

LA VIRGEN APOCALÍPTICA. PROBLEMÁTICA DE SU SIMBOLOGÍA DESDE LOS EJEMPLOS ANDALUCES GÓTICOS, TARDOGÓTICOS Y DEL RENACIMIENTO TEMPRANO

THE APOCALYPTIC VIRGIN. PROBLEMATIC OF ITS SYMBOLOGY FROM THE GOTHIC, TARDOGOTIC AND EARLY RENAISSANCE ANDALUCE EXAMPLES

Francisco Jesús FLORES MATUTE

Graduado en Historia del Arte
Universidad de Málaga
fjfloresmatute@hotmail.com

Recibido: 9 de noviembre de 2017

Aceptado: 3 de mayo de 2018

Resumen: La iconografía de la Virgen apocalíptica se presenta como una de las más versátiles en cuanto a su significado y simbolismo, pues, a partir de una serie de atributos comunes, extraídos de un repertorio cosmológico (estrellas, luna, rayos de luz, etc.) y según las actitudes de los sacros personajes, es decir, la Virgen y su Hijo, Cristo, que a su vez, pueden adscribirse a otras tipologías iconográficas medievales (*Hodegetria*, *Eleusa*, etc), pueden interpretarse las imágenes de una forma u otra. A partir de diferentes imágenes marianas andaluzas, con atributos inherentes a la *Mulier Amicta Sole*, escogidas por lo extraordinario e inusual de su iconografía en esta región geográfica, desarrollamos la versatilidad simbólica de esta iconografía.

Palabras Clave: Virgen Apocalíptica, Andalucía, iconografía, simbología.

Abstract: The iconography of the apocalyptic Virgin is presented as one of the most versatile in terms of its meaning and symbolism, then, from a series of common attributes, extracted from a cosmological repertoire (stars, moon, rays of light, etc.) and according to the attitudes of the sacred characters, that is, the Virgin and her Son, Christ, who in turn can be ascribed to other medieval iconographic typologies (*Hodegetria*, *Eleusa*, etc.) images can be interpreted in one way or another. From different Andalusian Marian images, with attributes inherent to *Mulier Amicta Sole*, chosen for the extraordinary and unusual iconography in this geographical region, we develop the symbolic versatility of this iconography.

Keywords: Apocalyptic Virgin, Andalusia, iconography, symbolism.

Introducción

Desde que en el Concilio de Éfeso (431), la Virgen María fuera considerada Madre de Dios (Theotokos), de manera definitiva, al imponer su tesis Cirilo, -patriarca de Alejandría-, frente a la tesis de Nestorio, -patriarca de

Constantinopla-, que defendía la Christotokos¹, su figura irá descubriendo un paulatino pero constante encumbramiento, en el que se le irá otorgando cada vez más poderes soteriológicos, así como honores y títulos, al punto que, llegada la Baja Edad Media, la Virgen hubo de haber pasado de ser un mero recipiente de la divinidad, un trono sobre el cual Cristo reinaba, a ser una gentil dama, cercana a todos, que acudía a las imploraciones de sus hijos y se mostraba siempre misericordiosa para con los mismos, intercediendo constantemente ante Dios por ellos². Lógicamente, esta humanización de su figura no era indiferente en la de su hijo, Cristo, que igualmente era cada vez más humano y cercano, pasando de ser representado como juez omnipotente y lejano hasta llegar a ser mostrado como el hombre que sufre y siente y Dios misericordioso.

Resulta, pues, relevante, como la figura de una mujer como era María, fuera la que habría de redimir el pensamiento misógino que existía en la Edad Media con respecto a las mujeres, en tanto en cuanto, la misma era heredera del pecado de Eva por el cual fue condenada la humanidad. Empero, este pensamiento comenzó a surgir principalmente a partir de mediados del s. XII, gracias a diversos teólogos y eruditos que comenzaron a exaltar a María como rescatadora de Eva y su pecado, salvando, así, a la humanidad junto a la Redención de Cristo con su Pasión y Muerte en la cruz³. Todo este interés se tradujo, pues, en la aparición paulatina de nuevas tipologías iconográficas de la Virgen, sobre todo ya bien metido en el período Gótico, en las cuales se pretenden exaltar ciertos valores simbólicos o humanos⁴. Así, encontramos tipologías como las de la Virgen de la Leche, la Virgen de la Humildad, la Virgen Reina, etc. Y es aquí donde numerosas de estas representaciones artísticas de la Virgen presentan atributos propios del pasaje del Apocalipsis (que veremos posteriormente). Atributos de carácter cosmológico que acrecientan los valores iniciales propios de la iconografía en que se halle representada la imagen de María; atributos que vienen a destacar la naturaleza sobrehumana de la Virgen; atributos, en definitiva, que destacan su

¹ María como Madre solo de Cristo, es decir, solo del Hombre.

² Un ejemplo de esto se sintetizó plenamente en la iconografía de la *Scala Salutis*, donde la Virgen intercede por los fieles ante su Hijo y este, a su vez, intercede ante Dios Padre para contentar a la Madre en las súplicas de los devotos, no sufriendo estos, así, la ira o castigo de Dios. [MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira (2012): pp. 7-22].

³ MELERO MONEO, María Luisa (2002-2003): pp. 117-125.

⁴ SCHINE GOLD, Penny (1985): pp. 43-46.

figura y, lejos de humanizarla, paradójicamente, la divinizan, marcando un precedente de lejanía con el fiel a pesar de que la imagen misma pueda poseer rasgos y actitudes de cercanía.

Y es que, esta panoplia sideral de la mujer apocalíptica, no solo servía para encumbrar, devotamente, a la Madre de Dios, sino que también insistía, gracias a la vigencia del mensaje apocalíptico del vidente de Patmos, en un mensaje de triunfo y abatimiento del mal, así como de la vigencia del reino de Cristo en el mundo⁵, con lo cual la Virgen pasaba a ser un elemento clave en la salvación del género humano junto a su Hijo.

Todas estas ideas, sin duda, se aglutinarán en el dogma de la Inmaculada Concepción de María. Y, aunque su síntesis iconográfica plena no se dará hasta mediados del s. XVI, las discusiones en torno a dicha problemática de fe serán habituales desde el s. XIV, si no antes, dando lugar a varias teorías como la de la Purificación de María⁶, la de la Santificación⁷ y, finalmente, la de la Concepción inmaculada⁸. Indudablemente, las diversas imágenes de la Virgen con atributos apocalípticos servirán luego de canalización para la representación plena de la Virgen Inmaculada, -amén de otras tantas adscritas a otras tipologías iconográficas⁹-, sobre todo si, en el momento de su ejecución, fueron realizadas por artistas o promotores defensores del dogma inmaculista¹⁰. Precisamente, todo este proceso de encumbramiento de la figura de la Madre de Dios a lo largo de la

⁵ BOTO VARELA, Gerardo (2002-2003): pp. 66-68.

⁶ Teoría que afirmaba que María, a pesar de vivir una vida sin pecado, no fue exenta del Pecado original hasta el momento en que recibió el anuncio del Nacimiento de Cristo. LEVI D´ANCONA, Mirella (1957): p. 5.

