

APROXIMACIÓN HISTÓRICA, CULTURAL Y TEOLÓGICA A LA VIRGEN APOCALÍPTICA DE QUITO

HISTORICAL, CULTURAL AND THEOLOGICAL APPROACH
TO THE APOCALYPTIC VIRGIN OF QUITO

Juan Carlos Riofrío Martínez-Villalba¹
Diego A. Jaramillo Arango²

Universidad de los Hemisferios de Quito. Quito, Ecuador

Resumen

El presente es un estudio teológico de la figura más emblemática de la cultura quiteña: la Virgen alada tallada en el siglo XVIII por Bernardo de Legarda. Como ordinariamente se la identifica con la Virgen del Apocalipsis 12, primero se analiza el texto bíblico a la luz de las nuevas y tradicionales interpretaciones que se le han dado. A continuación se revisan los rasgos principales de la Mujer apocalíptica, para, con estos antecedentes, confrontarlos con los datos proporcionados por la imaginería quiteña a la Virgen alada. En concreto, se analiza el significado de la vestimenta de Sol, la Luna bajo sus pies, la corona de estrellas, el hecho de que está en cinta y que sufre dolores de parto, y sus alas de águila grande. La conclusión es que esta imagen es esencialmente la Virgen apocalíptica, pero enriquecida teológica e iconográficamente con los signos de la mujer del Génesis y con los de la cultura quiteña.

Palabras clave: Apocalipsis, mariología, arte sacro, teología, cultura ecuatoriana.

¹ Doctor en Jurisprudencia por la Universidad Santiago de Guayaquil, profesor de la Universidad de Los Hemisferios (Quito, Ecuador) en la Facultad de Ciencias jurídicas y de Comunicación. Autor de varios libros históricos y jurídicos. jeriofrío@uhemisferios.edu.ec

² Ph.D en Historia del Arte por la Universidad de Harvard. Master en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Massachusetts. Licenciado en idiomas por la Universidad de Antioquia. Ha escrito 3 antologías de relatos, 4 novelas y un libro de poesía. Vicerrector de la Universidad de Los Hemisferios (Quito, Ecuador) y Decano de la Facultad de Humanidades. Correo electrónico: diegoj@uhemisferios.edu.ec

Abstract

This is a theological study of the most emblematic figure of Quito culture: the winged Virgin carved in the eighteenth century by Bernardo de Legarda. As usually identified with the Virgin of Apocalypse 12, first analyzes the biblical text is analyzed in the light of the new and traditional interpretations that have been given so far. Here we review the main features of the apocalyptic woman, so that, with this background, confront them with the data provided by the Quito imagery of the Virgin winged. Specifically, the research analyzes the significance of the Sun clothing, the moon under her feet, a crown of stars, the fact that she is pregnant and that she suffers Labour pains, and her large eagle wings. The conclusion is that this image is essentially the apocalyptic Virgin, but enriched theologically and iconographically with the signs of a Genesis woman and the culture of Quito.

Keywords: Apocalipsis, Mariology, sacred art, theology, Ecuadorian culture.

Introducción

El estudio teológico a la Virgen apocalíptica de Quito lo dividiremos en tres partes: (i) comenzaremos haciendo una aproximación al texto bíblico del Apocalipsis, que es la fuente principal donde los artistas se han inspirado para pintar o tallar una Virgen con alas; (ii) luego analizaremos los rasgos principales de la Mujer apocalíptica; y, (iii) confrontaremos los rasgos apocalípticos con los que ostenta la imaginería quiteña en sus representaciones de la Virgen alada.

I. Revisión del texto bíblico

La imagen de la Mujer alada sólo tiene un lugar donde se la puede encontrar en toda la Biblia, y éste es el del Apocalipsis 12³. El texto del pasaje describe sucesivamente tres combates en los que arremete el dragón: el primero contra el Hijo y contra su madre; el segundo, contra San Miguel y sus ángeles; y el último, contra la Mujer y el resto de su descendencia. Varios autores han observado que no se trata de una sucesión cronológica de eventos⁴, sino de tres cuadros superpuestos, uno sobre el otro, que plasman de

³ A lo largo de este artículo seguimos la traducción de la Biblia al español hecha por la Facultad de Teología de la Universidad de Navarra, Eunsa, Pamplona 1999.

diversas maneras la lucha del diablo contra Dios y contra sus seguidores. Tal forma de presentar los hechos es propia del estilo apocalíptico. En esas imágenes se ven representados varios momentos de la historia de la salvación y diversos personajes. Analicemos cada uno de estos tres combates.

(i) El momento en que el dragón lucha contra los ángeles celestiales oscila entre los primeros días del universo y el juicio final, donde cesará el combate. Sin embargo, ciertos hechos corresponde catalogarlos con mayor propiedad al principio de los tiempos, cuando la cola del dragón “arrastró una tercera parte de las estrellas del cielo” (bajo el entendido de que el diablo arrastró a pecar a los demás ángeles en el momento de la prueba⁵, cosa que sucedió antes de que el hombre apareciera sobre la faz de la tierra y probablemente sucedió apenas fueron creados los ángeles⁶).

(ii) El combate del demonio contra la Madre y su Hijo conviene centrarlo en la época del nacimiento, muerte, resurrección y ascensión de nuestro Señor Jesucristo, quien en verdad “fue arrebatado hasta Dios y hasta su trono”. El pasaje que analizamos ha merecido varias interpretaciones. En concreto, se ha identificado a la mujer que da a luz al Salvador con el pueblo de Israel, con la Iglesia fundada por Cristo o con la Santísima Virgen. De todas formas, casi siempre se admite una complementariedad entre todas estas interpretaciones, cuya lectura conjunta permite adentrarse mejor en el misterio de la Palabra de Dios recogido en el Apocalipsis. De hecho, al menos en el ámbito católico la complementariedad no se suele poner en duda, y lo que se busca es dilucidar cuál es el *analogatum princeps* de la mujer, a qué persona se adecua mejor la descripción apocalíptica de la mujer.

⁴ Cfr. U. VANNI, *Lectura del Apocalipsis. Hermenéutica, exégesis, teología*, Verbo Divino, Estella (Navarra) 2005, 454; T. C. ODEN (ed.), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Apocalipsis*, t. XII, Ciudad Nueva, Madrid 2010, 242-272.

⁵ Tal interpretación del pasaje de que el diablo arrastró a pecar a algunos ángeles consta en algunos de los primeros escritores eclesiásticos, como Victorino de Petovino, Eucumenio y Andrés de Cesarea en su Comentario al Ap II, 7. Cfr. *La Biblia comentada...*, 252-253.

⁶ Sobre la caída de los ángeles, cfr. *Catecismo de la Iglesia Católica*, nn. 326, 332, 391 a 395. Ahí no consta explícitamente que el hecho sucediera apenas fueron creados, pero sí que los ángeles buenos y malos fueron creados desde el principio de todo y que el demonio ha sido “homicida desde el principio” (Jn 8,44).

Buena parte de la doctrina, a la que adherimos, considera que el análogo principal del texto es la Virgen María, que verdaderamente –no en imágenes, ni en figuras– dio a luz al Hijo de Dios, que fue carne de su carne. En este caso acudiríamos a la tan avalada interpretación literal, en lo que resulta posible y evidente⁷. Además, a María también aplica con más realismo la profecía de ser la gran “señal” (Ap 12, 1) salida siglos antes de los labios del profeta: “pues bien, el propio Señor os da un signo. Mirad, la virgen está encinta y dará a luz un hijo, a quien pondrán por nombre Emmanuel” (Is 7, 14)⁸. Los dolores de parto serían los mismos profetizados por Simeón (Lc 2, 35)⁹: la espada que se clavará en el alma cuando llegue el momento de la Cruz¹⁰. Además la figura de la Mujer cuadra con el pueblo de Israel que a través de una Hija suya, María, dio a luz al Hijo de Dios. De forma análoga también la Iglesia dio a luz al Hijo, en cuanto por medio del

⁷ En la hermenéutica general frecuentemente se recomienda entrar al texto estudiado a través de la interpretación literal (sobre la exégesis bíblica cfr. Pio XII, *Divino Afflante Spiritu*, n. 15). Sin esta primera aproximación resulta imposible comprender el texto para saltar a otra lectura más alegórica, histórica o de otra índole. Esta interpretación tiene su primacía, pero no es excluyente, menos en el Apocalipsis donde no cabe una interpretación absolutamente literal. Scott Hann al respecto observaba: “¿Qué entendemos por sentidos de la Sagrada Escritura? Desde los primeros tiempos, los maestros cristianos han hablado de que la Biblia tiene un sentido literal y un sentido espiritual. El sentido literal puede describir una persona, lugar o acontecimiento históricos. El sentido espiritual pretende a través de esa misma persona, lugar o acontecimiento, revelar una verdad acerca de Jesucristo, de la vida moral, del destino de nuestras almas, o de las tres juntas. La Tradición nos enseña, sin embargo, que el sentido literal es fundamental. Pero la identificación del sentido literal del Apocalipsis es una empresa de la mayor dificultad, y es obligado que sea polémica. (...) La interpretación del libro del Apocalipsis se complica aún más porque, en la visión de san Juan, los sentidos literal y espiritual parecen mezclarse. Mientras que el Evangelio de Juan es una fina obra de arte, su Apocalipsis emplea los símbolos torpemente” (S. HANN, *La cena del Cordero*, Rialp, Madrid 2004, 119-120).

⁸ Tal aplicación es indiscutida, pues la hace el mismo evangelista. Cfr. Mt 1, 22-23.

⁹ Scott Hann precisa que si bien algunos estudiosos arguyen que la mujer no puede ser María, «porque, según la tradición católica, María no sufrió dolores de parto», “los espasmos de la mujer, sin embargo, no tienen por qué ser dolores físicos. San Pablo, por ejemplo, usaba la expresión dolores de parto para describir su propia agonía hasta que Cristo sea formado en sus discípulos (cf. Ga 4, 19). Por tanto, el sufrimiento de la mujer podía describir el sufrimiento del alma: el dolor que padeció María, al pie de la cruz, cuando se convirtió en madre de todos los discípulos amados (cf. Jn 19, 25-27).” *La cena del Cordero*, 106.

¹⁰ Al respecto, cfr. los argumentos expuestos por S. HANN, *Dios te salve, Reina y Madre*, Rialp, Madrid 2003, 71; *La cena del Cordero*, 104-105.

bautismo sigue generando miembros a ese Cuerpo místico de Cristo del cual Jesucristo es su cabeza.

(iii) El último combate narrado se da cuando el Hijo ya ha subido a los cielos, cuando ya “ha llegado la salvación” y cuando ya hay quienes “vencieron por la sangre del Cordero”. Ahí la Mujer guarda más similitudes con la Iglesia perseguida por el dragón y amparada por el auxilio divino (auxilio que está representado por las alas de águila)¹¹. Tal persecución no es eterna como el cielo, sino limitada: tiene un tiempo previamente determinado. El período de “un tiempo, dos tiempos y medio tiempo” (Ap 12, 14), que equivale a tres años y medio, es considerado en otros pasajes de la Escritura¹² como el tiempo convencional de cualquier persecución. En la interpretación eclesial las alas de águila representan el auxilio divino que ella obtiene para salir ilesa durante el tiempo de las persecuciones y de los acechos diabólicos.

