cristiana; también se ha pensado en los doce apóstoles como testigos de la Encarnación¹².

En definitiva, la mujer apocalíptica, portadora del dios de la luz (María o Iglesia), subordinando a las estrellas y a la luna y en clara concomitancia con el mito isíaco, está ubicada en el orden celestial y por lo tanto partícipe del orden divino como *Dei genetrix* -según los teólogos carolingios de fines del siglo VIII en respuesta a la postura del Adopcionismo hispano-, como la *Theotokos* -según el concilio de Éfeso de 431 frente al nestorianismo-¹³. Las imágenes que presentamos la ubican en el ángulo superior izquierdo, en el espacio celestial – en el mismo nivel del trono divino del ángulo superior derecho, ante el cual se acoge al niño nacido-, coronada por doce estrellas, parada sobre el creciente lunar y con el disco solar en su vientre. En los códices que responden a la primera tradición pictórica la interpretación plástica mariológica prima sobre la eclesiológica, porque los iluminadores han representado un niño dentro de una aureola oval resplandeciente sobre el vientre de la madre¹⁴.

El texto anuncia el nacimiento de un hijo varón que regirá todas las naciones con vara de hierro: creemos que es una clara alusión al nacimiento del Mesías, del verdadero Hijo de Dios, en concordancia con el mesianismo

¹⁰ R.J. Payo Hernanz, *op.cit.*, pág. 195.

¹¹ *Génesis* 37, 9; cfr. *Apocalipsis* 7, 4-8 y 21, 12. Puede ampliarse con Cándido Pozo, *María, nueva Eva*, Madrid, BAC, 2005, págs. 251-252.

¹² Louis Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaire, 1957, págs.708-709, quien también menciona la posibilidad de considerar a la mujer como el símbolo del signo zodiacal Virgo acompañada por las doce constelaciones del Zodíaco, teniendo en cuenta el posible origen babilónico del motivo iconográfico cristiano.

¹³ Beato de Liébana responde a Elipando de Toledo y Félix de Urgell, difusores de las ideas adopcionistas, con el *Apologético* en 785. Los concilios y las respuestas teológicas mencionadas afirman que desde el momento de su concepción en el vientre de María, toda divinidad y toda humanidad están unidas en Jesús. Recomendamos J.C. Cavadini, *The last christology of the west: Adoptionism in Spain and Gaul 785-820*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1933.

¹⁴ Beato vitr. 14-1, Biblioteca Nacional de Madrid (fol. 109 v); Beato del Escorial, Ms. II. 5 (fols. 104v – 105); Beato de Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Cod. I (fol.117v); Beato de Lorvaio, Lisboa, Arquivo da Torre de Tombo (fol.153v.); Beato navarro de París, Bibliotheque Nationale, Ms. lat. 1366 (fol. 102v). Como estos códices siguen la primera versión iluminada realizada en tiempos de Beato de Liébana, la imagen de la mujer como madre de Jesucristo funcionó como respuesta al Adopcionismo. Remitimos al estudio de S.Silva y Verastegui, *op. cit.*, pág. 281.

escatológico de la tradición hebrea –asociado con la esperanza de salvación por medio de un enviado divino, instaurador definitivo de un reino de paz y justicia¹⁵– y en disonancia con el mesianismo real dinástico davídico –asociado con la ideología monárquica pre-exílica¹⁶–. Acorde con la tradición profética, San Jerónimo y Agustín consideraron que la *Eglóga IV* (c. 41-40 a.C.) de Virgilio había anunciado el nacimiento de Jesucristo: el poeta invoca la profecía de la Sibila de Cumas que anuncia el fin de la última edad, el nacimiento de un magno orden de siglos, el regreso de Virgo y el reino de Saturno, y que una nueva progenie descendería del cielo; Virgilio ruega a la diosa Diana Lucina que colabore en el nacimiento del niño que reinstaurará la edad de oro y gobernará el mundo pacificado por su padre; todo ocurría bajo el consulado de Polión¹⁷. Se homologó a Virgo con la Virgen María, a la nueva progenie con el Hijo y se enfatizó el carácter soteriológico del niño; esta interpretación cristiana atravesó toda la Edad Media, Virgilio fue considerado como un *anima naturaliter christiana*, al punto que su imagen desfilaba en las procesiones del teatro litúrgico junto a las de las sibilas y de los profetas veterotestamentarios; el emperador Constantino leyó la *Égloga IV* en el sermón del viernes santo del año 313; Dante Alighieri evocó en el canto XXII del Purgatorio el carácter profético y mesiánico de los versos del mantuano¹⁸; un mosaico del pavimento del Duomo de Siena representa a la sibila con un cartel donde se transcriben los versos 4 al 7 del poema. Sin embargo, ateniéndose a las circunstancias y fecha de la composición virgiliana, Jérôme Carcopino¹⁹ afirma que la renovación del mundo augurada se debió al influjo del neopitagorismo romano –muy en boga en época de Virgilio– que, a su vez, entronca con el viejo mito hesiódico de la edad de oro; aclara que Virgo era la *iustitia* que reinaba en la *aurea aetas*, que se fue al cielo y se transformó en la constelación virgo y que regresaba en su brillantez entre el 5 o 6 de octubre, fecha de la paz de Brindes entre Marco Antonio y Octavio, lograda por el cónsul y general del ejército Polión; esta paz auguraba