⁷ Teoría que expresaba la posibilidad de que María fuera santificada en el vientre de su madre, Ana, naciendo, por tanto, sin el Pecado Original, a pesar de lo cual, fue concebida en pecado por la concupiscencia de sus padres. Ídem.

⁸ María fue concebida, desde el principio, sin el Pecado Original.

⁹ En estos casos, todo dependerá de si la imagen se encuentra inserta en un programa iconográfico que venga a destacar la Inmaculada Concepción de María. Igualmente, hay tipologías, como el abrazo de los padres de la Virgen, Joaquín y Ana, en la Puerta Dorada o el Árbol de Jessé que, prácticamente, son antecesores y justificadores inmaculistas de lo que luego llegará a representarse con la propia Virgen como Inmaculada a mediados del s. XVI. A pesar de ello, la iconografía del Árbol de Jessé también puede ser maculista si los promotores remarcan la presencia de Cristo, a diferencia de los inmaculistas, donde aparece habitualmente la Virgen triunfante sobre dicho árbol genealógico sin su hijo, Cristo. [LEVI D´ANCONA, Mirella (1957): p. 47]. Igualmente, hay otras iconografías relacionadas con el Árbol de Jessé, como la de la Virgo-Virga, (donde la Virgen sostiene una rama florida) que, en conjunción con el resto de atributos pueden doblegar la balanza simbólica hacia un lado y otro de la lucha inmaculista. [HODNE, Lasse (2012): p. 10].

¹⁰ LEVI D´ANCONA, Mirella (1957): p. 15.

Edad Media, que terminará con la apabullante victoria, -aún popular y sobre todo en los reinos hispanos-, del dogma inmaculista, tiene ya su origen, según Elías Tormo, y entre otras causas, en la instauración de la fiesta de la concepción en Ana de la Virgen María en la Iglesia Oriental desde el s. VII¹¹. Fiesta que se traspasará popularmente a ciertos territorios como los de Inglaterra, Italia o la actual España posteriormente¹². Curiosamente, esta celebración junto con la de la Natividad de la Virgen, reafirmaron la empoderación que sufrió su persona a lo largo de la Edad Media, pues no se celebraba la natalidad de ningún otro santo (mucho menos su concepción), habida cuenta que solo podía ser digno de celebrar, tal cual defendió San Agustín, lo puro y santo, algo que era imposible en el resto de mortales por causa del pecado original con el que todos nacemos¹³. Así las cosas, solo celebraba (y celebra) la Iglesia Católica la natividad de los privilegiados en la Gracia: Cristo, su Madre, -la Virgen María- y San Juan Bautista, que fue santificado en el vientre de su madre Isabel¹⁴.

Todas estas nuevas percepciones marianas producidas en el Medievo, en definitiva, tendrán un gran éxito en numerosos territorios cristianos, y aún habrá de encontrarse abundantes muestras de vírgenes con atributos apocalípticos, como signo natural y evidente de la gran consideración que ya tenía María en estos momentos. No obstante, y ateniéndonos al espacio geográfico de interés de este artículo, Andalucía no presentará más que unos poquísimos ejemplos de vírgenes apocalípticas, a pesar de ser un territorio que se estaba conquistando en el momento de mayor presencia de imágenes con atributos apocalípticos en el resto de España y, al fin, Europa. Esto fue debido a varias causas, que veremos posteriormente junto a los pocos ejemplos puramente medievales dentro del marco cronológico escogido que se conservan, amén de analizar otras imágenes marianas que, si bien fueron realizadas en los albores del s. XVI y presentan algunos rasgos renacentistas, mantienen aún plenas características estéticas góticas y, sobre todo y por supuesto, iconografías medievales donde la presencia de los atributos cosmológicos provenientes del pasaje del Apocalipsis habrán de

¹¹ Concretamente comenzaría a celebrarse en los monasterios de Palestina. PAREJO DELGADO, María Josefa (2005): p. 968.

¹² TORMO Y MONZÓ, Elías (1915): p. 14.

¹³ Ídem.

¹⁴ Ibídem: p. 15.

añadir nuevas lecturas simbólicas a las que ya, propiamente, son inherentes a las tipologías iconográficas que presentan las imágenes.

Significados de la *Mulier amicta sole*

Como hemos referenciado anteriormente, contrariamente a la creencia general, no todas las Vírgenes con atributos apocalípticos son encarnaciones de la Inmaculada Concepción, muchísimo menos las medievales, que todavía veían lejana la manera de representar tan sintéticamente como se llegó a hacer a principios del s. XVII este concepto teológico tan difícil de representar. De hecho, encontramos imágenes con iconografías como la Asunción o la Virgen de la Humildad o advocaciones como Rosario, la Reina de los Cielos o de los Ángeles portando atributos propios de la *Amicta sole* en gran cantidad desde el s. XV¹⁵.

Dichos atributos provienen de la narración de Juan en el *Apocalipsis*, escrito durante su estancia en la isla de Patmos: “Una gran señal apareció en el cielo: una mujer, vestida de sol, con la luna bajo sus pies y una corona de doce estrellas sobre su cabeza; está encinta y grita con los dolores del parto y con el tormento de dar a luz” (Ap 12,1-2).

Las primeras representaciones de la Virgen apocalíptica con significado simbólico por sí mismo, son encontradas en la tipología iconográfica medieval de la Virgen de la Humildad, al margen de las representaciones meramente narrativas aparecidas en el *Apocalipsis* del Beato de Liébana, en el s. VIII¹⁶. Este tipo iconográfico de la Virgen de la Humildad fue utilizado por los dominicos en contrapartida al dogma inmaculista promovido por los franciscanos, pues en el mismo, la Virgen expondría sencillez y modestia frente a la equiparación en dignidad con su Hijo que implicaba la tesis inmaculista¹⁷. Revestida con los atributos apocalípticos, la Virgen de la Humildad obtendría nuevos significados que vendrían a apoyar diversas vertientes ideológicas con respecto a su figura.

Autores como Haimon de Rémy, Quodvultdeus o Andrés de Cesarea, consideraron a la mujer vestida de sol como una analogía de la Iglesia¹⁸. Para

¹⁵ STRATTON, Suzanne (1998): p. 25.

¹⁶ GARCÍA MAHÍQUEZ, Rafael (1995): p. 189.

¹⁷ MEISS, Millar (1936): p. 450.

¹⁸ BOTO VARELA, Gerardo (2002-2003): p. 58.

Victorino de Petovio, sin embargo, la mujer era representación del pueblo de Dios¹⁹. Otros propugnaron la idea de que su envoltura de sol venía a ser una exaltación de la verdad²⁰, la esperanza en la Resurrección²¹ o el mismísimo Jesucristo que la asiste²². A su vez, la Virgen María fue considerada, también, personificación de la mujer del Apocalipsis, por lo que pronto se cerró el triángulo simbólico estimando a la mujer apocalíptica como representación de la Virgen y la Iglesia, ergo, María como Iglesia. La Iglesia, igualmente, era madre y esposa de Cristo.

Esta filiación conceptual ya fue detallada por el abad Ambrosio Autperto en el s. VIII en su magna obra *Expositio in Apocalypsim*²³.

