

VISION BARROCA DE UN TEXTO DEL APOCALIPSIS

Por **Pilar Pedraza**
Universidad de Valencia

¹ Juan Bautista de VALDA, *Solenes fiestas, que celebró Valencia a la Inmaculada Concepcion de la Virgen Maria. Por el svpremo Decreto de N.S.S. Pontifice Alexandro VII. Escrivelas de orden de la misma Ciudad Ivan Babtista de Valda*. Con licencia. En Valencia, por Geronimo Vilagrassa, Impresor de la Ciudad en la calle de las Barcas, año 1663.

² VALDA, op. cit., p. 384.

³ Id., 385.

Dedicaremos este brevísimo estudio a desentrañar el sentido dado por los hombres del barroco de un famoso episodio apocalíptico a través de su representación en un altar efímero elevado en Valencia con motivo de unas fiestas extraordinarias inmaculistas celebradas en 1662 y recogidas por Juan Bautista de Valda, testigo presencial de ellas, que las narra en un circunstanciado librito del que hemos extraído el grabado que acompaña nuestro trabajo.¹

El clero de la parroquia de los Santos Juanes erigió el altar "en el espacio que las espaldas de la Capilla mayor, da al Mercado".² Su altura era de 60 palmos y su anchura y longitud de 45. Tenía la forma de medio prisma hexagonal y era relativamente sobrio de arquitectura, pero de contenido muy rico, ya que se figuró en él la visión pretendidamente mariológica que narra San Juan en el capítulo XII del Apocalipsis. Transcribiremos, antes de pasar a su estudio, la descripción de Valda, que contiene elementos que no aparecen en el grabado.

(...) el Aguila a sus pies (de Juan), formada a lo natural, aunque con plumas ajenas, propias de su especie, y parece, que animada pues movia la cabeça, mirando a vna, y a otra parte, y ministrandole el tintero, al glorioso Apostol, y Evangelista, en lo alto, en lo alto estava la figura de Maria Santissima, vestida del Sol, la luna a sus pies, por Diadema, y corona las doze estrellas, que se le olvidaron al que abrió la lamina, como las dos alas que dize el sagrado Texto: al otro lado vn dragón grande, y horrible, con siete cabeças, diez puntas bicornes, y sobre las mismas cabeças siete diademas, arrastra(n)do c(n) la cola la tercera parte de las estrellas, mirava con horror a la muger, como que la queria perseguir, arrojando vn impetuoso torrente de agua como vn rio, (tambien se dexaron en el dibuxo, todas estas circunstancias). El mar, que lamia las orillas de la isla de Patmos, con los fluxos, y refluxos incessantes de las olas, estava con perfectissima imitacion, aun mirandose a la luz del dia(...).³

La descripción de Valda no explicita de qué manera se repartían en este altar los elementos de bulto y los figurados en superficie plana. No obstante, si el águila que está frente a San Juan, y que representa el animal del Tetramorfos que tradicionalmente se considera atributo de este Evangelista, estaba "formada a lo natural", es decir, de bulto, y por añadidura reves-

tida de plumas, es lógico pensar que también el santo estaría figurado en escultura, así como la Virgen y el dragón, que probablemente reposaban sobre unas peanas disimuladas por las nubes que aparecen en el grabado debajo de una y otro. No es posible afirmar taxativamente otro tanto del paisaje, aunque, si como dice Valda, el mar se movía, no sería un mero telón o panel pintado, sino un sistema de elementos móviles impulsados por el mismo mecanismo interior que hacía al águila volver la cabeza y al dragón arrojar agua por las bocas de sus siete cabezas, que, a juzgar por las contorsiones que presentan en el grabado, también debían ser móviles.

El pasaje del Apocalipsis representado en este altar es bien conocido. No obstante, lo reproduciremos en nota para refrescar la memoria del lector.⁴ En realidad se trata de la fusión de dos momentos distintos de la visión, que en el Apocalipsis están separados por la batalla celeste de Miguel contra los ángeles rebeldes y la serpiente.

Los textos apocalípticos que hemos transcrito han dado lugar desde la antigüedad a infinidad de interpretaciones, especialmente en cuanto a la significación de la Mujer atacada por el Dragón. Examinaremos en primer lugar brevísimamente las teorías modernas al respecto, antes de pasar a la tradicional cristiana y, más concretamente, a la barroca, que es aquí la que nos interesa.