¹⁵ *Isaías* 11, 1-5; cfr. *Salmos* 2, 8-9.

¹⁶ *Ibid.* 7, 10-16; 9, 5-6; cfr. *Samuel* 7, 14. Para las diversas concepciones de mesianismo consúltese Julio Treballe Barrera, “Apocalípticismo y mesianismo en el mundo judío”, *El Milenarismo. La percepción del tiempo en las culturas antiguas*, Julio Mangas- Santiago Montero, coords., Madrid, Editorial Complutense, 2001, págs. 67-79, y José Tamayo Acosta, *Para comprender la escatología cristiana*, Navarra, Estella, 1993, págs. 70-84.

¹⁷ Virgile, *Bucoliques*, Paris, Les Belles Lettres, 1970, págs. 60-62. Lo que hemos prosificado corresponde a los versos 5-10.

¹⁸ Para mayores consideraciones remitimos a Hugo Francisco Bauzá, *Virgilio y su tiempo*, Madrid, Akal, 2008, págs. 138-140; *Ibid.*, *La tradición sibilina y las sibilas de San Telmo*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999, pág. 36; M. Mentré, *op. cit.*, págs. 83-84.

¹⁹ Jérôme Carcopino, *Virgile et le mystère de la IV Églogue*, Paris, L’artisan du livre, 1953. (en particular los capítulos I y II).

una nueva situación política, coincidió con la reaparición de virgo– justicia en el cielo y el consiguiente regreso del reino mítico de Saturno, bajo el consulado de su amigo Polión. Con respecto al niño, Virgilio estaba celebrando el nacimiento del hijo de Polión, Saloninus, producido en octubre del año 40 a. C.

Hemos comentado anteriormente que el texto menciona el “arrebatación” del niño al cielo, confirmado con la inscripción en la miniatura – *ubi puer raptus est*-; las imágenes de los dos códices lo representan frente al trono de la majestad divina: texto e imagen aluden a la elevación de Cristo en la cruz, a su victoria sobre la muerte y su posterior ascensión a las moradas divinas. La visión teofánica está enmarcada por una mandorla rectangular con estrellas, y aún allí el dragón mete su cola para arrastrar la tercera parte de las estrellas -*ubi draco traxit tertia parte stellarum*-.

EL ENFRENTAMIENTO CON EL MONSTRUO DEVORADOR

La imagen del dragón rojo con siete cabezas coronadas y diez cuernos, poderosa cola y dispuesto a devorar al niño, nos puede remitir al enfrentamiento de Isis con Seth, dios serpiente de color rojo que había descuartizado a su hermano Osiris, asociado con Apopis, la serpiente cósmica que día a día obstruía el viaje de la barca del dios Sol, relacionada con otras serpientes o dragones cósmicos: Nehaer que ceñía con su cola el refugio nocturno del Sol, con Nebkau que retenía en sus anillos toda la creación en el origen del mundo. A su vez, el dios Seth enfrentaba a Horus, hijo de Isis, hasta que un tribunal divino declaró que Horus era el legítimo heredero de Osiris²⁰. Nótese la correspondencia con el enfrentamiento de la mujer apocalíptica y su hijo solar con el monstruo rojo, como adversario del Hijo de Dios.