San Bernardo, a su vez, dio el espaldarazo definitivo a dicha consideración al estimar a María como medianera entre Cristo y la Iglesia²⁴, -motivo por el cual presenta la luna bajo sus pies, que refleja la luz del Sol de Justicia que es su Hijo²⁵-; y como la mujer del Apocalipsis era la encarnación de María triunfando

¹⁹ VICTORINO DE PETOVIO, *Scholia in Apocalypsim Joannis*, P.L. V, 336: *Mulier amicta sole, et lunam sub pedes suos habens, coronamque in capite gestas stellarum duodecim, et parturiens in doloribus suis, antiqua Ecclesia est patrum et prophetarum, et sanctorum, et apostolarum; quae gemius et tormenta desiderii sui habuit, usquequo fructum ex plebe sua secundum carnem olim promissum sibi videret Christum ex ipsa gente corpus sumpsisse. Sole autem amicta, spem resurrectionis significat, et gloriam repromissionis.*

²⁰ AMBROSIO AUTPERTO, *Expositio in Apocalypsim*, CM 27A, Lib. 9, Cap. 19: *Mulier amicta sole et luna sub pedibus eius. In sole enim inlustratio ueritatis, In luna autem, quae menstruis suppletionibus deficit, mutabilitas temporalitatis accipitur. Sancta autem Ecclesia, quia superni luminis splendore protegatur, quasi sole uestitur, quia uero cuncta temporalia despicit, lunam sub pedibus premit.*

²¹ VICTORINO DE PETOVIO, *Scholia in Apocalypsim Joannis*, P.L. V, 336A: [...] *Sole autem amicta, spem resurrectionis significat, et gloriam repromissionis.*

²² RUPERTO DE DEUTZ, *Liber de divinis officiis*, Lib. 2, p. 34: *Ipsa est enim mulier illa magna quae in apocalypsi uisa est amicta sole scilicet Christo quem induit in baptismo lunam habens sub pedibus uidelicet omnia mutabilia calcans.*

²³ AMBROSIO AUTPERTO, *Expositio in Apocalypsim*, CM 27, Lib. 5, Cap. 11: *Hoc certe signum nunc usque uidetur in caelo, id est, in Ecclesia sanctorum. Dicatur itaque apertius quod sit hoc signum. Denique subditur: Mulier amicta sole. Ac si diceretur, beata semper que uirgo Maria, abrumata Altissimi uirtute, cui uidelicet dictum ab Angelo scimus: Spiritus Sanctus superueniet in te, et uirtus Altissimi obumbrabit tibi, illa scilicet uirtus, de qua Paulus dicit: Christum Dei uirtutem et Dei sapientiam. Et quia plerumque genus inuenitur in specie, ipsa beata ac pia Virgo hoc in loco personam gerit Ecclesiae, quae nouos cotidie populos parit, ex quibus generale Mediataris corpus formatur. Non autem mirum, si illa typum Ecclesiae praetendant, in cuius beato utero capisi suo eadem Ecclesia uniri meruit.*

²⁴ SAN BERNARDO, *Dominica infra octavam Assumptionis B. V. Mariae Sermo*, 5; PL 183, 432: *Mulier, inquit, amicta sole, et luna sub pedibus ejus. Amplectamur Mariae vestigia, fratres mei, et deuotissima supplicatione beatis illius pedibus provolvamur. Teneamus eam, nec dimittamus donec benedixerit nobis: potens est enim. Nempe vellus est medium inter rorem et aream, mulier inter solem et lunam, Maria inter Christum et Ecclesiam constituta. Sed forte miraris non tam vellus opertum rore, quam amictam sole mulierem.*

²⁵ *Ibidem*, PL 183, 438: *Jam te, mater misericordiae, per ipsum sincerissimae tuae mentis affectum, tuis jacens provoluta pedibus luna, mediatricem sibi apud solem justitiae constitutam deuotis*

sobre el pecado²⁶. Debemos tomar pues, en principio, el simbolismo de esta iconografía como representación de *María Corredemptix*. No obstante, muchas de las efigies de la Virgen vestida de sol del s. XV y principios del XVI deben entenderse, según Stratton, como representaciones de apariciones marianas, pues “así como la mujer apocalíptica se apareció a Juan en una visión, del mismo modo la Virgen se aparece al devoto”²⁷ o, sobre todo, como meras imágenes devocionales que toman prestados los atributos apocalípticos, sin pretensión alguna de ser referentes inmaculistas²⁸. Así lo confirma Boto Varela, cuyas palabras pasamos a transcribir por lo elocuentes y paradigmáticas que resultan al respecto: “La *Mulier* pasó a convertirse en una suerte de soporte iconográfico para los temas iconográficos de la Virgen, que fue adquiriendo identidades y perfiles diferentes a medida que era troquelada por usuarios y promotores conforme a sus intereses específicos y, en cierto modo, circunstanciales”²⁹. Esto quiere decir, asimismo, que el tipo de la mujer vestida de sol no es que fuera traspasada entre las diferentes imágenes de la Virgen por asimilación e influencia de los diversos promotores, sino que el modelo proporcionado por la *Amicta sole* era lo suficientemente moldeable y elocuente para los intereses ideológicos de los susodichos que vieron en sus atributos un pozo del que tomar significados sobre los que explotar sus diferentes posiciones. Esto explicaría, por ejemplo, la proliferación de imágenes marianas con atributos apocalípticos de órdenes monacales con posiciones ideológicas tan irrenunciables como la de los franciscanos y dominicos o cistercienses. Unos querían defender el dogma inmaculista, mientras que otros querían sublimar la humildad de la Virgen, la eclesialidad o su papel corredentor, como intercesora soteriológica. Curiosamente, y a pesar de la creencia general, desde el s. XIV fue la maculista orden dominica la especial proveedora de iconos apocalípticos frente a la orden franciscana. No será hasta 1545 cuando aparezca una Inmaculada como tal, realizada por Juan de Juni para la iglesia de Santa María de la Antigua de Valladolid, portando atributos apocalípticos o, incluso, hasta 1621 con la obra de Pacheco y Velázquez, pues

supplicationibus interpellat: ut in lumine tuo videat lumen, et solis gratiam tuo mereatur obtenu, quam vere amavit prae omnibus, et ornavit, stola gloriae induens, et coronam pulchritudinis ponens in capite tuo.

²⁶ STRATTON, Suzanne (1998): p. 25.

²⁷ Ídem.

²⁸ Ibidem, p. 29.

²⁹ BOTO VARELA, Gerardo (2002-2003): p. 71.

algunos autores niegan que la Virgen tallada por Juni se concibiera como imagen exaltadora del inmaculismo³⁰.

En definitiva, el éxito de la iconografía apocalíptica en las imágenes marianas bajomedievales se vale de que ninguna mejor que ella podía pregonar la dimensión sobrenatural de la Virgen. Una dimensión favorecida desde que la exaltación mariana iba ganando pasos a lo largo de toda la Edad Media, culminando con un creciente fervor mariano a finales del s. XV.