La moderna Mitografía y la Historia Comparada de las Religiones tratan de poner en relación, a nuestro entender demasiado estrechamente, la mitología hebrea con la egipcia y la caldea, de las cuales, indudablemente, el pueblo judío ha bebido, pero cuyos elementos ha ido transformando a lo largo de las sucesivas etapas de su historia cultural. Es probable que, como sugiere Franz Boll,⁵ el duelo de la Mujer con el dragón sea una reminiscencia del combate sostenido por Isis contra Tifón, y que el río de agua que sale de la boca del monstruo sea un recuerdo del origen mítico de las crecidas del Nilo. Es también posible que, como pretenden los que se inclinan a buscar el origen de los principales mitos en Mesopotamia, la Mujer apocalíptica sea una personificación del signo zodiacal Virgo, y la corona de estrellas una alusión a las doce constelaciones del Zodíaco. También es cierto que el mito griego de Latona encinta de Apolo y Diana, y perseguida por la serpiente Pitón, se asemeja mucho al de la Mujer del Apocalipsis, asimismo embrazada y perseguida. No negamos que estas reminiscencias pu-

⁴ "Apareció en el cielo una señal grande, una mujer envuelta en el Sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas, y estando encinta gritaba con los dolores del parto y las ansias de parir. Apareció en el cielo otra señal, y vi un gran dragón de color de fuego, que tenía siete cabezas y diez cuernos, y sobre las cabezas siete coronas. Con su cola arrastró la tercera parte de los astros del cielo y los arrojó a la tierra. Se paró el dragón delante de la Mujer que estaba a punto de parir, para tragarse a su hijo en cuanto le pariese. Parió un varón, que ha de apacentar a todas las naciones con vara de hierro, pero el hijo fue arrebatado a Dios y a su trono. La mujer huyó al desierto, en donde tenía un lugar preparado por Dios, para que allí la alimentasen durante mil doscientos sesenta días." (Apoc. 12, 1-6).

"(...) "Cuando el dragón se vio precipitado en la tierra (tras la batalla con Miguel), se dió a perseguir a la mujer que habia parido al Hijo varón. Pero fuéronle dadas a la mujer dos alas de águila grande para que volase al desierto, a su lugar, donde es alimentada por un tiempo, y dos tiempos, y medio tiempo lejos de la vista de la serpiente. La serpiente arrojó de su boca detrás de la mujer como un río de agua, para hacer que el río la arrastrase. Pero la tierra vino en ayuda de la mujer, y abrió la tierra su boca, y se tragó el río que el dragón habia arrojado de su boca." (Apoc. 12, 13-18).

⁵ Véase REAU, *Iconographie de l'Art Chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, II-2, pág. 708.

dieron estar en la mente del enigmático autor sagrado, y aun añadiríamos otra, por nuestra cuenta: la de la tentación de Eva por la serpiente en el paraíso, que constituye otro de los innumerables mitos cuyo núcleo central es la enemistad de una mujer con una serpiente o dragón y que pervivieron en la Edad Media bajo la forma de la leyenda de San Jorge y la princesa, y sus numerosas variantes.

Pero creemos que no basta señalar una vaga, o incluso concreta y certísima relación entre mitos de la misma "familia" y de distintas culturas. Es necesario destacar qué papel ha jugado



específicamente cada uno de ellos en la cultura que lo ha originado o que se ha servido de él. Para los judíos de la época en que se redactó el Apocalipsis, ya nada significaban los mitos agrarios de tipo isidiano, ni, evidentemente, el autor de los textos que comentamos estaba preocupado por las constelaciones ni por los enredos amorosos de los dioses griegos. En realidad, el texto de la Mujer apocalíptica tiene un marcado carácter mesiánico *a la manera tradicional judía*.