Por analogía, cabe descubrir en esa Mujer perseguida al pueblo de Israel. Varios pasajes del Antiguo Testamento recogen expresiones que cuadran muy bien con la narración apocalíptica. Por ejemplo, en la historia de Israel se verifican los sufrimientos narrados en el Éxodo, donde Dios lo llevó entonces por el desierto “sobre alas de águila” (Ex 19, 4); años más tarde el pueblo se hizo acreedor de la profecía de Isaías, que anunciaba la liberación del cautiverio de Babilonia, afirmando que “subirán con alas de águila” (Is 40, 31). De hecho, con alguna frecuencia la literatura judía no canónica contemporánea del Apocalipsis ha personificado a la comunidad israelita en la figura de una mujer¹³.

Cabe establecer una última analogía con la Santísima Virgen, que tuvo que huir al desierto de Egipto para salvar a su Hijo. Repárese que ella verdaderamente fue movida por “alas de águila grande”, por portentosos seres

¹¹ Como más adelante explicaremos, en el lenguaje veterotestamentario las alas de águila representan el auxilio divino: ellas le son dadas al pueblo para escapar de sus enemigos y se dice que “los que esperan en el Señor renuevan sus fuerzas, echan alas como las águilas, corren sin cansarse, marchan sin fatigarse” Cfr. Is 40, 31.

¹² Cfr. Dn 7, 25.

¹³ También se encuentran en los escritos canónicos una personificación semejante con la Iglesia. Por ejemplo, san Pablo en Ga 4, 26 ve en Sara la alegoría de la Iglesia.

alados que se le aparecieron en sueños a su esposo y los hicieron emprender la huida con velocidad.

Las tres mencionadas acepciones se encuentran fuertemente vinculadas entre sí y en último término apuntan a Cristo y a su Madre. El pasado fue hecho en razón del futuro, Israel en función de la Iglesia que fundaría el Salvador, la historia antigua se escribió con sucesos que presagiarían los nuevos tiempos, y el Antiguo Testamento se redactó como preparación y símbolo del Nuevo Testamento. Aplicando estas ideas al capítulo 12 que estamos analizando tenemos que el Éxodo y el destierro a Babilonia simbolizan adecuadamente la huida a Egipto del Redentor (no al revés: la huida de Jesús no simboliza el escape de Israel); a su vez, lo propio será que la Iglesia repita en su historia la vida de su Fundador (no que el Fundador haga lo que hagan sus discípulos). El centro y fin último de todo símbolo es Cristo y su vida. Por esto, alguna primacía tiene la interpretación mariológica de la tercera batalla, por su cercanía a Cristo.

Analizados los tres combates descritos en el Apocalipsis 12, nos centramos ahora en la identidad y en los atributos de su principal protagonista, la Mujer. Las conclusiones que extraigamos en esta parte del estudio nos servirán para verificar de qué manera se cumplen en la Virgen alada de Quito.

II. La Mujer del Apocalipsis XII

En el Apocalipsis 12 se describen seis rasgos de la gran señal que apareció en el cielo. En su orden, estas características son: (i) es una mujer; (ii) vestida de sol; (iii) con la luna bajo sus pies; (iv) que lleva sobre su cabeza una corona de doce estrellas; (v) está encinta y sufre por los tormentos de dar a luz; y, por último, (vi) le fueron dadas dos alas de águila grande. Analicemos pormenorizadamente cada uno de estos elementos.

1. La Mujer

La primera cuestión a determinar es la identidad de la Mujer descrita por san Juan. La cuestión –que ya antes ha sido introducida– no es fácil, y presenta problemas hermenéuticos bastante cercanos a los suscitados con

la identidad de la mujer del Cantar de los Cantares¹⁴: ambas mujeres presentan rasgos que aplican a Israel, a la Santísima Virgen y a la Iglesia, y en ambos casos tales rasgos se hallan mezclados con otras imágenes que tornan difícil la aplicación a cualquiera de las tres posibilidades.

En el caso del Apocalipsis los teólogos han propuesto todo género de tesis posibles. Salvando las lecturas complementarias o eclécticas, se afirma que la imagen apocalíptica propiamente sólo aplica a Israel, o sólo a la Iglesia o sólo a la Virgen María; posteriormente, por extensión, los rasgos podrían atribuirse (imaginaria o alegóricamente, por apropiación o analogía) a las posibilidades restantes. Surge así la pregunta: ¿quién es, entonces, la Mujer en sentido propio y primario? ¿quién encarna el analogado principal? ¿cuál es en realidad la mujer vista por san Juan?

A esta cuestión debatida por siglos le han sucedido varias corrientes exegéticas. En general, últimamente parece gozar de mayor aceptación la teoría que afirma que la Mujer en primer término debe identificarse con la Iglesia. Con todo, si se desea hacer un análisis sectorial del Apocalipsis 12, según las opiniones mencionadas arriba, concluiríamos que en el primer combate (vv. 1 a 5) la mujer descrita coincide más con la Santísima Virgen que con la Iglesia, mientras que en el último combate (vv. 5 y ss.) los hechos narrados convienen con más propiedad a la Iglesia.

Ya hemos revisado en el capítulo anterior las fuentes bíblicas que avalan lo dicho y el comentario de algunos autores. A continuación citamos otras fuentes de apoyo que parecen ratificarla y que nos ayudan a comprender mejor cuál es el sentido que se le ha dado al capítulo 12 del Apocalipsis. En concreto, estas fuentes son el Magisterio de la Iglesia, el sentir popular, la liturgia y los escritos de los santos¹⁵.

El Catecismo de la Iglesia Católica solamente en una ocasión, dentro de una nota marginal, identifica a la mujer con la Iglesia (en el punto n° 757).

¹⁴ Una cuestión similar aparece en el Cantar de los Cantares, que ha recibido diversas interpretaciones: como un canto de amor humano en sentido literal (atribuido a Salomón y dirigido a la hija del Faraón); como un canto de amor de Yahvé hacia Israel, o de amor esponsal entre Cristo y la Iglesia; como esponsales místicos, y también como una simple alegoría de la historia de Israel.

¹⁵ Aquí nos centramos más el sentido dado en la práctica al texto bíblico, que en otras cuestiones científicas. No es nuestra intención resolver la identidad de la mujer apocalíptica, sino, sobre todo, confrontar la lectura del capítulo 12 con el arte quiteño.

En cambio, tres veces identifica a la mujer con la Virgen María, esmerándose en precisar detalles (en los puntos nº 501, 1138 y 2853).

La segunda fuente a analizar es la Liturgia. Muy sugerentes son los textos litúrgicos que aplican explícita o implícitamente las palabras del Apocalipsis 12 a la Virgen María. En concreto, la Misa del día de la Solemnidad de la Asunción abre literalmente con la frase apocalíptica: *Signum magnum appáruit in coelo: múlier amícta sole, et luna sub pédi-bus eius, et in cápite eius coróna stellarum duódecim* (Ap 12, 1)¹⁶. La Misa vespertina de la misma fiesta coincide con el capítulo 12 en algunos conceptos, cuando se dirige el Señor la siguiente oración: “has querido elevarla a la dignidad de Madre de tu Hijo y la has coronado en este día de gloria y esplendor (...)”¹⁷. Otra referencia similar la encontramos en la ceremonia de Santa María Virgen, Reina, que comienza con las palabras del Salmo 44,10.14: *Astitit Regína a dextris tuis in vestítu deauráto, circúmdata varietáte*¹⁸. La primera referencia implícita alude a una mujer coronada de gloria y esplendor; la segunda a una reina –con corona sobreentendida– vestida de oro. Tales elementos son, en el fondo, los atributos de la Mujer del Apocalipsis: la corona, el reinado y el vestido luminoso (tanto como el Sol). En síntesis, la Liturgia atribuye a la Virgen la imagen contenida en el Apocalipsis 12,1 una vez de forma explícita y probablemente dos veces de forma implícita.

La tercera fuente es el sentir popular cristiano. ¿Qué entiende el pueblo por las imágenes talladas de la Mujer apocalíptica? A casi nadie –y, con certeza, a ningún quiteño– se le ocurriría pensar que esa mujer alada, coronada con doce estrellas, es la Iglesia. Quizás escarbando en este sentir popular se pueda encontrar algún *sensus fidei* que nos ayude a interpretar el complejo pasaje¹⁹.

¹⁶ Antífona de entrada de la Misa del día de la fiesta de la Asunción de María Santísima a los Cielos, que se celebra el 15 de agosto. Cfr. *Misal Romano*.

¹⁷ Oración colecta de la Misa vespertina de la vigilia de la fiesta de la Asunción. *Misal Romano*.

¹⁸ Antífona de entrada de la Misa de Santa María Virgen, Reina, que se celebra el 22 de agosto. *Misal Romano*. También el Salmo de la Misa del día de la Asunción repite: *Astitit regína a dextris tuis ornáta auro ex Ophir* (también tomada del Salmo 44,10). Es decir, se viste del mejor oro, del más excelso.

¹⁹ Tal empresa debe tener en cuenta que las esculturas o pinturas han sido realizadas dentro de un contexto mariano: el artista ha representado a María, se ha situado

Varios santos también han visto a la Virgen María en el texto del Apocalipsis 12. Resulta interesante observar cómo san Josemaría, en uno de sus escritos más famosos, atribuye a la Virgen Santísima tanto los pasajes del Cantar de los Cantares, como los del Apocalipsis 12. Al comentar el quinto misterio glorioso, escribe:

Eres toda hermosa, y no hay en ti mancha. –Huerto cerrado eres, hermana mía, Esposa, huerto cerrado, fuente sellada. –*Veni: coronaberis*. –Ven: serás coronada. (Cant 4, 7.12 y 8)²⁰.

Si tú y yo hubiéramos tenido poder, la hubiéramos hecho también Reina y Señora de todo lo creado.

Una gran señal apareció en el cielo: una mujer con corona de doce estrellas sobre su cabeza. –Vestido de sol. –La luna a sus pies. (Ap 12, 1.) María, Virgen sin mancha, reparó la caída de Eva: y ha pisado, con su planta inmaculada, la cabeza del dragón infernal. Hija de Dios, Madre de Dios, Esposa de Dios (...)²¹.

Habiendo expuesto cómo el rasgo de “mujer” del Apocalipsis 12, 1 cuadra bastante bien con María, siempre ha de admitirse la posibilidad de aplicarlo, con mayor o menor propiedad, tanto a la Iglesia como a Israel. Cuando a lo largo de estas consideraciones analicemos cómo calzan en la Virgen el resto de rasgos apocalípticos, no olvidaremos mencionar cómo ellos encajan en la interpretación eclesiológica.

en retablos o lugares bajo advocaciones marianas, etc. No sólo habría que estudiar qué ha entendido el pueblo por tales imágenes, sino cuánto han influido en su piedad y, sobre todo, si los artistas han sabido recoger la convicción popular de que la Mujer del Apocalipsis 12 es la Virgen María.

²⁰ El *veni, coronaberis* es el texto de la Vulgata: *Veni de Libano, sponsa, veni de Libano, veni, coronaberis, de capite Amana...* La Neovulgata y todas las traducciones actuales, recogen la moderna crítica del texto hebreo del Cantar de los Cantares, que actualmente traduce el pasaje de Ct 4,8 omitiendo el *veni coronaberis*, diciendo: *Veni de Libano, sponsa, veni de Libano, ingredere; respice de capite Amana...* Cfr. A. VACCARI, “Note critiche ed esegetiche (Ps 87; 110,6; Cant 4,8; 5,12; Judit 16,11; 2 Mac 15,42)”, *Biblica*, 28 (1947) 394-406; P. RODRÍGUEZ - C. ANCHEL - J. SESÉ, *Edición crítico-histórica de Santo Rosario*, Rialp, Madrid 2010, 259.