La Virgen apocalíptica en Andalucía

En Andalucía contamos con pocas imágenes góticas o tardogóticas que presentan atributos de la *Mulier amicta sole*. Esto es debido, por supuesto, a dos factores importantes: por un lado, la tardía asimilación de los atributos propios de la mujer apocalíptica en otras tipologías iconográficas marianas alejadas de la propia iconografía narrativa procedente del Apocalipsis de Juan; y por otro, debido a la remisa y lenta conquista de los territorios que hoy forman parte de la comunidad autónoma de Andalucía por parte de los monarcas castellanos Fernando III el Santo y su hijo Alfonso X el Sabio hasta la definitiva derrota del Reino de Granada a causa de los Reyes Católicos en 1492. Ante esta situación, es obvio que la amplísima mayoría de imágenes medievales que se conservan y veneran en Andalucía son de adscripción gótica y, en el caso particular que nos ocupa, también tardogótica, pues, aun siendo algunas de estas imágenes realizadas en los albores del s. XVI, estética y formalmente siguen bebiendo de las formas practicadas en el Gótico, formas que no desaparecerán hasta bien entrado el s. XVI con la paulatina introducción de una estética italianizante. Sin duda, entre otros motivos, la presencia actual de numerosas imágenes marianas realizadas con anterioridad al momento de la conquista de los reinos que hoy en día conforman Andalucía se debe, generalmente, a que fueron traídas por los propios conquistadores y/o repobladores. Pocas imágenes se realizaron *ex profeso* para los nuevos territorios conquistados, lo que explica que existan pocos ejemplares de imágenes con atributos apocalípticos, incluso que existan de tipologías plenamente nacidas en el Gótico. Generalmente, las imágenes medievales andaluzas se adscriben a tipologías iconográficas más comunes (*Sedes Sapientiae*

³⁰ STRATTON, Suzanne (1998): p. 45. Stratton considera que esta imagen es, más bien, un triunfo de la Virgen más que un icono predispuesto para defender su concepción sin mancha.



Fig. 1. Petrus de Ebulo, *Liber ad honorem Augusti sive de rebus Siculis*, 1196.

Burgerbibliothek (Berna, Suiza), Ms. 120 II, fol. 95r.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Virgen del Coral %28Sevilla%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/96/Virgen_del_Coral_%28Sevilla%29.jpg)

a finales del s. XV, cuando esta tipología estaba plenamente extendida en el resto de España y Europa.

Así las cosas, las imágenes analizadas en este artículo son las únicas con atributos apocalípticos de adscripción medieval que se encuentran a la veneración pública en la actual comunidad autónoma de Andalucía. Si bien pudiera encontrarse algún ejemplo más en las clausuras conventuales, algo que no puede descartarse³¹, nuestro interés se ha fijado en las vírgenes que han aguantado, estoicamente, el paso de los siglos a la vista de todos, y que han contribuido, por lo tanto, en el ideario colectivo a su adscripción simbólica como prefiguraciones

³¹ No obstante, en nuestra memoria de investigación de máster, consistente, precisamente, en el estudio iconográfico de todas las imágenes medievales conceptuales (es decir, las venerables por sí mismas, no adscribiéndose a ninguna escena narrativa) existentes en Andalucía, realizamos una exhaustiva catalogación, identificación y búsqueda de toda imagen mariana venerada públicamente en dicha comunidad autónoma (amén de la inclusión de aquellas vírgenes guardadas en la clausura a las que pudimos tener acceso y las que fueron destruidas en la Guerra Civil), por lo que, estamos prácticamente seguros de que las imágenes marianas analizadas en este artículo son las únicas con atributos apocalípticos veneradas en Andalucía, a falta de que, en aquellos conventos a los que no hemos podido tener acceso, exista alguna virgen apocalíptica más. [FLORES MATUTE, Francisco Jesús (2017), *Iconografía de las imágenes conceptuales medievales de la Virgen en Andalucía*, memoria de investigación inédita, Universidad de Málaga].

inmaculistas, lo cual se viene a cuestionar en este artículo, tratando, caso por caso, la posible explicación simbólica ateniéndonos a la conjunción activa de todos los atributos presentes en cada imagen, incluidos los más importantes y, a veces, los más olvidados, -los atributos apocalípticos-, por cuanto eran considerados un simple adorno de la imagen o los principales símbolos que explicarían la adscripción de la imagen al dogma inmaculista, sin tener en consideración al resto de elementos simbólicos presentes en la imagen, y, no ya digamos, su ubicación y relación con su entorno, -su contextualización, en definitiva-.

Empezando, pues, con esta relación, uno de los ejemplares más antiguos de imagen de la Virgen con atributos apocalípticos que encontramos en Andalucía es, posiblemente, la sevillana “Virgen del Coral” (fig. 1) venerada en la iglesia de San Ildefonso, la cual es una pintura mural del s. XIV, tal y como sostienen autores como Amadeo Serra³² o Bibiano Torres³³. Atendiendo a la esencia iconográfica medieval, esta imagen entraría dentro del tipo *eleusa*, es decir, la Virgen de la Ternura, pues el Niño mira amorosamente a su Madre³⁴. Pero atendiendo a los atributos que portan ambos personajes, más la añadidura de los elementos astrológicos provenientes del



Fig. 2. Puerta izq. del coro bajo, 1470-1490. Iglesia del Monasterio de Santa Clara (Moguer, Huelva). [https://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_Santa_Clara_\(Moguer\)#/media/File:Pinturas_en_el_coro_del_Monasterio_de_Santa_Clara_\(Moguer\).jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Monasterio_de_Santa_Clara_(Moguer)#/media/File:Pinturas_en_el_coro_del_Monasterio_de_Santa_Clara_(Moguer).jpg)

³² SERRA DESFILIS, Amadeo (2006): p. 38.

³³ TORRES RAMÍREZ, Bibiano (1989).

³⁴ Otros autores, sin embargo, sostienen que su tipología iconográfica correspondería al tipo *Hodegetria* (SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (2016): p. 530). A nuestro parecer, esta adscripción iconográfica es debido a una visión epidérmica del conjunto, pues solo valora el hecho de que la Virgen sostenga al Niño de pie, sin caer en detalles que precisen más a fondo la verdadera iconografía de la imagen (la actitud de Cristo frente a su Madre, es, sin duda, un factor a tener en cuenta ante casos como este en que la frontera tipológica se haya tan velada). Empero, incluso, la presencia de atributos cosmológicos debe ser el motivo más revelador que incluya esta imagen entre una posible nueva tipología iconográfica medieval: el de la Virgen Apocalíptica, teniendo en cuenta que estos atributos otorgan un significado ulterior al primigenio que tuviera la Virgen sin ellos.

pasaje apocalíptico, nos atreveríamos a afirmar que esta pintura subraya el papel de corredentora de la Virgen, pues mientras Cristo sostiene un pajarillo, seguramente un jilguero, que es símbolo de su futura Pasión³⁵, y lleva al cuello un coral, símbolo de su sangre derramada³⁶, la Virgen le ofrece una manzana. Así pues, se destaca el papel de la Virgen como Nueva Eva, que, junto a su Hijo, sacrificado para redimir el pecado original provocado por la vetero testamentaria Eva, es exaltada como ser partícipe de la Redención y vencedora del pecado a través de los símbolos apocalípticos.

