

SONIA KRAEMER D'ANNUNZIO

**DE DONDE NACE LA PALABRA.
LA ANUNCIACIÓN: TEXTOS,
SÍMBOLOS E ICONOGRAFÍA**



EDICIONES UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

COLECCIÓN VÍTOR

436

©

Ediciones Universidad de Salamanca
y Sonia Kraemer D'Annunzio

1.^a edición: diciembre, 2018
I.S.B.N.: 978-84-1311-012-7
Depósito legal: S 437-2018

Ediciones Universidad de Salamanca
Apartado postal 325
E-37080 Salamanca (España)

Realizado por:
Cícero, S. L.
Tel. 923 12 32 26
37007 Salamanca (España)

Impreso en España-Printed in Spain

*Todos los derechos reservados.
Ni la totalidad ni parte de este libro
puede reproducirse ni transmitirse
sin permiso escrito de
Ediciones Universidad de Salamanca*

RESUMEN:

La Anunciación a María es una imagen frecuente en el arte desde los primeros tiempos del cristianismo y uno de los temas predilectos de esta fe. La profunda difusión que tuvo este tema se justifica en el hecho de que este acontecimiento coincide con la Encarnación de Cristo. Dentro del conjunto de temas relacionados con la Virgen María, la Anunciación es el episodio más trascendental e imprescindible, pues alcanza las dimensiones de un hecho que define el cambio de destino para la humanidad, dibujando el pacto que inaugura cronológicamente el Nuevo Testamento y que refleja el preludio de la redención.

Durante muchos siglos los artistas han traducido el anuncio divino a la Virgen al lenguaje de las formas y son evidentes los vínculos que existen entre las imágenes respecto de la historia bíblica u otras fuentes escritas paralelas. Por ello, el punto de partida de nuestro estudio es el análisis de una selección de textos que dentro de la tradición literaria cristiana refieren, directa o indirectamente, al episodio de la Anunciación, para desembocar luego en la problemática que existe entre la traducción, la interpretación y la representación. La Anunciación, además de ser un episodio de vital importancia para el Cristianismo, representa en síntesis un encuentro del ser humano con lo sagrado, enmarcándose por tanto, dentro del extenso grupo de mitos y símbolos relacionados con la unión de los contrarios, pues reproduce una hierogamia, es decir, simboliza el modelo del matrimonio sagrado. Por ello, desde nuestro punto de vista, la Anunciación se establece como un modelo simbólico en el proceso de mediación entre los opuestos, donde los personajes que participan en este tema: Dios Padre, el Espíritu Santo, el ángel Gabriel, Jesús y María, ejercen un papel fundamental para la resolución de todas las antinomias.

La representación del tema de la Anunciación en el arte ha variado significativamente a través de los siglos, sin embargo, existen coordenadas plásticas y códigos simbólicos esenciales que permanecen sin grandes cambios, no obstante el paso del tiempo. Al hacer un estudio de las coordenadas plásticas que persisten durante los siglos, hemos intentado dilucidar el paradigma iconográfico de la Anunciación arquetípica, para ello escogimos 94 imágenes, ya que, a través de ellas se puede comprender el hilo de pervivencia y cambios que suceden en la iconografía de este tema. De este modo, observamos su evolución en la historia del arte, que conlleva asimismo la transformación del pensamiento y la relación que establece el ser humano con lo sagrado en determinadas épocas y contextos.

PALABRAS CLAVE:

Anunciación, Virgen María, Historia del Arte, Hermenéutica simbólica, Iconografía religiosa, Cristianismo.

ABSTRACT:

The Annunciation to the Virgin Mary has been a recurrent image in art since the early days of Christianity and is one of the preferred themes of this faith. The widespread depiction of this event is justified by the fact that it coincides with the Incarnation of Jesus Christ. Of all the episodes related to the Virgin Mary, the Annunciation is the most important because it was an event that signified a change of destiny for humanity, building a pact that chronologically marks the beginning of the New Testament and that reflects the prelude to redemption.

For many centuries, artists have translated the divine proclamation to the Virgin into the language of forms and the connections between images to biblical stories or with other parallel written sources are evident. Therefore, the starting point of our study is the analysis of a selection of texts that directly or indirectly refer to the episode of the Annunciation within the Christian literary tradition, to later lead to the problematic that exists between translation, interpretation and representation. The Annunciation, in addition to being an episode of vital importance for Christianity, it represents, in synthesis, a meeting of human being with the sacred, which therefore situates it within the extensive group of myths and symbols related to the union of opposites, because it reproduces a hierogamy; that is to say, it symbolizes the model of the sacred marriage. Therefore, from our point of view, the Annunciation is established as a symbolic model in the process of mediation between opposites, where the characters involved in this episode: God, the Holy Spirit, the angel Gabriel, Jesus and Mary all play a fundamental role in the resolution of all antinomies.

The representation of the Annunciation in art history has varied considerably over the centuries, although there are many aesthetic points and essential symbolic codes that remain without major changes, despite the epoch. When we study the artistic aims that persist over the centuries, we have tried to elucidate the iconographic paradigm of the archetypal Annunciation, for which we selected 94 images; through them, we can understand the continuation and changes that take place in the iconography of this event. In this way, we observe its evolution in the art history, which also involves the transformation of thought and the relationship established by the human being with the sacred in specific times and contexts.

KEY WORDS:

Annunciation, Virgin Mary, Art History, Symbolic Hermeneutics, Religious Iconography, Christianity.

Índice:

Introducción, p.7

Parte I: La Anunciación: Textos y símbolos

Capítulo I:

Enunciar la Anunciación: Análisis de los Textos bíblicos y apócrifos, p.17

Textos y Episodio, p.18

María en los evangelios, p.18

Las Anunciaciones paralelas en Lucas, p.20

La Encarnación en Mateo, p.46

La Anunciación dentro de los evangelios apócrifos, p.52

Traducción, interpretación y representación, p.65

Capítulo II:

La Anunciación: Tema simbólico, p.77

Coincidentia Oppositorum, p.78

Dios Padre, p.82

Espíritu Santo, p.87

Arcángel Gabriel, p.92

Jesucristo, p.95

El Andrógino Divino, p.103

María, p.107

La Inmaculada Concepción, p.108

La Virgen Casta, p.109

Maternidad Divina, p.113

La Asunción: María, la Reina del Cielo, p.114

Recapitulación de la historia. María: la Segunda Eva, p.116

Parte II:

La Anunciación en la representación plástica.

Capítulo III:

La Anunciación arquetípica en el arte, p.124

Códigos mutables e inmutables en la iconografía de la Anunciación, p.125

Gramática del espacio y de la composición, p.126

Pintar el tiempo y el gesto, p.137

Personajes secundarios, p.149

Objetos simbólicos, p.153

De las cualidades y atributos de la Virgen y el Ángel, p.154

Capítulo IV:

Evolución de las imágenes de la Anunciación en la iconografía, p.162

La Anunciación: Historia de una imagen. Evolución y cambios en las formas e Ideas, p.163

La Edad Media o el resplandor de la verdad divina, p.163

Primeros pasos de la Anunciación, p.166

La Imagen como revelación, p. 175

La imagen se concreta: El Renacimiento, p.187

Precedentes trecentistas del Renacimiento, p.189

Siglos XV y XVI, p.192

Grupo Renacentista, p.193

Grupo Veneciano, p.203

Grupo Burgués, p.208

De la Ilustración al Siglo XIX, p.222

Prerrafaelismo y Simbolismo, p.225

Los Pintores Académicos y de tradición Romántica, p.232

El Siglo XX y las vanguardias, p.233

Un apunte cinematográfico, p.238

La ruptura de las rupturas: lo posmoderno, p.241

Conclusión, p.248

Anexos: Índice de Imágenes, p. 256

Bibliografía, p.348

Introducción

*“La verdad es una,
los sabios hablan de ella con muchos nombres.”
Rig Veda*

La propensión del hombre a expresar conceptos que trascienden su entendimiento racionalista es una característica inherente a la condición humana. Por ello, de la necesidad urgente de salvar ese abismo que separa nuestra realidad interior y el mundo exterior y al observar una serie de procesos naturales repetitivos, el hombre comenzó a crear un universo simbólico coherente donde antes reinaba el caos del desconcierto; analogías que facilitaron la comprensión de las relaciones entre el macro y el microcosmos.

En todas las épocas, desde la remota Edad de Piedra hasta nuestro desconcertante y fragmentario tiempo postmoderno, los seres humanos nos hemos valido de los símbolos y su desarrollo en forma de mitos para acceder a lo misterioso, pues son ellos los puentes que vinculan nuestro existir con el Ser y traducen el esfuerzo por descifrar y dominar un destino que se nos escapa. En efecto, los símbolos nos ponen en contacto con esa fuente oscura de donde surge toda luz y toda palabra, con la ignorancia fundamental de lo primigenio, exteriorizando el lado milagroso e inexplicable de la vida y, a la vez, la dimensión sacramental de la existencia humana. Ellos se entregan y se escapan, revelan velando y velan revelando, intentando dotar de significado aquello que nuestra razón conceptual no alcanza a comprender: lo paradójico, inaccesible para la razón conceptual, que envuelve un sentido inconsciente imposible de descifrar conscientemente¹.

A través de los símbolos en sus distintas manifestaciones, el hombre ha intentado desde tiempos inmemoriales, mediar las

¹ *Cfr.* Andrés Ortiz-Osés. *C.G. Jung. Arquetipos y Sentido*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1988. p.27

contradicciones entre las categorías antagónicas: la vida y la muerte, el bien y el mal, el amor y el odio, lo masculino y lo femenino, el espíritu y la materia. Así la mitología intenta ser la explicación de esa paradoja, de aquello que no tenía una explicación racional; en palabras de Ortiz-Osés: “[el mito] *trata de encajar o articular en una visión holística lo que nos aparece fragmentado y desarticulado (...), y ya que no nos es posible dar cuenta y razón de ello, trata de dar cuento y relación en un relato simbólico*”².

Estas son algunas de las razones por las cuales las religiones emplean lenguaje o imágenes simbólicas, que procuran poner de manifiesto una apertura hacia lo trascendente; pues el mejor camino para comprender la realidad última es el de renunciar a pensar en ella en términos de experiencia inmediata, ya que tal experiencia no conseguiría percibir más que fragmentos.

El tema que nos ocupa en nuestra investigación: la Anunciación a María, y, por ende, la Encarnación de Dios en su vientre virginal, representa un paradigma que trasciende la religión cristiana, pues se enmarca dentro de un tema arquetípico que tiene modelos más o menos correspondientes en distintas culturas: el de la madre virgen. Tal como lo ha explicado Jung, muchas imágenes y símbolos cristianos no son exclusivos del cristianismo; con frecuencia encontramos imágenes muy similares en otras religiones y mitologías, y además pueden reaparecer espontáneamente en la actualidad en forma de fenómenos psíquicos, como sucede con los sueños. Por lo tanto, estas imágenes primordiales, los arquetipos, que proceden de la antigua base colectiva de la psique, son tendencias que forman representaciones de un tema, que pueden variar en detalles sin perder su modelo básico.

² Andrés Ortiz-Osés. *La Diosa Madre. Interpretación desde la mitología vasca*. Madrid: Trotta, 1996. p.15

Estas formas o imágenes de naturaleza colectiva, se dan casi universalmente como constituyentes de los mitos, en forma de cuentos, arte, folklore y religión y, al propio tiempo, como productos individuales autóctonos de origen inconsciente. Son imágenes primarias que poseen invariablemente un carácter producido por la condensación de innumerables procesos semejantes entre sí, y por lo tanto no puede hablarse sólo de una herencia cultural, sino más bien, en todo caso, de la traducción de una herencia psíquica. En otras palabras, existen algunos mitos y símbolos que representan prototipos, es decir, motivos que pueden existir de manera paralela en diferentes culturas; éstos surgen de un modo espontáneo y colectivo, de los sueños y ensueños que se repiten en los hombres, indiferentemente del tiempo en que vivan o de su contexto social, pues están arraigados en las estructuras de la imaginación humana, como se da en el caso de las imágenes religiosas. Estas ideas no fueron inventadas nunca; antes de que los hombres aprendieran a producir pensamientos, los pensamientos les vinieron³.

Aunque muchos de los que adoran a sus dioses y su propia tradición religiosa descalifican otras creencias, una “comparación honesta revela inmediatamente que todos ellos provienen de un único fondo de motivos mitológicos, seleccionados, organizados, interpretados y ritualizados de diversas formas de acuerdo con las necesidades locales, pero reverenciados por todos los pueblos de la tierra”⁴. El estudio comparativo de las mitologías del mundo, nos dice Joseph Campbell, nos hace ver la historia cultural de la humanidad como una unidad, pues encontramos temas tales como el robo del fuego, el diluvio, el viaje al mundo de los muertos, la madre virgen y el héroe resucitado, que se encuentran en todas las partes del mundo. Persisten, como los elementos

³ Cfr. Carl Gustav Jung. *Psicología y Religión*. 2ªed. Bs. As.: Paidós, 1955. p.76

⁴ Cfr. Joseph Campbell. *Las máscaras de Dios. Mitología Primitiva*. Madrid: Alianza, 1991. p.19

de un caleidoscopio sólo unos pocos y siempre los mismos temas, únicamente que aparecen en nuevas combinaciones en lugares diversos⁵. Cada cultura, claro está, le ha dado características propias al modelo universal de la madre divina y de la concepción por obra milagrosa, sin participación del varón⁶.

En la tradición cristiana, María se instaura como la no reconocida Diosa Madre⁷. El culto a María en la época post-constantiniana y en el ámbito mediterráneo llegaba en muchos lugares a configurarse como el culto a la Gran Madre. Ella asumió la presencia y estatura de un panteón de diosas anteriores: *Cibeles, Afrodita, Deméter, Astarté, Isis, Hathor, Innana e Ishtar*, etc. Como muchas de ellas, es madre y virgen y da a luz a Jesús, quien como *Attis, Adonis, Perséfone, Osiris, Tammuz, Dumuzi* y

⁵ *Ibidem*. p.20

⁶ Por ejemplo, en China, Fu-Ji, una especie de Mesías, nace de la virgen Hoa-se. La divina encarnación sucede cuando ella estaba paseando por la orilla de un río y puso su pie sobre la huella del Hombre Grande. Inmediatamente se conmovió, y viéndose rodeada por un resplandor maravilloso, sus entrañas concibieron. Transcurridos doce años, el día cuarto de la décima luna, a medianoche nació Fu-Ji, llamado así en memoria del río a cuya orilla fue concebido. En cambio, Quetzalcoatl, el dios mesoamericano, nació de la virgen Chimalmán, quien estaba un día sola con sus dos hermanas cuando se le apareció un enviado del cielo; las hermanas al verlo murieron de espanto y esa especie de ángel le manifestó que concebiría un hijo. Así concibió al instante sin obra de varón al dios Quetzalcoatl: la serpiente emplumada. Por su parte, la concepción de Buddha, Siddharta Gautama, también se produce de manera inmaculada, sin contacto carnal entre marido y mujer. Concretamente, Buddha entra por el costado al útero de la reina Maya, donde permanece, con el cuerpo perfectamente formado desde el principio, diez meses lunares. Según algunas fuentes, el Buddha entra con la forma de un elefante blanco con seis colmillos; según otras, esto fue un sueño premonitorio de la madre y una especie de anunciación. Se cuenta, asimismo, que cuando entró al útero materno hubo un gran resplandor y un terremoto; la madre, entonces, quedó purificada inmediatamente y dejó de tener deseos por los hombres, desde ese momento no le faltaba nada, no se fatigaba y podía ver a su hijo en su interior.

En estos ejemplos, por nombrar sólo algunos casos de culturas distantes, se puede observar un modelo que se repite. Como afirmaba Jung, el motivo de la Madre Virgen, tal como otros temas simbólicos, es inherente al inconsciente colectivo del hombre.

⁷ Cfr. Anne Baring y Jules Cashford. *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*. Londres: Arkana, 1993.

De donde nace la Palabra.

muchos otros antes que él, muere y renace.

En los primeros tiempos, cuando el culto mariano no estaba aun constituido, las diosas paganas servían a la gente de punto de referencia para pensar y sentir a María. Por ejemplo, es evidente que la iconografía de Isis y Horus fue básicamente adoptada por los cristianos cuando comenzaron a representar a María y a Jesús. Igualmente, las estatuas de Deméter acunando a la pequeña Kore-Perséfone era una imagen tan cercana a la de la Madonna con el niño, que la catedral de Enna en Sicilia la utilizó durante mucho tiempo en el altar para representar a la Virgen con el pequeño Jesús⁸.

Los paganos, al convertirse al cristianismo, sustituyeron todos los nombres de sus diosas por el de María y asimismo le atribuyeron todos los epítetos que por siglos habían ostentado sus divinidades femeninas. Algunas veces, incluso, conservaban las mismas formas rituales y reemplazaban solamente el nombre. De hecho, es conocido que en el siglo V un templo dedicado a Artemisa de Éfeso fue transformado en un santuario consagrado a María. Igualmente, la catedral de Chartres, dedicada a la Virgen, fue construida sobre el templo de la *Virgo partitura* de los celtas, que en aquel mismo lugar tenían su centro de peregrinaciones; en Roma, la Iglesia de Santa Maria Antiqua se levantó sobre el templo de Vesta Mater; Santa María del Capitolio ocupa el lugar que antes estaba dedicado a Juno⁹, y estos son sólo algunos ejemplos. Estas conexiones y tantas otras que no apuntamos, revelan la trascendencia de la figura de María, que hasta hoy se ha instaurado como la principal representante de la madre divina para la cultural occidental, aunque para el dogma de la Iglesia Católica expresa una verdad histórica y

⁸ Cfr. Robert Briffault. *Las Madres*. Bs. As.: Siglo XX, 1979.

⁹ Cfr. Leonardo Boff. *El rostro materno de Dios. Ensayo interdisciplinar sobre lo femenino y sus formas religiosas*. 7ª ed. Madrid: Ediciones Paulinas. p.254-255

De donde nace la Palabra.

no meramente un símbolo.