Asimismo podemos evocar algunos poemas-mito cananeos que narran el combate de la diosa Anat con el dios Mot - ctónico, monstruoso y devorador-, con Yammm - dios acuático con aspecto de dragón-. En otros fragmentos se mencionan a otros adversarios de Anat, entre ellos la serpiente retorcida de siete cabezas Shilyat, que también aparece en la tradición babilónica: la gran serpiente heptacefálica Musmahhu; las mismas características en un dragón que encarna las fuerzas del mal, persigue y ataca a la Sabiduría en los textos gnósticos. Sin embargo, la influencia más directa en nuestra escena pudo haber sido el mito griego que narra la persecución de la monstruosa serpiente Pitón contra Leto, embarazada del dios-sol Apolo; este relato era muy conocido en

²⁰ Consúltense Massimo Issi, *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Barcelona, José J. Olañeta, editor, 1996, págs. 42 y 433-434.

Asia Menor en el siglo I de nuestra era y comportaba un motivo común de cuentos folklóricos.

Estas coincidencias entre diversas tradiciones mitológicas sólo fueron posibles de establecer a partir del desciframiento de los textos hallados en Ras-Shama en 1928: el reino de Ugarit fue centro de relaciones interculturales en el Antiguo Próximo Oriente, testimoniado en las diversas lenguas que presentan las tablillas descubiertas; Grecia había entrado en relación con aquellos antiguos mitos en su período arcaico minoico-micénico y posteriormente por sus contactos con los fenicios y cananeos. En el mismo sentido, debemos tener en cuenta la relación de los redactores de los textos veterotestamentarios con la tradición mitológica de las culturas vecinas, valga como ejemplo la ocupación del viejo territorio cananeo o el largo exilio babilónico de los hebreos. También mencionemos el propicio ámbito de interrelaciones culturales en el período helenístico, momento en el cual se desarrolla la literatura apocalíptica que, entre otras características, se mostró muy permeable a la injerencia de motivos mitológicos antiguos²¹. Sin embargo, en nuestra escena se ha producido una actualización del mito del enfrentamiento dado que Beato interpreta que las siete cabezas se refieren a los siete reyes coronados de Roma, los emperadores que –de Nerón a Domiciano– persiguieron a la Iglesia cristiana, que la poderosa cola del dragón son los sacerdotes inicuos y los falsos profetas, y que las estrellas precipitadas son los que cristianos que se han dejado convencer por ellos.

Consideremos una última analogía con este enfrentamiento entre la mujer apocalíptica y la serpiente: en versículo 9 del texto joánico se homologa a ésta con la serpiente antigua, con Satán, el diablo, el que seduce, persigue y se dispone a hacer la guerra a su descendencia, por lo tanto aludimos al capítulo 3 del *Génesis* cuando la serpiente seduce a Eva que peca y condena al género humano; por contraposición, la *Mulier amicta sole* como prefiguración de la Madre del Salvador colaboró en la redención del género humano.

A modo de conclusión de este apartado: el dragón cosmogónico del mito se ha transformado en la representación teriomórfica del adversario, del enemigo del Mesías, el que lo persigue desde su nacimiento cuando aconseja a Herodes la matanza de los inocentes, el que lo tienta en el desierto, el que mueve la traición de Judas. En las imágenes que estamos analizando el gran protagonista

²¹ Para la transmisión y asimilación de motivos mitológicos en el Cristianismo consúltese M. Delcor, *Mito y tradición en la literatura apocalíptica*, Madrid, Cristiandad 1977, caps.4 y 5; Neil Forsyth, *The old enemy*, New Jersey, Princeton University Press, 1989, cap.13; Alan Bernstein, *op.cit.*, caps. 8, 9 y 10; Hugo Francisco Bauzá, *Qué es un mito*, Buenos Aires, Fondo de cultura económico, 2005.

es el dragón, atraviesa los dos folios, es un elemento ordenador y centralizador del mensaje, es el eje vertebrador de la historia. Más que un cuerpo con cabezas, se consigue el efecto de que son siete serpientes distintas que se unen en un nudo y a partir de allí todas se metamorfosean en una gran cola. Algunas cabezas enfrentan a la mujer parturienta, otras a la mujer en el desierto, las restantes a San Miguel. Su poderosa cola arrastra la tercera parte de las estrellas, a los ángeles rebeldes y a los hombres que se rebelaron contra la iglesia, cuyo destino es el infierno representado en el registro inferior del folio recto²². Esta primera secuencia narrativa e iconográfica de enfrentamiento concluye con el niño ascendido a la corte celestial, la mujer dotada de alas refugiada en el desierto por un lapso de mil doscientos días²³ y la serpiente diabólica, que no pudo lograr su cometido, acomete otro enfrentamiento.