A lo largo de la historia de la literatura profética del pueblo hebreo, Israel, como nación escogida, aparece a menudo bajo la metáfora de la esposa de Yahveh, unas veces fiel y otras prostituída a los dioses extranjeros. La Mujer del Apocalipsis juega sin duda este papel de Esposa, y el hijo varón que lleva en su seno es el Mesías que los judíos han esperado durante milenios, y continúan esperando. La corona de las doce estrellas representa sin duda las doce tribus de Israel. En cuanto al dragón, tal vez se trate de una figuración de Satán, pero recordemos que los judíos solían concebir como demonios y monstruos a los pueblos que les habían oprimido. Es probable, pues, que el dragón apocalíptico sea una alusión al Imperio romano, en cuyo caso las siete cabezas serían los siete emperadores que hasta entonces se habían sucedido, y los diez cuernos los reyes vasallos. También podría tratarse de una alusión a la cautividad egipcia de los hebreos. En este caso, la retirada de la Mujer al desierto significaría el Exodo, y el río lanzado por el monstruo, los carros del faraón, tragados por las aguas del Mar Rojo. Lo que se puede afirmar con cierta seguridad, es que la Mujer representa a Israel y su hijo al Mesías, sea o no Cristo, que debía salir del seno del pueblo elegido.

Desde la antigüedad, el cristianismo interpretó a la Mujer apocalíptica como una figuración de María. San Agustín escribe al respecto: "Ninguno de nosotros ignora que este dragón era el diablo, y que la mujer representaba a la Virgen María, la cual, siendo Virgen, dio a luz a nuestro Redentor".⁶ La mayoría de los teólogos medievales fueron de la misma opinión, si bien algunos daban una interpretación distinta, viendo en la Mujer una figura de la Iglesia, a causa de la identidad simbólica establecida por San Ambrosio entre ésta y la Virgen.

Naturalmente, no se trata aquí de realizar un análisis del texto atribuido a San Juan ni de explicar pormenorizadamente las teorías a que ha dado lugar a lo largo de la Historia. Nuestro propósito es estudiarlo en tanto en cuanto fue plasmado en

⁷ Sor María de Jesús de AGREDA, *Mística Ciudad de Dios*, Barcelona, Librería Religiosa, 1888, II, pág. 29.

⁸ VALDA, *obra citada*, pág. 61.

el altar barroco que nos ocupa y, por lo tanto, en el contexto de las ideas y creencias de la época barroca. Así, pues, partiremos de la base de que su interpretación en ella era absolutamente mariológica. Se daba por sentado que la Mujer era la Virgen, sin duda de ninguna clase, y los elementos que la acompañan se explicaban en función de este convencimiento.

Comenzaremos por inquirir el significado del sol que rodeaba a la Mujer. Los teólogos medievales habían visto en él una figuración de Cristo. San Bernardo, sin embargo, lo interpretaba como un símbolo de la infinita ternura y misericordia de María. En cuanto a la época que estudiamos, dejaremos que sean los contemporáneos del altar quienes respondan. Veamos, por ejemplo, cuál era la idea de Sor María de Jesús de Agreda:

“El sol, de que dice (San Juan) estaba cubierta la mujer, es el sol verdadero de justicia: para que los ángeles entendiesen la voluntad eficaz de el Altísimo, que siempre quería y determinaba asistir por gracia a esta mujer, hacerle sombra y defenderla con su invencible brazo y protección”.⁷

No concuerda esta interpretación con la de Fray Cirilo Pascual de Alicante, capuchino, el cual, en un sermón que pronunció con motivo de la fiesta que estudiamos, y que Valda recoge en su libro, dice así:

“Dexemos esto agora, y vamos a aquel lugar del Apocalisi no menos comun. En donde vió el Evangelista a Maria Señora Nuestra, vestida del Sol, calçada de la Luna, y coronada de estrellas. Tres diferencias de luzes la adornan a Maria, que a mi ver significan, la desigualdad de misterios que en esta Señora se veneran. En la luz del Sol, como mayor, y más independiente que otra luz crecida, se cifran los misterios que de fe se creen en esta Señora. Como el aver concebido al Hijo de Dios en sus entrañas, y ser su Madre, y Virgen verdadera. Pues todo esso y algo más lo ha difinido el Sol del Romano Pontifice.”⁸

Como vemos, el símbolo solar era de difícil explicación para los teólogos católicos. Tanto la interpretación de la monja como la del predicador dejan entrever cierta perplejidad. Otro tanto ocurría con el de la luna situada bajo los pies de la Mujer del Apocalipsis. Para los teólogos que veían en el sol un símbolo de Cristo, la luna lo era de San Juan Bautista, el Precursor. Para San Bernardo, que pensaba que el sol significaba la misericordia de María, la luna representaba el Mal, aplastado por sus pies. Los teólogos que identificaban a la Mujer con la Iglesia pensaban que la luna era un símbolo de la Sinagoga vencida.