²¹ J. ESCRIVÁ DE BALAGUER, *Santo Rosario*, Corporación de Estudios y Publicaciones, Quito 1979, 82-83.

2. “Vestida de Sol”

Después de observar que es propio del Sol tener un calor y esplendor estables, Bernardo de Claraval afirma que “con razón, pues, se nos representa a María vestida del sol, por cuanto penetró el abismo profundísimo de la divina sabiduría más allá de lo que se pueda creer”²². Al hilo de estas palabras fray Luis de Granada copia con un toque de poesía: “con mucha razón dice este sancto, que la Virgen nuestra Señora estaba vestida del sol: porque estaba toda cercada y investida de aquella luz inaccesible: para que entendamos que ninguna cosa había en ella que no estuviese abrasada y encendida con amor. ¡Oh, Señora, cuán familiar, cuán vecina y cuán íntima eres a Dios! ¡Cuánta gracia hallaste en sus ojos (Lc 1)! Él está en ti, y tú en él; tú vistes a él, y él viste a ti. Tú vistes al sol con una nube, y él te viste con el mismo sol”²³.

La Luna está íntimamente emparentada con el gran Astro, al igual que la reina con el rey. ¿Cómo viste la Reina? Con la majestad del Rey. Igual viste la Luna: con una luz que es no suya, sino del Sol. Toda su luz, toda su belleza, toda su majestad proviene de lo Alto. La Mujer no es el Sol, pero está vestida de su fulgurosa luz. Ella es la Llena de gracia, pero no es la gracia. Es un espejo en la noche por donde llega al mundo de sombras toda luz, toda gracia. Y así, la Mujer termina siendo para nosotros, *viatores*, lo que la Luna llena es para la noche oscura.

En ciertas imágenes quiteñas, como la del Panecillo, donde aparece este aspecto apocalíptico, se dibuja el Sol en medio del pecho de la mujer, cerca del Corazón. Y es muy gráfica y decidora esta representación: muestra cómo el Centro del universo, el Sol, Cristo²⁴, está enclavado en el corazón de la Mujer.

Ambas cosas se verifican simbólicamente en María: ella es la medianera universal, la que en la noche oscura nos trae toda luz, toda gracia, toda

²² BERNARDO DE CLARAVAL, *Dominica infra octavam Assumptionis*, siglo XII, 590, *Dominica infra octavam Assumptionis*, n. 3.

²³ LUIS DE GRANADA, *Adiciones al Memorial*, 1588. *Obras*, t. II, Rivadeneyra, Madrid 1848, 590.

²⁴ El Sol es considerado el “centro” del universo, su culmen o cima, bajo los cánones de la mentalidad antigua. Aunque desde la modernidad se lo ve de otra manera, tal concepción ha quedado plasmada indeleblemente en el arte.

salvación. Y por ser Madre de Dios, lo quiere como a su Hijo, lo lleva más intensamente que nadie en su corazón.

A la vez, estas características también se dan de forma también simbólica en la Iglesia, pues no hay salvación fuera de ella. Toda gracia nos viene a través de la santa Iglesia –y de María, que es miembro insigne del Cuerpo de Cristo–. A la vez, su centro, su cabeza y su fulgor son Cristo, el Hijo de Dios. Sin Cristo la Iglesia es un cuerpo muerto, una sombra, o, más propiamente: nada de nada. Con Él brilla, con Él es la luz de los hombres, con Él se muestra como camino luminoso de salvación.

3. “La Luna bajo sus pies”

El nombre de nuestro satélite viene del latín, “*luna*”, contracción de *lucina*, una forma del verbo *luceo*, *lucere* que significa “brillar” o “iluminar”. A su vez, el verbo latino *luceo* proviene de la raíz indoeuropea *leuk*, que también significa “brillar” o “iluminar”.

En la cosmovisión del hombre antiguo los astros que estaban en lo alto del firmamento estaban asociados a lo divino, a lo “celestial”, especialmente la Luna y el Sol. Tanto la mitología griega como la romana y la etrusca los han divinizado. En Grecia la Luna se asoció primero a Febe, luego a Selene y finalmente a Artemisa. También fue identificada con la diosa romana Diana y con la etrusca Artume²⁵. Un buen número de culturas han rendido honores a la Luna como si fuera un dios, y un culto similar ha perdurado en algunas tribus amazónicas y en varios pueblos africanos. Incluso al hombre que hoy llamamos “civilizado”, aunque sea ateo o escéptico de toda religión, la Luna sigue evocando lo más sublime (quizá “naturalmente sublime”, sin pisca de sabor sobrenatural); el Astro de la noche sigue siendo una cantera inagotable de inspiración para los poetas y demás artistas del mundo contemporáneo y para cualquiera de sus ciudadanos.

Los israelitas no endiosaron a la Luna, ni la idealizaron, pues su cultura era muy contraria a ello. La religión del pueblo hundía sus raíces en la literatura veterotestamentaria profundamente monoteísta y, por lo tanto, pro-

²⁵ Cfr. N. G. L. HAMMOND, *Oxford Classical Dictionary*, Clarendon Press, Oxford 1970, 127.

fundamente antimitológica. Aunque hicieron actos de culto semejantes a los de los pueblos vecinos, nunca les dieron el valor que ellos les otorgaron. Siguiendo una costumbre que había llegado a Mesopotamia, los hebreos también celebraban los novilunios que señalaban el inicio del mes lunar y los festejaban como fiesta religiosa. Mas no lo hacían para dar culto a la Luna, sino por otros motivos.

Los novilunios no eran un simple paso de mes, sino que tenían un profundo significado religioso. Eran parte de ese descanso y en ellos debía dedicarse un tiempo especial para el Señor. Piénsese además que el mismo Cristo murió en plenilunio²⁶: tras una noche de Luna llena despuntó la salvación. Por esta carga simbólica y por estar tan asociada la Luna a la Virgen María, no resulta extraña la afirmación del Aquinate que, luego de observar que con el advenimiento del cristianismo las fiestas de los israelitas fueron sustituidas por las fiestas de los santos, líneas más adelante sostiene que los novilunios fueron sustituidos justamente por las fiestas de la Virgen²⁷.

En el arte cristiano la Luna radiante simboliza la pureza, la belleza y la perfección. Por eso se la apropia a María, que no tiene mancha²⁸. La escultura y la pintura religiosa han unido definitivamente la figura de María con la Luna. En algunos lugares como en Quito son prácticamente inseparables. En cambio, no existe en el arte una relación paralela entre la Luna

²⁶ El día de Pascua, que era también el primero de los Ázimos, se celebraba en el primer plenilunio de primavera. Este fenómeno se daba en la noche del 14 al 15 de Nisán, que para la cultura del lugar era el primer mes del año.

²⁷ Cfr. TOMÁS DE AQUINO, *Suma Teológica* I-II, q. 103, a. 5, ad 4, *in fine*.

²⁸ Insignes autores cristianos, como san Bernardo, san Luis y san Gregorio, lo han puesto de relieve. Llorens y Catalá recogen algunos textos que van en esta línea: "cual la luna, la Virgen es pura y recibe su luz del divino sol: por ello se le llama *Pulchra ut luna* y *Pulchrior luna*, inspirándose lo dicho en el cap. 12 del Apocalipsis. San Juan Damasceno, aplicando a la Virgen las palabras del Cantar de los Cantares, escribe en su Homilía *I In Dormitionem Beatae Virginis Maríae: Quae est ista quae ascendet dealbata, exoriens ut aurora, pulchra ut luna, electa ut sol* (PG 96, 715). Juan el Geómetra, en su Himno *In beatissimam Dei genitricem*, prorrumpo con esta invocación: *Gaude luna hilaris* (PG 106, 258). San Anselmo, en su *Oratio IV* se dirige a la Virgen con estas palabras: *Tu es luna in medio firmamenti* (PL 158, 960)". Más expresivo aún resulta el texto de Inocencio III († 1216), en su Sermón en la Asunción cuando dictamina: "*Sicut rationabiliter asserunt, qui de rerum naturis disserunt, luna frigida est et humida, quia frigida designat virginitatem; quia humida, humilitatem. Frigiditas ergo et humiditas lunae: virginitas et humiditas Maríae*" (M. LLORENS H.- M. A. CATALÁ G., *La Inmaculada Concepción en la Historia, la Literatura y el Arte del Pueblo Valenciano*, Duque, Valencia 2007,93).

y la Iglesia; quizás ello se deba a que esta última, la comunidad eclesial, es siempre más difícil de graficar.

Desde antiguo la iconografía cristiana ha identificado las virtudes simbolizadas por la Luna con las de la Virgen. De alguna forma estas virtudes son imperiales. Así como el Sol gobierna junto con la Luna los cielos terrenos, Cristo impera con su madre en los cielos eternos.

Sin embargo, cuando no se atiende a las virtudes del astro nocturno sino a sus defectos –mutabilidad, palidez, etc.– se observa que la Luna apocalíptica yace a los pies de la mujer. Es pisada por ella, tanto como la cabeza del dragón. San Bernardo admite las dos interpretaciones: la de la Luna virtuosa y la de la Luna defectuosa. “Todo defecto está debajo de ella –nos dice– y supera todo lo que hay en nosotros la fragilidad y corrupción, con una sublimidad excelentísima en que excede y sobrepasa las demás criaturas, de modo que con razón se dice que la luna está debajo de sus pies. De otra suerte, no parecería que decíamos una cosa muy grande si dijéramos que esta luna estaba debajo de los pies de quien es ilícito dudar que fue ensalzada sobre todos los coros de los ángeles, sobre los querubines también y los serafines. Suele designarse en la una no sólo el defecto de la corrupción, sino la necedad del entendimiento y algunas veces la Iglesia del tiempo presente; aquello, ciertamente, por su mutabilidad, la Iglesia por el esplendor que recibe de otra parte. Mas una y otra luna (por decirlo así) congruentísimamente está debajo de los pies de María, pero de diferente modo, puesto que el necio se muda como la luna y el sabio permanece como el sol”²⁹.

Siguiendo al santo de Claraval, fray Luis de Granada dice que la Virgen “tiene también la luna debajo de los pies, para que entendamos que reina sobre todo lo que es mudable. Sólo Dios, que no se muda, es más que ella. Pero lo que no es Dios, no es tal como ella”³⁰. Y san Gregorio escribe que “el sol representa la luz de la verdad, y la luna, la mutabilidad de lo temporal; la Iglesia santa está como revestida de sol porque es protegida por el esplendor de la verdad sobrenatural, y tiene la luna bajo sus pies porque está por encima de los bienes temporales”³¹.

²⁹ *Dominica infra octavam Assumptionis*, n. 3.

³⁰ *Adiciones al memorial*, 590.

³¹ *Adiciones al memorial*, 597.

Acotamos únicamente que las fases del astro comprenden la Luna creciente, media, llena y menguante. Cuando en el arte se identifica a María con la Luna se lo ha hecho siempre con la luna creciente o con la luna llena; no se la relaciona con la menguante que alude a los defectos y vicios que tienden a ensombrecer el alma, ni con la media luna que quizá simboliza la mediocridad³². Así, por ejemplo, la célebre xilografía de Durero de 1511 titulada *La Virgen sobre el Creciente*, donde la estilizada y delgada Luna, dibujada en forma “de barca”, sirve de trono a la madre del Creador³³. El Sassoferrato también ha pintado una Luna muy parecida³⁴. Y un buen trono, como se sabe, debe de ser de exquisito y fulgurante material.