EL COMBATE CELESTIAL ENTRE EL DIABLO TERIOMÓRFICO Y EL ARCÁNGEL MIGUEL.

En los versículos 7 a 10 se desarrolla un combate celestial entre el arcángel Miguel con sus huestes celestiales y el dragón satánico y sus acólitos. Miguel era el guardián de Israel, el que había logrado poner fin al cautiverio de los judíos²⁴, aquí protege a la mujer del poder demoníaco. Con gran economía descriptiva sólo se narra el resultado de la batalla: las huestes demoníacas no pudieron resistir, fueron expulsados del cielo y arrojados a la tierra. Resulta evidente que el redactor ha tenido en cuenta un texto extracanonico de mediados del siglo II a. C., nos referimos al *Libro de los Vigilantes*²⁵ que intentó dar una

²² Para la representación teriomórfica de las fuerzas del mal seguimos a Joaquín Yarza Luaces, "Las bestias apocalípticas en la miniatura de los Beatos", *Traza y Baza*, 4, 1974, págs. 51-75; *Ibid.*, *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, M. Moleiro Editor, 1998, págs. 177-180. Para la representación del diablo como dragón en otras escenas apocalípticas véase Carl-Otto Nordström, "Text and myth in some Beatus miniatures", *Cahiers Archéologiques*, XXVI, 1977, págs. 117-136.

²³ En *Éxodo* 19, 4 Yavé llevó a Israel al desierto sobre alas de águila para librarlo del faraón egipcio, es decir que en la tradición veterotestamentaria el desierto es un lugar de salvación, mientras que en el *Nuevo Testamento* prima su carácter penitencial y purificador basado en la penitencia que realizó Cristo durante cuarenta días; para mayores consideraciones Cándido Pozo, *María, nueva Eva*, Madrid, 2005, págs. 254-255. Con respecto a los días de permanencia en el desierto, la cifra simbólica corresponde a cuarenta y dos meses lunares, a un tiempo y dos tiempos y medio, equivalentes a tres años y medio que duraría la persecución de los santos por la cuarta bestia, en *Daniel* 7, 25; cfr. *Apocalipsis* 13, 5, el tiempo de dominación del Anticristo.

²⁴ *Daniel* 10, 13 y 21; 12, 1.

²⁵ Corresponde al Libro I de una compilación de diversos textos bajo el título de *Libro de Enoch*; nos interesan particularmente los cáps. 6 a 11 que es una reelaboración de *Génesis* 6, 1-4;

respuesta al origen del mal en un mundo perfecto creado por un Dios bondadoso. Se trata del famoso relato de los ángeles caídos: seres celestiales y divinos que se rebelaron contra Dios; liderados por un jefe²⁶ se conjuraron para descender al mundo terrenal y seducir a las hijas de los hombres; con ellas procrearon gigantes devoradores que devastaron al mundo y, aún muertos, sus espíritus malignos prosiguieron con el daño. También enseñaron los conocimientos secretos a los hombres –la astrología y la metalúrgica- y a las mujeres –la magia-. Ante tal insubordinación y respondiendo al clamor elevado por la tierra, Yavé ordenó la expulsión de los rebeldes del mundo celestial, mandó a los arcángeles a combatirlos y castigarlos: fueron encerrados y encadenados en pozos tenebrosos subterráneos²⁷.

Otra posible fuente textual pudo haber sido el *Rollo de la guerra* (c. II a. C.) de la secta de los esenios, quienes creían que estaban viviendo los últimos días y proyectaron la rivalidad de dos fuerzas espirituales –la verdad luminosa y el oscuro error– en una batalla escatológica entre los espíritus de la luz liderados por Miguel y los de la oscuridad conducidos por Belial²⁸. A su vez, estas escenas de combate de los relatos hebreos de la segunda centuria pueden estar testimoniando la pervivencia del milenarismo mito del combate entre un dios-héroe y el adversario: en la tradición babilónica Gilgamesh se enfrenta con el dragón Huwawa para liberar a su pueblo de la degradación y muerte; el dios Sin combate al dragón Labbu; Marduk, máxima divinidad del panteón babilónico, lucha y vence a la monstruosa Tiamat²⁹. La tradición cananea registra el enfrentamiento del dios Baal contra Yamm, el poder furioso del mar, y contra Lotán, la serpiente retorcida de siete cabezas, en lo que reconocemos el combate entre

seguimos la versión inglesa y anotada en R. H. Charles- D. Litt, *The Apocrypha and Pseudepigrapha of The Old Testament*, Oxford, Oxford University Press, 1913, II, págs. 188-208.