Sor María de Jesús siguió en este caso la línea de San Bernardo, pues identifica a la luna con el pecado:

⁹ María de Jesús de AGREDA, *obra citada*, II, pág. 29.

¹⁰ VALDA, *obra citada*, pág. 62.

¹¹ María de Jesús de AGREDA, *obra citada*, II, pág. 30.

“Tenía bajo sus pies la luna; porque en la división que hacen estos dos planetas de el día y noche, la noche de la culpa significada en la luna había de quedar a sus pies, y el sol, que es el día de la gracia, había de vestirla eternamente. Y también porque los manguantes de la gracia que tocan a todos los mortales habían de estar debajo de sus pies, y nunca podrian subir al cuerpo y alma, que siempre habian de estar en crecientes sobre todos los hombres y ángeles, y sola ella había de ser libre de la noche, y manguantes de Lucifer y de Adán, que siempre los hollaría, sin que pudiesen prevalecer contra ella. Y como vencidas todas las culpas y fuerzas de el pecado original y actual, se los pone el Señor en los pies en presencia de todos los Angeles, para que los buenos la conozcan y los malos (...) teman a esta mujer aun antes que tenga ser.”⁹

El capuchino, por el contrario, interpretaba el símbolo lunar del siguiente modo:

“En la luz de la luna que la calça, se simbolizan los Misterios, que no son de fe en Maria: Pero sería temeridad, y aun error el negarseles a esta Señora, por tener de su parte el sentir comun de la Iglesia. Como entre otros el aver muerto, y resucitado, y el aversela subido Dios en cuerpo, y alma a los cielos. Que por esso la luz de la Luna, es quien los pies adorna. Pues estos símbolos de la muerte son, en sentir de Expositores graves.”¹⁰

En cuanto a la corona de estrellas, sor María de Jesús se acerca más al sentido original del texto que comenta, pues alude a las doce tribus de Israel, aunque atribuyéndoles un simbolismo mariano:

“La corona de las doce estrellas, claro está, son todas las virtudes que habían de coronar a esta Reina de los cielos y tierra: pero el misterio de ser doce fue por los (sic) doce tribus de Israel, adonde se reducen todos los electos y predestinados, como los señala el Evangelista en el cap. VII. de el Apocalipsis. Y porque todos los dones, gracias y virtudes de todos los escogidos habían de coronar a su Reina en grado superior y eminente exceso, se le pone la corona de doce estrellas sobre su cabeza.”¹¹

Fray Cirilo Pascual, naturalmente, prosigue con su propia interpretación paralela de luces de la visión apocalíptica y Misterios de María:

“La tercera classe de luzes que la coronan son las de las estrellas, que en su cabeça brilla(n). Y en estas como menores ya q(ue) las otras, se significan los Misterios que de Maria piamente se creen, y devotamente se veneran. Como es este de la Concepción, creyendo que fue sin culpa

¹² VALDA, *obra citada*, pág. 62.

¹³ María de Jesús de AGREDA, *obra citada*, II, pág. 30.

¹⁴ *Ibid.*

original. Pues el no assentirlo, ni es heregia, ni error, ni temeridad. Y por esso son las estrellas las que ciñen su cabeça, porque esta en sentir del Abulense, representa el principio de la vida del hombre. Caput principium vitae est.”¹²

Continuaremos el estudio de la interpretación del texto de San Juan por parte de los teólogos del siglo XVII siguiendo la explicación de Sor María de Jesús, que lo comenta frase por frase en su libro. Explica la monja que la preñez de la mujer en la visión es una figuración de la Encarnación divina en el seno de María; y las voces que aquella daba en el parto, como la resonancia que tuvo el nacimiento del Salvador, que, a pesar de haberse producido tan oscura y humildemente, fue conocido por el rey Herodes y por los Magos, a los que “obligó a desamparar sus casas y patrias para venir a buscarle.” La frase “*y era atormentada para parir*” del texto apocalíptico, la interpreta no en el sentido de un dolor físico, que le parece poco adecuado en un parto divino, sino como una premonición de María de los dolores que había de sufrir por la Pasión de su hijo.