La Anunciación, tal como otros episodios de la tradición religiosa, es una imagen recurrente en el arte desde los primeros tiempos del cristianismo y uno de los temas predilectos de esta fe. La profunda difusión que tuvo este tema por sobre muchos otros, se justifica en el hecho de que este acontecimiento coincide con la Encarnación de Cristo, y, por ende, refleja el primer acto o preludio de la obra de redención y, a la vez, dibuja un pacto que inaugura cronológicamente el Nuevo Testamento¹⁰.

A su vez, la Encarnación evidencia la máxima representación del misterio de la conjunción de lo divino y lo terreno. En Cristo se personifica el mediador que reconcilia ambas naturalezas opuestas y destruye el muro que separa al hombre en su antagonismo con Dios, borrando además la sentencia dictada contra la raza humana al restaurar la armonía entre su Padre y sus hermanos. Este sentimiento se hace patente en las palabras de Andrés de Creta (660-740) al describir la fiesta de la Encarnación, diciendo: *“Hoy el gozo alcanza a todos porque se anula la antigua condena. Hoy llega Aquél que está en todas partes para llenar de alegría todas las cosas”*¹¹.

Dentro del conjunto de temas relacionados con la Virgen María, la Anunciación es el episodio más trascendental e imprescindible, pues alcanza las dimensiones de un hecho que define la utopía del cambio de destino para la humanidad, provocando la escisión del tiempo al instaurar una nueva era de gracia. Ciertamente, dado que es un momento crucial para la religión cristiana, es normal que a la hora de la representación, se

¹⁰ De ahora en adelante NT.

¹¹ *Cfr.* Andrés de Creta. *Omilia Mariane*. Roma, 1987. p. 111. *Cit. por.* Gaetano Passarelli en: *El icono de la Anunciación*. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1990.

le manifieste una preferencia mucho mayor por sobre otros episodios de la vida de la Virgen. De allí la escogencia de la Anunciación como fundamento de nuestra investigación.

Este estudio se estructura en dos partes fundamentales: para el primer apartado, seleccionamos una serie de textos que dentro de la tradición literaria cristiana (tanto bíblicos como apócrifos) refieren, directa o indirectamente, al episodio de la Anunciación. Como es sabido, durante siglos los artistas han traducido el anuncio divino a la Virgen al lenguaje de las formas, transformando en algo visible la sutil abstracción de las palabras. Por lo tanto, son evidentes los vínculos que existen entre las imágenes respecto de la historia bíblica u otras fuentes escritas paralelas, tal como ocurre en el caso de los libros apócrifos.

Hemos procurado lograr una interpretación adecuada y completa de los mismos siguiendo las pautas de interpretación de diversos eruditos en la materia, para desembocar luego en la problemática que existe entre la traducción, la interpretación y la representación.

Posteriormente, en el capítulo segundo, nos aproximaremos a una interpretación de la Anunciación como una cadena de mediación entre los contrarios, es decir, como un modelo simbólico de la unión de los opuestos: lo divino y lo humano, donde el nacimiento de Cristo, el ser de naturaleza doble, se establece como el vínculo definitivo entre Dios y el hombre. Ahora bien, siguiendo las palabras de Raimon Panikkar *el símbolo es símbolo del misterio*¹² y por lo tanto ninguna interpretación es capaz de encapsular sus sentidos, de allí que la tarea de pretender dilucidar el alcance simbólico del tema de la Anunciación es una labor tanto compleja

p. 7.

¹² Raimon Panikkar. *“Símbolo y simbolización. La diferencia simbólica. Para una lectura intelectual del símbolo”*. En: K. Kerényi y otros. *Arquetipos y símbolos*

como inagotable. Nuestra aproximación será entonces necesariamente fragmentaria y admitirá muchas otras lecturas, pues los símbolos, por su cualidad amplia de significados enriquecen las ideas religiosas cargándolas de sentidos plurales.

Luego, la segunda parte de nuestro estudio está íntegramente dedicada al estudio de las imágenes de la Anunciación, a partir de una selección de 94 representaciones de este motivo. Para esta selección de obras nos hemos basado en un doble criterio: por un lado, hemos escogido una serie de imágenes que configuran el prototipo de la Anunciación, el cual, aunque transformándose de ropajes, se establece en sus parámetros esenciales como un esquema de pautas que persisten a través del tiempo, y por otro lado, buscamos obras que instauran cambios y rupturas en el esquema tradicional, para observar los límites para que el juego del reconocimiento por parte del espectador siga funcionando.

En el capítulo tercero se emprende la tarea de dilucidar el paradigma iconográfico de la Anunciación arquetípica, es decir, los parámetros que prevalecen en las representaciones plásticas de este tema en el arte. Tomaremos en cuenta la gramática del espacio y de la composición, es decir, analizaremos los distintos esquemas de representación espacial, la estructuración de los personajes en la escena y sus posiciones; asimismo nos fijaremos en la aplicación del tiempo de la narración en la pintura y las configuraciones gestuales más usadas para los personajes centrales, a saber, el ángel y la Virgen. Describiremos también a algunos de los personajes secundarios que aparecen con mayor frecuencia en este tema y los objetos simbólicos más utilizados que figuran, entre otras cosas, las cualidades y atributos de la Virgen y el Ángel, señalándola a ella como un ser lleno de gracia, prístina, sabia, y humilde y al mensajero como el portador divino de la buena nueva.

De donde nace la Palabra.

Por último, en el cuarto capítulo, abordamos un recorrido histórico a través de la iconografía de la Anunciación en los períodos esenciales de la historia del arte: la Edad Media, el Renacimiento, el Barroco, la Ilustración, el siglo XIX y el siglo XX. Así podremos comprender la evolución de las formas y de las ideas a través de este tema, que sentimos fundamental en la historia del arte y de la cultura.

Parte I:

La Anunciación: Textos y símbolos

*“Los orígenes sólo pueden conocerse en el mito
la fiel imagen de los tiempos más primitivos;
en ningún otro lugar podremos hallarlos”*

J.J. Bachofen.

Capítulo I:
Enunciar la Anunciación:
Análisis de los Textos bíblicos y apócrifos

“Y la palabra se hizo carne”

Jn 1, 14

María en los evangelios.

La referencia cronológica más temprana que se conoce acerca de la Virgen María¹³ en los textos bíblicos¹⁴ se da en la epístola de San Pablo a

¹³ María es la transcripción latina del nombre típicamente hebreo Miryam o Maryam; acerca de su etimología, más de setenta sentidos diferentes se han propuesto para su nombre. Por un lado, entre los modernos priva la idea de que significa “gorda” y, por lo tanto, hermosa, gallarda, según el ideal de belleza de los judíos (del verbo MARÁ -engordar-); otro de los sentidos probables es el de “señora” (del verbo MARAH -dominar-) esta etimología es afín también al sustantivo arameo Marya’, que significa señor.

Otras posibles etimologías del nombre de la Virgen proceden del sustantivo MOR -mirra- y si se considera la segunda sílaba YAM como mero sufijo, María o Maryam significará simplemente mirra; pero si YAM se considera como sustantivo, que significa mar, entonces María será lo mismo que mirra del mar o amargura del mar. (Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe*. Madrid: Autor, 1989. Tomo XXXIII p.3) Martín Lutero descubría en esta etimología la dura situación del pueblo judío, así lo relata bellamente: “*El evangelista llama a la virgen ‘María’ -en hebreo Mariam- que para nosotros tiene la misma significación que ‘mar amargo’. No sé de dónde recibió ella este nombre. Había entre los judíos la costumbre de poner a sus hijos el nombre de acuerdo con las circunstancias de los tiempos en que vivían...En el tiempo en que Jesús nació había una gran amargura entre los judíos, pueblo pobre y totalmente oprimido, tanto desde el punto de vista religioso como político. Por eso, el pueblo se encontraba apenado y amargado... en ese contexto menciona Lucas el nombre de la Virgen, como si quisiera decir: ‘La situación de entonces era de tal amargura que ella hubo de llamarse con el nombre de todos los apenados’(...)*”. Cit. por: José C.R. García Paredes. *Mariología*. 2º ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999. p. 17.

María es además el nombre de la hermana de Moisés y Aarón, aquella niña que vigiló a su hermano cuando éste fue arrojado a las aguas del Nilo (Cfr. Ex. 2,4-9) y la única mujer importante llamada de este modo en el Antiguo Testamento, ya que en el Nuevo es un nombre bastante más usual, por ello, a diferencia de las otras etimologías que buscan sus raíces en el hebreo, existe otra que las busca en el egipcio, ya que allí fue llamada con este nombre la hermana de Moisés y Aarón. Según esta explicación María viene de la palabra egipcia Mari-Yam que significa *amada de Yahvé*, de la raíz MR -amar- y de Yah, contracción de Yahvé. Aparentemente, la verdadera etimología debe buscarse en el egipcio, sin embargo, dado que ésta no estaba al alcance del pueblo hebreo, el cual buscaba sentido a los nombres propios, es de creer que la significación atribuida vulgarmente al nombre de María en su tiempo era otra, y como en el época de Cristo la lengua vulgar era el arameo, es probable que para los padres de la virgen significara “señora” por su parecido con el sustantivo Marya’ o en el mejor

De donde nace la Palabra.

los Gálatas, escrita probablemente cerca del 57 d.C., donde éste afirma el misterio de la naturaleza doble de Jesús, pues era plenamente humano y a la vez hijo de Dios:

“Pero, al llegar la plenitud de los tiempos, envió Dios a su Hijo, nacido de mujer, nacido bajo la ley (...)” (Gál 4,4).

Para venir al mundo Dios escogió la *mediación* de una mujer; sin embargo, la expresión: *nacido de mujer* pone su acento en la fragilidad y bajeza de la criatura humana¹⁵.

El evangelio según san Marcos, es el más antiguo que trata sobre María. En éste, la Virgen aparece en dos ocasiones, aunque su presencia es

de los casos, considerando la palabra Mir-yam como compuesta de Mir (contracción de Me'ir= el que ilumina) y de Yah (contracción de Yahvé), así María podría significar también “Yahvé ilumina”. (Cfr: Espasa p.3)

Por otro lado, muchos teólogos y padres de la iglesia durante la Edad Media especularon con fantásticas etimologías para el nombre de la Virgen, que carecen de evidencias que demuestren su fiabilidad. Así, muchos de ellos pensaron en la palabra latina *mare* (mar); de esta manera San Anselmo la llamó *Domina Maris* (soberana del mar) y San Bernardo *Stella Maris* (estrella del mar). Cfr. Louis Réau. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. p.57.

¹⁴ La mayor parte de las citas bíblicas provienen de la *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Desclée de Brouwer, 1975 y de *La Nueva Biblia Latinoamericana*. XIIIª ed. Madrid: Ediciones Paulinas, 1983.

¹⁵ Tal como lo vemos en Job 14,1-4: “*El hombre, nacido de mujer, corto es de días y harto de tormentos. Como la flor brota y se marchita, y huye como la sombra sin pararse. ¡Y sobre un ser tal abres tú los ojos, le citas a juicio frente a ti! Mas ¿quién podrá sacar lo puro de lo impuro? ¡Ninguno!*” También lo podemos notar en Job 15,14: “*¿Cómo puede ser puro un hombre? ¿Cómo ser justo el nacido de mujer?*”. Luego, en Rom 8,3 se nos confirma dicha interpretación, allí leemos: “*Pues lo que era imposible a la ley, reducida a la impotencia por la carne, Dios, habiendo enviado a su propio Hijo en una carne semejante a la del pecado, condenó el pecado en la carne*”. Pablo subraya la humillación a la que se sometió el hijo de Dios al hacerse hombre (Flp 2, 7): [Cristo Jesús] “(...) se despojó de sí mismo tomando condición de siervo haciéndose semejante a los hombres y apareciendo en su porte como hombre”. A los ojos de sus contemporáneos, Jesús no aparecía como la Encarnación de Dios en la Tierra, sino que era el hijo del carpintero...el hijo de María (Mt 13, 55; Mc 6,3; Jn 6,42)

De donde nace la Palabra.

insubstancial dentro de los relatos¹⁶ (Mc 3,31-35; 6,3).

En el cuarto evangelio, el de San Juan, sólo hay alguna referencia de la madre de Cristo en el relato de las bodas de Caná (Jn 2,1-12) y respecto de su presencia a los pies de su hijo en la cruz (Jn 19,25-27). En los Hechos de los Apóstoles, María aparece haciendo oración en Jerusalén con los apóstoles después de la Ascensión (He 1,14). Por lo tanto, el conocimiento que se tiene de María por los escritos canónicos se circunscribe esencialmente a los relatos del nacimiento y de la infancia de Cristo contenidos en los evangelios de Mateo y Lucas.

Suele resultar sorprendente para el lector de los evangelios, el hecho de que encontremos tan poca información acerca de la Virgen María en los escritos bíblicos y tantas interpretaciones y material apócrifo posteriores que sirven de base para el florecimiento del culto mariano.

Las Anunciaciones paralelas en Lucas.

Ahora bien, el episodio específico de la **Anunciación**, que es el que nos concierne, revela el misterio descrito en la Biblia por San Lucas en el capítulo I, v.v. 26-38 de su evangelio, en el cual el ángel Gabriel se presenta a María para anunciar el nacimiento del Mesías, hijo del Altísimo, por obra del Espíritu Santo. Lucas es, dentro de los evangelistas, el que

¹⁶ Aunque la tradición católica afirme que el evangelio de Mateo es el más antiguo, existen argumentos académicos decisivos para pensar que es Marcos quien precede a Mateo. El evangelio según San Mateo fue escrito inicialmente en arameo y posteriormente fue traducido al griego. *“La posición católica contemporánea es que la versión aramea de Mateo fue escrita antes que Marcos, pero que el traductor de este evangelio al griego (que es conocido como el Mateo griego entre los especialistas) usó a Marcos para ampliar la versión original aramea. Es el Mateo griego el (...) responsable de las adiciones de los primeros dos capítulos sobre el nacimiento y la infancia de Cristo”*. Cfr. Marina Warner. *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María*. Madrid: Taurus, 1991. p.23-24.

más nos habla de la Virgen. A él debemos 90 de los 152 versículos del NT dedicados a María: uno aparece en los Hechos de los Apóstoles (He 1,14) y 89 en el tercer evangelio (Lc 1-26-38.39-56; 2,1-52; 8,19-21; 11,27-28) y en éste se da la única oportunidad donde, dentro de los textos bíblicos, María se convierte en el eje de la trama¹⁷.

Según una tradición muy antigua, se cree que Lucas recibió parte de sus relatos de la propia María y que incluso la retrató en varias pinturas. Algunos especialistas católicos apoyan la posibilidad de la existencia de una fuente de primera mano en ciertos textos del evangelista, ya que al traducir el original griego de Lc 1,5-12 al hebreo está colmado de aliteraciones al modo típico de la poesía hebrea¹⁸; además el propio Lucas en el prólogo de su Evangelio se refiere a *testigos oculares y servidores de la Palabra* como parte de sus fuentes¹⁹; al mismo tiempo que de investigaciones sobre los hechos de su propia diligencia (Lc 1,2-3).

La narrativa de Lucas está minuciosamente construida a través de una estructura sólida, tanto en la forma, que exhibe una técnica muy refinada, como en el contenido, entrelazado de reminiscencias del Antiguo

¹⁷ Cfr. *Nuevo Diccionario de Mariología*. (Dirigido por Stefano de Fiore y Salvatore Meo.) Madrid: Ediciones Paulinas, 1988. p.313

¹⁸ Cfr. Marina Warner. *Op. Cit.* p.28-29

¹⁹ Acerca del origen de los textos de Lucas, parece que el evangelista utiliza tres fuentes: el Evangelio de Marcos, del que se distancia muy poco, la fuente Q, (a través de los métodos de la crítica literaria, se ha reconstruido una fuente de enseñanzas o dichos de Jesús utilizada aparentemente por Lucas y por Mateo, de la cual no hay noticias, sin embargo dada las coincidencias entre ambos evangelistas –unos 235 vv. referentes a los discursos de Jesús–, y como no parece probable una dependencia de ambos autores, muchos especialistas defendieron la existencia de una colección de dichos llamada fuente Q) y su material propio. Al propio material lucano pertenecen las leyendas sobre Juan el Bautista y sobre el nacimiento de Jesús. Cfr. “*Fuentes para el conocimiento de Jesús*” de Jesús J. M. Blázquez, en: Jaime Alvar y otros. *Cristianismo Primitivo y Religiones Místicas*. Madrid: Cátedra, 1995. p.23 y ss.

De donde nace la Palabra.

Testamento²⁰, concediendo a la Escritura un sentido profético; pues para quienes creen en la unidad de la Biblia, el NT está escondido en el Antiguo y el Antiguo se vuelve visible en el Nuevo (*Novum in vetere latet, Vetus in Novo patet*)²¹.

El lenguaje de Lucas es más griego que el de Mateo, cambiando o editando lo que podía chocar a los lectores paganos. Lucas se diferencia de los demás evangelistas por la concepción global de su obra; es más historiador que Juan y está menos atado que él a sentimientos espirituales y símbolos. Su estilo recuerda al de los filósofos e historiadores griegos contemporáneos²². Para el conocido mariólogo francés R. Laurentin, los dos primeros capítulos del evangelio de Lucas son narrados en función de constantes alusiones a la Escritura, y tal procedimiento lo enmarca dentro del género hebreo del *midrás*²³.

²⁰ De ahora en adelante AT.