²⁶ De los diversos nombres dados a los jefes en otros relatos pseudoepigráficos prevalecerá el de Satán que nomina al diablo cristiano y fija la creencia medieval de que se trataba de un ángel creado por Dios pero que, por su acto de rebeldía y desobediencia, fue castigado por su creador, con lo cual quedaba demostrado que Dios no es el responsable de la introducción del mal en el mundo. Para la milenaria figura del rebelde remitimos a Neil Forsyth, *op. cit.*, págs. 105-142.

²⁷ Ampliése con Christoph Auffarth and Loren Stuckenbruck, *The fall of Angels*, Leiden, Brill, 2004; Jeffrey Burton Russell, *El diablo. Percepciones del mal de la antigüedad al Cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes, 1977, págs. 187-198.

²⁸ Citas textuales en Neil Forsyth, *op. cit.*, págs. 204-207

²⁹ Su influencia en la cultura hebrea se puede justificar en que se hallaron fragmentos de estos relatos entre los Rollos del Mar Muerto, también en Meggido- Palestina, asimismo recordemos el contacto directo durante el exilio babilónico. Para la figura del adversario, su origen divino y motivaciones del combate, consúltese el detallado estudio de Neil Forsyth, *op. cit.*, págs. 21-85.

Yavé y Leviatán³⁰. En el mismo sentido, el combate más célebre que legara la mitología griega es el de Zeus contra el terrible monstruo Tifón para poder establecer su reinado y potencia universal; en este caso, el dragón es vencido y arrojado al insondable Tártaro. La recepción de este material mitológico por parte de los redactores de textos bíblicos y extracanonicos fue revisado, adaptado y resemantizado según su teología monoteísta.

En nuestro texto e imagen se representa el episodio del combate entre los rebeldes –bajo forma serpentina– y el arcángel³¹. Beato interpreta que la figura de Miguel representa al mismo Cristo y el versículo 10 lo ratifica, por lo tanto se actualiza el combate primigenio del relato enoquiano: Dios ha mandado a su Hijo para vencer el poder demoníaco instalado en el mundo, con lo cual se enfatiza su acción redentora y se confirma que el niño es el verdadero Mesías, que la *mulier amicta sole* es la virgen-madre y por lo tanto participe del plan divino de salvación. El texto joánico relata que la serpiente demoníaca y sus seguidores fueron derrotados en el cielo y arrojados a la tierra, con lo que se le está otorgando a Satán un poder en el mundo, en consonancia con ciertos textos novotestamentarios que lo consideraron el “amo del mundo”³². Sin embargo los iluminadores los ubican en el infierno (registro inferior del folio recto) y lo confirman las inscripciones latinas que acompañan a la imagen –*quos draco traxit angeli in infernum mittunt*–; los rebeldes, desnudos y en distintas posiciones, se representan en plena caída y el diablo, con aspecto antropeide, dotado de garras en sus extremidades y negro, es atado y encadenado en el infierno –*diabolus ligatus est in infernum tenetur*–. El lugar de la condena se ubica en el extremo inferior del eje vertical de la composición, en contraposición a su extremo superior donde se representa el trono celestial, es decir que, aunque el texto no lo requiriera, los iluminadores presentan plásticamente

³⁰ *Isaías* 27, 1. Leviatán y Lotán relacionados etimológicamente por la raíz *lwh* (dragón antiguo, serpiente retorcida); el bíblico Leviatán como el más temible de los monstruos abisales en *Job* 41, 6-25, derrotado y partido en dos por Yavé en *Salmos* 74, 13. Filón de Biblos recogió material cananeo y lo transmitió en el período helenístico, en el cual se desarrolló la literatura apocalíptica.

³¹ Para el origen del motivo iconográfico de la lucha de Miguel y el dragón y su relación con el tema de Cristo sobre las bestias, remitimos al estudio de María Luisa Melero Moneo, “La mujer apocalíptica y San Miguel: modelos miniados en San Miguel de Estella”, *Ephialte*, IV, 1994, págs. 169-173. Para su relación con el tema del emperador hundiéndose su lanza en la cabeza del leopardo, véase Joaquín Yarza Luaces, “San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales”, *Formas artísticas de lo imaginario*, Joaquín Yarza Luaces, Barcelona, Anthropos, 1987, págs. 119-155.