Entre 1470 y 1490 se realizaron las puertas del coro bajo del Convento de Santa Clara de Moguer (Huelva)³⁷. Estas se hallan pintadas por las dos caras, con temas que destacan la Pasión de Cristo y su infancia. Las pinturas más interesantes son las que dan hacia la parte de la clausura, que presentan tres temas: la Anunciación y el Nacimiento de Cristo en una de las hojas y la Virgen Apocalíptica en la otra (fig. 2).

En conjunto, quiere destacarse el papel de María en la venida del Mesías: Encarnación de Dios, su nacimiento y la visión triunfal de la Virgen, como vencedora. Sin detenernos en la hoja de las puertas que presentan las escenas narrativas, la Virgen apocalíptica se muestra exultante. Cuatro ángeles en sus esquinas la custodian, dos de ellos tañendo añafiles³⁸, como queriendo llamar la atención del espectador o haciendo referencia, más específicamente, al episodio apocalíptico. Los otros dos son arcángeles (lo denota el tocado con el orbe crucífero de sus cabezas). Uno de ellos es San Rafael, que lleva a Tobías de la mano, el cual señala a la Virgen, y con la otra porta una cabeza cortada de significado oculto. El

³⁵ CAMPA, Ramón de la (2008): p. 12. El Jilguero fue considerado prontamente símbolo de la Pasión de Cristo al ser un pájaro asociado con los cardos y las espinas y el bermejo de su cara.

³⁶ No obstante, el coral rojo al cuello también podría hacer referencia a su uso como talismán protector contra las enfermedades y el mal de ojo [GUTIERREZ NÚÑEZ, Francisco Javier y SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (2016): p. 321]. Si así fuera, la presencia de este elemento en numerosas pinturas religiosas donde el Niño lo lleva al cuello se justificaría en la creciente naturalidad y realismo que en el Gótico se iba alcanzando, hasta el punto de incorporar elementos propios del fetichismo de la época en sus obras para hacerlas más cercanas al espectador. No obstante, consideramos que el coral rojo, que suele llevar con gran frecuencia Cristo niño, hace referencia a la sangre derramada que estará por llegar en su Pasión, ya que haría paralelismo con el mito del coral por el cual este es producto de la sangre derramada de Medusa en el mar tras ser decapitada por Perseo. Mito que se mantendría en la Edad Media. Para el profesor Salvador González, el coral al cuello también es símbolo de la sangre derramada [SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2014): p. 7].

³⁷ <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=139551> [Consulta de 10/04/2018]

³⁸ Instrumento de viento-metal de origen morisco, particularmente usado en las batallas.

otro posiblemente sea San Gabriel, pues porta una cartela que dice "CONCEPTIO TUA DEI GENITRIX V[IR]GO" y sujeta la luna bajo los pies de la Virgen. Esta sostiene al Niño que la mira candorosamente mientras agarra una rosa roja que sujeta su Madre, -que hace referencia a la futura Pasión de su Hijo³⁹- y la cual se halla coronada por partida doble: con una corona real y con las doce estrellas de rigor. Todo este conjunto se destina a exaltar el papel intercesor de María, como Reina de todo lo creado y Madre de Dios. No obstante, la presencia de San Rafael y Tobías, cuya introducción en la obra pudiera hacer referencia a la historia del demonio Asmodeo, -el cual fue alejado de la futura mujer de Tobías, pues este mataba a todos sus esposos por estar enamorado de ella-, así como la de los ángeles músicos nos retrotrae, de una forma más críptica aún, al propio pasaje del Apocalipsis donde la *Mulier amicta sole* huye de la bestia dracontiforme y da a luz a un hijo, mientras San Miguel vence al dragón.



Fig. 3. *Virgen del Sol*, h. 1433-1465. Mezquita-Catedral (Córdoba).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8a/Virgen_de_la_O_-_Mezquita_de_Cordoba.jpg

Entre 1433 y 1465 se halla el arco temporal en el que se realizó otra pintura mural en la catedral de Córdoba cuya iconografía tuvo muy poca proyección en Andalucía⁴⁰. Se trata de la conocida como Virgen del Sol⁴¹ (fig. 3) la cual pertenece al tipo iconográfico de la *Platytera* o Virgen expectante. Esta iconografía deriva directamente de la narración sobre la mujer vestida de sol del *Apocalipsis*⁴²,

³⁹ SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2014): pp. 1-30.

⁴⁰ Y actualmente es rara de encontrar en España incluso, debido a que en los ss. XVIII y XIX muchas imágenes de esta iconografía fueron retiradas del culto, desapareciendo para siempre de la memoria colectiva. TRENS, Manuel (1946): p. 75.

⁴¹ NIETO CUMPLIDO, Manuel (1998): p. 474; <http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=64238> [Consulta de 11/04/2018].

⁴² CRESPO HELLÍN, Manuel (1992): pp. 39-41.

constituyendo esta pintura, además, un híbrido entre las influencias bizantinas y los propios recursos simbólicos que se estaban llevando a cabo en Occidente para representar a la Virgen. Es por esto que la imagen se sitúa sentada en una gloria, con los brazos en alto, tal y como se mostraba en los iconos orientales, y con un gran sol en su vientre, donde aparece Cristo niño en miniatura, de pie, bendiciendo y portando un orbe. La Virgen aparece coronada por un gran nimbo del que parten sendos rayos terminados en las doce estrellas y con la luna a sus pies. Contrariamente a lo habitual, sus ropas no son de color verde, que es el color de la esperanza, sino que presenta un manto azul noche con florones dorados y túnica de color bermejo.



Fig. 4. ¿Dancart o Jorge Fernández Alemán?, *Panel de la Asunción* (Retablo Mayor), ss. XV-XVI. Catedral (Sevilla).

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5e/Altar_mayor_catedral_fl-2011-05-02.jpg



Fig. 5. *Virgen de la Asunción*, ppios. s. XVI. Iglesia de Nuestra Señora del Castillo (Fuente Obejuna, Córdoba).
Foto de: Alfonso Vidán

De principios del s. XVI son dos esculturas de apariencia tardogótica de la Virgen de la Asunción que encontramos insertas en sendos retablos góticos. Una se sitúa en el retablo mayor de la catedral de Sevilla (fig. 4), siendo realizada por el escultor Jorge Fernández Alemán⁴³ (aunque Rafael García Mahíquez la atribuye al flamenco Pieter Dancart y por tanto sería de finales del s. XV⁴⁴) y la otra se incluye en el retablo de la Asunción de la capilla del sagrario de la parroquia de

⁴³ HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1979): pp. 15-16.

⁴⁴ GARCÍA MAHÍQUEZ, Rafael (1995): p. 193.

Ntra. Sra. del Castillo de Fuente Obejuna (Córdoba), siendo la imagen de procedencia flamenca⁴⁵ (fig. 5). En ambos casos, las esculturas presentan atributos apocalípticos, tales como hallarse rodeadas de rayos flamígeros y pisando la luna. Importada de Flandes⁴⁶, la apariencia de la mujer vestida de sol, aplicada a esta representación iconográfica de la Asunción, fue sumamente popular en los reinos de España, convirtiéndose en la representación asuncionista más característica. De hecho, cuando el tratadista jesuita Juan Molanus intenta describir la apariencia que debe tener la representación de la Virgen asunta remite al modelo español para fijar su iconografía de forma definitiva⁴⁷.