²¹ Cfr. Jaroslav Pelikan. *Mary through the Centuries. Her place in the History of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996. p.23

²² Cfr. Jesús J. M. Blázquez. “Fuentes para el conocimiento de Jesús” en: Jaime Alvar y otros. *Op. Cit.* p.33

²³ Cfr. René Laurentin. *Structure et Théologie de Luc I-II*. París: Gabalda, 1964. p.93-104. *Midrás* (pl. Midrasim) es una palabra derivada de la raíz *darás*, que significa *investigar*; en la literatura rabínica se refiere a investigación del sentido de la Escritura. *Midrás* en la historia literaria del pueblo hebreo, es la exégesis no literal de la Biblia; en oposición a la exégesis literal (*pesat*), desde la época subsiguiente a la cautividad de Babilonia. El *Midrás* se funda en la *Halacáh* y la *Haggadáh*. La *Halacáh* es la *ley oral* que, según el judaísmo rabbanita, fue comunicada a Moisés por Dios conjuntamente con la escrita, siendo transmitida oralmente a Josué, ancianos y profetas y varones de la Gran Sinagoga (Talmud, trat. *Pirké Abot*, 1, 1) y a partir de éstos aumentada sucesivamente por los doctores posteriores, y es el origen del Talmud. La *Haggadáh*, en cambio, consiste en parábolas y fábulas y en interpretaciones y amplificaciones de algunos pasajes de la Biblia. Cfr. *Enciclopedia ESPASA-CALPE*. Tomos 27 y 35.

La Biblia se compone por dos partes esenciales, el AT (la antigua alianza: tensión entre promesa y cumplimiento) y el NT (o nueva alianza: cumplimiento de las promesas en el personaje de Jesús). Los judíos al no aceptar tal cumplimiento, rechazan el NT. Esto es vital, ya que los propios escritores bíblicos siguiendo un principio hermenéutico de las escrituras tratan de explicar las promesas del AT a través del NT. El eje de la hermenéutica cristiana es esta dialéctica entre ambos testamentos, sin embargo como todo texto es abierto y múltiple en su carga semántica, sus sentidos pueden ser múltiples. De allí que las promesas y su “lectura

Efectivamente, el relato de la Anunciación a María hunde sus raíces en la tradición literaria del AT. En Gén 17, 15-19 se narra el anuncio y nacimiento milagroso de Isaac; sus padres Sara y Abraham eran ya demasiado ancianos para procrear, pero Yahvé se presentó ante ellos anunciándoles la buena noticia, ante la sorpresa de ambos:

“¹⁵Dijo Dios a Abraham: ‘A Saray tu esposa, ya no la llamarás más Saray, sino Sara. Yo la bendeciré y te daré de ella un hijo’ (...) ¹⁷Abraham, agachándose, tocó la tierra con su cara y se puso a reír, pues pensaba: ‘¿A un hombre de cien años le nacerá un hijo? ¿Y Sara a sus noventa años va a dar a luz?’ ¹⁸Y dijo a Dios: ‘Si al menos aceptaras a Ismael como tal’. ¹⁹Pero Dios le respondió: ‘De ninguna manera, pues va a ser Sara, tu esposa, quien te dará un hijo y le pondrás por nombre Isaac. Con él firmaré mi pacto. Haré una alianza eterna con él y con su descendencia después de él’(...)”.

La historia continúa en Gén 18, 1-15, donde ante el reiterado anuncio de un hecho tan extraordinario la noticia se hace recurrente la incredulidad:

“¹Yahvé se presentó a Abraham (...) ²Abraham miró y vio que tres hombres estaban parados cerca de él (...) ⁹Ellos le preguntaron: ‘¿Dónde está Sara, tu esposa?’ ¹⁰Él les respondió: ‘Está dentro de la carpa’. El otro prosiguió diciendo: ‘Dentro de un año volveré aquí. Para entonces, Sara, tu mujer, tendrá un hijo’. Sara escuchaba a la

cristiana” no excluye otras interpretaciones. Cfr. Gadamer H.G y otros. *Diccionario de Hermenéutica*. 2ª ed. Bilbao: Universidad de Deusto, 1998. p.237

De donde nace la Palabra.

entrada de la tienda detrás del que hablaba. ¹¹Ella y Abraham eran ancianos y ella ya no tenía lo que les pasa ordinariamente a las mujeres.¹²Sara se rió, mientras pensaba: 'Después de haber envejecido, ¿conoceré el placer con mi marido que es tan viejo?' ¹³Pero Yahvé dijo a Abraham: '¿Por qué se ha reído Sara? (...) ¹⁴¿Hay algo imposible para Yahvé? Pues bien, volveré a visitarte dentro de un año y Sara tendrá un hijo'."

Finalmente, en Gén 21,1-7 se completa la historia y se realiza el acontecimiento milagroso: el nacimiento de Isaac.

"Yahvé visitó a Sara, como lo había anunciado, y cumplió así su promesa. ²Sara quedó embarazada, dio a luz un hijo de Abraham, siendo ya vieja y en la fecha que dios había señalado. ³A ese hijo nacido de Sara, Abraham le llamó Isaac(...)"

De un modo similar, en 1Sam 1, 1-28, se cuenta la historia de Ana, una mujer afligida por su esterilidad. No resignada con su situación pide a Yahvé que le conceda un hijo varón, la respuesta de Dios no se hace esperar y además de favorecer a Ana con un hijo, asimismo da un profeta a su pueblo. Cuando dejó de amamantarlo lo ofreció al templo para que sirviera a Yahvé toda su vida. Luego, en 1Sam 2, 1-10, Ana hace un cántico de gratitud al Señor, haciéndose portavoz de todos los desamparados. Luego veremos que este canto de Ana está en estrecha relación con el *Magnificat* de María (Lc 1,45).

También a Sansón se le atribuye un nacimiento milagroso (Jue 13, 1-24), pues nace de una pareja estéril, tal como había sucedido con el hijo de Abraham y Sara, con Samuel y más tarde, ya en el NT con Juan

De donde nace la Palabra.

Bautista (Lc 1,5).

²En la tribu de Dan había un hombre llamado Manoaj, que vivía en Sorá y cuya esposa no había podido tener hijos. ³El Ángel de Yahvé se presentó a esta mujer y le dijo: “Tú no has podido tener hijos y no has dado a luz, pero mira que vas a quedar embarazada y darás a luz un hijo. ⁴Por eso, desde ahora, ten cuidado de no tomar vino (...) ⁵Pues el hijo que darás a luz será un nazareo de Yahvé desde el seno de su madre y nunca se le cortará el pelo, por ser consagrado a Yahvé. Él salvará a los israelitas de los filisteos que los oprimen” (...)

Como hemos podido observar la Anunciación a María se sustenta en una serie de narraciones del AT, que crean los cimientos de la historia narrada por Lucas.

Por otro lado, en la literatura grecorromana era muy usual utilizar el parangón, generalmente de carácter antitético, llamado *synkrisis*. Dentro del prólogo cristológico (Lc 1,5-4,13) Lucas sigue este procedimiento narrativo, y sitúa en tales paralelismos a figuras de la talla de Jesús y María; al primero lo relaciona con Juan y a la Virgen con Zacarías e Isabel, entre otros.²⁴

Tal como conocemos, el texto bíblico se caracteriza por ser un sistema *redundante* y *binario*, es redundante por presentar varias versiones de los relatos importantes, y binario porque los relatos presentan constantemente categorías en oposición, ya que como la verdad no puede encerrarse en una sola afirmación, la intención es que se logre una comprensión más completa al relacionar afirmaciones complementarias o realidades antagónicas.

Es importante destacar que el Evangelio de Lucas puede dividirse por temática en cuatro partes fundamentales: 1) *el prólogo cristológico* u orígenes de Jesús (1,5-4,13); 2) *lo que Jesús “hizo”* (4,14-9,50); 3) *lo que Jesús “dijo”* mientras subía a Jerusalén (9,51-21,38) y 4) *la pasión, muerte y resurrección* de Jesús (22,1-24,53)²⁵.

La Anunciación a María se enmarca en el primer grupo y tiene especial conexión con otras dos escenas del mismo, entre las cuales se encuentran muchos paralelismos: *el Anuncio del nacimiento de Juan el Bautista a Zacarías y la Visitación*. Al observar atentamente este ciclo lucano con cierta perspectiva notamos que es un intrincado tejido de situaciones que se encuentran unidas por coincidencias y antítesis que enriquecen el juego de significados. Por ello, preferimos no desligar un pasaje bíblico de los siguientes, ya que se perderían muchas relaciones que interesan para comprender los significados que nos aporta el episodio de la Anunciación y sus matices.

El episodio que inaugura el tercer evangelio es el que se refiere a la Anunciación del nacimiento de Juan el Bautista a Zacarías y está claramente vinculado a aquel de la Anunciación a María.

En este caso, si comparamos ambos relatos, resultan muy claras las correspondencias entre ellos; veamos entonces de izquierda a derecha, el anuncio del nacimiento de Juan Bautista y la Anunciación a María, para luego hacer las respectivas comparaciones:

⁵ <i>Hubo en los días de Herodes, rey de Judea, un sacerdote llamado</i>	²⁶ <i>El sexto mes, fue enviado el ángel Gabriel desde Dios ^{27a} una ciudad de</i>
---	---

²⁴ Cfr. José C. R. García Paredes. *Op.Cit.* p.72

²⁵ Subdivisión del experto en exégesis retórica R. Meynet. Cfr. *Quelle est donc cette parole? Lecture “rhétorique” de l’Evangile de Luc (1-9, 22-24)*. París: Du Cerf, 1979. *Cit. por.* José C.R. García Paredes. *Op.Cit.* p. 72.

<p><i>Zacarías, del grupo de Abías, casado con una mujer descendiente de Aarón, que se llamaba Isabel; ⁶los dos eran justos ante Dios, y caminaban sin tacha en todos los mandamientos y preceptos del señor.</i></p> <p><i>⁷No tenían hijos, porque Isabel era estéril, y los dos de avanzada edad.</i></p> <p><i>⁸Sucedió que, mientras oficiaba delante de Dios, en el turno de su grupo, ⁹le tocó en suerte, según el uso del servicio sacerdotal, entrar en el Santuario del Señor para quemar el incienso.</i></p> <p><i>¹⁰Toda la multitud del pueblo estaba fuera en oración, a la hora del incienso.</i></p> <p><i>¹¹Se le apareció el ángel del Señor, de pie, a la derecha del altar del incienso.</i></p> <p><i>¹²Al verle Zacarías se turbó, y el temor se apoderó de él.</i></p>	<p><i>Galilea cuyo nombre era Nazaret, a una virgen desposada con un hombre cuyo nombre era José, de la casa de David. Y el nombre de la virgen era María.</i></p> <p><i>²⁸Entrando donde ella, él dice: “Alégrate, agraciada, el Señor está contigo”.</i></p> <p><i>²⁹Ante estas palabras, ella se turbó y se preguntaba qué</i></p>
---	---

<p><i>13El ángel le dijo: “No temas, Zacarías, porque tu petición ha sido escuchada;</i></p> <p><i>Isabel, tu mujer, te dará a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Juan; 14será para ti gozo y alegría, y muchos se gozarán en su nacimiento,</i></p> <p><i>15porque será grande ante el Señor; no beberá vino ni licor; estará lleno del Espíritu Santo ya desde el seno de su madre; 16y a muchos de los hijos de Israel les convertirá al Señor su Dios, 17e irá delante de él con el espíritu y el poder de Elías, para hacer volver los corazones de los padres a los hijos, y a los rebeldes a la prudencia de los justos, para preparar al Señor un pueblo bien dispuesto”.</i></p> <p><i>Zacarías dijo al ángel: “¿En qué lo conoceré? Porque yo soy viejo y mi mujer avanzada en edad”</i></p> <p><i>19El ángel le respondió. “Yo soy Gabriel, el que está delante de Dios,</i></p>	<p><i>significaba este saludo.</i></p> <p><i>30El ángel le dice: “No temas María, porque has hallado gracia en Dios.</i></p> <p><i>31He aquí que tú concebirás en tu seno y tú darás a luz a un hijo, y tú le pondrás por nombre Jesús.</i></p> <p><i>32Éste será grande y será llamado Hijo del Altísimo.</i></p> <p><i>El Señor Dios le dará el trono de David, su padre; 33y él reinará en la casa de Jacob por los siglos, y su reino no tendrá fin”.</i></p> <p><i>34María dice al ángel: “¿Cómo será esto, pues yo no conozco varón?”</i></p> <p><i>35Respondiendo, el ángel le dice: “El Espíritu Santo vendrá sobre ti y la potencia del Altísimo te cubrirá con</i></p>
--	--

<p><i>y he sido enviado para hablarte y anunciarte esta buena nueva. ²⁰Mira, te vas a quedar mudo y no podrás hablar hasta el día en que sucedan estas cosas, porque no diste crédito a mis palabras, las cuales se cumplirán a su tiempo'</i></p> <p><i>²¹El pueblo estaba esperando a Zacarías y se extrañaban de su demora en el Santuario.</i></p> <p><i>²²Cuando salió, no podía hablarles, y comprendieron que había tenido una visión en el Santuario; les hablaba por señas, y permaneció mudo.</i></p> <p><i>²³Y sucedió que cuando se cumplieron los días de su servicio, se fue a su casa. ²⁴Días después, concibió su mujer Isabel; y se mantuvo oculta durante cinco meses ²⁵diciendo: "Esto es lo que ha hecho por mí el Señor en los días en que se dignó quitar mi oprobio entre los hombres"</i></p>	<p><i>su sombra. Por esto Aquel que va a nacer Santo y será llamado Hijo de Dios. ³⁶Y he aquí que Isabel tu pariente ha concebido ella también un hijo en su ancianidad y éste es el sexto mes de aquella que llamaban 'la estéril', ³⁷porque en Dios ninguna palabra es imposible".</i></p> <p><i>³⁸ María dice: "He aquí la sierva del Señor; que se cumpla en mí según tu palabra". Y el ángel la deja.</i></p>
---	---

En primer lugar, el evangelista se encarga de presentar a los

De donde nace la Palabra.

personajes, en el caso de Zacarías y su esposa, ambos destacan por pertenecer a clases importantes: él es sacerdote del grupo de Abías y ella es descendiente de Aarón; en la Anunciación en cambio, no hay referencias que indiquen que María perteneciera a alguna clase digna de mención o de que poseyera un título particularmente importante, sin embargo, ella está “llena de gracia” divina y por lo tanto es objeto de especial respeto.

De Zacarías e Isabel se dice que “eran justos ante Dios”; por su parte a María el ángel le asigna un apelativo muy especial: “agraciada”, término del que haremos referencia luego con mayor detalle.

Isabel al igual que María, no tiene hijos, aunque en el caso de María se debe a su virginidad y en el de Isabel por ser estéril; una es joven y la otra mayor, sin embargo, ambas serán protagonistas del prodigio divino: una llevará en su vientre a un ser lleno del Espíritu Santo, y la otra, por obra del Espíritu Santo, al Hijo de Dios.

A diferencia del texto de la Anunciación, en el cual nada se dice del entorno donde se encontraba María cuando se le apareció el ángel, aquí Lucas sí especifica las coordenadas espaciales del suceso. El hecho de que ocurra en el templo lleno de gente, el lugar más sagrado de todo Israel, deriva en una correspondencia con la Antigua Alianza. Por el contrario, la Anunciación a María acontece en Galilea, un marco más bien profano, ya que Galilea era llamada “de los gentiles” (Is 8,23; Mt 4,14), es decir de los extranjeros. Esta diferencia hace comprender que la morada de Dios no estará ligada al templo de Jerusalén, sino al corazón de cada uno de los creyentes que al recibir la Palabra puede convertirse en santuario de la presencia divina, un signo que revela la universalidad del cristianismo²⁶.

Por otra parte, mientras a Zacarías Gabriel no dirige ningún saludo,

María es saludada de un modo especial por el ángel, entonces, ese “*Alégrate*” parece no ser sólo un acto de cortesía convencional, sino una invitación a la alegría escatológica, ya que una mujer ha sido elegida para engendrar el nuevo ser que dará paso al proyecto divino. La turbación de María no se debe a la aparición del mensajero angélico, tal como le sucede a Zacarías (Lc 1,12), su reacción en cambio, se ve motivada por las palabras que éste le dirigió que la hicieron sentirse depositaria de la benevolencia divina fue el estímulo que causó tal efecto en la Virgen y no la presencia angélica en sí misma.

A ambos personajes el ángel les impele a no temer, pero por motivos distintos: en el caso de Zacarías se pone de relieve que sus oraciones han sido escuchadas, en otras palabras, Dios ha escuchado un ruego proveniente de la condición terrena que imploraba por la fecundidad para su mujer, ya mayor y estéril; situación de la cual se conocen precedentes en el AT y que no excluía la participación del varón. En María la iniciativa parte de Dios, desde el ámbito divino se revela este proyecto inaudito: dar a luz por obra del Espíritu Santo al Redentor, misterio único e irrepetible en la historia de la salvación, y suceso que era del todo ajeno a los deseos de María.

Zacarías y María presentan una objeción similar ante el discurso del ángel, pero sus intenciones también difieren: el cuestionamiento de Zacarías encierra la duda de la posibilidad de esta intervención divina, y por ello el ángel en castigo lo deja mudo, por no dar crédito a sus palabras. La pregunta de María no implica una duda acerca del poder de Dios, por el contrario, ella quiere saber cómo se conciliarán dos realidades humanamente incompatibles, se pregunta que tendrá que hacer para obedecer a la voluntad divina. Al final mientras que María declara su *fiat*, Zacarías nada puede decir e intenta comunicarse por señas con las

²⁶ Cfr. *Nuevo Diccionario de Mariología*. p.316 y 317

De donde nace la Palabra.

personas que estaban en el templo.

Otra diferencia y paralelismo fundamental es la que refiere a los dos niños que van a nacer: Juan y Jesús. Más adelante, Juan declararía la profunda diferencia entre ambos: “...[El] *que viene detrás de mí, a quien yo no soy digno de desatarle la correa de su sandalia...*” (Jn 1,27).

Como ya comentábamos anteriormente, para comprender la perícopa del episodio de la Anunciación a María es necesario ubicarla dentro de un contexto más amplio que se extiende desde Lucas 1-26 hasta el v. 56, donde acaba el episodio de la Visitación; pues sólo de esta manera se revela la unidad literaria y la estructura armónica del texto, aparte de captar la inspiración con que el evangelista transmite el mensaje.