³² *Juan* 12, 31; 14, 30; 16,11; *2 Corintios* 4, 4; *Efesios* 2, 2; también considerado como el Anticristo en *1 Juan* 4, 3-4. Mayores consideraciones en Jeffrey Burton Russell, *El príncipe de las tinieblas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1994, págs. 47-73.

las dos posibilidades de la vida ultramundana: la condena en el infierno subterráneo para los que siguieran a Satán o la vida gozosa junto al Padre y al Hijo en las moradas celestiales para quienes no se apartaran de la preceptiva cristiana³³.

A modo de conclusión de este apartado: el viejo adversario cósmico y monstruoso del Antiguo Cercano Oriente o de la Grecia arcaica (de origen divino y por lo tanto nunca vencido totalmente), identificado con Satán (ser angelical de origen divino, rebelde y portador del mal en el mundo), enfrenta al Hijo de Dios desde su nacimiento; libra con Él una batalla permanente. Las dos escenas de enfrentamiento de nuestras miniaturas están representando el incesante combate entre Cristo y Satán, entre el bien y el mal en el dualismo beligerante de la apocalíptica escatológica.

LA INMACULADA CONCEPCIÓN

Uno de los misterios marianos que más controversias suscitó ha sido el de la Inmaculada Concepción de María porque a la convicción de su maternidad virginal se le unió la creencia de que había sido concebida sin la concupiscencia de la carne, es decir, *sine macula*³⁴. Para la justificación de esta creencia se buscaron fundamentos en los textos bíblicos: en *Génesis* 3,15 se afirma que Dios puso enemistad entre la mujer y la serpiente diabólica, consecuentemente al ser María del linaje de Eva, esa enemistad fue total y excluyó un estado originario de pecado en ella. En *Lucas* 1,28 el ángel llama a María “llena de gracia”, donde el uso del participio griego implica una plenitud de gracia desde el primer instante de su existencia. En el *Cantar de los Cantares* 4,7 aparece la referencia a la Amada como *Tota Pulchra*. Asimismo se tuvo en cuenta el capítulo XII del *Apocalipsis*, se vio en la imagen de la *mulier amicta sole* una clara manifestación de este misterio: virgen madre enfrentada con la serpiente inductora del pecado y, preservada de todo pecado en el desierto³⁵. En las imágenes que

³³ La imagen del infierno llegó a constituir un adecuado instrumento de la acción eclesiástica; Marc Bloch reconocía que el miedo al infierno –difundido por la teología, los sermones, los relatos de viajes ultramundanos, las imágenes pictóricas y escultóricas- había sido uno de los grandes hechos sociales de la Edad Media. Entre la abundante bibliografía citamos a Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie*, Rome, École Française de Rome, 1993; Alan Bernstein, *op. cit.*; Georges Minois, *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 1994.

³⁴ Esta creencia se origina en la Iglesia griega debido a la influencia del apócrifo *Protoevangelio de Santiago* (c. 150 a. C.) que atribuía su nacimiento a un milagro, debido a la esterilidad de Santa Ana.

³⁵ Para San Justino y San Ireneo María es la nueva Eva en un paralelismo por oposición: la virgen e incorrupta Eva, seducida, pecadora y causa de la perdición del género humano, cfr. La

estamos analizando los iluminadores la representan dos veces en el folio verso: en el registro superior la ubican en el cielo como destinataria privilegiada por mandato divino de la encarnación del Hijo, también en alusión a su ascensión póstuma; en el registro inferior aparece en el desierto, lugar privilegiado y propicio a la revelación divina, refugio de espiritualidad, que absorbe el caudal de agua arrojado por el dragón para arrastrar a la mujer. En ambos casos se debe enfrentar a las fuerzas del mal y en ambos sale victoriosa.