4. *Coronada de doce estrellas*

La gran mayoría de imágenes de la Virgen María que carecen de rayos o aureolas están coronadas. La corona alude por sí sola a casta real. Como dice san Bernardo: “¿qué es lo que brilla, comparable con las estrellas en la generación de María? Sin duda el ser nacida de reyes, el ser de sangre de Abraham, el ser de la generosa prosapia de David”³⁵.

La corona descrita en el Apocalipsis es una corona singular donde se engastan nada menos que las estrellas. Este hecho ha sido recogido en numerosas representaciones de la Santísima Virgen, con o sin alas, que

³² Tampoco consta una imagen de la Virgen en que se la haya identificado con la Luna nocturna eclipsada, donde prácticamente carece de las dos astas de la Luna creciente (astas típicas en las representaciones marianas), por estar cortada de forma casi recta por la sombra de la tierra. Tampoco se identifica a la Virgen con el momento central del eclipse, donde el astro se tiñe de rojo.

³³ Alberto Durero, xilografía de la portada de la edición de la *Vida de la Virgen*, publicada en Nüremberg, en 1511. La imagen representa a la Virgen con el Niño, sentada sobre la Luna Creciente. En Europa la luna creciente yace cerca del horizonte crepuscular en la llamada “posición o forma de barca” durante la primavera, época de las fiestas marianas. Cfr. G. D. ROTH, *Sterne Planeten*, BLV, Munich 1974. Por suceder este fenómeno en mayo, mes dedicado a la Virgen, la Luna creciente ha tenido desde antiguo un sentido mariano. Cfr. G. M. FARA, *Albrecht Dürer*, L. S. Olschki, Florencia 2007, 282-284.

³⁴ Salvi Sassoferrato, *La Virgen y el Niño*, 1650, óleo sobre lienzo, 133 x 98 cm, guardado en la Pinacoteca de los Museos Vaticanos.

³⁵ *Dominica infra octavam Assumptionis*, n. 8.

se presenta con una aureola en la cabeza de estrellas. Explicado esto en palabras del poeta diremos que la mujer ha sido “coronada de cielo”³⁶.

Las imágenes de la Señora más cuidadas de Quito, cuando están coronadas estilan llevar sobre la cabeza doce estrellas, en claro nexo con el pasaje del Apocalipsis 12 que justamente habla de una Mujer coronada con doce estrellas. El doce es un número enigmático lleno de alusiones en las Sagradas Escrituras. San Bernardo reconocía “nuestra cortedad” para el examen de estos secretos, antes de animarse a dar su alegórica explicación mariana:

¿Quién dará nombre a estas estrellas con que está fabricada la diadema real de María? Sobre la capacidad del hombre es dar idea de esta corona y explicar su composición. Con todo eso, nosotros, según nuestra cortedad, absteniéndonos del peligroso examen de los secretos, podremos acaso sin inconveniente entender en estas doce estrellas doce prerrogativas de gracias con que María singularmente está adornada. Porque se encuentran en María prerrogativas del cielo, prerrogativas del cuerpo y prerrogativas del corazón; y si este ternario se multiplica por cuatro, tenernos quizá las doce estrellas con que la real diadema de María resplandece sobre todos. Para mí brilla un singular resplandor, primero, en la generación de María; segundo, en la salutación del ángel; tercero, en la venida del Espíritu Santo sobre ella; cuarto, en la indecible concepción del Hijo de Dios. Así, en estas mismas cosas también resplandece un soberano honor, por haber sido ella la primiceria de la virginidad, por haber sido fecunda sin corrupción, por haber estado encinta sin opresión, por haber dado a luz sin dolor. No menos también con un especial resplandor brillan en María la mansedumbre del pudor, la devoción de la humildad, de magnanimidad de la fe, el martirio del corazón. Cuidado vuestro será mirar con mayor diligencia cada una de estas cosas. Nosotros habremos satisfecho, al parecer, si podemos indicarlas brevemente. (...) ³⁷.

³⁶ G. DIEGO, “A la Asunción de nuestra Señora”, *El mensajero de San Antonio*, 825 (2001).

³⁷ *Dominica infra octavam Assumptionis*, n. 7.

Dentro de la cultura hebrea la luz (propia de las estrellas) y el número doce indican *perfección*. Ambos elementos se encuentran mencionados en importantes pasajes del Antiguo y del Nuevo Testamento. La luz principalmente se atribuye al Creador³⁸ y a sus más perfectas obras, los santos³⁹. Este elemento también consta al principio de la creación del cosmos, con la expresa mención de que “vio Dios que la luz era buena” (Gn 1, 4). El número doce aparece más de cuatrocientas veces en la Biblia. En el Viejo Testamento designa las doce tribus de Israel, los doce panes de la proposición (Lv 24, 5), las doce fuentes de agua (Ex 15, 27), las doce piedras preciosas del pectoral (Ex 28,21), las doce piedras (Jos 4, 8-9), los doce bueyes (1 R 7, 25), las doce puertas (Ez 48, 31-34), etc. Una especial relevancia tiene este número en el Apocalipsis, donde, a más de las doce estrellas de la corona, alude a los doce ángeles supremos del cielo (21, 12), a las doce tribus (21, 12), a los doce fundamentos (21, 14), a los doce apóstoles (21, 14), a los doce frutos (22, 2), a las doce puertas (21, 12.21), a las doce perlas que representan la gloria de la ciudad (21, 21), etc. Además habría que tomar en cuenta los múltiplos del número, como los doce mil estadios que mide la nueva ciudad (21, 16) y, sobre todo, los doce mil sellados de cada una de las doce tribus (7, 5-8)⁴⁰. Como se ve, el estilo de este último libro es deudor del estilo y de la concepción propia de la época.

Varios autores cristianos han resaltado la característica del número doce de ser múltiplo de tres. San Bernardo, en el sermón que acabamos de transcribir, habla de tres prerrogativas: del cielo, del cuerpo y del corazón. En un análisis conjunto de la corona de doce estrellas junto con las alas también podría deducirse que es propio de la Mujer que posee estos

³⁸ Un ejemplo de especial relieve consta al principio del Evangelio joánico: “todo fue hecho por él, y sin él no se hizo nada de cuanto ha sido hecho. En él estaba la vida, y la vida era la luz de los hombres. Y la luz brilla en las tinieblas, y las tinieblas no la recibieron”. (Jn 1, 3-5).

³⁹ En el Nuevo testamento se habla repetidas veces de los “hijos de la luz”, como cuando se afirma que «en otro tiempo fuisteis tinieblas; mas ahora sois luz en el Señor. Vivid como hijos de la luz» (Ef 5, 8).

⁴⁰ El pasaje dice: “oí el número de los sellados: ciento cuarenta y cuatro mil sellados de todas las tribus de los hijos de Israel” (Ap 7, 4). Éste es un número que por su composición se entiende perfecto: doce veces doce, multiplicado por mil. Explicamos su significación más adelante.

atributos, el reinar sobre los tres géneros de coros angelicales⁴¹. Pero lo que más resuena en el número tres, dentro de la doctrina cristiana, es su relación con el principal misterio de nuestra fe: el misterio de la Santísima Trinidad. De hecho, si los ángeles se agrupan en coros de tres en tres, como dice una antigua tradición⁴², seguramente es para honrar del mejor modo al Santísima Trinidad.

En las Escrituras se pueden encontrar relaciones del número doce con cada Persona divina. Por ejemplo, Dios Padre, del que procede toda paterinidad, decidió que Jacob fuera padre de los doce patriarcas (cfr. Gn 37,9), de los que saldrían las doce tribus de Israel: el gran pueblo donde nacería el Salvador. Dios Hijo también seleccionó el mismo número de apóstoles, de los que procedería el nuevo pueblo; ellos serán los encargados de gobernar la Iglesia actual y venidera⁴³. Y el Espíritu Santo deja doce frutos o “perfecciones” en los fieles, los que anticipan ya en esta vida lo que será el pueblo glorioso⁴⁴, aquel pueblo conformado por los 144.000 santos escogidos por Dios⁴⁵. En casi todos estos casos el número doce califica a algo que ha sido

⁴¹ En este sentido, Luis de la Puente ha exclamado: “¡qué admiración y pasmo tuvieron las tres jerarquías angélicas cuando vieron a la Virgen con tales coronas! Los serafines se admiraban del ardor de su caridad; los querubines, de la plenitud de su ciencia; los tronos, de la abundancia de su paz; las dominaciones, de la grandeza de su potestad; las virtudes, de la excelencia de sus dones, y los demás ángeles, de la soberanía de su perfección y santidad” (L DE LA PUENTE, *Meditaciones de los Misterios de nuestra fe*, publicado por Juan de Botillo, Valladolid 1605).

⁴² La tradición se remonta hasta los escritos del Pseudo Dionisio Areopagita, que será recogida y profundizada por Santo Tomás de Aquino, que no en vano recibirá el título de “Doctor Angélico”.

⁴³ El mismo Jesús dijo: “en verdad os digo que en la regeneración, cuando el Hijo del Hombre se sienta en su trono de gloria, vosotros, los que me habéis seguido, también os sentaréis en doce tronos para juzgar a las doce tribus de Israel” (Mt 19, 28).

⁴⁴ Según el Catecismo de la Iglesia Católica, n.1832, “los frutos del Espíritu son perfecciones que forma en nosotros el Espíritu Santo como primicias de la gloria eterna. La tradición de la Iglesia enumera doce: “caridad, gozo, paz, paciencia, longanimidad, bondad, benignidad, mansedumbre, fidelidad, modestia, continencia, castidad” (Ga 5,22-23, vulg.)”.

⁴⁵ Obsérvese cómo esa cifra une, entrelaza y multiplica los dos primeros doces (12 x 12 x 1000). De hecho, el número 144.000 resulta del cálculo de 12 x 12 x 1000, lo que parece aludir a los doce hijos de Israel (que generaron doce tribus), a los doce apóstoles (que generaron un número perfecto de iglesias particulares), y a un número inconmensurable de elegidos (en la cultura hebrea la cifra mil significaba una cantidad inmensa o incontable). Se podría decir que esas tres cifras están *unidas, entrelazadas y multiplicadas* entre sí: *son tres* como tres son los pueblos de la historia de la

generado, a un pueblo en su germen: alude a los primogénitos de las tribus de Israel, a las cabezas de la Iglesia y a las primicias (frutos) de la Iglesia triunfante.

Decíamos que el reinado simbolizado por la corona de doce estrellas era un reinado de perfección. Mas no se trata de una perfección cualquiera, sino de una perfección maternal: es una perfección que genera un pueblo. Aquí calzan muy bien las observaciones de Santa Teresa de Lisieux sobre este reinado de María, que decía: “sabemos muy bien que la Santísima Virgen es Reina del cielo y de la tierra, pero es más madre que reina”⁴⁶.

La maternidad de la Mujer se encuentra fuertemente emparentada con la paternidad de la Trinidad y ambas relaciones (maternidad y paternidad) hacen nacer, al menos simbólicamente, al pueblo generado. La parentela nace justamente en el momento de dar a luz a un pueblo, en el germen, en el inicio, pero luego se extiende a todas las generaciones. La Mujer es Reina tanto de los fundamentos de ese pueblo, como de todo el pueblo: reina sobre las doce tribus de Israel, sobre los doce apóstoles y sobre los doce frutos que caracterizan al pueblo escogido y también sobre los ciento cuarenta y cuatro mil elegidos. Como reina y madre ella debe tener en grado excelso todos esos frutos y toda perfección.