El relato se conforma por siete bloques compuestos en una estructura según el arte hebreo del quiasmo²⁷ o la mutua correspondencia entre los bloques que lo conforman, de esta manera²⁸:

A Lc 1 26-27
B Lc 1,28-29
C Lc 1,30-37
D Lc 1,38
C' Lc 1,39-45
B' Lc 1,46-55
A' Lc 1,56

²⁷ El quiasmo es una figura de retórica compuesta de una doble antítesis, cuyos términos se cruzan, correspondiendo el primero al último y el segundo al tercero. *Cfr. Enciclopedia Espasa-Calpe. Tomo XLVIII. p.1071*

²⁸ Así lo analiza en general José C.R García Paredes. *Op.Cit.* p.78 y ss, aunque introducimos algunos cambios que consideramos pertinentes.

De donde nace la Palabra.

Los primeros tres bloques (A-B-C) se enmarcan en Nazaret de Galilea y los tres últimos (C'-B'-A') en una ciudad de Judea. Existe entre las partes una notable correspondencia entre ellas. El elemento central (D) y por lo tanto más significativo dentro de todo el conjunto, es la respuesta de María, su *fiat*: *“He aquí la sierva del Señor; que se cumpla en mí según tu palabra”*.

El primer bloque (A) y el último (A') son muy similares (las palabras María, meses, casa se repiten); entre el segundo (B) y el sexto (B') se corresponden la alabanza que el ángel hace a María y la alabanza que María hace a Dios. Entre el tercero (C) y el quinto (C') son paralelas la anunciación de la identidad del hijo de María y la identidad de la madre del Señor.

Las desglosaremos para ir entrando en los detalles que nos interesen: El bloque primero (A) es introductorio y son presentados los dos protagonistas de la acción: el ángel Gabriel y María.

²⁶ <i>“En el sexto mes,</i>	<i>fue enviado el ángel</i>	<i>Gabriel</i>
	<i>desde</i>	<i>Dios</i>
^{27a} <i>una ciudad de Galilea</i>	<i>cuyo nombre era</i>	<i>Nazaret</i>
<i>a una virgen desposada con un hombre</i>	<i>cuyo nombre era</i>	<i>José</i>
	<i>de la casa de</i>	<i>David</i>
<i>y el nombre</i>	<i>de la virgen era</i>	<i>María</i>

También se mencionan las coordenadas espacio-temporales del suceso: “Nazaret” y que ocurre seis meses después de la anunciación a Zacarías en el templo. De María sólo se dice que es virgen y que es la prometida de José, un hombre de la casa de David.

El segundo bloque (B) corresponde al saludo angélico:

²⁸Entrando donde ella, él dice:

“Alégrate (χαίρει) , agraciada (κεχαριτωμενη), el Señor está contigo”.

²⁹Ante estas palabras, ella se turbó y se preguntaba qué significaba este saludo.

Aquí es imprescindible resaltar ciertos aspectos que en las versiones del texto de Lucas presentan problemas a la hora de traducirlos, o donde hay contradicciones y cambios de sentido relevantes para hacer una exégesis adecuada de las palabras escogidas por el evangelista.

Por una parte, Hilda Graef²⁹ analiza el texto original griego de la Biblia y plantea varios aspectos de la traducción que se han prestado a confusión dentro de este episodio bíblico y las falsas interpretaciones que se han hecho, específicamente, sobre el discurso del ángel. Como se sabe el evangelio de San Lucas fue escrito en griego, y estos capítulos se han considerado como una combinación de los propios recuerdos de María con otro material antiguo. Del texto original griego proliferaron las versiones en otras lenguas, de las cuales muchas de ellas trastocan el significado de las palabras escogidas por el evangelista en su narración.

Graef nos hace ver el verdadero sentido del texto griego al trabajar en uno de los enunciados del ángel perteneciente al relato de la Anunciación que ha sido mal interpretado y cuya versión se ha generalizado: **“Ave María”** o **“Dios te salve, María”** que es una de las frases más recitadas por los millones de creyentes que diariamente emulan –aparentemente- las palabras del saludo angélico. Aquí, el ángel emplea la palabra griega **jaire** (χαίρει), una forma griega corriente de salutación, sin embargo, en el relato se cuenta que María se impresionó ante tal saludo. En la Vulgata y la antigua versión siríaca se habían limitado a traducir el **jaire** como un simple saludo: **Ave**, lo cual resultaría absurdo, ya que no es

²⁹ Cfr. Hilda Graef. *María: La Mariología y el Culto Mariano a través de la Historia*. Barcelona: Herder, 1968. p 17-20.

De donde nace la Palabra.

probable el ángel iniciara su misión de anunciar un hecho que cambiaría el destino de la humanidad diciendo una expresión correspondiente a nuestros “buenos días”.

Tal como lo apunta Graef: *“en la historia de la Anunciación, el **jaire** conserva toda la fuerza de su significación primigenia: **Alégrate, regocíjate**, y en este sentido se usa en las grandes promesas mesiánicas del AT”*³⁰.

Efectivamente, en este contexto la forma imperativa del verbo no pretende expresar el saludo vulgar del mundo griego, sino que remite a otros anuncios de salvación como los dirigidos a la hija de Sión (Sof 3,14-17: *¡Regocíjate, hija de Sión! ¡Oh Israel, regocíjate!... Él, Rey de Israel, el Señor, está en medio de ti*; Jl 2, 21-27: *No temas, tierra, gózate y alégrate, porque el Señor ha obrado grandes maravillas*; y Zac 2,14-15; 9, 9-10: *Exulta, hija de Sión; salta de júbilo, hija de Jerusalén, pues viene a ti tu rey, justo y salvador*).

María es invitada a alegrarse, al igual que en el AT, la ciudad santa, Jerusalén -llamada hija de Sión-, junto con todos los israelitas que habitan en ella después del regreso del exilio en Babilonia. El motivo de este gozo reside en el hecho de que Dios, después del oscuro paréntesis del destierro, vuelve a habitar en medio de ella, en el templo reconstruido. No hay nada que temer ahora: Yahvé es su rey y redentor³¹. La pertinencia de esta interpretación es afortunada, pues como en María se encarnará el hijo del Altísimo que será el Salvador y reinará por los siglos de los siglos en la casa de David, la Virgen de Nazaret se convertirá en un segundo templo, la nueva arca de la alianza y la restauración del reino del Padre Eterno.

³⁰ Hilda Graef. *Op.Cit.* p.18.

³¹ *Cfr. Nuevo Diccionario de Mariología.* p.319 y también p.147.

Tal como apuntábamos anteriormente, su turbación no estaría relacionada con la presencia angélica en sí misma ni por temer por su virginidad tal como pensaron algunos estudiosos, sino por este enigmático saludo y por sentirse destinataria de la predilección divina que, quizás ella creía inmerecida.

Otro aspecto que llama la atención y que destaca concienzudamente García Paredes, es que el evangelista incluya un saludo griego en un ambiente judío. Es la primera vez que Lucas utiliza esta forma de salutación en vez del hebreo *Shalom* (paz), cuya traducción al griego sería *eirene*. El saludo griego *jaire* aparece en otras ocasiones en los evangelios (Mt 26,49; Mt 27,29; Mc 15,18; Jn 19,3), aunque en ninguno de esos casos está relacionado con el anuncio de un acontecimiento escatológico, sino de un tratamiento de cortesía. Sin embargo, siempre que Lucas refiere a un saludo utiliza el hebreo (Lc 10,5; 24,36), salvo en el caso de la Anunciación.

Por otra parte, llama la atención el hecho de que en este primer saludo del ángel no llama a María por su nombre, sino que le asigna un epíteto: *agraciada* o como se traduce generalmente desde la Vulgata: *gratia plena* (llena de gracia)³². Esta traducción latina no es del todo correcta, ya que no se adecua con exactitud al término griego *kejaritoméne* (*κεχαριτωμενη*), que es el perfecto del verbo *jaritóo*, derivado de la raíz *járis*, que significa “favor de Dios”; además el verbo *jaritóo* tiene un valor causativo, entendiéndose de esta manera que Dios hace a alguien (María, en nuestro caso) llena de su complacencia y por último, el perfecto acentúa el hecho de que la Virgen se encuentra bajo la influencia de este favor divino y permanece en este estado³³.

³² En otros casos cuando Lucas describe a un personaje como “lleno de Gracia” - en el caso de Esteban (Hech 6,8), o cuando se refiere a Cristo como “lleno de Espíritu Santo” (Lc 4, 1)- utiliza una expresión distinta de *κεχαριτωμενη* que sólo aplica a María.

³³ Cfr. *Nuevo Diccionario de Mariología*. p.317

De donde nace la Palabra.

La palabra griega usada por Lucas es un término que dentro de las Sagradas Escrituras sólo aparece en el relato de la Anunciación y es dedicada a María. Dentro del contexto de la Anunciación hace referencia a una iniciativa tomada por Dios al haber escogido a María como la favorecida.

Avanzando más en el relato, en el tercer bloque (C) el evangelista redacta una bella perícopa desde el v. 30 hasta el 37, construida también en quiasmo, lo cual hace que encontremos una estructura compuesta en quiasmo dentro de otro texto de mayores dimensiones, también creado bajo los mismos parámetros retóricos.

A ³⁰*El ángel le dice:* “No temas, María, porque has hallado gracia **EN DIOS**
(παρὰ τῷ Θεῷ)

B ³¹He aquí que tú **CONCEBIRÁS** en tu seno
y tú darás a luz un **HIJO**
y tú le pondrás por nombre Jesús

C ³² Este será **GRANDE** y será llamado **HIJO DEL ALTÍSIMO**

D El señor Dios le dará el trono de David su padre
³³y él reinará sobre la casa de Jacob por los siglos
y su reino no tendrá fin”.

E ³⁴María dice al ángel:

“¿CÓMO SERÁ ÉSTO, PUES YO NO CONOZCO VARÓN?”

³⁵Respondiendo, el ángel le dice:

D' “El Espíritu Santo vendrá sobre ti
y la potencia del Altísimo te cubrirá con su sombra. Por esto

C' Aquel que va a nacer **SANTO** será llamado **HIJO DE DIOS**.

B' ³⁶Y he aquí que Isabel tu pariente **HA CONCEBIDO** ella también un hijo
en su ancianidad

A' y éste es el sexto mes de aquella que llamaban ‘la estéril’.

³⁷ porque **EN DIOS** (παρὰ τοῦ Θεοῦ) ninguna palabra es imposible”.

Consta de nueve partes, la central comprende la pregunta de María, estratégicamente ubicada (*¿Cómo será esto, pues yo no conozco varón?*); la objeción de María evoca la de Zacarías (Lc 1,18) y resalta su condición virginal, ya que el verbo “conocer” es usado aquí siguiendo el lenguaje tradicional bíblico, como un eufemismo para referir al contacto sexual, tal como es usado en el libro del Génesis (Gén 4, 1: “*Conoció el hombre a Eva, su mujer, la cual concibió y dio a luz a Caín...*”). Hay quienes ven la objeción de María en el escrito de Lucas como una razón para creer que ella hubiese hecho alguna promesa sobre su virginidad, sin embargo, todo parece indicar que esta frase sirve al evangelista como mero recurso literario.

Destacados mariólogos interpretan la pregunta de María como referente al presente inmediato: “¿Cómo podría tener *ahora* un hijo, puesto que no conozco varón?”, ya que según las costumbres judías, los novios hacían una promesa ante testigos llamada desposorio o ‘*erûsin*, desde ese momento, la novia era considerada jurídicamente como mujer del varón y éste no podía separarse de ella, salvo un acto público de repudio.

Los novios no podían tener relaciones sexuales hasta un segundo rito matrimonial: los *nîsû’în*, que tenía lugar un año después de la promesa y consistía en el traslado de la novia a casa del novio.³⁴ Así que el hecho de que María no “conociera” ningún hombre no se debía a una actitud de ascetismo que era impropia de las costumbres judías, sino que dado que estaba prometida en matrimonio aun no se había trasladado a casa del novio y por lo tanto el matrimonio aún no se había consumado.

Reanudando la comprensión de la estructura del texto, se observa que la primera y la novena parte incluyen la misma expresión (en Dios), de

este modo la perícopa comienza y termina afirmando la grandeza de Dios que supera todo lo imaginable por el hombre.

Por otra parte, también en el AT se ha afirmado que otros personajes habían hallado gracia en Dios, pero sólo de María y Moisés (Éx 33,12-17) se afirma esto directamente en el texto bíblico.

La segunda y la octava hablan de dos concepciones: la que le acontecerá a María, de un modo virginal, y la milagrosa que le acaba de acontecer a la estéril Isabel en su vejez; el milagro preliminar que anticipa el gran milagro de la concepción del Mesías por María. El ángel revela a la Virgen lo que va a sobrevenir en ella: *concebirás, darás a luz y le pondrás por nombre Jesús.*

Lucas a diferencia de Mateo, tal como lo veremos luego, no toma en cuenta a José para nada; María es la encargada de todo, hasta de poner el nombre a su hijo, ella será su único vínculo con lo terreno.

También en el AT algunas mujeres llenas de la gracia divina les imponen el nombre a sus hijos como Agar (Gén 16,11), Lía (Gén 30,13), la madre de Sansón (Jue 13,24), la madre de Samuel (1 Sam 1,20) y la 'alma de la profecía de Isaías (Is 7,4).

La tercera y séptima parte definen al que va a nacer, con sus cualidades (*será grande, hijo del Altísimo, Santo, Hijo de Dios*), mientras que de Juan se anunció que "sería grande ante el Señor" (Lc 1, 15), de Jesús se dice que será grande y Santo. Por tanto Juan es presentado desde la perspectiva del "*hacer*", es decir, realizando las tareas proféticas que habría de realizar, mientras que Cristo desde la del "*ser*".

La cuarta y sexta parte hablan de los dones con que Dios dotará a su hijo (el Reino eterno) y a la madre (el Espíritu Santo y la potencia del

³⁴ Cfr. José García Paredes. *Op. Cit.* p.49

De donde nace la Palabra.

Altísimo). Aquí encontramos otra alusión al AT: “*El Espíritu Santo vendrá sobre ti y la potencia del Altísimo te cubrirá con su sombra*”, esta sentencia del ángel recuerda al pasaje del Éxodo 40, 34-35: “*Entonces la nube cubrió la tienda de la reunión (...) Moisés no podía entrar en la tienda de la reunión porque la nube se había posado encima y la gloria del Señor llenaba el tabernáculo*”³⁵, la nube simboliza la presencia de Dios que cubre y envuelve con su sombra la tienda y por eso la morada se llena de su gloria, asimismo, el Espíritu Santo desciende sobre María y el poder divino la cubre logrando que su seno quede lleno de la presencia de un Ser que será Santo, el Hijo de Dios. En el centro de la perícopa (D) se encuentra el *fiat* de María, la respuesta llena de fe y obediencia de la Virgen:

³⁸*María dice:*

***“He aquí la sierva del Señor;
que se cumpla en mí según tu palabra”.***
Y el ángel la deja.

María, tal como Ana, la madre de Samuel, se declara con humildad como “sierva” del Señor, sin embargo Ana pedía un hijo a Dios, en cambio María no pide nada, todo ocurre por gracia divina. Este consentimiento de María ilustra en la teología cristiana la más sublime fusión del albedrío del hombre con el plan divino, este tipo de cooperación libre entre el hombre y Dios para la salvación recibe por nombre sinergia³⁶.

Orígenes, el más grande de los primeros exégetas cristianos, sugiere, por el significado polisémico de la palabra logos, que María concibió por las palabras del ángel, esta idea cobró un sentido literal posteriormente, así se evidencia en un himno del siglo VI atribuido a Venancio Fortunato:

³⁵ Para estas representaciones simbólicas *Cfr.* Éx 16,10; 19,9; Núm 9,15-22; 10,36.

³⁶ *Cfr.* Marina Warner. *Op. Cit.* p.237

*Mirentur ergo saecula
quod angelus fert semina
quod aure virgo concepit
Et corde credens parturit.*³⁷

Luego en el texto que corresponde al bloque quinto (C') según el método de análisis retórico que estamos siguiendo, ocurre el encuentro entre Isabel y María. Aunque esta parte del episodio no es del todo de nuestro interés, brevemente la comentaremos ya que forma parte de la estructura mayor que estamos estudiando.

A diferencia de la escena de la Anunciación a María, en la cual el ángel era quien se trasladaba a la casa de la Virgen, ahora es ella quien va hacia casa de su pariente Isabel en alguna ciudad de Judea.

Este momento es crucial pues confluyen las dos anunciaciones, la de Zacarías e Isabel y la de María en el encuentro de ambas mujeres. María saluda a Isabel, pero ésta en vez de contarle el milagro de su propia maternidad, anuncia el prodigio que sucede en María. Por fin ambas historias milagrosas se entrelazan en este encuentro y se cierra el círculo de paralelismos.

³⁹María se levantó en aquellos días y se fue con prontitud a la región montañosa, a una ciudad de Judá. ⁴⁰Entra a casa de Zacarías y saluda a Isabel.

⁴¹Y sucedió que cuando Isabel oyó el saludo de María saltó de gozo el niño en su seno e Isabel quedó llena del Espíritu Santo, ⁴²y proclamó a voz en

³⁷ “Los siglos se maravillan, pues lo que el ángel lleva como semilla a la virgen lo concibe por el oído, y creyendo en su corazón, llegó a ser fructífera”. Cit. por. Marina Warner. Op. Cit. p.65.

grito: -“Bendita tú eres entre las mujeres y bendito el fruto de tu vientre. ⁴³¿Y de dónde a mí que la madre de mi Señor venga a mí? ⁴⁴Porque he aquí que cuando ha llegado la voz de tu saludo a mis oídos, el niño saltó de alegría en mi vientre. ⁴⁵Dichosa aquella que ha creído que se cumplirá lo que ha sido dicho de parte del Señor”

Aquí nos topamos con otra referencia de carácter midrásico y es la relacionada con el pasaje del AT “*En aquel día David temió ante el Señor y pensó: ¿Cómo puede venir a mí el arca del Señor? (...) Y el arca del Señor permaneció tres meses en casa de Obbedón, el heteo*” (2 Sam 6,9.11). Las palabras de asombro pronunciadas por Isabel son -no casualmente- casi idénticas, luego en el texto se narra que María permaneció tres meses en casa de su parienta.