La opinión de San Agustín influirá negativamente en la aceptación de la postura immaculista: María es santa por ser la madre del Señor, pero su convicción acerca de la herencia del pecado original concupiscente en todo el género humano, deja afuera a María de una concepción virginal. Contrariamente, en el oriente cristiano teólogos y obispos formularon de una manera implícita su fe en la concepción sin mancha y desde fines del siglo VII se celebraba la fiesta de la Concepción; oradores e himnógrafos exaltaban a María como criatura perfecta y promovían la devoción popular³⁶. La relación de España con la Inmaculada se asentaba en el origen apostólico de tal creencia debido a que el apóstol Santiago había predicado su culto y mandado a erigir en su honor el Pilar santo de Zaragoza. Prudencio lo testimonia literariamente en la *Psychomachia* cuando la virtud triunfante le recuerda al vicio que ya María lo había vencido; en el himno III del *Cathemerinon* retoma el capítulo XII del *Apocalipsis* para confirmar que la purísima doncella -sin los fueros y blanduras terrenales por haber sido predestinada a encarnar al Verbo- triunfa sobre toda ponzoña del dragón infernal³⁷. Estos versos, a veces adaptados, se recitaban en muchas iglesias, con lo cual se puede inferir que la creencia y el culto a la Inmaculada ya estaba en vigor en los siglos IV y V en tierras hispanas. San Ildefonso -quien vio descender María, sentarse en la silla primada de Toledo y revestirlo a él mismo con una casulla más blanca que la nieve- defendió denodadamente la inmunidad mariana al pecado original, ya que había sido santificada en el seno materno; asimismo instituye el oficio gótico de la Concepción sin mancha de María³⁸.

virgen e incorrupta María, obediente a los mandatos divinos y mediadora de la salvación humana. Remitimos a Alejandro Martínez Sierra, *La Inmaculada Concepción y el misterio del hombre*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004, págs. 13-30.

³⁶ Para la creencia y devoción popular como estímulo para la promulgación del dogma immaculista véase Segundo Pérez López, "El dogma de la Inmaculada Concepción y el contexto de su definición", *Compostellanum*, LI, 2006, págs., 213-249.

³⁷ Las citas textuales en J.M. Oller, *España y la Inmaculada Concepción de la Santísima Virgen*, Madrid, Lib. de G. del Amo, 1905, págs. 15-16.

³⁸ *Ibidem*, págs. 28-29.

En el occidente medieval se retrasó el progreso del dogma inmaculista debido a la postura, entre otros, de San Anselmo, San Bernardo, San Alberto Magno y Santo Tomás, quienes argumentaban que si María había sido concebida sin pecado no podría ser redimida y ello invalidaba la universalidad de la redención cristológica³⁹. Tal postura se destrabó a principios de siglo XIV cuando Duns Scotto desarrolla la idea de la redención perfecta, preventiva y liberadora: Dios previó su concepción sin pecado para que sea digna madre de Jesucristo. Las Universidades defendieron el privilegio de la Concepción y exigieron el juramento para defenderlo antes de la colación de grados; la primera fue la de París en 1497, siguieron Colonia, Maguncia y a fines del siglo XVII ciento cincuenta universidades defendían el privilegio mariano, y cincuenta habían hecho el juramento.

El Concilio de Basilea será escenario de la disputa que venían desarrollando desde 1387 los dominicos –maculistas por fidelidad a Santo Tomás– y los franciscanos –inmaculistas–; el decreto conciliar de 1439 proclama la santidad omnimoda de María, sin embargo esta definición no fue aceptada porque el Concilio estaba desligado de la autoridad papal. En la sesión de junio de 1546, el Concilio de Trento aprobaba el decreto acerca de la incumbencia universal del pecado original, pero la Virgen María quedaba explícitamente excluida.

En el siglo XVI y principios de la siguiente centuria las bulas papales de Sixto V, Clemente VIII, Paulo V y Alejandro VII se pronunciaron a favor de María como virgen purísima y santísima; la Iglesia aprobaba la licitud de la fiesta de la Concepción y el título de Inmaculada Concepción. En España se prestó particular atención a esta doctrina: Raimundo Lulio hizo de esta creencia su dogma central y la inscribió en sus banderas –“quien en la Aurora ve manchas, en el sol imagina tinieblas” –; en las Cortes Catalanas de 1456 se establece que nadie puede predicar que la gloriosísima virgen sea concebida en pecado original, so pena de destierro perpetuo⁴⁰. Teólogos y clérigos españoles aportaron escritos panegíricos; sin embargo la doctrina inmaculista no permaneció sólo en el campo teológico y devocional, sino que llegó a ser una cuestión cuasi-política importante en el siglo XVII; a tales efectos se reunieron juntas reales dedicadas a esa cuestión y se enviaron emisarios a Roma para urgir la proclamación del dogma; su culto y devoción fueron promovidos por la

³⁹ *Ut supra*, nota 35, págs. 58-60. Un panorama sintético y completo de las controversias con respecto al dogma en Cándido Pozo, *op. cit.* Págs. 315-333.