Fig. 6. *Virgen de Linares*, ss. XV-XVI. Santuario de Nuestra Señora de Linares (Córdoba). <http://forosdelavirgen.org/145/nuestra-senora-de-linares-espana-29-de-junio/>

La Virgen de Linares (fig. 6), conocida como la Conquistadora de Córdoba, constituye una de esas imágenes que la tradición popular ha querido virar su iconografía original hacia una representación inmaculista, cuando realmente la susodicha efigie no es una Inmaculada Concepción. Se la ha llegado a datar como obra del s. XIII, sin duda apoyándose en la tradición que dice que dicha imagen fue traída por Fernando III durante la conquista de la ciudad de Córdoba (de ahí su apodo)⁴⁸, cuando claramente la imagen es una pieza de filiación o, al menos, estética tardogótica cuya iconografía apocalíptica, tal y como se nos presenta, no solo corrobora esta datación sino que la afianza, habida cuenta que la forma en que se perfilan los atributos apocalípticos son habituales desde el s. XV. Y es que, a pesar de algunos rasgos propios de un temprano renacimiento en esta imagen

⁴⁵ RIVERA MATEOS, Manuel (1987); pp. 40-41. ORTIZ JUÁREZ, Dionisio et al (1986): p. 52.

⁴⁶ GARCÍA MAHÍQUEZ, Rafael (1995): pp. 193-194.

⁴⁷ Ídem.

⁴⁸ REDEL Y AGUILAR, Enrique (1910): pp. 42-47.

de controvertida datación, tiene otros tantos propios del Gótico tardío⁴⁹ que hacen sopesar la balanza de su hechura hacia el mencionado s. XV⁵⁰.

La Virgen porta al Niño Jesús en su seno que, recostado, apoya su brazo sobre sus pechos y la mira con filial ternura. La efigie mariana, por su parte, presenta rayos flamígeros que circundan sus costados, media luna a sus pies, del que asoma la cabeza de un querubín y vestiduras completamente doradas que la



Fig. 7. *Virgen del Rosario*, ss. XV-XVI. Iglesia de Nuestra Señora del Rosario (Peñarroya-Pueblonuevo, Córdoba).

[Foto: Miguel Hidalgo]

convierten, auténticamente, en una *Mulier amicta sole*. Toda esta panoplia simbólica debe entenderse más, no como representación de su inmaculada concepción, o como Virgen corredentora o intercesora soteriológica, sino, simplemente como una representación de la Virgen en epifanía, una auténtica *Aparitio Virginis*. A nuestro parecer dicha consideración la sustenta la presencia del querubín alado a sus pies, que nos muestra a la Virgen como en una aparición celestial, donde el tiempo se detiene para que el espectador simplemente contemple extasiado la imagen.

La patrona de Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba), de finales del s. XV o principios del XVI⁵¹ representa a una de esas imágenes apocalípticas que promovieron los dominicos

⁴⁹ FERNÁNDEZ DUEÑAS, Ángel (2002): pp. 112-113. Este autor, no obstante, afirma que los atributos apocalípticos presentes en la talla son debidos a una posible transformación iconográfica del XVI para que la Virgen fuera una Inmaculada Concepción. A pesar de que pudiera llevar razón en que los atributos cosmológicos (rayos y luna) podrían ser un añadido algo posterior a la talla, no creemos posible que los mismos fueran realizados expresamente para transformar la posible iconografía medieval original de la imagen en la de la Inmaculada. Recordamos que la presencia de estos atributos no viene a realzar este dogma de fe en exclusiva, y que, por lo demás, fueron escogidos dentro de un proceso histórico determinado con posterioridad. En las fechas en que vino a ser realizada la talla, e incluso, aceptando que sean un añadido posterior los atributos apocalípticos, estos habrían sido añadidos pocas décadas después y, por tanto, no vendrían a simbolizar la Inmaculada, si no otros aspectos que estamos tratando en el artículo precedente.

⁵⁰ De hecho, a través de una prueba del Carbono 14, se certificó que la talla fue realizada en torno a 1420, despejando, al fin, todas las incógnitas sobre la fecha de su hechura [<http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=67867> (Consulta de 11/04/2018)].

⁵¹ GARCÍA MAHÍQUEZ, Rafael (1995): p. 195.

especialmente, pues se trata de una Virgen del Rosario (fig. 7). La misma sostiene con sus dos manos al Niño en su regazo izquierdo, portando este un orbe. La Virgen presenta media luna a sus pies y una mandorla de rayos rectos y flamígeros a la espalda, encontrándose las vestiduras de la imagen completamente doradas, presentando falsos estofados.

En pleno siglo XVI, y aun cuando los atributos apocalípticos ya eran, prácticamente, asimilados en la iconografía de la *Tota Pulchra*, símbolo del futuro dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, estos mismos seguían siendo usados en imágenes marianas que, en principio, no venían a destacar este hecho, y, sí, más bien, a encumbrar otros valores simbólicos. Empero, estos atributos se difundirán ampliamente desde mediados del s. XVI hasta finales del s. XVIII, sobre todo en aquellas imágenes de la Virgen que eran sobrevestidas (ya fueran porque, en principio eran de talla y se modernizaban al gusto de la época) o que eran de vestir directamente. Seguramente, los mismos fueran insertos como complementos simbólicos de la Virgen por tradición, por exaltación del boato y lujo, a fin de acrecentar la apariencia extraterrenal de la imagen, por querer



Fig. 8. ¿Diego Guillén Ferrant?,
Virgen de la Granada, s. XVI.
Colegiata de Santa María de la
Asunción (Osuna, Sevilla).

[Foto: Ramón Escobar Hervás]

<http://maravillasdeespana.blogspot.com.es/2014/04/la-campina-sevillana-utreracalade.html>

destacar su santidad, por adorno y decoración⁵² o, por qué no, incluso por pura asimilación y defensa del dogma inmaculista, pues, no obstante, esta defensa estaba ampliamente acogida por el pueblo y era este el que se encargaba del ornato de sus imágenes, en tanto en cuanto, muchas de ellas eran titulares de hermandades o patronas de localidades y sus atributos apocalípticos no dejaban de ser, muchas veces, donaciones de devotos pertenecientes o en relación con dichas instituciones.