El *Magnificat*, corresponde al segmento sexto de la estructura del texto lucano (B') y es el himno famoso que se supone compuso María en respuesta a la bendición de Isabel, y donde reconoce que se han cumplido las promesas del ángel. Aquí, tal como comentábamos anteriormente, también hay una notable correspondencia con un pasaje del AT, específicamente con el canto de gratitud de Ana en 1 Sam 2, 1-10, por lo cual colocamos a la izquierda el texto del AT, para que se observe la notable similitud entre ambos.

<i>¹Entonces Ana oró y dijo: “Mi alma se alegra en Yahvé, en Dios me siento llena de fuerza, ahora puedo responder a mis enemigos, pues me siento feliz con tu auxilio.</i>	<i>⁴⁶María dice: “Mi alma proclama la grandeza del Señor ⁴⁷y mi espíritu se alegra en Dios mi Salvador</i>
<i>²Pues nada hay fuera de Ti, no hay roca tan firme como nuestro Dios.</i>	<i>⁴⁸porque ha mirado la humillación de su esclava; y he aquí que desde ahora me felicitarán todas las generaciones</i>

<p><i>³No digan tantas palabras altaneras, ni salga de su boca la arrogancia,</i></p> <p><i>porque Yahvé es un Dios que lo sabe todo, él juzga las acciones de todos.</i></p> <p><i>⁴El arco de los fuertes se ha quebrado mientras que los débiles se han hecho fuertes.</i></p> <p><i>⁵Los que estaban satisfechos van a trabajar por un pedazo de pan, mientras que los débiles no necesitan hacerlo. (...) ⁷Levanta del polvo al desvalido ⁸y, de la mugre, saca al pobre para que pueda sentarse con los grandes y ocupar un lugar de privilegio. Porque Yahvé ha hecho los pilares de la tierra y sobre ellos ha puesto el universo.</i></p> <p><i>⁹El guía los pasos de sus fieles y los malos desaparecen en las tinieblas, pues no es por la fuerza como triunfa el hombre.¹⁰El Altísimo truena en los cielos, Yahvé hace justicia hasta los extremos del mundo y da fuerzas a su rey,</i></p>	<p><i>⁴⁹porque el Poderoso ha hecho obras grandes por mí. Y Santo es su nombre</i></p> <p><i>⁵⁰Y su misericordia llega de generación en generación para aquellos que le temen;</i></p> <p><i>⁵¹Él ha hecho proezas con su brazo y ha dispersado a los soberbios de corazón;</i></p> <p><i>⁵²ha derribado del trono a los poderosos y ha exaltado a los humildes;</i></p> <p><i>⁵³a los hambrientos los ha colmado de bienes y a los ricos los ha despedido vacíos.</i></p> <p><i>⁵⁴Auxilia a Israel su siervo acordándose de su misericordia</i></p> <p><i>⁵⁵Como lo había dicho a nuestros padres a favor de Abraham y su descendencia por los siglos.</i></p>
--	--

haciendo sobresalir a su Elegido.

Por último se cierra el pasaje con este enunciado (A') donde María al igual que el arca de la alianza permanece en casa de Isabel por tres meses.

⁵⁶María se queda con ella unos tres meses y después ella retorna a su casa

Aparte del interesante análisis retórico de los textos propuesto por el exégeta Meynet y comentado por José C.R García Paredes, el relato de la Anunciación a María admite lecturas plurales e interpretaciones diversas.

A través de un análisis semiótico de la estructura del texto bíblico, intentaremos comprender más profundamente las acciones y reacciones realizadas por los personajes del relato que serán aplicadas al encontrarnos con este tema en la representación plástica.

Al observar ciertos parámetros de análisis descritos y aplicados para otras narraciones bíblicas³⁸, notamos que el relato de la Anunciación encaja en una estructura semejante que se podría subdividir esencialmente en cuatro secuencias principales con sus respectivas partes:

PREÁMBULO →	CONTRATO →	REALIZACIÓN→	DISOLUCIÓN
Ubicación espacio-temporal y	-Orden (Lc 1,30-33) -Lucha (Lc 1,34)	Encarnación de Cristo (implícita)	Desaparición del ángel (Lc, 1, 38b)

³⁸ Así son aplicadas por Enrique Obediente Sosa. En: *Un ensayo de semiótica narrativa. El Análisis del relato bíblico*. Mérida: Consejo de Publicaciones ULA, 1982. p 23-51; sin embargo, preferimos cambiar los términos de *conjunción* y *disyunción* por *preámbulo* y *disolución*, para evitar posibles confusiones en el uso de terminología algo ambigua.

presentación de los personajes (Lc 1, 26-27)	+ Prueba(Lc 1,36-37) -Aceptación (Lc 1, 38 ^a)		
--	--	--	--

En primer lugar tenemos el **preámbulo** o secuencia que inaugura el episodio; en este caso particular, incluye la ubicación temporal del hecho (“*El sexto mes...*”), se hace patente la identidad del emisor y la del mensajero (“*...fue enviado el ángel Gabriel desde Dios...*”), se evidencian las coordenadas espaciales de acción (“*...a una ciudad de Galilea cuyo nombre era Nazaret...*”), y la identidad del receptor del mensaje (“*...A una virgen desposada con un hombre cuyo nombre era José, de la casa de David. Y el nombre de la virgen era María*”).

Luego aparece una relación entre las partes que corresponde al modelo del **contrato**, es decir, que representa un acuerdo entre los personajes; esta secuencia se divide, a su vez, en la **orden** o **petición** (“*He aquí que tu concebirás en tu seno y tú darás a luz un hijo...*”), la **lucha**, es decir, el cuestionamiento de la petición (“*¿Cómo será esto, pues yo no conozco varón?*”); luego vendría la **prueba**, es decir el momento donde el ángel cita una situación análoga a la de María para dejar muy claro que nada es imposible para Dios, y por ello le cuenta acerca del milagro de la concepción de su prima Isabel en la vejez, y posteriormente sucede **la aceptación** por parte de María (“*He aquí la sierva del Señor; que se cumpla en mí según tu palabra*”). Inmediatamente se produce **la realización** del trato, es decir, la Encarnación; sin embargo ésta queda implícita en el texto, pues se supone que en el instante mismo de aceptación de la misión encomendada a María, el Verbo divino se encarna en su vientre virginal. Por último, aparece **la disolución** o secuencia que cierra el relato, que en esta oportunidad es muy simple y breve (“*Y el*”).

De donde nace la Palabra.

ángel la deja”).

La Encarnación en Mateo.

Aparte del relato del evangelio de Lucas que ya hemos comentado, debemos citar otros textos que están estrechamente relacionados con el episodio de la Anunciación, y son los que encontramos en el evangelio de Mateo acerca de la Concepción de Cristo.

El evangelio de Mateo comienza con la Genealogía de Jesús (Mt 1, 1-17), heredero de un largo pasado comprendido en tres etapas que contienen catorce generaciones cada una: el reino ascendente, desde Abraham a David; el tiempo de declive, que acaba en la cautividad de Babilonia y el tiempo de restauración. El objetivo de esta genealogía es muy claro: se pretende mostrar que Jesús es descendiente de Abraham y de David y por lo tanto, heredero de las promesas hechas por Dios a estos dos patriarcas.

En el v.16 aparece el nombre de la Virgen (*“Y Jacob engendró a José, el esposo de María, de la cual nació Jesús, llamado Cristo”*); aquí llama la atención el modo cómo el evangelista introduce a María dentro de la narración. Hasta este momento, Mateo escribía repetitivamente *“Abraham engendró a Isaac, Isaac engendró a Jacob, Jacob engendró a Judá y a sus hermanos (...)”* y así sucesivamente, ya que según la mentalidad judía el varón es quien engendra al hijo en su esposa, pero al llegar a José, no dice *...y José engendró a Jesús*, ya que Jesús no tiene padre humano. Vale resaltar que el verbo engendrar en el lenguaje bíblico significa transmitir no sólo el propio ser sino también la manera de comportarse: el hijo es la imagen de su padre, por ello la genealogía cambia tan bruscamente al final, puesto que José sólo es el padre legal de Cristo, la concepción en el seno de María se dio antes de que ella conviviera con éste y el origen

De donde nace la Palabra.

humano de Jesús está sólo en ella; por primera vez se prescinde por completo del varón y todo el protagonismo recae sobre la mujer.

José es el descendiente del linaje davídico y portador de la legitimidad genealógica, y a pesar de esto, queda desplazado por María³⁹; este versículo también prepara al lector para la comprensión del misterio que se realizó en ella y se lo anticipa.

Luego en Mt 1, 18-25 se hace referencia al origen y nacimiento de Jesucristo a través de María por obra del Espíritu Santo, sin referir al momento de la Anunciación angélica, obviándose con esto, toda la escena de la historia que apunta el hecho del encuentro entre la presencia angélica y la terrestre.

Mateo de manera concisa y tajante establece que María se encuentra encinta por obra del Espíritu Santo, luego dirige su atención a su marido José y sus dudas acerca de la virtud de su prometida, y de cómo un ángel le convence de su pureza intacta. Tal como podemos observar, el texto de Mateo difiere notablemente del de Lucas, por tanto, suponiendo que Lucas hubiera conocido estos escritos, los rechazó. Así leemos en Mateo:

(A)¹⁸La génesis de Cristo fue de esta manera: Su madre, María, estaba desposada con José y, antes de empezar a estar juntos ellos, se encontró encinta por obra del Espíritu Santo.¹⁹ Su marido, José, como era justo no quería ponerla en evidencia, resolvió repudiarla en secreto.
(B)²⁰Así lo tenía planeado, cuando el Ángel del Señor se le apareció en sueños y le dijo: “José, hijo de David, no temas tomar contigo a María tu mujer, porque lo

³⁹ Cfr. José C.R. García Paredes. *Op. Cit.* p.43-44

engendrado en ella es del Espíritu Santo.²¹ Dará a luz un hijo, y tú le pondrás por nombre Jesús, porque él salvará a su pueblo de sus pecados”.

(C) ²²Todo esto sucedió para que se cumpliese el oráculo del Señor por medio del profeta: ²³Ved que la virgen concebirá y dará a luz un hijo, y le pondrán por nombre Emmanuel que traducido significa: “Dios con nosotros”.

(B’) ²⁴Despertado José del sueño, hizo como el Ángel del Señor le había mandado, y tomó consigo a su mujer.

(A’) ²⁵Y no la conocía hasta que ella dio a luz un hijo, y le puso por nombre Jesús.

La perícopa está compuesta por cinco partes construidas en forma de quiasmo (A, B, C, B’, A’). En la primera parte (A) se muestra la insólita situación en que se encuentra María: sin conocer varón alguno queda encinta “por obra del Espíritu Santo”, sin embargo, el Espíritu no actúa como “esposo”. “*La partícula utilizada para expresar la acción del Espíritu es ‘εκ’.* Precisamente la misma partícula que ha utilizado Mateo en su genealogía cada vez que debía indicar la acción femenina”⁴⁰. El problema de la condición femenina del Espíritu Santo se analizará en el apartado de la Anunciación como tema simbólico.

Por otro lado está el conflicto de José quien “decidió repudiarla en secreto” algo contrario a la ley judía, ya que tenía todo el derecho de repudiarla en público e incluso la mujer debía ser lapidada a las puertas de su casa por el delito de adulterio. Las costumbres judías proclamaban al marido como propietario de la mujer quien le debía obediencia absoluta a éste y en caso de divorcio -sólo el hombre podía tomar esta iniciativa-

⁴⁰ José C.R. García Paredes. *Op. Cit.* p.50. Para las expresiones en griego

De donde nace la Palabra.

bastaba con redactar una carta de repudio y su mujer ya no podría casarse con otro judío jamás⁴¹. De manera que José, porque “era justo”, a pesar de creerse engañado, no se sirve de la ley judía.

Ya en la quinta parte (A'), se presenta resuelto dicho conflicto: José no la conoció, ella dio a luz a un niño y José le puso por nombre Jesús. En la segunda (B), el evangelista señala la mediación del ángel que le anuncia a José lo que ha sucedido y le manda acoger a María; y ya en la cuarta (B') encontramos relatado el modo como actuó José en respuesta a dichas palabras. La parte central de la perícopa (C) demuestra la condición en que se cumplió la palabra profética de Dios: la concepción de la Virgen, que da a luz al Emmanuel.

También es usual en Mateo relacionar un hecho que está narrando con una profecía del AT aunque Lucas lo hace con mayor sutileza y un estilo más sofisticado.

De tal manera, en los vv. 22 y 23, la concepción de Cristo cumple la profecía de Is 7, 9 (*“Mirad: la joven [’alma] está encinta y dará a luz un hijo y le pondrá de nombre Emmanuel”*)⁴².

paralelizadas véase la nota al pie 47 de este mismo libro.

⁴¹ Cfr. Jean Marie Aubert. *La mujer. Antifeminismo y cristianismo*. Barcelona: Herder, 1976. En tiempos de Cristo, la cuestión era muy debatida entre las dos escuelas rabínicas, la más rigorista de Shammai, que sólo admitía el adulterio como motivo de divorcio, y la más laxa de Hillel, que admitía cualquier contrariedad experimentada por el marido, tal como que la mujer hubiera dejado quemar un guiso. p.19

⁴² El trasfondo histórico de esta predicción del profeta Isaías forma parte de los sucesos relacionados con la amenaza de invasión de Judá por los ejércitos siro-efraimita y la posible destrucción de la dinastía davídica (734 a.C aproximadamente). En este año muere Jotán, el rey de Judá, le sucede su hijo, el joven Ajaz, contra el cual organizan una guerra el rey de Damasco y el de Israel, porque se había negado a unirse a ellos en la coalición contra Teglath-Falasar III, rey de Asiria. Ajaz, asustado ante la posible invasión decide pedir ayuda al rey de Asiria; en este momento aparece Isaías que intenta disuadir al rey de este proyecto, ya que aliarse con este monarca implicaba también reconocer las falsas divinidades que él adoraba, así que asegura a Ajaz, que contaría con la asistencia divina para vencer a sus enemigos y ofrece al incrédulo rey un signo.

Es evidente que Mateo retoca las palabras del profeta haciendo una exégesis con un sentido mesiánico que el texto original de Isaías aparentemente no pretende, pues allí no se especifica que la mujer concibe virginalmente por obra del Espíritu Santo. En el contexto dinástico en que se enmarca la profecía se procura anunciar que la casta davídica no peligrará ya que habrá un hijo heredero y no los sentidos que encuentra deliberadamente Mateo⁴³.

El evangelista aplica un criterio de exégesis intrabíblico, uno de los principios básicos en la interpretación de la Biblia, es decir, da una lectura profética a textos más antiguos trastocando su significado inicial para aplicarlos muchos siglos después a circunstancias distintas⁴⁴. Así demuestra que un acontecimiento de esta índole no es arbitrario sino que ya estaba germinalmente contenido en un oráculo de Isaías; la historia de la salvación encuentra entonces su lógica, todo encaja en su geometría perfecta, nada sucede por casualidad: todo forma parte del proyecto divino.

La versión de Mateo refleja algunos cambios contundentes: “*Mirad la virgen (παρθενος) concebirá y dará a luz un hijo y le pondrá el nombre*

Le dice entonces que su joven esposa Abía dará a luz a un niño (Ezequías) y que cuando este niño aprendiera a distinguir entre el bien y el mal, los reyes que amenazaban a Ajaz serían derrotados. Al pasar el período de tiempo especificado por el profeta se confirmó la veracidad de la profecía. Cuando Ezequías contaba con algo más de un año la amenaza siro-efraimita se había disipado. Ezequías sucedió a su padre, llevó un buen gobierno y la casa de David a la que Dios había prometido perpetuidad sobrevivió gracias a la persona del Emmanuel-Ezequías. Esta interpretación de la profecía de Isaías es la más antigua y numerosos exégetas de la actualidad la apoyan, aunque claro está existen otras interpretaciones, de las que por cierto no haremos referencia ya que este aspecto es periférico y carece de mayor importancia dentro de los objetivos de nuestro estudio. *Cfr. Nuevo Diccionario de Mariología*. p.312

⁴³ *Cfr.* José C.R. García Paredes. *Op. Cit.* p.45-48.

⁴⁴ Es necesario distinguir la hermenéutica bíblica de la exégesis bíblica. Acerca de la Hermenéutica Bíblica, *Cfr.* V. Morla, en: H. G. Gadamer y otros. *Op. Cit.* p. 236 ss.

de Emmanuel". Traduce el término hebreo 'alma por el griego *parthenos* (virgen), cuando éste significa más bien "muchacha joven", sin embargo hay que decir que la opinión de los estudiosos está bastante dividida: por una parte A. Schulz quien ha estudiado esta rara expresión en todos los textos que la contienen, que, por cierto son muy pocos, concluye que en ellos sólo puede significar "virgen"; por su parte R. Laurentin está convencido de que la creencia muy difundida por ese entonces de que un nacimiento extraordinario sería el comienzo de una nueva edad de oro pudo haber influido en el profeta y que las transformara para sus propósitos. Difieren de éste G. Duncker que rechaza categóricamente esta opinión y Coopens, quien la tiene por muy inverosímil⁴⁵.

El sentido mariológico que cobran las palabras del profeta en Mateo puede entenderse en tanto que la madre de Ezequías dio continuidad al linaje davídico y María ahora dará a luz un hijo que reinará para siempre en el trono de David. El nacimiento de Ezequías fue prodigioso ya que había sido anunciado como un signo por el profeta, al igual que el nacimiento de Cristo, ya que fue concebido por una virgen y por obra del Espíritu Santo. En definitiva, Mateo soluciona el conflicto justificando la pertenencia de Jesús a la estirpe y casa de David al darle a José protagonismo y adjudicarle la responsabilidad de imponer el nombre de Jesús que implicaba además la aceptación legal de la paternidad, dado que como no se demuestra que María perteneciera a la estirpe de David, era necesario mostrar a Jesús como el heredero de las promesas del AT. A su vez resalta el origen trascendente del Mesías gracias a la acción del Espíritu Santo sobre María Virgen.