⁴⁰ Remitimos a Lorenzo Riber Campins, “La corona de Aragón y la Concepción Inmaculada”, *Primer centenario de la declaración del dogma de la Inmaculada Concepción*, Madrid, Imprenta Góngora, 1954.

corte real y el clero; el medio más idóneo para tales fines resultó ser la representación artística⁴¹.

Hacia finales del XV y en el siguiente siglo se había conformado la iconografía inmaculista con elementos, entre otros, tomados de la escena de la *mulier amicta sole*: las estrellas que rodean su cabeza, los rayos del sol resplandeciente y el creciente lunar a sus pies⁴². Los dos siglos siguientes fueron particularmente pródigos en su representación en el contexto de la Europa católica del Barroco, sin embargo será en España donde el arte se ponga al servicio del, aún no proclamado, dogma. Pintores de talla como Ribera, Zurbarán, Murillo o los escultores Cano, Martínez Montañés, Mena, consagraron su arte a la representación de la Inmaculada. Francisco Pacheco establecía en su tratado *El Arte de la Pintura* la relación conceptual entre “la misteriosa mujer de la visión de San Juan” y la Inmaculada⁴³; Diego Velázquez lo confirma en dos lienzos pintados para el convento de los carmelitas sevillanos en 1618⁴⁴ (Fig. 3 y 4): en el primero representa la imagen de Juan de Patmos que, arrobado, contempla la visión de la mujer apocalíptica y el dragón en el ángulo superior de la composición. En el segundo lienzo plasma la imagen de la Inmaculada con los símbolos astrales de la primera⁴⁵, aunque claramente diferenciada acorde a las características estilísticas de la pintura barroca. Velázquez evidencia magistralmente que la *mulier amicta sole* funcionó como una prefiguración conceptual de la imagen de la Virgen *sine macula*. Concepto basado en la doble victoria de la mujer apocalíptica ante la representación teriomórfica del mal, figura triunfal y celeste en su realidad ontológica y plena de gracia. La representación pictórica barroca confirma su dignidad celestial, su lugar privilegiado en el cielo por haber sido concebida inmaculadamente y por haber concebido virginalmente al Redentor. Asimismo, la representación pictó-

⁴¹ Recomendamos el completo estudio de Suzanne Stratton, *The Immaculate Conception in Spanish Art*, Cambridge, University Press, 1994.

⁴² También se tuvieron en cuenta las características con que se describe a la Amada en el *Cantar de Cantares*: su pulcritud y belleza.

⁴³ V. Y. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro Español*, Madrid, Alianza Editorial, 1996, págs. 108-110.

⁴⁴ Actualmente en la National Gallery de Londres. Velázquez usó como modelo el grabado de la mujer apocalíptica de Jan Sadeler, quien la había realizado sobre un modelo de Durero. Los datos en René Payo Hernanz, *op. cit.*, págs. 204-205.

⁴⁵ La representación mexicana más tradicional de la Virgen de Guadalupe incorpora el aura solar que la rodea y el creciente lunar debajo de sus pies; también las imágenes de la Asunción de María suelen acompañarse con los signos astrales. Acerca de las modificaciones en la representación de imágenes marianas con respecto a los modelos consúltese David Freedberg, *El poder de las Imágenes*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 142-154.

rica se adelanta a la proclamación oficial de la Iglesia, porque hubo que aguardar hasta mediados del siglo XIX para que el dogma inmaculista fuese oficializado y aceptado plenamente: la bula *Ineffabilis Deus* de Pío IX, leída en la basílica de San Pedro el 8 de diciembre de 1854, promulgaba que la Inmaculada Concepción era una verdad revelada y por lo tanto era un dogma de fe⁴⁶. “Revelación” que el ilustre zaragozano Aurelio Prudencio Clemente había advertido en el capítulo XII del *Libro de la Revelación*, que fue plasmada visualmente en las más tempranas imágenes de los Beatos hispanos y rediviva en la imagen inmaculista barroca.

La mujer apocalíptica, concebida en el contexto de interrelaciones culturales de fines del siglo I, doblemente iluminada por la gracia divina, dos veces vencedora del pecado concupiscente, se revela anticipadamente en concepción pictórica barroca, se revela dogmáticamente siglo y medio después. La *mulier amicta sole* recorre, indemne, el largo camino del mito al dogma.

⁴⁶ Para celebrar la proclamación Pío IX le encarga al arquitecto Poletti y al escultor Obici la columna de la Inmaculada en la plaza España de Roma, también una serie de pinturas para una sala especial del Vaticano y realizadas por Francisco Podesti.