Como ejemplo del uso de los atributos apocalípticos, ya metidos en pleno s. XVI, no para defender el dogma inmaculista, si no para realzar otros valores simbólicos, tenemos el

⁵² TRENS, Manuel (1946): p. 74.

caso de la Virgen de la Granada (fig. 8) de la Colegiata de Osuna. Esta fabulosa escultura, atribuida al francés Diego Guillén Ferrant⁵³, presenta, como el resto de vírgenes ya vistas, rayos flamígeros en sus costados, media luna a sus pies y ropajes completamente dorados. El Niño se encuentra en su regazo izquierdo portando un orbe y un pájaro y vistiendo una túnica azul, mientras que la Virgen sostiene un cestillo con granadas. Todos estos atributos exaltan el papel corredentor de María. Sin embargo, la gran cantidad de ángeles que rodean la imagen, desde una gran orla que la circunda con cabezas de querubines, a otros tantos que se sitúan a los lados de la cabeza de María o a los pies de la orla, amén de los querubines alados que sirven de sustento a la efigie mariana nos hacen decantarnos por dos opciones: o es una representación de una aparición mariana en todo su esplendor y gloria o es una imagen que la representa como *Regina Angelorum*. Quizás sea más plausible la primera opción, pues la escultura mariana presenta un sagrario en su vientre, por lo que este hecho se complementa perfectamente con la vorágine celestial de atributos sobrenaturales, destacando aún más el papel de María como Madre de Dios y portadora de este en su seno. Así, toda esta panoplia simbólica y visual reafirma el carácter sobrenatural de la Virgen y su situación jerárquica como Reina de todo lo creado.

Por último, debemos destacar un hecho que, a nuestro parecer, presenta a María como la *Mulier amicta sole* en multitud de simulacros marianos escultóricos, acompañados de Jesús niño, de finales del s. XV y, sobre todo, en y hasta mediados del XVI. Aunque no presentan atributos cosmológicos (refulgentes rayos, media luna o coronas de estrellas) todas ellas exhiben sus vestiduras completamente doradas, sin dejar un resquicio de otro color que no sea el propio del astro rey. Es por esto que, quizás, y a pesar de la consideración que ha tenido por parte de la historiografía artística este hecho, considerándolo más una moda o una estética propia de la época, nosotros lanzamos al aire la posibilidad de que, realmente, todas estas imágenes se presenten con el atributo más destacable de la mujer apocalíptica, que es que se encontrara vestida de sol. De hecho, esta manera de presentarnos a la Virgen con sus vestiduras completamente doradas ya la hemos visto en ejemplos anteriores que sí mantenían algunos atributos cosmológicos (rayos y media luna, generalmente), tales como las comentadas Virgen de la Asunción de Fuente Ovejuna, la Virgen de Linares de Córdoba, la

⁵³ SÁNCHEZ TÁVORA, Carlos Javier (2011): p. 109.

Virgen del Rosario de Peñarroya-Pueblonuevo y la Virgen de la Granada de la Colegiata de Osuna.



Fig. 9. Círculo de Pedro Millán, *Virgen del Rosario*, 1510. Iglesia de Santo Domingo (Écija, Sevilla).

[Foto: Yolanda Pérez Cruz]

<http://dondepiedad.blogspot.com.es/2011/08/la-virgen-del-rosario-de-ecija.html>



Fig. 10. Juan Vázquez de Vega, *Virgen del Rosario*, 1587. Iglesia de Santo Domingo (Antequera, Málaga).

[http://2.bp.blogspot.com/-](http://2.bp.blogspot.com/-SArjQEs9NPM/VgqzNQ6mEfi/AAAAAAAAAH_Q/xhQB5wmp9bA/s1600/rosario%2Bantequera.jpg)

[SArjQEs9NPM/VgqzNQ6mEfi/AAAAAAAAAH_Q/xhQB5wmp9bA/s1600/rosario%2Bantequera.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-SArjQEs9NPM/VgqzNQ6mEfi/AAAAAAAAAH_Q/xhQB5wmp9bA/s1600/rosario%2Bantequera.jpg)

Desaparecidos los atributos siderales más evidentes en imágenes posteriores, solo quedaría el dorado de las vestiduras como atributo-remanente que ya se presenta de manera más velada y sutil⁵⁴. Quizás, esta desaparición de los atributos cosmológicos en las tallas escultóricas fuera a colación, también, de la preferencia por atributos exentos de platería que en esta época comienza a florecer. No debemos descartar que la media luna, los rayos o las coronas estrelladas fueran pensados de forma tal que la escultura llevara estos atributos de forma exenta. Por otro lado, y a nivel iconográfico, muchas de estas imágenes de vestiduras doradas se acercan al prototipo rosariano promovido por los

⁵⁴ No obstante, debemos advertir también que algunas de estas imágenes pudieran haber sido repintadas en el Barroco y que dichos dorados no fueran más que el traspaso de un elemento estelar (la luz dorada del sol) a sus vestiduras. Algo así ocurrió con la Virgen apocalíptica del Coro de Guadalupe, repintada por Churriguera, el cual traspasó las estrellas que la circundaban a su manto. GARCÍA VILLACAMPA, Carlos (1924): p. 25.



Fig. 11. *Virgen de la Cabeza*, ppios. s. XVI. Santuario de Nuestra Señora de la Cabeza (Motril, Granada).

<http://www.rafaes.com/html-2004/patrona-motril.htm>



Fig. 12. *Virgen de los Remedios*, ss. XV-XVI. Santuario de Nuestra Señora de los Remedios (Antequera, Málaga).

<http://www.rafaes.com/html-2004/patrona-motril.htm>

dominicos. Es más, muchas de las mismas se denominan como del Rosario y se insertan dentro de templos construidos por la orden de los predicadores. Así, encontramos a la Virgen del Rosario de Écija⁵⁵ (fig. 9) o a la Virgen del Rosario de Antequera⁵⁶ (fig. 10). Otra imagen que responde a estas características es la Virgen de la Cabeza en Motril⁵⁷ (fig. 11) que

llegó a la localidad por un naufragio. Igualmente, la Virgen de los Remedios de Antequera⁵⁸ (fig. 12) se encuentra totalmente dorada y, aunque en poder de la orden franciscana, y según la leyenda, regalo del mismísimo Santiago apóstol, que aparecido sobre un caballo albo le entregó la susodicha imagen a los frailes a mediados del s. XVI, la imagen es, seguramente, anterior (tardogótica) y de procedencia desconocida. Desconocemos si las vestiduras completamente doradas las traía de serie, o se le doraron en el momento de la milagrosa aparición, precisamente para hacer a la imagen más sobrenatural, a cuenta del ya referido milagro.

⁵⁵ Del círculo escultórico de Pedro Millán, fallecido en 1508, la talla quizás fuera realizada por su hijo Juan en 1510 [GARCÍA JURADO, Ricardo, "Pedro Millán, escultor (1450-h.1508)", <http://www2.ual.es/ideimand/pedro-millan-escultor-h-1450-h-1508/> [Consulta de: 12/04/2018]

⁵⁶ Obra de Juan Vázquez de Vega (1587). LEÓN VEGAS, Milagros (2012): p. 377.

⁵⁷ Es probable que sea obra del primer tercio del S. XVI. LÓPEZ FERNÁNDEZ, Domingo Antonio (2016): p. 436.

⁵⁸ Imagen de comienzos del S. XVI. ROMERO BENÍTEZ, Jesús, "La escultura de la Virgen de los Remedios", http://www.patronadeantequera.com/escultura/escultura_ie.htm [Consulta de: 14/04/2018]

En cualquier caso, ahí lanzamos al aire esta pequeña reflexión al respecto de las vestiduras doradas, sin atrevernos a afirmar que se realizaran con idea de atributo simbólico, pero creyendo en dicha posibilidad.