⁴⁵ Cfr. Hilda Graef. *Op. Cit.* p.15-17

La Anunciación dentro de los evangelios apócrifos

Aparte de estas referencias bíblicas que se circunscriben con carácter preciso dentro de la historia que enuncian, hallamos sobre la Anunciación otras narraciones, insertas esta vez en los libros apócrifos que incluyen información suplementaria en relación con los datos suministrados por la Biblia.

Los libros apócrifos se presentan como escritos bíblicos, pero no reconocidos de manera oficial, por ello el calificativo de *apócrifo* toma también el sentido de *no canónico*. Son libros de autenticidad sospechosa y como no son considerados por los padres de la Iglesia productos de inspiración divina, no comprometen la fe, sin embargo han tenido sobre la iconografía una influencia tan grande como el Canon⁴⁶.

Las informaciones dadas por la Biblia no lograban satisfacer la curiosidad insaciable de la devoción popular que quería saber más acerca de la infancia y la pasión del Salvador, así como los pormenores y detalles de la vida de la Virgen. De esta necesidad surgieron algunos de los libros apócrifos, los cuales no pretendían suplantar a los Evangelios canónicos,

⁴⁶ Desde el punto de vista cronológico se pueden dividir los textos apócrifos en tres grupos: 1) Apócrifos primitivos anteriores a la formación del canon, es decir antes del Concilio de Calcedonia en el año 451. Pueden representar una tradición antigua y paralela. A este grupo pertenecen el Evangelio de Tomás, el Evangelio de Pedro, el Diálogo del Salvador y algunos restos de papiros. 2) Evangelios cuando el canon no estaba formado que ofrecen una teología diferente, como los Evangelios de los Nazarenos y el de los Ebionitas. 3) Evangelios posteriores al año 200 que rellenan lagunas de los evangelios canónicos. Su finalidad era más bien edificar a los lectores. Desde el punto de vista temático, en cambio se pueden dividir en: 1) Evangelios de tipo sinóptico, que recogen dichos y hechos de la vida de Jesús. 2) Evangelios de la infancia y resurrección de Cristo y los del ciclo de María. 3) Evangelios gnósticos, como los escritos de Nag Hammadi, Egipto. *Cfr. "Fuentes para el conocimiento de Jesús"* por Jesús J. M. Blázquez, en: Jaime Alvar y otros. *Op. Cit.* p.42

sino simplemente completar sus lagunas⁴⁷.

En numerosas ocasiones los artistas que representaban obras de temática cristiana se han inspirado en ellos más que en los escritos canónicos; en el caso particular de la vida de la Virgen María, se han valido sobre todo del Protoevangelio de Santiago⁴⁸, y los libros que derivaron directamente de él, tales como el Evangelio del Pseudo Mateo y el Libro de la Natividad de María⁴⁹.

Muchos detalles sin embargo han sido admitidos en la doctrina teológica acabando por ser tomados como históricos. Tales son los relativos a la natividad milagrosa de María siendo estériles sus padres Joaquín y Ana (así como los nombres de los padres de la Virgen), la presentación de la niña al templo y su estancia hasta la pubertad, la designación de José como su esposo a través de una señal divina, entre otros.

⁴⁷ Cfr. Louis Réau. *Op.Cit.* p. 30 y 35.

⁴⁸ El humanista francés Guillermo Postel († 1581) fue quien descubrió y tradujo esta obra al latín y la llamó “Primer evangelio (πρωτο-εὐαγγέλιον) de Santiago, el hermano del Señor”. Parece que su antigüedad remonta al siglo II; esta obra oriental, anterior a los dogmas, tuvo gran difusión y su objetivo era glorificar a María. Este libro contiene tres partes: 1) vida de María hasta el nacimiento de Jesús (c.1-16); 2) nacimiento de Jesús (c.17-21); 3) matanza de los inocentes y muerte de Zacarías (c.22-24), finalmente el relato se cierra con un epílogo.

⁴⁹Fue Tischendorf quien dio por nombre “Evangelio del Pseudo Mateo” a estos textos inspirado en la carta de San Jerónimo a Cromacio y Heliodoro, pues esta atribuye el escrito al evangelista San Mateo, aunque otros manuscritos lo atribuyen en cambio a Santiago el menor. Como los maniqueos y priscilianistas utilizaron estas narraciones apócrifas, atrajeron el repudio por parte de la Iglesia. El Pseudo Mateo se compone de dos partes bien distintas: la primera (Cap.I-XVII) es una reelaboración del Protoevangelio de Santiago. La segunda, en cambio está combinada por algunos episodios que parecen ser originales y otros tomados del evangelio apócrifo de Pseudo Tomás. Este texto tuvo una gran influencia en la literatura y en el arte de la Edad media principalmente. Por otra parte, El Libro sobre la Natividad de María es una combinación abreviada del Pseudo Mateo, pero compuesta bajo un estilo más elegante que el de su predecesor y manifiesta una exégesis bastante adelantada, pues ha eliminado del relato todas las partes que pudiesen chocar con la mentalidad de su época. Cfr. Aurelio de Santos. *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: Católica, MCMLVI. p.190-

El Protoevangelio de Santiago comienza narrando la vida de Joaquín: un hombre justo ante el Señor, que donaba una buena parte de su fortuna al templo y que sin embargo no tenía descendencia, hecho que le afligía profundamente; un día decidió retirarse al desierto y ayunar cuarenta días y cuarenta noches para que el Señor escuchara su súplica.

Ana, su mujer, también se lamentaba de su esterilidad después de veinte años de matrimonio con Joaquín y pedía a Dios que la bendijera con un hijo tal como lo había hecho con Sara. Mientras clamaba por este milagro, se presentó un ángel del Señor diciéndole estas palabras:

“Ana, el Señor ha escuchado tu ruego: concebirás y darás a luz, y de tu prole se hablará en todo el mundo”. Ana respondió: “Vive el Señor, mi Dios, que, si llego a tener algún fruto de bendición, sea niño o niña, lo llevaré como ofrenda al Señor y estará a su servicio todos los días de su vida” (Prot, IV, 1)

Al autor del Protoevangelio se le acusa de un profundo desconocimiento de las costumbres hebreas; la idea de que una niña fuese consagrada al servicio del templo es absolutamente inverosímil dentro de la tradición judía. Es probable que el autor estuviese influenciado por otras religiones: en los cultos a Dionisos, y sobre todo a Ceres, la Gran Madre, era usual la permanencia de las vírgenes en el templo.

Sin embargo, muestra por otra parte *“una erudición escriturística rayana a veces en la petulancia (concepción de María= concepción de Samuel; conducta de Joaquín= conducta de Tobías). De esto puede deducirse que el autor debió ser un cristiano helenista de Egipto o del Asia Menor, que se propuso tejer una narración novelada y sensacionalista de la*

De donde nace la Palabra.

*vida de la Virgen con un fin más apologético que histórico*⁵⁰.

Ana da a luz a una niña, a la que pone por nombre Mariam. El relato continúa mostrando los prodigios de la niña: al llegar a los seis meses dio siete pasos y a los tres años fue consagrada al templo para cumplir la promesa que habían hecho al Señor. El sacerdote que la recibió, después de besarla y bendecirla, exclamó.

El Señor ha engrandecido tu nombre por todas las generaciones, pues al fin de los tiempos manifestará en ti su redención a los hijos de Israel” Entonces la hizo sentar sobre la tercera grada del altar. El Señor derramó gracia sobre la niña, quien danzó con sus piecitos, haciéndose querer por toda la casa de Israel. (Prot, VII, 2-3)

Un aspecto vale la pena observar con cierto detenimiento: se infiere que para los planes divinos pareciera necesaria la creación de una estirpe o linaje que ostente como sello sagrado una sucesión de nacimientos por acción y anuncio divinos.

Los textos apócrifos intentan sustentar la historia de la Anunciación aclarando el origen especial de María a través de su nacimiento milagroso, hecho que supone una mayor aceptación de la Virgen como madre del Mesías, pues ya no podría acusársele de portar el pecado original, sino que al ser engendrada con la intervención divina y escogida desde antes de su nacimiento por Dios, se concluye que la Encarnación no sucede caprichosamente en ella, por el contrario, María fue elegida porque estaba libre del pecado original, al ser concebida sin mediar la pasión de los hombres.

⁵⁰ Cfr. Aurelio de Santos. *Op.Cit.* p.141

De donde nace la Palabra.

María entonces fue anunciada desde el momento de su concepción como la futura madre del redentor. En los apócrifos de la Natividad de María se describe el proceso de vida que debía llevar ésta, para tal fin:

Desde el momento mismo de nacer rebosará en ella la gracia del Señor y permanecerá en la casa paterna los tres primeros años hasta que termine la lactancia. Después vivirá consagrada al servicio de Dios y no abandonará el templo hasta que llegue el tiempo de la discreción. (...) Jamás conocerá varón, sino que, ella sola, sin previo ejemplo y libre de toda mancha, corrupción o unión con hombre alguno, dará a luz, siendo virgen, al hijo, y siendo esclava, al Señor que con su gracia, su nombre y su obra es salvador de todo el mundo. (Lib. Nat. Mar IV, 1)

Como puede verse, una Anunciación precede a la otra, así, existe entonces, la predestinación de María como origen factual del Salvador y a su vez, una anunciación de la Anunciación desde el mismo momento de la concepción de María.

En el capítulo octavo del Protoevangelio se narra que María permaneció en el templo hasta los doce años como una paloma recibiendo su alimento de manos de un ángel. En el evangelio del Pseudo Mateo también se comenta el hecho de que ángeles alimentaban y hablaban a María de modo continuo:

Cada día usaba exclusivamente para su refección el alimento que le venía por manos del ángel, repartiendo entre los pobres el que le daban los pontífices. Frecuentemente se veía hablar con ella a los ángeles, quienes la obsequiaban con cariño de íntimos amigos (...)

De donde nace la Palabra.

(Ps. Mt VI, 3)

Esta comunicación constante de María con los ángeles alude directamente a un tipo de vida y preparación, que alejaría de ella gestos como el de la sorpresa y/o turbación por la presencia angélica, turbación acaso normal para aquél que nunca ha tratado con estos seres. Aquí se aclararía entonces lo que antes comentábamos acerca del texto de Lucas. María se asombró por las palabras angélicas, por ese extraño saludo, mas no por la presencia de un ser sobrehumano, quienes según estas narraciones, le eran muy familiares.

Siguiendo el curso de los acontecimientos hay algunas variaciones entre el texto del Protoevangelio, y aquel del Pseudo Mateo. En este último se cuenta que José admitió en su casa a María junto a otras doncellas para que le hicieran compañía hasta el momento de contraer nupcias. Dentro de este tiempo de permanencia en casa de José, se menciona que las jóvenes debían realizar las labores de la seda y la púrpura, el jacinto, el lino y la escarlata para el templo; en la descripción que hace el Pseudo Mateo de la situación, es notorio el hecho de las premoniciones que señalan a María reina de las Vírgenes y la presencia del ángel cuya voz instaura un hecho profético.

Veamos ambas narraciones:

<i>Por entonces los sacerdotes se reunieron y acordaron hacer un velo para el templo del Señor. Y el sacerdote dijo: "Llamadme a algunas doncellas sin mancha de la tribu de David". Entonces al sacerdote le vino a la memoria el recuerdo de</i>	<i>Entonces José admitió a María juntamente con otras cinco doncellas que deberían acompañar a ésta en casa. Estas muchachas se llamaban: Rebeca, Séfora, Susana, Abigea y Zahel, a las que los sacerdotes entregaron la seda y la púrpura</i>
--	--

<p><i>María (...); y los emisarios fueron y la trajeron.</i></p> <p><i>Después que introdujeran a todas en el templo, dijo el sacerdote:</i></p> <p><i>“Echadme suertes entre sí a ver quien es la que borda el oro, el amianto, el lino, la seda, el jacinto, la escarlata y la verdadera púrpura⁵¹. Y la escarlata y la púrpura auténtica le tocaron a María. (...) En aquel tiempo se quedó mudo Zacarías, siendo sustituido por Samuel hasta tanto que pudo hablar.</i></p> <p><i>(Protoevangelio X, 1-2)</i></p>	<p><i>juntamente con el jacinto, el lino y la escarlata.</i></p> <p><i>Echaron suertes entre sí para ver qué es lo que debía trabajar cada una, y a María le cupo en suerte recibir la púrpura de que debía estar confeccionado el velo del templo. Y, al recibirla, le decían las otras doncellas: “Eres la más pequeña de todas y, sin embargo, has merecido quedarte con la púrpura”; con lo que empezaron en son de chanza a llamarla reina de las vírgenes. Y estando en esto apareció en medio de ellas el ángel del Señor y dijo: “Esto que estáis bromeando no será una burla, sino una auténtica profecía”. Quedaron ellas sobrecogidas ante la aparición del ángel y las palabras que les dirigió. Y rogaron a María que las perdonara y las encomendase en sus oraciones.”</i></p> <p><i>(Ps. Mt VIII, 5)</i></p>
--	--

Además de este tipo de premoniciones, se hace referencia en estos textos al hecho de la Anunciación considerando diversas oportunidades de aparición angélica, en las cuales el mensajero divino intervenía en varias labores de María. Este es otro aspecto que nos llama la atención ya que aportan más elementos y detalles que se tendrán en cuenta luego para la

⁵¹ De estos materiales debía ser tejido el velo del templo según los pasajes del Éxodo 26,31-36; 35, 25; 36, 35-37.

representación plástica. Igualmente encontramos variantes importantes entre el relato del Protoevangelio y el posterior del Pseudo-Mateo:

<p><i>Cierto día cogió María un cántaro y se fue a llenarlo de agua. Mas he aquí que se dejó oír una voz que decía:</i></p> <p><i>“Dios te salve (καίρε), llena de gracia (κεχαριτωμενη), bendita tú entre las mujeres”. Y ella se puso a mirar en torno, a derecha e izquierda, para ver de dónde podía provenir esta voz. Y, toda temblorosa, se marchó a su casa, dejó el ánfora, cogió la púrpura, se sentó en su escaño y se puso a hilarla.</i></p> <p><i>Mas de pronto un ángel del Señor se presentó ante ella diciendo:</i></p> <p><i>“No temas, María, pues has hallado gracia ante el Señor omnipotente y vas a concebir por su palabra”. Pero ella al oírlo, quedó perpleja y dijo entre sí: “¿Deberé yo concebir por virtud del Dios vivo y habré de</i></p>	<p><i>(...) mientras se encontraba María junto a la fuente, llenando el cántaro de agua, se le apareció el ángel de Dios y le dijo:</i></p> <p><i>“Dichosa eres, María, porque has preparado al Señor una habitación en tu seno. He aquí que una luz del cielo vendrá para morar en ti y por tu medio iluminará a todo el mundo”.</i></p> <p><i>Tres días después, mientras se encontraba en la labor de la púrpura, vino hacia ella un joven de belleza indescriptible. María, al verlo, quedó sobrecogida de miedo y se puso a temblar. Mas él le dijo:</i></p> <p><i>“No temas, María, porque has encontrado gracia ante los ojos de Dios. He aquí que vas a concebir en tu seno y vas a dar a luz un rey cuyo dominio alcanzará no sólo a la tierra, sino también al cielo, y cuyo reinado durará por todos los siglos.”</i></p>
---	--

<p><i>dar a luz luego como las demás mujeres?”⁵²</i></p> <p><i>A lo que respondió el ángel: “No será así, María, sino que la virtud del Señor te cubrirá con su sombra; por lo cual, además, el fruto santo que ha de nacer de ti, será llamado Hijo del Altísimo. Tú le pondrás por nombre Jesús, pues Él salvará a su pueblo de sus propias iniquidades”. Entonces dijo María: “He aquí la esclava del Señor en su presencia, hágase en mí según tu palabra”. (Prot XI, 1-3)</i></p>	<p><i>(Ps. Mt IX, 1-2)</i></p>
---	--------------------------------

Vemos que en ambos textos la Anunciación sucede en dos etapas, que reflejan dos ámbitos bien diferenciados: uno abierto (la fuente) y el otro cerrado (la casa de María). Este simple hecho de un posible doble encuentro abre nuevas vías para la interpretación iconográfica de esta temática y diversifica las posibilidades para los artistas que deseen recrear este tema en el arte.

El acontecimiento narrado en el Protoevangelio sigue con mayor fidelidad a Lucas que la posterior versión del Pseudo Mateo, sobre todo en el saludo y el *fiat*, partes fundamentales del relato; y en cambio, se distingue del texto canónico en ciertos detalles ambientales y temporales,

⁵² Referencia a la virginidad en el parto, hincapié del protoevangelista. De Santos propone que quizás sea una reacción contra los herejes que dudaban o negaban de plano la virginidad de María en el parto. *Cfr.* Aurelio de Santos. *Op. Cit.* p.165.

De donde nace la Palabra.

como también en el hecho de que María primero escucha las palabras del ángel y luego éste se le aparece.

Llama la atención que en el caso del Protoevangelio se especifique que la Virgen concebirá por la palabra divina, de allí que muchos intérpretes y teólogos hayan planteado que Cristo fue concebido - literalmente- a través de las palabras del ángel y que entró a María por el oído.

Por otra parte, en la narración del Pseudo Mateo advertimos con sorpresa que cuando María se encuentra en su habitación “vino hacia ella un joven de belleza indescriptible”, no se especifica aquí que se tratara de un ángel, ni siquiera se utiliza el verbo “aparecer”, lo cual da pie para dudar de la identidad del mensajero. Estas historias sitúan a la Virgen en su casa, aplicada en su tarea de hilar la púrpura para el templo en el momento de la Anunciación, recurso bastante común dentro de la historia de la representación de este tema (como en los mosaicos de Santa María la Mayor y de los Santos Nereo y Aquileo en Roma, *Ecce Ancilla Domine* de Dante Gabriel Rossetti, entre otras) lo cual evidencia la profunda influencia de los textos apócrifos en el arte.