En definitiva, la corona inicialmente simboliza un primado de perfección. Pero también establece unas relaciones especialísimas de la Mujer con cada persona de la Trinidad y la relaciona con el pueblo elegido. Ella es, por excelencia, la Reina de su raza, la Reina de Israel⁴⁷, la Inmaculada, la Llena de gracia, la *tota pulchra*. Ella cumple cabalmente su papel de reina y madre de los apóstoles y, a través de ellos, de todos los cristianos. Ella encarna toda virtud, todo don, todo fruto, toda perfección.

Cuando el arte cristiano muestra la coronación de la Virgen Santísima como Reina de todo lo Creado, suele representarla pintando al Padre, al

Salvación (el primero Israel, el segundo que le sucedió la Iglesia militante y el tercero la Iglesia que ha vencido) y *se unen* como esos mismos pueblos están unidos en un solo principio y en un único destino final, están *entrelazados* cronológica e históricamente, y *se multiplican* a través de los siglos por la gloriosa fecundidad de los santos.

⁴⁶ TERESA DE LISIEUX, *Apuntes de 21-VIII-1897*.

⁴⁷ En el Cantar de los Cantares las hijas de Jerusalén la ensalzan como o mejor de su raza: “la vieron las doncellas, y la llamaron bienaventurada; las reinas y las concubinas, y la alabaron” (Ct 6, 9).

Hijo y al Espíritu Santo que, de consuno, coronan a su obra maestra, María. Son numerosísimas las obras que recogen la escena de esta manera⁴⁸. Una de las más preciosas es la de Velázquez, donde aparecen el Padre y el Hijo sujetando una rica corona de perlas, que es atravesada por un haz de luz blanca que proviene de lo alto, del Espíritu Santo, y que baña la excelsa cabeza de la Inmaculada⁴⁹.

También los autores espirituales han hecho eco de este punto. Por ejemplo, De la Puente, ha escrito:

Fue coronada de la Santísima Trinidad con coronas preciosísimas. El Padre Eterno la coronó con corona de potestad, concediéndola, después de Cristo, poderío sobre todas las criaturas del cielo, de la tierra y del infierno, cumpliéndose también en Ella aquello del salmo: *le coronaste de honra y gloria, y le has constituido sobre las obras de tus manos* (Sal 8, 6-7). El Hijo de Dios la coronó de sabiduría, dándole conocimiento claro, no solamente de la divina Esencia, sino de todas las cosas criadas y de todas las que pertenecen a su estado de Madre y abogada nuestra. El Espíritu Santo la coronó con corona de caridad, infundiéndole, no solamente el amor de Dios, sino el amor encendidísimo de los prójimos, con un celo ardentísimo de su bien y salvación⁵⁰.

San Josemaría, en un pasaje que explícitamente cita al Apocalipsis 12, 1, precisa que es la Trinidad Beatísima quien corona a la Santísima Virgen, y no otra persona, porque nadie más tiene poder suficiente sobre el Universo para otorgarle tal reinado. En su comentario al quinto misterio glorioso leemos:

(...) Si tú y yo hubiéramos tenido poder, la hubiéramos hecho también Reina y Señora de todo lo creado.

Una gran señal apareció en el cielo: una mujer con corona de doce estrellas sobre su cabeza. –Vestido de sol. –La luna a sus pies. (Ap 12, 1.)

⁴⁸ Por ejemplo, en la estampa española más antigua que se conserva, grabada por Francesc Doménech en el año 1488, que mide 255 por 316 mm, aparece el 5º misterio glorioso con la Virgen coronada por la Beatísima Trinidad.

⁴⁹ Óleo de Diego Velázquez, *Coronación de la Virgen*, 1641-1644, Madrid, Museo Nacional del Prado.

⁵⁰ *Meditaciones de los Misterios de nuestra fe*.

María, Virgen sin mancha, reparó la caída de Eva: y ha pisado, con su planta inmaculada, la cabeza del dragón infernal. Hija de Dios, Madre de Dios, Esposa de Dios.

El Padre, el Hijo y el Espíritu Santo la coronan como Emperatriz que es del Universo.

Y le rinden pleitesía de vasallos los Ángeles (...).⁵¹

En la interpretación eclesial las doce estrellas en la cabeza pueden significar el fundamento, las partes del pueblo elegido militante y triunfante, y la unidad de Reinado. La Iglesia está *fundada* sobre los doce apóstoles, que le suceden a los doce hijos de Jacob; así como cada hijo engendró una tribu, cada apóstol estableció una *parte* de la Iglesia universal; además, en el cielo los apóstoles se sientan en doce tronos para gobernar todas las generaciones y dar gloria con los 144.000 sellados provenientes de las tribus de Israel. Por último, la única corona en la única cabeza simboliza bien la unidad de reinado que Cristo *capitis Ecclesiae* tiene y el gobierno que ejerce sobre su pueblo a través de los apóstoles.

En la corona estrellada también se pueden encontrar prefiguradas las notas de la Iglesia, que es una, santa, católica y apostólica. Es *una* porque uno sólo es el reinado y el gobierno mostrado por la corona. Es *santa* porque, como dijimos, se trata de un reinado de perfección, característica que se encuentra simbolizada en la luz y en el número doce. Es *católica* porque el reinado de la Mujer es poderosísimo, vence al dragón y se extiende por el mundo y por todos los tiempos, pues ella es la que da a luz al Salvador. Por último, es *apostólica* porque las doce estrellas simbolizan la vida santa de los doce apóstoles sobre los que Cristo fundó su Iglesia.

5. “Está encinta” y “sufre por los tormentos de dar a luz”

Los teólogos marianos consideran que habiendo sido la Virgen Santísima preservada del pecado original no debían caer sobre ella las penas que el pecado conllevaba, como lo es el dolor en el parto⁵². Así, por ejemplo, el

⁵¹ *Santo Rosario*.

⁵² Cfr. Gn 3,16, donde está escrito que Dios “le dijo a la mujer: Tantas haré tus fatigas cuantos sean tus embarazos: con dolor parirás los hijos”.

monje de Claraval afirmará de María que “ella sola concibió al hijo sin corrupción, le llevó sin opresión, le dio a luz sin dolor”⁵³.

El Apocalipsis menciona que la Mujer “está encinta y grita al sufrir los dolores del parto y los tormentos de dar a luz”. Por las razones dadas, en la interpretación mariológica del pasaje suele excluirse que tal dolor sea ocasionado por causas físicas relacionadas directamente por el hecho de dar a luz, y se lee el texto en un sentido más figurado. Los dolores y tormentos de dar a luz resultarían más bien de las penas que rodean al parto (distintas a las del parto en sí mismo). En María estas penas conectadas al hecho de ser madre del Redentor serían la persecución de Herodes, la matanza de los inocentes (cfr. Mt 2), y, sobre todo, los dolores que debió padecer junto a su Hijo amado en el Calvario (cfr. Lc 2, 35).

En la interpretación eclesiológica los tormentos están relacionados con las fatigas que conlleva una vida santa y también con las persecuciones que ha padecido y padecerá la Iglesia hasta el fin de los siglos. Benedicto XVI lo explica manifestando que “está encinta, en el sentido de que lleva en su seno a Cristo y lo debe alumbrar para el mundo: he aquí la fatiga de la Iglesia peregrina en la tierra que, en medio de los consuelos de Dios y de las persecuciones del mundo, debe llevar a Jesús a los hombres”⁵⁴.

6. Se le dieron “dos alas de águila grande”

Las alas para volar son un símbolo muy rico que expresa muchas ideas en la literatura hebrea, cristiana y mundial. En el Antiguo Testamento, por ejemplo, se dice que “los que esperan en Yahveh él les renovará el vigor, subirán con alas como de águilas, correrán sin fatigarse y andarán sin cansarse” (Is 40,31).

Las alas sirven para ir rápido, pero sobre todo para escalar al cielo. En la antigua cosmovisión del mundo lo divino se encontraba arriba, por encima del mar y de la tierra. El humo del sacrificio se elevaba hasta Dios, Elías va hasta Él en un carro de fuego, las alas permiten volar hasta lo alto y acer-

⁵³ *Dominica infra octavam Assumptionis*, n. 10.

⁵⁴ BENEDICTO XVI, *Discurso de 8-XII-2011*, Editrice Vaticana, Roma 2011.

carse a “los cielos”. Parte de esa cosmovisión ha quedado plasmada en el arte cristiano. Por ejemplo, en una de sus más célebres poesías san Juan de la Cruz dirá: “volé tan alto, tan alto, que le di a la caza alcance”⁵⁵. Tanto en la iconografía pagana del mundo antiguo, como en nuestros tiempos, las alas representan pictóricamente a las deidades menores, a los personajes mitológicos, a los ángeles y, en general, a los seres celestiales.

Repárese que la Mujer del Apocalipsis originalmente no tenía alas. Por tanto, se descarta de plano su naturaleza angelical. En la iconografía cristiana si bien se da a los ángeles forma humana, carecen de sexo y tienen alas “innatas”. La mujer posee un sexo bien definido y carece de alas “innatas”. Es una mujer de carne y hueso, que da a luz un Hijo de su misma naturaleza.

A esa mujer se le han dado alas para volar para escapar del Dragón. Como dijimos, las alas no son propias –no provienen de naturaleza– sino que superan su naturaleza; son un auxilio sobrenatural. Con ellas la Mujer logra volar, logra escapar, logra salir ileso, sin mancha, y, sobre todo, logra dar a luz al Salvador. Se refleja así cómo ella adquiere unas cualidades muy superiores a las de los ángeles: vuela más rápido que cualquier ángel, llega a ser más sagaz que el ángel más astuto⁵⁶.

La Señora del Apocalipsis está coronada y posee unas alas poderosas: es una Reina que vuela por encima del mundo, que vuela más rápido y mejor que los ángeles. ¿No es esto una alusión al cúmulo inmenso de gracias que la Virgen ha recibido para cumplir su misión? Además, las alas otorgadas le sirven para huir de las fuerzas malignas (simbolizadas en el monstruo de siete cabezas). Todos estos elementos (las alas, la corona, el escape del mal, etc.) en su conjunto representan un reinado de un cariz muy especial, que abarca todo lo espiritual, toda alma y todo ángel, y que impera sobre el mal⁵⁷.

⁵⁵ JUAN DE LA CRUZ, *Tras un amoroso lance*, vv. 3-4, 1584 aprox.

⁵⁶ El Génesis anota que “la serpiente era el más astuto de todos los animales del campo que Yahveh Dios había hecho” (Gn 3,1).

⁵⁷ Las alas figuradas en la espalda de María podrían representar que ella ha sido exaltada sobre los coros de los ángeles, como reza la Liturgia. La Antífona de Entrada de la Misa vespertina de la vigilia de la Asunción de la Virgen María dice: *Gloriosa dicta sunt de te, Maria, quae hodie exaltata es super choros Angelorum, et in aeternum cum Christo triumphas. Misal Romano*. Hay otros pasajes en la misma celebración que también la ponen en relación con los ángeles gloriosos.