No obstante, mientras los franciscanos iban ganando terreno sobre el concepto inmaculista y apropiándose para representar los atributos apocalípticos de manera clara, de modo que así el pueblo concibió dicha iconografía desde el s. XVII, el resto de órdenes no dejarían de usar dichos símbolos, aunque de manera más sutil, caso de los dominicos. Empero, encontraremos aún multitud de imágenes del Rosario de vestir con atributos apocalípticos exentos, tales como la media luna o las llamadas ráfagas de hombros o de ocho (debido a su forma) que simulan rayos flamígeros que circundan y rodean a la imagen. Así el caso, los dominicos nunca dejaron perder dichos atributos cosmológicos para representar a sus imágenes más queridas y acendradas dentro de la devoción de la Orden, a pesar de que los mismos fueran ya identificados plenamente como propios de la Inmaculada Concepción por parte del pueblo.

Bibliografía

BOTO VARELA, Gerardo (2002-2003): "Cenit y eclipse de la Mujer Apocalíptica. Los atributos astrales en la iconografía mariana de la Baja Edad Media", *Lambard: Estudis d'art medieval*, nº 15, pp. 53-86.

CAMPA CARMONA, Ramón de la (2008): "La palabra materializada: y el Verbo se hizo imagen. Aproximación al lenguaje plástico de la imagen sagrada mariana", *Congreso internacional Imagen Apariencia*, Noviembre 19-21, pp. 1-21.

CRESPO HELLÍN, Manuel (1992): "María grávida: la iconografía del dogma de la encarnación de Jesucristo en María", *Ars Longa, Cuadernos de Arte*, nº 3, pp. 39-45.

FERNÁNDEZ DUEÑAS, Ángel (2002): "Nuestra Señora de la Purísima Concepción de Linares", *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, nº 141, pp. 111-118.

GARCÍA JURADO, Ricardo (2016): "Pedro Millán, escultor (1450-h.1508)", *Identidad e Imagen de Andalucía en la Edad Moderna*. [<http://www2.ual.es/ideimand/pedro-millan-escultor-h-1450-h-1508/>. Consulta de 12/04/2018].

"Nuestra Señora del Sol de Córdoba", *Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*.

Revista Digital de Iconografía Medieval, vol. X, nº 20, 2018, pp. 1-23

e-ISSN 2254-853X 

[<http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=64238>.

Consulta de 11/04/2018].

"Pinturas sobre tabla de la puerta del coro bajo de Moguer", *Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*.

[<http://www.iaph.es/patrimonio-mueble-andalucia/resumen.do?id=139551>.

Consulta de 10/04/2018].

GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (1995): "Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I). Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius", *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 6, pp. 187-197.

GARCÍA VILLACAMPA, Carlos (1924): *Grandezas de Guadalupe*. Imp. de Cleto Vallinas, Madrid.

GUTIERREZ NÚÑEZ, Francisco Javier; SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (2016): "El árbol del Jardín del Mar y su devoción mariana. El caso de la Virgen del Coral de Sevilla", en ARANDA DONCEL, Juan y CAMPA CARMONA, Ramón de la, *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de Advocaciones Marianas*. Ediciones Litopress, Córdoba, pp. 319-364.

HODNE, Lasse (2012): *The virginity of the Virgin: a study in Marian iconography*. Bardi editore, Roma.

MEISS, Millar (1936): "The Madonna of Humility", *The Art Bulletin*, vol. 18, nº 4, pp. 435-464.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José (1980): "Exégesis iconográfica y desarrollo artístico del gran retablo de la Catedral de Sevilla", *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, vol. 8, pp. 5-18.

LEÓN VEGAS, Milagros (2012): "*Sub umbra alarum tuarum: la ciudad de Antequera y la Virgen del Rosario*", *Baética. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, nº 34, pp. 373-390.

LEVI D'ANCONA, Mirella (1957): *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*. The College Art Association of America in conjunction with The Art Bulletin, Nueva York.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, Domingo Antonio (2016): "La Virgen de la Cabeza en Motril. Anales de una devoción singular en la costa granadina", en ARANDA DONCEL, Juan y CAMPA CARMONA, Ramón de la, *Regina Mater Misericordiae. Estudios históricos, artísticos y antropológicos de Advocaciones Marianas*, Ediciones Litopress, Córdoba, pp. 431-452.

MELERO MONEO, María Luisa (2002-2003): "Eva-Ave. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica", *Lambaré. Estudios d'art medieval*, nº 15, pp. 111-134.

MOCHOLÍ MARTÍNEZ, Elvira (2012): "El lugar de María intercesora en las imágenes de la Escala de Salvación. Interpretación iconográfica de sus aspectos formales", *Imago. Revista de Emblemática y Cultura visual*, nº 4, pp. 7-22.

NIETO CUMPLIDO, Manuel (1998): *La catedral de Córdoba*. Obra Social y Cultural de Cajasur, Córdoba.

ORTIZ JUAREZ, Dionisio, y otros (1986): *Catálogo artístico y monumental de la Provincia de Córdoba*. Tomo IV. Excma. Diputación de Córdoba, Córdoba.

PAREJO DELGADO, María José (2005): "La iconografía de la Inmaculada Concepción en las parroquias sevillanas", en CAMPOS Y FERNANDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier, *La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte: actas del Simposium 1/4-IX-2005*, Vol. 2, Ediciones Escorialenses, San Lorenzo de El Escorial, pp. 968-985.

REDEL Y AGUILAR, Enrique (1910): *La Virgen de Linares Conquistadora de Córdoba*. Diario de Córdoba, Córdoba.

RIVERA MATEOS, Manuel (1987): *Fuente Obejuna paso a paso. Guía artística y monumental*, Excmo. Ayuntamiento de Fuente Obejuna y Diputación Provincial de Córdoba, Córdoba.

SALVADOR GONZÁLEZ, José María (2014): "Sicut liliū inter spinas. Metáforas florales en la iconografía mariana bajomedieval a la luz de las fuentes patrísticas y teológicas", *Eikon Imago*, nº 6, pp. 1-30.

SÁNCHEZ TÁVORA, Carlos Javier (2011): "Capilla de la Virgen de la Granada. La recuperación de un espacio singular", *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, nº 13, pp. 109-112.

SCHINE GOLD, Penny (1985): *The Lady and the Virgin: image, attitude and experience in Twelfth-Century in France*, University of Chicago Press, Chicago y Londres.

SERRA DESFILIS, Amadeo (2006): "Huellas y caminos dudosos por el mar. Notas sobre las relaciones pictóricas entre Génova y España entre los siglos XIV y XV", en *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, Fernando Villaverde S.L., Madrid.

STRATTON, Suzanne (1998): *La Inmaculada Concepción en el arte español, Cuadernos de Arte e Iconografía*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

TORMO Y MONZÓ, Elías (1915): *La Inmaculada y el Arte Español*, Fototipia de Hauser y Menet, Madrid.

TORRES RAMÍREZ, Bibiano (1989): *Presencia italiana en Andalucía: SS. XIV-XVII*. Actas del I Coloquio Hispano-italiano, CSIC-Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla.

TRENS, Manuel (1946): *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Plus Ultra, Madrid.