El dragón de las siete cabezas es para la autora, naturalmente, Lucifer, convertido, de ángel hermosísimo, en “dragón fiero y feísimo”, y cuyas siete cabezas interpreta como las siete legiones de ángeles rebeldes que le secundaron en su revuelta contra Dios. Las siete diademas simbolizan para ella los siete pecados capitales. Los diez cuernos son: “los triunfos de la iniquidad y malicia de el dragón, y la glorificación y exaltación arrogante y vana que él se atribuye a sí mismo en la ejecución de los vicios.”¹³ La cola del dragón representa las promesas “llenas de bestial ignorancia y error, con que éste arrastró tras de sí a la tercera parte de las estrellas del cielo, que no son otra cosa que los ángeles rebeldes.”

La frase: “*Se paró el dragón delante de la mujer que estaba a punto de parir, para tragarse a su hijo en cuanto le pariese,*” es comentada por Sor María del siguiente modo:

“La soberbia de Lucifer fue tan desmedida, que pretendió poner su trono en las alturas, y con sumo desvanecimiento, dijo en presencia de aquella señalada mujer: ese hijo que ha de parir esa mujer es de inferior naturaleza a la mia, yo le tragaré y perderé, y contra él levantaré un bando que me siga (...)”¹⁴

El texto apocalíptico que alude a la retirada de la mujer al desierto, tal vez el más enigmático, recibe una extraña interpre-

tación por parte de la monja, que ve en él una alusión a la Inmaculada Concepción de María:

¹⁵ Id. pág. 33.

¹⁶ Id. pág. 46.

“Esta soledad (...) es la que tuvo nuestra gran Reina, siendo unica y sola en la suma santidad y exención de todo pecado (...) y fue tan lejos del pecado esta soledad, que el dragón no pudo alcanzarla de vista, ni desde su concepción la pudo divisar.”¹⁵

Volviendo al altar de la parroquia de los Santos Juanes, dice Valda que la Virgen llevaba unas alas, que no aparecen en la lámina por olvido del grabador. Corresponden a las que, según el texto apocalíptico, fueron dadas a la Mujer para que volara al desierto. Según algunos teólogos medievales, estas alas representaban el Antiguo y Nuevo Testamento, o los brazos de Cristo en la Cruz. Para Sor María simbolizan la ciencia infusa y la “nueva y profunda humanidad” de María: “Con estas dos alas —escribe— levantó el vuelo al Señor (...). Voló como águila real, sin volver el vuelo jamás al enemigo, siendo sola en este vuelo (...).”

El dibujante de Valda olvidó también el agua que el dragón arrojaba contra la Mujer por sus siete bocas. Sor María de Jesús interpreta este río de agua como las fabulaciones, maldades y tentaciones que salían de la boca del demonio contra la Virgen:

“Pero la tierra la ayudó —escribe— porque la tierra de su cuerpo y pasiones no fue maldita, ni tuvo parte en aquella sentencia y castigo que fulminó Dios contra nosotros en Adán y Eva, que la tierra sería maldita (...) Y así abrió la boca y se tragó el río de las tentaciones que en vano arrojaba el dragón, porque no hallaba la materia dispuesta ni fomentos para el pecado, como sucede en los demás hijos de Adán, cuyas terrenas y desordenadas pasiones antes ayudan a producir este río que a sorberle porque nuestras pasiones y naturaleza siempre contradicen a la razón y virtud.”¹⁶

De todo este análisis se desprende que la visión de San Juan no sólo era interpretada en la época que estudiamos como una alegoría mariana, sino que cada uno de sus símbolos pasó a ser una sofisticada metáfora de la Concepción Inmaculada y de la Maternidad Divina de María. El altar elevado por el clero de la parroquia de los Santos Juanes encaja plenamente en esta interpretación puesto que, además, se inserta en el contexto de una fiesta en exaltación de la Concepción Inmaculada.