Es interesante que el único pasaje de la Liturgia donde explícitamente atribuye a la Virgen María la figura de la mujer alada, no se encuentra en la festividad del Reinado de Santa María (que se celebra el 22 de agosto), sino en la Misa de la Asunción (que se celebra una semana antes, el 15 de agosto). La Antífona de entrada de la Misa de ese día copia literalmente el texto del Apocalipsis 12, 1. Y es interesante, porque justamente, si con alguna fiesta se relacionan las alas de la mujer, no es tanto con la de Santa María Reina, sino con la de la Asunción. Como se sabe, María no “ascendió” como Jesús a los cielos (no subió por sus propios medios), sino que fue “asunta” por el poder divino⁵⁸ que se puede ver de algún modo figurado en las del Apocalipsis 12, 14. Dios pudo llevarla al cielo sin ayuda de nadie, pero parece que gusta de gobernar el universo a través de causas segundas como los ángeles, cosa que aparece casi siempre en la imaginaria cristiana. De todas maneras, la conexión lógica de las alas con la Asunción cuenta con alguna dificultad exegética, porque poco después el Apocalipsis dice que la serpiente sigue insidiando a la Mujer (Ap 12, 15), cosa imposible de hacer con un ser como ella que ha sido glorificada (aunque sí podría admitirse la insidia a su descendencia).

También en la interpretación eclesiológica las alas son las gracias que hacen que la Iglesia no se mundanice, que sea santa, inmaculada; las que le permiten salir ilesa de los colmillos del dragón; las que hacen posible que dé a luz al Hijo de Dios.

Las alas cuentan con sus reminiscencias en el Antiguo Testamento y mediante imágenes describen el auxilio divino que Dios presta a su pueblo en momentos de máximo peligro. En el Éxodo se lee que el Señor condujo a Israel por el desierto “en alas de águila” (Ex 19, 4), y de forma semejante el profeta Isaías anuncia que en la liberación del cautiverio en Babilonia Israel subirá con alas de águila (cfr. Is 40, 31).

Anotamos un último detalle que aplica a todas las interpretaciones. Hay algunas características que diferencian las alas de águila mencionadas en el Antiguo Testamento, de las del Nuevo Testamento: su tamaño,

⁵⁸ Cfr. Pío XII, *Munificentissimus Deus* de 1-XI-1950, AAS 42, Vaticano 1950, donde se declara “dogma divinamente revelado que La Inmaculada Madre de Dios y siempre Virgen María, terminado el curso de su vida terrenal, fue asunta en cuerpo y alma a la gloria del cielo”.

su adherencia y su permanencia. Las alas dadas a la mujer son de “águila grande”, están adheridas a ella y permanecen en ella después de la prueba. Nos hacen ver que si en el pasado el auxilio divino fue grande, hoy no se ha empequeñecido la mano de Dios; por el contrario, en esta nueva etapa de la historia Él se ha prodigado en auxilios.

III. La Virgen quiteña

A continuación vamos a analizar con detalle los rasgos más significativos que posee la Virgen de Quito, tomando en cuenta las consideraciones exegéticas hechas hasta ahora. Comenzaremos observando el conjunto: ¿a quién representa el conjunto de rasgos de la Virgen quiteña? En principio, la respuesta parece bastante fácil: a la Virgen del Apocalipsis. Sin embargo, conviene no despachar tan rápido un asunto tan trascendental.

1. *Identidad de la imagen*

Para definir la identidad de una imagen deben distinguirse con cuidado los elementos esenciales que la identifican, de los accesorios. En el caso de la Mujer del Apocalipsis 12 los elementos artísticamente esenciales (la diferencia específica) son dos: es una mujer y tiene alas. El resto de elementos son más accesorios: coronas de estrellas, personas vestidas de Sol, o de luz, o que vuelan en una nube, etc. Todos estos son elementos que aparecen en varios lugares de la Biblia y que han sido artísticamente representados infinidad de veces para figurar diversos pasajes. No así mujeres con alas, cuyos rasgos que nos envían únicamente al centro de la profecía del Apocalipsis 12.

Por eso, si en el arte encontramos una “mujer con alas”, aunque tuviera otros rasgos accidentales distintos a los narrados en el Apocalipsis 12, aún así hemos de considerar que esa mujer es la que aparece en la profecía apocalíptica, pues contiene los dos elementos artísticamente esenciales para describirla.

Esto se verifica tanto en el sentir del pueblo quiteño que identifica inmediatamente a la Alada con la Señora narrada por san Juan (y no admite

que las tallas de la mujer alada representen a otra persona o realidad, como la Iglesia), como en los elementos artísticamente esenciales que se dan en tales tallas, y también en varios de sus elementos accesorios. Forzosamente hemos de concluir que la Virgen de Quito es esencialmente la misma Mujer narrada en el Apocalipsis 12, aunque quizá esté mezclada con unos pocos elementos descritos en el Génesis 3.

A continuación vamos a analizar con detalle cada uno de estos elementos esenciales y accesorios. Distinguiremos los rasgos recogidos en la profecía del Apocalipsis 12, los narrados en el Génesis 3 y los añadidos por la cultura quiteña.

2. Rasgos apocalípticos

Aunque hemos dicho que lo más característico de la Virgen quiteña son sus alas, estudiaremos sus rasgos siguiendo el mismo orden expuesto en el Apocalipsis: (i) está vestida de sol; (ii) con la luna bajo sus pies; (iii) llevando sobre su cabeza una corona de doce estrellas; (iv) está encinta y sufre por los tormentos de dar a luz; y, (v) le fueron otorgadas dos alas de águila grande. Y sin más pasamos al detalle.

(i) Vestida de sol o gloria

Como vimos, la Mujer del Apocalipsis estaba “vestida de Sol”. Este rasgo no se encuentra de forma tan evidente en las vírgenes coloniales pintadas por Miguel de Santiago, ni tampoco en las esculpidas por Legarda. En cambio, sí se ha recogido en otras imágenes más recientes, como en la esculpida por el artista español, Agustín de la Herrán Matorral, que sobre la base de la de Legarda diseñó la Virgen que posaría sobre el Panecillo.

En realidad hay que decir que en los siglos XVII y XVIII era más evidente algo que hoy es menos: que el dorado simboliza la luz de la gloria, es el reflejo del verdadero Sol celestial y eterno. La vestimenta de las vírgenes coloniales no dibuja el Sol sobre el manto de la Virgen, ni menos sobre la tela con que se vestía a las imágenes. No era la costumbre de la época. Pero sí se ponían flores doradas sobre todo el vestido, vistiéndola *a su manera* de Sol, según la mentalidad de la época.

En general, las estatuas coloniales de la Virgen alada de Quito no están vestidas con tela y encajes, ni tienen pelo flexible, a diferencia de lo que se estiló hacer en muchas otras imágenes religiosas de la época. Sin embargo la primera Alada que Legarda talló, que hoy se encuentra en el Monasterio de la Inmaculada Concepción, sí tuvo puños de encajes y pelo flexible.

Conviene tener en cuenta que tanto la luz, como el “vestido de Sol”, como el color dorado, son imágenes de una realidad sobrenatural más profunda: la gracia y, sobre todo, la gloria. La Virgen coronada, la Virgen asunta, ya ha sido glorificada. Por eso es luminosa, por eso viste de Sol, por eso su traje pinta el dorado. En el fondo no hay contradicción: son diversas expresiones artísticas de lo mismo.

(ii) *“La Luna bajo sus pies”*

Se trata de un indefectible rasgo de la Virgen quiteña. Este rasgo apocalíptico se encuentra recogido desde la pintura de Miguel de Santiago († 1706), copiándose en todas las esculturas de Legarda y de sus sucesores. También aparece en el Panecillo. En absolutamente todas se muestra una Luna creciente sencilla, distinta a la estilizada y larga de Durero y del Sassoferato. Nunca hay una Luna llena a los pies de María.

Las variaciones son de matiz. Quizá la más sobresaliente es la pintura de Miguel de Santiago, donde la barca de la Luna aparece boca abajo, debajo de los pies de la Inmaculada y de la delgada serpiente. La escena parece aludir más a la llamada “luna defectuosa”, que a las virtudes del astro. Después de Miguel de Santiago la Luna se la pondrá siempre encima de la serpiente. Legarda gustaba enrollar la cola de la serpiente en un asta lunar.

(iii) *Coronada de doce estrellas*

La mayoría de las imágenes aladas de Legarda carecen de este detalle. No así la pintura de Miguel de Santiago, en la que se basó Legarda, ni la primera talla alada que produjo su taller: esa sí está coronada, y con una buena corona de plata de varios pisos que remata en doce espléndidas estrellas.

No es improbable que algunas de esas imágenes talladas por Legarda

y por sus seguidores en un inicio también hubieran tenido una corona de plata de doce estrellas, y que con los avatares de los siglos se hubieran ido dañando o perdido, debiendo así ser sustituidas por otra nueva corona –la de turno, que sería la que se encontrara–, que bien podía carecer de estrellas. De hecho, tal fenómeno ha comenzado a suceder en la corona de la primera talla de Legarda, que ya ha perdido algunas de sus doce estrellas.

Las doce estrellas sí se encuentran coronando la cabeza de la Virgen del Panecillo.

(iv) “Está encinta” y “sufre por los tormentos de dar a luz”

Las vírgenes quiteñas son esbeltas e, incluso –con la salvedad del óleo de Miguel de Santiago–, “bailarinas”. Tienen un parado distinto al de la mujer embarazada del Apocalipsis. En definitiva, el arte quiteño ha retratado a la Mujer gloriosa, a la que ya ha dado a luz al Salvador, a la que ya pisa la cabeza del dragón; a la que ya ha sido asunta a los cielos y pisa la Luna. No es la mujer que “está encinta y grita al sufrir los dolores del parto y los tormentos de dar a luz” (Ap 12, 2): es la doncella que habiendo pasado por eso, ya está glorificada y goza bailando del cielo; es la mujer que ya ha rescatado con su manto las dos terceras partes de las estrellas que no pudo arrastrar el dragón a los infiernos.

(v) Se le dieron “dos alas de águila grande”

En la gran mayoría de imágenes quiteñas las alas de la mujer aparecen extendidas, en vuelo sereno de águila. A veces, especialmente cuando se tallan en madera –como en alguna talla legardiana–, las alas van recogidas, como frenando el vuelo para detenerse en algún lugar del universo. En todo caso, nunca son alas que emprenden el vuelo, ni fuerzan el vuelo para huir rápido, ni tienen la pose amenazante propia del águila al cazar. Por el contrario, transmiten la tranquilidad del vuelo parsimonioso.

Las alas suelen labrarse en un material distinto de la talla. A las imágenes más ricas se les clava un par de alas de plata. Eso explica por qué generalmente no tienen un gran tamaño, como lo sugiere el libro del Apocalipsis.

3. Rasgos narrados en el Génesis. El demonio sometido

Como dijimos, para el pueblo las tallas de la Mujer alada únicamente representan a la Virgen Santísima, nunca a la Iglesia. Además, también parece haberse arraigado en la mentalidad popular –sobre todo en Ecuador– una fuerte identificación entre la mujer alada del Apocalipsis 12 y la Doncella prometida en el Génesis, aquella que pisará la cabeza del dragón. De hecho, en todas las imágenes quiteñas de la Virgen alada ella aparece pisándole la frente a la serpiente (hecho que no consta en el Apocalipsis, sino en Génesis 3,15⁵⁹).