Por último, se halla también en “*Libro de la Natividad de la María*” otro relato de la Anunciación. La historia, en esta oportunidad, destaca algunos detalles descriptivos y narrativos que consideramos necesario resaltar. En primer lugar aparece la decisión de un acontecimiento divino, ajena al ámbito humano de María, así como también aspectos que refieren al hecho de la aparición, actitudes y palabras del ángel:

“En esos mismos días (...) fue enviado por Dios el ángel Gabriel para que le anunciase la concepción del Señor y para que la pusiera al corriente de la manera y orden cómo

De donde nace la Palabra.

iba a desarrollarse este acontecimiento. Y así, entrado que hubo hasta ella, inundó la estancia donde se encontraba de un fulgor extraordinario. Después la saludó amabilísimamente en estos términos: “Dios te salve, María, virgen gratísima al Señor, virgen llena de gracia: el Señor está contigo; tú eres más bendita que todas las mujeres y que todos los hombres que han nacido hasta ahora”. (Lib. Nat. Mar IX, 1)

En segundo lugar nos encontramos con aspectos que definen la relación constante de María y los ángeles, que aunamos a las anteriormente citadas:

“La Virgen, que estaba bien acostumbrada a ver rostros angélicos y a quien le era familiar el verse circundada de resplandores celestiales, no se asustó por la visión del ángel ni quedó aturdida por la magnitud del resplandor, sino que únicamente se vio sorprendida por la manera de hablar de aquel ángel”. (Lib. Nat. Mar IX, 2)

Luego, el contenido del texto relatado por Lucas se amplía aquí haciendo un especial énfasis en la castidad de María y en la intervención pura del ángel:

“Y así se puso a pensar a qué vendría saludo tan insólito, qué pronóstico podría traerle y qué desenlace tendría finalmente. El ángel, por inspiración divina, vino al encuentro de tales pensamientos y le dijo: “No tengas miedo, María, de que en este mi saludo vaya velado algo contrario a tu castidad. Precisamente por haber escogido el camino de la pureza has encontrado gracia a los ojos del

De donde nace la Palabra.

Señor. Y por eso vas a concebir y dar a luz un hijo sin pecado alguno de tu parte". (...) Entonces la Virgen, no por incredulidad a las palabras del ángel, sino deseando únicamente saber cómo habrían de tener su cumplimiento, respondió: "¿Y cómo se verificará esto? ¿Cómo voy poder dar a luz, si no voy a conocer nunca varón, de acuerdo con mi voto?". (Lib. Nat. Mar IX, 2-4)

Ya anteriormente comentábamos acerca de la dudosa existencia de este presunto voto de castidad asumido por María o por sus padres cuando de niña la entregaron al templo.

Como ya analizábamos en páginas precedentes, para ese tiempo, en el cual la soltería se tenía por infamia, era inconcebible que una muchacha judía hubiera hecho un voto de castidad, además ella estaba desposada con José, es decir, comprometida en matrimonio, lo que hace que un voto semejante resulte aún más extraño. Una solución más admitida suele ser que sólo después del mensaje angélico María hizo un voto de castidad⁵³.

Finalmente, aparece una explicación al hecho incomprensible de la concepción a pesar del estado virginal de María y la precedente consumación de una orden divina que llegará a realizar la fusión entre hombre y Dios, y también hallamos gestos, expresiones y reacciones que podrían servir a la hora de representar en imágenes la escena de la Anunciación:

"Repuso el ángel: No pienses, María, que vas a concebir de manera humana: sin unión marital alguna, alumbrarás siendo virgen y amamantarás permaneciendo virgen. El Espíritu Santo vendrá, en efecto, sobre ti y la virtud del

Altísimo te cubrirá con su sombra contra todos los ardores de la concupiscencia. Por tanto, solamente tu vástago será santo, porque, siendo el único concebido y nacido sin pecado, se llamará Hijo de Dios. María entonces extendió sus brazos y elevó sus ojos al cielo, diciendo: He aquí la esclava del Señor (puesto que no soy digna del nombre de señora): hágase en mí según tu palabra.” (Lib. Nat. Mar IX, 2-4)

En este último fragmento notamos un interés extremo, un énfasis en el discurso angélico por alejar de la figura de María toda conexión con los pecados de la carne, pues no sólo concebirá sin pecado de su parte sino que quedará exenta, también gracias al Espíritu Santo, del deseo de unión sexual.

Aparte de los textos apócrifos que hemos citado existen otros que tratan el tema que nos compete, sin embargo, dada la similitud con los que ya hemos mencionado no los tendremos en cuenta, además que al ser sucesores de los anteriores, están basados en ellos y alargarían inútilmente el presente capítulo sin presentar variantes de importancia que provocaran nuevas consideraciones.

Como hemos podido observar, es evidente la diferencia de los relatos contenidos en los libros Apócrifos, en los cuales se puede notar una descripción de situaciones muy particulares que permiten imaginar las escenas cotidianas en la vida de María, en relación con el caso específico de la Anunciación como episodio bíblico, que mantiene una estructura muy simple. La Anunciación bíblica parece entonces, a diferencia de aquellas, una narración sin detalles, pues el interés recae de modo efectivo en el

⁵³ Cfr. Hilda Graef. *Op. Cit.* p.20.

De donde nace la Palabra.

hecho al que se hace referencia.

En este sentido podríamos afirmar que el evangelista no estaba interesado en presentar una narración colmada de datos que describiera minuciosamente este encuentro; efectivamente, en este caso, el relato bíblico no nos permite imaginar los hechos dentro de un contexto preciso, pues no aporta coordenadas espaciales que posibiliten la identificación del lugar de la escena, y la ausencia de líneas de acción apenas sugiere pautas mínimas para seguir el hilo del relato. Por ende, no nos proporciona una descripción de los personajes con respecto a una ubicación espacial definida: no sabemos dónde estaba María, ni qué estaba haciendo al momento de la llegada del ángel.

Obviamente si nos situamos en el papel del evangelista resultaría frívolo establecer los parámetros históricos o hacer un recuento detallado del entorno arquitectónico y una descripción del vestuario de la época, dado que su atención recae, en aquello que enuncia la Anunciación. Este hecho abre las posibilidades de interpretación al artista que desea plasmar la Anunciación en formas y figuras, deja muchas alternativas y vías de ejecución de la imagen que enriquecen el recorrido iconográfico de este tema, mientras que los apócrifos permiten estipular más concretamente algunos parámetros de la acción que inspiraron asimismo la obra de un gran número de artistas.

Traducción, interpretación y representación.

Ciertamente, el conocimiento de los textos sagrados es uno de los referentes para el artista que se ocupa de la representación plástica de episodios bíblicos, por tanto, la lectura que de ellos haga se enfrenta a la problemática de la traducción que maneje, ya que por más minuciosa y estudiada que sea la versión de un original en otra lengua, siempre se

De donde nace la Palabra.

cuelan interpretaciones y comentarios subjetivos del traductor, y, por otro lado, el artista-lector en el proceso de interpretación le da un alcance a la significación de lo escrito que depende de factores diversos.

Aparte de la introducción de cambios inevitables, las traducciones en general le restan el sello narrativo estilístico que posee el texto en su lengua original con sus matices cualitativos propios, perdiendo no sólo su musicalidad, sino también ciertos juegos de palabras e inflexiones poéticas generalmente intraducibles, por lo que no es errada aquella famosa frase que tilda a los traductores, nada más y nada menos, que de traidores (*traduttore, traditore*).

A pesar de que no es de nuestra competencia sacar conclusiones en lo referente a cuál versión es la más acertada de acuerdo al sentido de las palabras originales, no podemos dejar de resaltar que las traducciones que se han hecho del texto bíblico varían en cierta medida el alcance de las palabras utilizadas por el evangelista en su relato; de esta manera y dependiendo de la versión escogida, la exégesis podría alterarse de un caso a otro y, por lo tanto, los artistas encargados de representar el tema podrían entender de manera diversa el mismo episodio.

Aunque no haremos hincapié en este problema, queremos destacar su importancia a la hora de la interpretación y la representación. De la revisión de distintas traducciones del texto de Lucas podemos constatar que en algunos fragmentos se pueden observar variaciones, que por leves que parezcan a primera vista, pueden modificar en cierto grado el sentido del texto. Las negritas son nuestras y apuntan específicamente ciertos cambios que quizás podrían incidir en la lectura y comprensión de este episodio por parte de los artistas, reflejándose luego en las imágenes:

<p>(...)²⁸Entró el ángel a su presencia y le dijo: Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo.</p> <p>²⁹Estas palabras la impresionaron muchísimo y se preguntaba qué querría decir ese saludo.</p> <p>³⁰Pero el ángel le dijo: No temas María, porque has encontrado el favor de Dios. ³¹Vas a quedar embarazada y darás a luz a un hijo, al que pondrás el nombre de Jesús. (...)</p> <p>³⁴María entonces dijo al ángel: ¿Cómo podré ser madre si no tengo relación con ningún hombre?</p> <p>³⁵Contestó el ángel: El Espíritu Santo descenderá sobre ti y el Poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso tu hijo será Santo y con razón lo llamarán Hijo de Dios.</p> <p>(...)</p> <p>³⁸Dijo María: Yo soy la servidora del Señor; hágase en mí lo que has dicho. Después de estas palabras el ángel se retiró”⁵⁴</p>	<p>(...)²⁸Entrando a ella, le dijo: Dios te salve, llena de gracia, el Señor es contigo.</p> <p>²⁹Ella se turbó al oír estas palabras y discurría qué podría significar aquella salutación.</p> <p>³⁰El ángel le dijo: No temas María, porque has hallado gracia delante de Dios, y ³¹concebirás en tu seno y darás a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús.</p> <p>(...)</p> <p>³⁴Dijo María al ángel: ¿Cómo podrá ser esto, pues yo no conozco varón?</p> <p>³⁵El ángel le contestó y dijo: El Espíritu Santo vendrá sobre ti, y la virtud del Altísimo te cubrirá con su sombra, y por esto el hijo engendrado será Santo, será llamado Hijo de Dios. (...)</p> <p>³⁸Dijo María: He aquí a la sierva del señor, hágase en mí según tu palabra. Y se fue de ella el ángel”⁵⁵</p>
---	--

El artista, en el acto de lectura debe tener en cuenta tanto una

⁵⁴ *La Nueva Biblia Latinoamericana*. XIIIª ed. Madrid: Ediciones Paulinas, 1983.

⁵⁵ *Sagrada Biblia*. Nacar-Colunga. Decimosexta Edición. Madrid: Editorial Católica. MCMLXV.

competencia de la lengua, como el patrimonio social de la misma, es decir, aparte del conjunto de reglas gramaticales, el lector-intérprete debe considerar “*toda la enciclopedia que las actuaciones de esa lengua han creado, (...) las convenciones culturales que esa lengua ha producido y la historia misma de las interpretaciones previas (...) del texto que el lector está leyendo*”⁵⁶. Sin embargo, es muy improbable que un lector pueda manejar toda esta información a la hora de comprender un escrito “*así, todo acto de lectura es una difícil transacción entre la competencia del lector (su conocimiento del mundo) y la clase de competencia que determinado texto postula con el fin de ser leído de modo económico*”⁵⁷.

Al hablar de traducción, también nos enfrentamos con un problema semántico, ya que este término implica tanto la expresión en una lengua de lo escrito o manifestado antes en otra, como también el sentido o la interpretación que se le da a un texto; por ello encontramos varios niveles y clases de traducciones, lo cual tiende, por una parte a confundir unas con otras, y por otra, a complejizar el problema de la interpretación.

En primer término encontramos *la traducción de un contenido oral transmitido de generación en generación, a un texto escrito* que cambia, interpreta y edita los hechos, a veces caprichosamente; luego tenemos *la traducción de los textos en sus lenguas originales a otras lenguas*, y por último, *la traducción que hace el artista plástico del texto narrativo a formas y figuras*.

Vale decir que la obra de arte es una traducción, en el mejor de los casos, de otra traducción (el texto), sin embargo es sabido que por lo general se manejan cotidianamente traducciones de traducciones, pues no

⁵⁶ Umberto Eco. *Interpretación y Sobreinterpretación*. Cambridge University Press, 1995. p.73

⁵⁷ *Ibidem*. p.74

es común que los artistas conozcan y manejen la versión original de un escrito; por lo tanto, este aspecto, que hace una gran diferencia en la interpretación, constituye por una parte una doble lectura posible; en efecto, o bien estamos ante el *velamiento* progresivo en torno al carácter de las palabras originales y, de este modo, ante un desdoblamiento del sentido que se hace extensible a los recursos utilizados a la hora de ensayar diferentes lecturas, o bien estamos, a través de los recursos interpretativos, ante el posible develamiento de las mismas.

Así, el artista, podría través de la imagen y el uso de símbolos, revelar el sentido original de los textos sagrados, cuyo contenido quizás se habría diluido a través del divagar de la palabra y la ambivalencia del concepto, sin contar con las constantes ediciones y agregados que por siglos ha sufrido el cuerpo bíblico, y ser capaz entonces de transmitir la pureza primordial de la simbología religiosa.

La obra de arte tiene un alcance más amplio del que su propio autor quiso darle y se eleva hacia una esfera del sentido en la cual puede participar todo aquél capaz de interpretarla. Sin embargo es necesario tener en cuenta que para el arte de temática religiosa, como el que nos interesa en nuestro caso particular, se requiere de la competencia o manejo de un código para su comprensión.

Efectivamente, desde un punto de vista semiótico la obra de arte es un texto que puede establecer conexiones referenciales al infinito, conexiones intertextuales; por ejemplo, en este caso, la obra es un discurso que de alguna manera cita un texto bíblico e invita al espectador a una revisión e inspección en su competencia intertextual y conocimiento del mundo, aunque el cortocircuito del reconocimiento pueda ser inmediato⁵⁸.

⁵⁸ Cfr. Umberto Eco. "El tiempo en el Arte". En: *De los Espejos y otros ensayos*. Barcelona: Lumen, 1988. p.132-133. De esta manera, un texto ayuda a

El modo iconográfico asumido por el artista ofrece sin duda, la posibilidad de abrir una serie de conectores en busca de un primer ámbito referencial subyacente que permita descubrir las lecturas e interpretaciones que sostienen, tanto la selección artística de motivos, como la representación plástica. De hecho, el episodio evidencia en el arte un lugar donde la imagen y escena son espacios para que el artista, cómplice del juego poético, pueda representar e interpretar este suceso, y a su vez, lugares de percepción y elucidación ilimitada para el espectador.

A partir de la selección y conversión creadora del referente escrito y partiendo de la coincidencia temática en la obra de numerosos artistas durante la historia del arte, podemos percatarnos de la diversa interpretación que han suscitado algunos episodios religiosos en la pintura. A raíz de esta coincidencia es posible hallar un registro plástico y expresivo, cuya diversidad permite generar un amplio territorio de discusiones en torno al enriquecimiento interpretativo tanto de orden formal como iconográfico.

Así vemos cómo de la imposición temática en las representaciones artísticas de episodios bíblicos que no permite al artista *trastocar del todo* los elementos esenciales asociados a la narración, transitamos a la libertad de elección sobre las formas expresivas para lo enunciado, es decir, sobre las vías de enunciación. El artista, puede entre otras cosas, establecer el aspecto de los personajes principales (María y el ángel), para los cuales selecciona y construye una escenografía, decide una puesta en escena, desde el uso y variación de distintos dispositivos particulares y generales que aluden a los paisajes arquitectónicos civiles o religiosos y paisajes

comprender el otro y el sujeto posee una competencia de intérprete adquirida sólo en la interpretación de otros textos, es decir, *“es intérprete porque ya ha interpretado”*. Cfr. Francisca Pérez Carreño. *Los placeres del parecido. Icono y*

naturales, hasta establecer el mundo de los objetos simbólicos, sus formas, sus relaciones, su organización estratégica en el discurso plástico, conformando así diferentes planos en la representación y ofreciendo varios recorridos de lectura. Esta toma de decisiones es ya trascendental para la historia de las formas y de las imágenes simbólicas y se evidencia en toda su amplitud cuando en los recorridos iconográficos de un tema bíblico, como el que nos interesa, encontramos tantas maneras distintas de presentarlo.

El artista en el proceso creador de una obra de arte de temática religiosa fluctúa entre los códigos en el umbral que separa la convención de la innovación. La existencia de las convenciones iconográficas permite inducir el proceso de reconocimiento en el espectador, sin embargo, el icono religioso no es sólo una repetición de una serie de convenciones y símbolos, sino que el artista explora hasta el punto de lograr un equilibrio entre la originalidad creadora única, es decir, el acto individual e irrepetible de su comprensión particular del tema, su aporte, y los convencionalismos necesarios para el reconocimiento efectivo del tema en cuestión.

Estas convenciones tienen su origen en distintas fuentes: las inherentes al tema bíblico, lo que el dogma de la Iglesia ha dispuesto acerca de su representación, que ha ido cambiando a través de Concilios y bulas papales principalmente, y la historia iconográfica del tema que a través de los siglos ha establecido ciertas pautas que el artista puede tomar o rechazar.

En la mayoría de los casos existe un interés por parte del artista en contextualizar el episodio, convirtiéndolo en una escena que por lo general está en estrecha vinculación con su época. La contextualización de la escena no se deriva propiamente del interés por parte del artista en

descubrir, como si fuera un arqueólogo, cómo pudo haber sido ésta en su momento histórico, sino que adapta el hecho narrativo, el contenido de la narración, a las formas y objetos de su propia época, es decir, a la arquitectura, mobiliario y paisaje que le son familiares. Se podría afirmar que los artistas reviven el momento de la Anunciación desde la contemporaneidad que les pertenece. Parece perderse toda pretensión de presentar una instantánea de la escena dada tal como podría haber sido vista y fotografiada por un testigo imaginario, donde los rasgos de semejanza entre la imagen y la historia religiosa pudieran ser del todo pertinentes.⁵⁹

Por otra parte es bueno referir que existe sin duda, un interés *poiético* más que imitativo en el artista al contextualizar la escena dentro de su propia contemporaneidad; la capacidad creativa del artista no se ve restringida por el hecho de tener que representar un tema conocido, con parámetros que deben ser respetados para su identificación. Si por el contrario, en el artista prevaleciera sólo un interés reconstructivo de los hechos tal y como habrían sucedido en su momento original, estaríamos tratando con un historiador más que con un artista. El talento artístico centra su interés en el hecho estético, por ello, aunque la Anunciación es siempre la misma, cada artista la vive y la representa de una manera peculiar.