Desde el punto de vista iconográfico, hay que señalar que de los dos tipos o modos de representación de San Juan Evangelis-

ta corrientes en la época —el de joven imberbe y el de viejo barbado—, el artista que realizó el altar escogió el primero. Su San Juan se asemeja mucho, por ejemplo, al del cuadro de Sánchez Cotán del Museo de Santa Cruz de Toledo del mismo tema. En ambos casos, el santo aparece como joven imberbe, de cabellera discretamente larga, vestido con una túnica y un manto echado sobre los hombros, dejando libre uno de los brazos. Sostiene sobre una rodilla el Apocalipsis que está escribiendo, y lleva en la mano una pluma. En el altar que nos ocupa, el águila le sostiene el tintero; en el cuadro de Sánchez Cotán, el tintero reposa en el suelo. En las dos obras, el Santo dirige la mirada hacia el cielo, en el que aparece la Virgen con la luna a los pies. El dragón de Sánchez Cotán es más grande que el del altar y no se sostiene en el aire, sino que se apoya en el suelo, pero su forma es muy parecida, ya que en ambos las cabezas son todas de igual tamaño y nacen de larguísimos cuellos violentamente contorsionados. A esta manera de representar el dragón apocalíptico se refiere Réau cuando escribe: "Plus tard, les sept têtes cornues et couronnées ne formeront plus qu'un seul éventail de champignons vénéneux, comme le "naga" ou cobre héptacéphale de l'art Khmer dardant ses sept têtes en éventail derrière la tête de Boudha."¹⁷

La semejanza del altar con el cuadro, a pesar de ser el primero obra de un artista valenciano de la segunda mitad del siglo XVII, y el segundo de un toledano de la primera mitad, se debe a la difusión del tipo iconográfico y no, naturalmente, a una influencia directa. Al ponerlos en relación sólo pretendemos manifestar el hecho de que los autores de altares efímeros se inspiraban en los modelos pictóricos y se servían de las mismas "recetas" iconográficas. Es probable que no copiaran los cuadros directamente, sino que bebieran de la fuente común a todos los artistas de la época: los grabados y estampas, de los cuales todos ellos tenían grandes repertorios.

Desde el punto de vista de la espectacularidad, que es una de las constantes del arte barroco, hay que destacar que la de este altar es notable, tanto en su arquitectura general como en los elementos que contiene. En cuanto a su disposición arquitectónica, presenta una sencilla estructura con toda la apariencia de un escenario teatral, hasta el punto de que, instintivamente, echamos de menos un telón que, al alzarse, dejara ver la escena. Cuando Valda escribe que el mar del fondo era imitación perfectísima "*aun mirándose a la luz del día*", hace pensar que

el efecto más bello se alcanzaba de noche, mediante un sabio sistema de iluminación encubierta. La iluminación oculta debía ser muy frecuente en este tipo de altares, pues hay ejemplos de ella en algunos de nuestra fiesta fabricados expresamente para ser contemplados por la noche. Por lo que nosotros sabemos, un tal Pedro Juan Rocà colocó en el portal de su casa, en la calle de San Vicente, uno cuyo tema era el mismo del que acabamos de estudiar y que estaba iluminado de manera que no se advertían los focos de las luces (lámparas o antorchas), sino sólo un misterioso resplandor.

Volviendo al aspecto teatral del altar de la parroquia de los Santos Juanes, hay que señalar que éste presentaba los rasgos esenciales de un escenario típico: profundidad escénica conteniendo un decorado, en este caso de paisaje, resultante de una hábil combinación de elementos planos (telón de fondo) y de bulto (probablemente las rocas, los árboles y las nubes que sirven de soporte a la Virgen y al dragón). Además, no carecía de actores, pues los personajes que aparecen en él (Virgen, dragón, aguila, San Juan), aunque eran de cartón estaban dotados de un movimiento que les relacionaba entre sí, creando una especie de diálogo gestual de alta expresividad.

En resumen, se trata de una puesta en escena de la visión apocalíptica de San Juan en Patmos y, al mismo tiempo, de la cristalización de toda una constelación de alegorías teológicas cristianas acordes con la ideología oficial de la fiesta inmaculista de 1662. El altar obtuvo un premio, naturalmente, aunque es bien extraño que no fuera el primero, que por razones más o menos políticas se concedió al altar de los Dominicos, sino el cuarto.