Esta escenificación triunfante de la Mujer no sigue tanto lo literal del texto del Apocalipsis, como su espíritu. Lo sigue sólo de forma simbólica. No la muestran huyendo de un dragón que vuela a sus espaldas persiguiéndola. De hecho, las imágenes aladas nunca muestran un verdadero “dragón” con garras y patas: a lo sumo su cara es infernal y en ocasiones bota fuego.

El resto de dragón que yace a los pies de la Virgen quiteña no es “un gran dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas” (Ap 12, 3), sino una simple serpiente⁶⁰. En el cuadro de Miguel de Santiago esta serpiente es además muy flaca y debilucha. Legarda le dará más vigor y pondrá fuego en su boca. En el Panecillo se plasmará mejor la furia e impotencia de la serpiente enrollada. Pero siempre será una serpiente. Se alude así, no al pasaje apocalíptico, sino al dragón de los primeros tiempos mencionado en el Génesis 3,15: aquel que ya ha sido castigado por Dios a caminar sobre su vientre y a comer polvo todos los días⁶¹. Sólo desde que se cumpla el castigo y la profecía la Mujer someterá al demonio de forma aplastante.

⁵⁹ Vale aclarar que el Génesis admite dos interpretaciones de la palabra *nahash*, porque en hebreo ella sirve para designar tanto al “dragón”, como a la “serpiente”. En el Apocalipsis no hay espacio a confusiones: sólo se habla del dragón.

⁶⁰ Cfr. *La cena del Cordero*, cap. II, donde se observa cómo la serpiente representa al demonio castigado: ya no tiene el talante de un dragón y debe arrastrarse sobre su barriga, sin poder evitar morder el polvo del camino. Cfr. Gn 3, 14-15.

⁶¹ “Entonces Yahveh Dios dijo a la serpiente: Por haber hecho esto maldita seas entre todas las bestias, entre todos los animales del campo. Sobre tu vientre caminarás, polvo comerás todos los días de tu vida. Enemistad pondré entre ti y la mujer, y entre tu linaje y su linaje: él te pisará la cabeza mientras acechas tú su calcañar” (Gn 3, 14-15).

El dragón de la imaginería quiteña es el dragón derrotado. La mujer es la mujer victoriosa, la que ya ha escapado de sus tretas, la que ya ha dado a Luz al Salvador y que, por tanto, ya puede pisar su cabeza. Ya es Reina, ya es madre, ya es poderosa. Esta imagen profética tiene una gran riqueza teológica, conforme lo ha señalado Juan Pablo II:

La Tradición y el Magisterio han considerado el así llamado Proto-evangelio (Gn 3, 15) como una fuente escriturística de la verdad de la Inmaculada Concepción de María. Ese texto, a partir de la antigua versión latina: 'Ella te aplastará la cabeza', ha inspirado muchas representaciones de la Inmaculada que aplasta la serpiente bajo sus pies.

Ya hemos recordado con anterioridad que esta traducción no corresponde al texto hebraico, en el que quien pisa la cabeza de la serpiente no es la mujer, sino su linaje, su descendiente. Ese texto por consiguiente, no atribuye a María sino a su Hijo la victoria sobre Satanás. Sin embargo, dado que la concepción bíblica establece una profunda solidaridad entre el progenitor y la descendencia, es coherente con el sentido original del pasaje la representación de la Inmaculada que aplasta a la serpiente, no por virtud propia sino de la gracia del Hijo⁶².

Por ello, no resulta raro que en Quito la Virgen alada sea considerada desde sus mismos inicios como "la Inmaculada". Lo que pintó Miguel de Santiago, lo que talló Legarda, fue una Inmaculada, una mujer sin mancha, aquella que desde el principio fue preservada del mal.

La forma de mostrar el sometimiento del demonio generalmente es doble. La mujer siempre aparece pisando a la serpiente, frecuentemente en la cabeza. Además suelen añadirse unas cadenas sobre el hocico de la bestia que la mujer tranquilamente sujeta con una o con dos manos. Hoy en día, cuando se ha difundido esta estampa, puede sorprender hallar alguna imagen de Legarda donde la Inmaculada no sujeta al dragón con cadena alguna, sino que lo somete portando una flecha de fuego⁶³.

⁶² JUAN PABLO II, *Audiencia General sobre la Inmaculada Concepción de María*, 29-V-1996, Editrice Vaticana, Vaticano 1996.

⁶³ Esta Inmaculada de Legarda se conserva en el convento de San Francisco de Popayán.

4. Rasgos dados por el arte quiteño

Las obras de arte pertenecen a su tiempo, son creadas bajo una determinada cultura y suelen mostrar la forma de ser de cada generación. Se puede decir que las Vírgenes quiteñas han heredado del arte quiteño los siguientes rasgos:

(i) Rasgos faciales

Como vimos, el rostro de la Mujer alada quiteña no muestra dolor, ni grita por los tormentos del parto. Otras dolorosas del arte quiteño sí están embargadas del amargo sufrimiento de la Cruz, pero la Virgen alada no. En esta ocasión María sonríe, o al menos está en santa paz. No refleja susto alguno. Es más, parece totalmente desentendida del mal al que pisa. Y sus brazos danzantes contrastan aún más con la serpiente que se retuerce a sus pies, sin poder hacer más. Sólo en pocas esculturas la Virgen mira a la serpiente, como en la primera tallada por Legarda o la del mismo autor que se encuentra en el Museo de San Francisco.

La imagen del Panecillo mira benévola hacia abajo, hacia el pueblo quiteño (especialmente hacia el casco colonial, que fue donde se fundó la ciudad).

Otro dato que llama la atención: la Virgen no lleva velo. Es una reina que se muestra en todo su esplendor. En la cultura hebrea las mujeres debían llevar velo desde la adolescencia. Murillo pintó a la niña María sin velo, junto a su madre Ana que sí estaba tocada. Quizá Miguel de Santiago y Legarda, consciente o inconscientemente, hayan querido dotarle de un toque de juventud a la Mujer del Apocalipsis.

El arte colonial buscaba lograr el realismo engastando en las imágenes prendas y elementos humanos reales: no sólo tela, encajes, sogas, cilicios y coronas, sino también pelo natural, uñas, lenguas de cuero, dientes humanos y hasta pestañas. En este sentido, las vírgenes quiteñas estilan ser más sobrias, con alguna salvedad.

En mi concepto, la escultura de la Virgen alada más bella es la primera tallada por Legarda, donde constan varios de esos elementos que dan un efecto realista a la imagen. El vestido con encajes, la cara bella, de niña; el pelo largo, muy largo, churón. Esta imagen sí está coronada por doce es-

trellas, y tiene un manto oscuro repleto de estrellas, con el reverso rojo. El demonio bota fuego, y enrolla su cola en un asta de la Luna. No se ve el pie de la Virgen que lo pisa, porque el manto de flores es muy largo y lo tapa. Lleva un collar de perlas. Las imágenes están erguidas o de pie sobre una nube blanca que simboliza el cielo. Y una peana celeste, grande, exhibe el conjunto.

(ii) *La danza, el vuelo*

Esta es la característica más típica de la tradicional Virgen de Quito: una especie de baile o danza celestial que escenifican el vuelo de la mujer alada. Sus manos siempre están abiertas, danzando. En el caso de la Virgen del Panecillo una mano gira hacia lo alto, lleva a Dios y trae toda gracia; la otra sujeta la cadena que controla el mal en el mundo.

Las pinturas de la Inmaculada anteriores a Legarda, como la de Miguel de Santiago, estaban todas firmes, de pie (quizá con la rodilla izquierda ligeramente salida), recogidas en oración, generalmente con las manos juntas en pos de súplica. Desde Legarda “el cuerpo de ésta aparece en movimiento acentuado por los pliegues del manto, mientras que los del vestido aumentan la sensación de verticalidad, a la que se oponen los movimientos de brazos y manos. El éxito de este tipo de Vírgenes, tanto en pintura como en escultura, fue enorme y se les ha dado el nombre de bailarinas”⁶⁴.

Una observación vale hacer sobre la forma en que cae la ropa de la Virgen, comparándola con las vestimentas angelicales de la pintura antigua y medieval. Desde los primeros tiempos la pintura cristiana ha distinguido a los ángeles quietos de los que vuelan de un lugar a otro. Cuando los ángeles permanecen en un sitio se los pinta completos, con el vestido cayendo, sin más. En cambio, cuando se mueven hacia un objetivo, se estila doblar drásticamente el vestido hacia atrás del ángel, muchas veces como si no tuvieran piernas. En los notables cuadros del Giotto, por ejemplo, el autor difumina el vestido angelical para evidenciar el viento que corre por el vuelo. Algo semejante encontramos en la Virgen alada: su largo vestido y,

⁶⁴ J. SALVAT (ed.), *El Arte Colonial Siglos XVII-XVIII*, Salvat, Quito 1976, 64.

sobre todo, su manto se encuentran palmariamente azuzados por el viento. Siguiendo al poeta diríamos que la doncella se mueve gloriosa para socorrer a su descendencia⁶⁵.

Consideramos que ese movimiento fue esculpido *ex profeso* por Legarda, con una voluntad bien intencionada. El modelo que el autor tenía frente a sí hasta ese momento –el cuadro de Miguel de Santiago– era bien distinto en este aspecto: ahí la Virgen estaba quieta, con las manos juntas, rezando. Fue Legarda quien hizo volar a la Virgen de Quito, volando en presuroso vuelo para socorrernos.

(iii) *El manto de estrellas y otras prendas*

La Mujer del Apocalipsis 12 viste un manto deslumbrante, de luz intensa, de Sol. Podría asombrar que la Virgen de Quito, teniendo los rasgos esenciales de la mujer apocalíptica (alas, corona, etc.) no siempre esté claramente vestida de Sol. La pintura de Miguel de Santiago pinta a la Inmaculada de blanco, enrollada en un manto de intenso azul (de forma similar a la que la misma Virgen muestra en diversas apariciones, como en Fátima). Legarda mantiene el vestido claro y el manto azul, pero sólo en parte, porque la mayoría de veces decide decorarlos. Al vestido casi siempre lo pintará blanco o crema, adornado con flores rojas y doradas, hojas verdes y otros detalles; en las imágenes más cuidadas añadirá ribetes dorados⁶⁶. El manto lo mantendrá azul, pero teñirá su forro interior de rojo y a algunas vírgenes les pondrá estrellas doradas⁶⁷; además, como vimos, Legarda hará correr aire bajo el manto, que se batirá con la ventilación propia del vuelo. Estos son,

⁶⁵ Dentro de su poema *A la asunción de nuestra Señora* de 1950, Gerardo Diego escribe: “Por eso sube altísima y raptada / en garras de los Ángeles de presa, / por eso el aire, el cielo rasga, horada, / profundiza en columna que no cesa, / se nos va, se nos pierde, pincelada / de espuma azul en azul sorpresa. // No se nos pierde, no. Se va y se queda / coronada de cielo, tierra añora / y baja en descensión de mediadora, / rampa de amor, dulcísima vereda”.

⁶⁶ Véase, por ejemplo, la talla legardiana del Altar de la Iglesia de San Francisco de Quito. Aunque los ribetes dorados con el vestido interno de flores son propios de la imaginería colonial, no pasamos por alto que de forma similar viste una imagen más antigua que ha sido muy venerada en América, la de la Virgen de Guadalupe.

⁶⁷ En igual sentido que la nota anterior.

pues, los elementos aportados por la cultura quiteña al vestido de la mujer: el vestido claro decorado y el manto azul lleno de estrellas. Veámoslos con algo más de detalle.

A falta de Sol, en el vestido claro aparecen flores y ribetes dorados (los bordes dorados a veces constan también en el manto). Desde hace siglos, y muy especialmente en el arte bizantino, el dorado significaba la gloria, el cielo, lo Santo. Por lo mismo, tales dorados que resplandecían con las velas y antorchas en lo oscuro de las iglesias coloniales, tenían un auténtico “efecto de Sol”. No sólo lo representaban, sino que lo asemejaban.

¿Por qué Legarda no vistió de Sol a la Virgen alada de Quito, siendo tan clara su vinculación con el Apocalipsis 12? La respuesta más plausible es que cada época tiende a vestir a sus imágenes sagradas –al menos, dentro del cristianismo, las de la Sagrada Familia– con las mejores prendas de su propio tiempo o de la generación anterior (aquella que se recuerda como una etapa pasada). De hecho, la vestimenta de la Virgen quiteña era el traje de gala que las mujeres usaban en los principios de la colonia española. Es comprensible, por tanto, que los escultores quiteños, en su deseo de vestir a sus imágenes con sumo primor, hayan dotado de esas mismas ropas a sus vírgenes aladas.

Por lo demás, ese manto quiteño de color azul oscuro tachonado de estrellas tiene un interesante trasfondo teológico cuando se pone sobre los hombros de la Mujer alada del Apocalipsis. El capítulo 12 habla de dos señales que aparecieron en el cielo: la Mujer y el dragón. Si el dragón barrió del cielo con su cola la tercera parte de las estrellas, ha de inferirse que la Mujer se quedó con las dos terceras partes a su favor. Resulta muy adecuado asociar a esta mujer luminosa con la mayor parte de las luces astrales: ella es una reina con coronada de estrellas que reina sobre los destellos de la noche, una madre apocalíptica que protege las cosas bellas de la naturaleza. El manto tachonado de estrellas muestra bien que ella, la Mujer alada, es su Reina y Señora.

Además encontramos otra razón de conveniencia para pintar las estrellas al lado de una Luna que se mueve con la Mujer alada: según las reglas de la astrología, en toda noche la Luna y las estrellas surcan la bóveda oscura de un lado a otro, moviéndose todo el conjunto un ritmo regular. De cierta manera las estrellas acompañan el constante y pausado andar lunar. Por estas razones teológicas y naturales resulta artísticamente muy acertada-

do dotar a la Virgen del Apocalipsis 12 ese manto estrellado con que suelen vestirse las vírgenes quiteñas.

(iv) El globo del mundo

Las imágenes religiosas más antiguas no representan este mundo mediante el globo terráqueo. Sólo desde la modernidad, luego del descubrimiento de América, este objeto ha entrado a formar parte del arte cristiano. En general, el hombre antiguo concebía al mundo de otro modo.

Legarda no estilaba representar el globo del mundo debajo de la serpiente. En cambio, Miguel de Santiago sí lo representó a su manera, con la luna invertida encima. En ese cuadro el mundo está debajo del demonio mostrando el poder temporal que éste mantendrá hasta el final de los tiempos. Aún así, el mundo, el demonio y la luna yacen a los pies de la Mujer alada: todo está sometido a su excelso poder conferido por el cielo.

La Tierra consta como elemento integrante de la estatua del Panecillo, que es la representación más grande que se ha hecho de la Virgen de Quito. En el plano frontal de la imagen (donde se ve de frente la faz de la Mujer) se avizoran los límites del continente americano, teniendo como centro la República del Ecuador. Este país ha hecho sobrados méritos para estar a los pies de la Madre de Dios: fue el primero del mundo en consagrarse al Sagrado Corazón de Jesús, y más tarde también se consagró al Dulcísimo Corazón de María, además de haber difundido desde la colonia la devoción y el arte mariano en todos los rincones del planeta.

(v) La nube

Cuando en la composición falta el globo terráqueo –que es lo más común–, es costumbre que las vírgenes quiteñas soporten su peso en una nube, donde a su vez se engarzan la Luna y la serpiente. Y al contrario: cuando consta el mundo (como en la pintura de Miguel de Santiago o en el Panecillo), éste le sirve de peana al conjunto y la nube desaparece⁶⁸.

⁶⁸ Sólo en pocas ocasiones la representación de la Virgen quiteña carece de globo y de nube. Ejemplos de estas excepciones son la famosa talla de Caspicara y la de Legarda conservada en San Francisco de Popayán.

La nube, que representa el cielo, simboliza mejor el pasaje del Apocalipsis donde se lee que “en el cielo” aparecieron dos señales: la “gran señal” de la Mujer a la que se le dieron alas, y la “señal” del “gran dragón rojo, con siete cabezas y diez cuernos, y sobre sus cabezas siete diademas”. Los teólogos sostienen que el hecho de que el combate aparezca en el cielo es signo de que ya los buenos tienen de antemano asegurada la victoria de la batalla.

Por último, la estampa de la Mujer coronada que viene sobre una nube, una Reina celestial, tiene su espejo y su paralelo en el Rey del universo que describe Daniel: “Yo seguía contemplando en las visiones de la noche: vi venir en las nubes del cielo como un Hijo de hombre, que se acercó al anciano y se presentó ante él. Le dieron poder real y dominio; todos los pueblos, naciones y lenguas lo respetarán. Su dominio es eterno y no pasa, su reino no tendrá fin” (Dn 7, 13-14).

Concluimos así que es más fidedigna al capítulo 12 del Apocalipsis y, en general, a la Biblia, la representación de la Virgen, la Luna y la serpiente encima de una nube, que sobre el globo terráqueo.

IV. Conclusiones

1. Al analizar el capítulo 12 del Apocalipsis, donde se narran tres combates del dragón, aparece alguna oscuridad sobre el tiempo de los acontecimientos y la identidad de los personajes que ahí intervienen. El primero es la lucha angelical y parece realizarse al principio de los tiempos, que es cuando el dragón arrastró la tercera parte de las estrellas al infierno. El segundo combate es contra la mujer que va a dar a luz, que por tanto guarda mayores similitudes con María, porque ella es la que mejor encarna el papel de madre del Salvador. El tercero y último combate también se da contra la mujer, pero cuando ya su Hijo fue arrebatado al cielo; por eso conviene más asociar a esa mujer a la Iglesia. En ambos casos, a la mujer se le confiere alas de águila grande para huir del dragón.

2. En el Apocalipsis 12 se describen seis rasgos de la gran señal que apareció en el cielo, que son: (i) la señal es una mujer; (ii) vestida de sol; (iii) con la luna bajo sus pies; (iv) que lleva sobre su cabeza una corona de doce estrellas; (v) está encinta y sufre por los tormentos de dar a luz; y, por

último, (vi) le fueron dadas dos alas de águila grande. Cada elemento posee una gran riqueza de significado teológico.

3. Las Vírgenes talladas por Legarda, y luego por muchos artistas quiteños, suelen replicar la mayoría de rasgos previstos en el Apocalipsis 12. A veces faltan algunos rasgos, otras sólo aparecen de forma conceptual, como cuando en vez de vestirla de sol se viste a la imagen de dorado. En cualquier caso, es posible hallar en el conjunto de estas tallas los seis rasgos prototípicos del Apocalipsis 12.

4. En adición, también se encuentran en estas esculturas los rasgos más importantes de la Mujer que se profetiza en el Génesis 3, aquella que Doncella triunfante que ya pisa la cabeza del dragón, que se retuerce y arrastra sobre el mundo.

5. Las imágenes además están salpicadas de varios elementos de la imaginaria quiteña: (i) los rasgos faciales; (ii) la danza, el vuelo; (iii) el manto de estrellas y otras prendas; (iv) el globo del mundo; y, (v) la nube. Estos elementos poseen un profundo significado iconográfico, cultural y teológico.

6. Con todo, el rasgo esencial de la Virgen quiteña son sus alas. Sin ellas, la Virgen perdería su identidad. En las Escrituras este singular rasgo nos envía directamente al centro de la profecía del Apocalipsis 12. En consecuencia, hemos de concluir que la Virgen de Quito es esencialmente la misma Mujer narrada en el Apocalipsis 12, aderezada con algunos rasgos del Génesis 3 y de la cultura quiteña.

Bibliografía

- AA.VV., *Suma Teológica de Santo Tomás de Aquino*, BAC, Madrid 2001.
- BENEDICTO XVI, *Discurso de 8-XII-2011*, Editrice Vaticana, Roma 2011.
- BERNARDO DE CLARAVAL, *Dominica infra octavam Assumptionis*, siglo XII. *Catecismo de la Iglesia Católica*, Editrice Vaticana, Vaticano 1997.
- DURERO, A., *Vida de la Virgen*, Nüremberg 1511.
- ESCRIVÁ DE BALAGUER, J., *Santo Rosario*, Corporación de Estudios y Publicaciones, Quito 1979.
- FARA, G. M., *Albrecht Dürer*, L. S. Olschki, Florencia 2007.
- GERARDO, D., "A la asunción de nuestra Señora", *El mensajero de San Antonio* 825 (2001).

- GREGORIO MAGNO, *Moralia in Job*, año 597.
- HAMMOND, N. G. L., *Oxford Classical Dictionary*, Clarendon Press, Oxford 1970.
- HANN, S., *Dios te salve, Reina y Madre*, Rialp, Madrid 2003.
- _____, *La cena del Cordero*, Rialp, Madrid 2004.
- JUAN DE LA CRUZ, *Tras un amoroso lance*, 1584 aprox.
- JUAN PABLO II, *Audiencia General sobre la Inmaculada Concepción de María*, 29-V-1996, Editrice Vaticana, Vaticano 1996.
- LUIS DE GRANADA, *Adiciones al Memorial, Obras*, t. II, Rivadeneyra, Madrid 1848.
- LUIS DE LA PUENTE, *Meditaciones de los Misterios de nuestra fe*, publicado por Juan de Botillo, Valladolid 1605.
- LLORENS, M. - CATALÁ, M. A., *La Inmaculada Concepción en la Historia, la Literatura y el Arte del Pueblo Valenciano*, Duque, Valencia 2007.
- ODEN, T. C. (ed.), *La Biblia comentada por los Padres de la Iglesia, Apocalipsis*, t. XII, Ciudad Nueva, Madrid 2010.
- PÍO XII, *Munificentissimus Deus* de 1-XI-1950, AAS 42, Vaticano 1950.
- PÍO XII, *Divino Afflante Spiritu* de 30-IX-1943, AAS 35, Vaticano 1943.
- RODRÍGUEZ, P. - ANCHEL, C.- SESÉ, J., *Edición crítico-histórica de Santo Rosario*, Rialp Madrid 2010.
- ROTH, G. D., *Sterne Planeten*, BLV, Munich 1974.
- Sagrada Biblia*, Eunsa, Pamplona 1999.
- SALVAT, J. (ed.), *El Arte Colonial Siglos XVII-XVIII*, Salvat, Quito 1976.
- TERESA DE LISIEUX, Apuntes de 21-VIII-1897.
- VACCARI, A., "Note critiche ed esegetiche (Ps 87; 110,6; Cant 4,8; 5,12; Judit 16,11; 2 Mac 15,42)", *Biblica*, 28 (1947).
- VANNI, U., *Lectura del Apocalipsis. Hermenéutica, exégesis, teología*, Verbo Divino, Estella (Navarra) 2005.

Artículo recibido el 16 de diciembre de 2013

Artículo aceptado el 6 de enero de 2014