El proceso de establecimiento de sentido no sólo compete al artista que desea conciliar adecuadamente en la manifestación artística el vínculo entre el referente y su traslación al lenguaje de las formas en la representación de un tema bíblico, sino que de igual forma actúa para aquel quien como espectador se encuentra con una expresión plástica versada en algún tema simbólico.

⁵⁹ Cfr. Ernest Gombrich. *La Imagen y el Ojo*. Madrid: Alianza, 1987. p. 84.

De donde nace la Palabra.

El carácter y efecto de la identificación que imperará en el espectador es una de las razones por las cuales se mantienen en el campo de representación algunos referentes, y no se abandonan del todo las convenciones iconográficas, específicamente en las temáticas religiosas.

De este modo, se aspira a propiciar el reconocimiento de la escena tratada y propiciar una vía de elucidación, cada vez más ilimitada de acuerdo con los referentes de la competencia enciclopédica del intérprete-espectador.

El artista para hacer identificable la escena normalmente recurre a ciertos artificios figurativos y convenciones iconográficas que correspondan a la forma cultural de la idea que se quiere expresar. Así puede notarse cómo se han mantenido algunos objetos figurativos sobre el campo plástico y de qué forma se ha familiarizado el uso de elementos que permiten, incluso, la contextualización de una escena con respecto a otras en virtud de la historia religiosa que funciona de referente raíz. Tal es el caso de las *predellas*, que sirven como una guía para que el espectador tenga la capacidad de situar el momento representado en una historia de mayores dimensiones.

Existe un límite que el artista no puede sobrepasar para que se capte la idea enunciada, pues de otro modo, se prestaría a confusión con temas simbólicos similares. Por esta causa, durante el siglo XV por ejemplo, en la época de los sermones de los predicadores, a menudo se exponían los temas representados en la pintura y a la vez se explicaba el significado de las escenas allí tratadas.

Furió nos comenta que los sermones *tenían una función didáctica paralela a la de las pinturas, y con frecuencia explicaban cómo éstas tenían que interpretarse, de manera que los fieles lo hicieran del modo*

*indicado por la Iglesia*⁶⁰. Los sermones formaban parte fundamental como mediadores entre el artista, la pintura y el espectador: el predicador y el cuadro se integraban ambos en el aparato de la Iglesia, y cada uno de ellos implicaba al otro. Los predicadores populares cumplían de forma irremplazable su función didáctica; ciertamente instruían a sus congregaciones en un tipo de competencia interpretativa que ocupaba un lugar central en las respuestas que evocaba la pintura⁶¹.

Por esos tiempos, cuando la Iglesia financiaba la actividad artística y el mensaje era menester en el papel social de la obra de arte, el nivel de identificación que ostentara la obra de temática religiosa, era proporcional al éxito de la misma, pues el proceso de comunicación quedaba completo.

En efecto, tal como nuestra percepción es capaz de reconocer un objeto entre los demás, pues independientemente de la forma, color y diseño que éste posea, tenemos la capacidad de identificarlo como tal a partir de los preceptos, así mismo, el artista debe mantener ciertos parámetros para que podamos estar absolutamente seguros de que se trata de un tema particular y no confundirlo con alguno similar; pues en efecto, en el caso de la Anunciación, se podría prestar a confusión con otras representaciones dentro de la Historia de la producción artística en las que suceden situaciones de similares características⁶². A consecuencia de evitar estos posibles malentendidos, los artistas utilizan dispositivos básicos que, convertidos en convenciones, permiten al espectador reconocer esta escena de un modo inmediato e inequívoco.

⁶⁰Vicenç Furió. *Ideas y formas en la representación pictórica*. Barcelona: Anthropos, 1991. p.60-61.

⁶¹Cfr. Michael Baxandal. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*. 4ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2000. p.69-70.

⁶² Tal es el caso de la famosa Danae del Corregio en el Museo Borghese de Roma, en la cual, un ángel levanta la sábana sobre su forma durmiente para que la lluvia de oro descienda y la cubra: la doncella, el ángel y el chorro de luz, los elementos son tan similares que se la ha llamado la “Anunciación Profana”.

El hecho de que sea admitida de antemano la existencia de un código icónico que permita reconocer una imagen en ciertos contextos como una Anunciación es producto de una hipercodificación.

En la iconografía el artista crea un código al que asigna significados profundos a expresiones mínimas, por ejemplo, en el caso de la iconografía de la Anunciación, pinta una vasija con un lirio blanco de tres flores, cuya carga sémica refiere al misterio de la triple virginidad de María, (*virginitas ante partum, in partu y post partum*). La hipercodificación⁶³ iconográfica establece que dicho jarrón representa esta condición, de manera que el espectador más o menos versado sobre esta temática comprenderá todos estos sentidos en un símbolo.

En la tarea de la identificación, al espectador se le asigna una participación responsable. Tiene que intervenir para llenar los vacíos semánticos, reducir la multiplicidad de sentidos, escoger sus propias lecturas considerando muchas de ellas a un tiempo, controlando en cada ocasión presuposiciones contradictorias⁶⁴. En sus recorridos, activará ciertas estrategias de comprensión y de interacción con la obra, propiciadas por la forma y el modo de representación, aludiendo a su enciclopedia particular que le permite actualizar el campo temático, para lograr finalmente comprender el mensaje.

La frontera entre las imágenes simbólicas es muy delgada y si no se tiene un hilo de Ariadna para seguir por los intrincados rumbos de la iconografía, cualquier espectador captaría contenidos equivocados de las

⁶³ Acerca de la hipercodificación Cfr. Umberto Eco. *Tratado de Semiótica General*. Barcelona: Lumen, 1977. p.238 y ss.

⁶⁴ Umberto Eco. *Op. Cit.* (1977). p.436

De donde nace la Palabra.

formas, lo que conllevaría a una fractura del juego entre la interpretación y la identificación.

Capítulo II:
La Anunciación:
Tema simbólico.

*“Los símbolos transportan al espíritu
más allá de las fronteras
de la finitud, del devenir,
hasta el reino de lo infinito,
el reino del ser”.*
J.J. Bachofen

*“Aquel que comprende un símbolo
no sólo se abre hacia el mundo objetivo,
sino que, al mismo tiempo, consigue salir
de su situación particular y acceder
a una comprensión de lo universal.”*

Mircea Eliade

Coincidentia Oppositorum

*“Uno de los mayores descubrimientos del espíritu humano
fue espontáneamente presentado
el día en que, a través de ciertos símbolos religiosos,
el hombre adivinó que las polaridades
y los antagonismos pueden ser articulados
e integrados en una unidad”*

Mircea Eliade

La Anunciación a María además de ser un episodio bíblico de vital importancia para el cristianismo, cuyos contenidos religiosos ya hemos comentado en el capítulo precedente, representa en síntesis un encuentro del hombre con lo sagrado, enmarcándose por tanto, dentro del extenso grupo de mitos y símbolos relacionados con la unión de los contrarios, pues reproduce una hierogamia, es decir, simboliza el modelo del matrimonio sagrado.

María representa una cuerda tendida entre Dios y el hombre común, es el puente que permite acceder a lo sagrado. Ella es la intercesora para el género humano, y, por lo tanto el catalizador y punto de convergencia de los elementos divino y terreno. A través de María se manifiesta la participación de toda la humanidad en la renovada comunicación con Dios ya que al encarnarse en su seno el Mesías, el vínculo entre los contrarios se fusiona en la figura del Dios-hombre. Cristo personifica la unión hipostática de las naturalezas divina y humana y por tanto efectúa la mediación del espíritu y la carne, personificando en su ser la máxima expresión de la *coincidentia oppositorum*⁶⁵ y recuperando así la plenitud de un estado no dual anterior a la Caída, precisamente a través de la Encarnación.

⁶⁵ Nicolás de Cusa definía *la coincidentia oppositorum* como la unión de los contrarios y el misterio de la totalidad, considerándola como la descripción más apropiada acerca de la naturaleza de Dios; su fuente de inspiración principal había sido la obra del Pseudo Dionisio Areopagita quien afirmaba que la unión de los contrarios en Dios constituía un misterio. *Cfr.* Mircea Eliade. *Mefistófeles y el Andrógino*. Madrid: Guadarrama, 1969. p.101

Los mitos cosmogónicos, al igual que los símbolos y teorías que implican la *coincidentia oppositorum* tienen como finalidad exponer el restablecimiento de la plenitud integral, la unidad del principio, en la que se supone que todo estaba unido y no había contrarios, de forma que al unir lo que está separado y reconciliar nuevamente a Dios y al hombre, lo inaccesible se torna accesible. Por otra parte, esta fusión armónica de contrarios recubre el hecho del hallazgo definitivo de sí mismo en lo sagrado, hecho que restablecerá inmediatamente la propia relación con el cosmos. Tal restauración puede interpretarse como la integración del hombre con la esencia única y primordial de todas las cosas, donde, en la disolución del ego individual, se experimenta una vivencia mística.

En efecto, la Anunciación, con su consecuencia inmediata, la Encarnación de Dios, puede comprenderse como un proceso de mediación entre los contrarios jerarquizado y estratificado en capas. Ahora bien, este proceso de mediación de los contrarios permite una doble vía de interpretación, dependiendo del punto de vista que prefiramos adoptar, o bien de lo particular a lo universal o viceversa: de este modo, un camino de *mediación ascendente* se dirige a Dios a través de la gracia de María, quien en su papel de intercesora por el género humano provoca una aproximación del hombre común a Dios y, de modo inverso, en la *mediación descendente* Dios emprende un nuevo pacto con la humanidad a través de la toma de iniciativa en la elección de su hija predilecta, quien por su pureza y virtud es la criatura ideal para ser el vínculo humano en esta acción reconciliadora de origen divino. En el siguiente esquema vemos con mayor claridad las esferas de mediación entre los opuestos, es decir, los diversos personajes y estratos de intercesión necesarios para coimplicar los polos antagónicos, a saber: *Dios Padre*, símbolo de lo inconmensurable; el *Espíritu Santo* como intercesor en la Encarnación, como comunicador entre las divinas personas y vínculo con María; el *ángel*

De donde nace la Palabra.

Gabriel como mensajero entre el cielo y la tierra; *Cristo* como personificación de la unión de los contrarios y por tanto el mediador universal por excelencia; *María*, que si bien es humana, se caracteriza por ser excepcional, y gracias a su aceptación y sacrificio permite que esta reconciliación antitética se lleve a cabo en ella; además, en su papel de la Nueva Eva, se convierte en la corredentora de toda la humanidad; y por último, el *hombre común*, nacido en el mundo físico, y por lo tanto, desligado a partir de la Caída de lo divino, pero con una nueva posibilidad en su destino gracias a la Encarnación de Dios en el mundo y por consiguiente, sujeto a una dialéctica moral desde su nacimiento: o bien va hacia abajo, al pecado y la muerte o hacia arriba, de regreso en dirección a su hogar original.

Esta cadena de mediaciones, donde utilizamos la Anunciación /Encarnación como modelo simbólico de la realidad cósmica, podría ser entendida como un gran sistema en el cual cada esfera representada por uno de los personajes que intervienen directa o indirectamente en el episodio, ejerce su función mediadora coordinada a las demás y abierta al todo; así esferas fragmentarias quieren unificarse nuevamente en el todo originario a través de funciones de mediación ejercidas en distintos grados para obtener dicha totalidad simbolizada por Cristo.

El cristianismo es una religión basada en el amor y este amor se convierte en el vínculo, el principio de mediación entre lo perfecto y lo imperfecto. Efectivamente, lo característico del cristianismo es precisamente la recuperación de la plenitud perdida por culpa del pecado (en cuanto desamor) a través del amor encarnado.

De donde nace la Palabra.

Dios/ Padre
Inmutable
Cielo



Espiritu Santo
fuerza creadora
Cielo de cara a la tierra



Ángel
Mensajero entre el Cielo y la Tierra



Cristo/Hijo
Carácter hipostático (doble naturaleza)
Cielo unido a la tierra



María
Tierra de cara al Cielo



Hombre común
Tierra

Dios Padre

El primer peldaño de la escala en el camino de *mediación descendente* entre los opuestos –o bien, el último si nos refiriésemos a la *mediación ascendente*–, se encuentra representado por **Dios Padre**, el paradigma del ser omnipotente y creador de todas las cosas, que refleja la libertad infinita y la misericordia máxima.

Dios Padre se nos presenta como la antítesis absoluta del hombre: Él es espíritu, inmortal, todopoderoso, trascendente, infinito, indefinible, inaprehensible, invisible, perfecto, mientras que el hombre es carnal, pecador, frágil, perecedero, inmanente, *“cuyos días duran lo que la hierba”* (Sal 103, 15), es decir, la precariedad y el carácter efímero de la existencia humana contrasta totalmente con la omnipotencia y la eternidad de Dios.

Para la teología del AT resulta inimaginable cualquier clase de unión mística con el creador, sin embargo, esa distancia inconmensurable entre Dios y el hombre se resolverán en el NT desde la Anunciación a María con su aceptación de semejante misión y la consecuente Encarnación de Cristo Jesús, el mediador absoluto de los contrarios, en una mujer.

Por otro lado, como el Padre no puede ser percibido debido a su magnificencia, es a través de la Encarnación del Hijo la manera en que el hombre común tiene la posibilidad de conocer a Dios. Tal como lo manifiesta San Ireneo: *“el hijo es la visibilidad de lo invisible”* o en palabras del propio Jesús: *“El que me ha visto a mí, ha visto al padre”* (Jn 14, 8).

De donde nace la Palabra.

El Dios de Israel nunca se apareció a los hombres *in figura*⁶⁶, porque pretende que se le rinda culto sólo en espíritu. Los primeros Doctores de la Iglesia prohibieron la creación de imágenes de Dios Padre, pues ningún mortal podía jactarse de haberle visto. Juan Damasceno postula, en cambio, que sí es lícito representar a Dios Hijo, porque se encarnó entre los hombres.

Sin embargo, esta prohibición cayó pronto en desuso; así el arte cristiano primitivo sugiere la presencia o la intervención de Dios por la aparición de una o las dos manos que salen de una nube. La mano de Dios se escogió como su jeroglífico porque la palabra hebrea *iad* significa a la vez “mano” y “poder”, entonces sería sinónimo del poder divino.

Ya en la Edad Media se le representa con los rasgos de un venerable patriarca: el Anciano de los Días, cuya fuente es una visión del profeta Daniel (Dan 7, 9): “*Estaba yo observando hasta tanto que se pusieron unos tronos; y el Anciano de muchos días se sentó: eran sus vestiduras blancas como la nieve, y como lana limpia los cabellos de su cabeza*”; y luego con los atributos de un papa, un emperador celeste, o un Júpiter cristiano⁶⁷.

En la iconografía se representa a Dios como masculino, sin embargo, la paternidad de Dios ha sido fuente de numerosas críticas dentro y fuera del cristianismo⁶⁸.

⁶⁶ Cfr. Louis Réau. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999. p. 27. Cuando se reveló a Moisés lo hizo detrás de las llamas de la zarza ardiendo, en una nube de tormenta o en medio del fragor del trueno. Dios dice a Moisés “*En cuanto a ver mi rostro, no lo puedes conseguir porque no me verá hombre alguno sin morir*” (Ex 33, 20).

⁶⁷ Cfr. *Ibidem*.p.28

⁶⁸Entre las más importantes destacan, por un lado, Sigmund Freud quien considera la religión como una neurosis obsesiva universal, cuyo fundamento es el complejo del padre. Así, el Dios personal no sería más que un padre

La tradición occidental desde la filosofía griega concibe el *principio divino* como masculino, mientras que la materia será interpretada como femenina⁶⁹; igualmente el principio masculino es el que decide la esencia, forma y ser, frente a lo femenino que correspondería a la materia, lo accidental y lo potencial⁷⁰. Esto queda patente en el pensamiento de San Agustín que consideró que la imagen de Dios se reflejaba en el espíritu masculino, no en la razón impura (*ratio inferior*), mezclada y sensual de la mujer⁷¹.

Luego, un par de siglos más tarde, Escoto Eriúgena repetirá la fórmula que relaciona lo masculino con el espíritu (*nous*) y el sentido (*aisthesis*) con lo femenino, proponiendo que el espíritu debe dominar a los sentidos como el varón a la mujer.

El judeocristianismo, ciertamente, es una expresión religiosa preeminentemente masculinizante, donde encontramos un Dios Padre todopoderoso, su Hijo primogénito varón que vino al mundo para salvarnos, encarnándose en una mujer, pero, por obra del Espíritu Santo. La mujer, aparte de jugar un papel evidentemente secundario, resalta por la cualidad de ser virgen, casta y predestinada desde su nacimiento para convertirse en el “recipiente puro” donde Dios tomará forma humana.

engrandecido y glorificado, y, por lo tanto, una proyección infantil. Para Freud el Cristianismo es la Religión del Hijo que se alza contra la religión del Padre, que derroca al Padre para ponerse en su lugar. Cfr. Sigmund Freud. *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio I*. Turín: Boringhieri, 1969. Por otra parte, la cultura radical-marxista, presente en corrientes contemporáneas desde el nihilismo hasta el existencialismo de Sartre, y desde el marxismo hasta el análisis sociológico de la Escuela de Francfort, considera a Dios como el padre-patrón autoritario que obstaculiza la plena realización del hombre, es la llamada negativa prometeica. Otra crítica procede de la teología feminista que quiere llamar al verdadero rostro de Dios, Madre, además de Padre, tal como lo dijo el papa Juan Pablo I en una de sus audiencias públicas: “Dios es Padre, pero sobre todo, es Madre”. Cfr. *Nuevo Diccionario de Mariología*. p.600.

⁶⁹ Cfr. Aristóteles. *De gen. Animalium* II, 1, 731b 24-732a 9

⁷⁰ Cfr. Franz Mayr. *La Mitología Occidental*. Barcelona: Anthropos, 1989. p.32

⁷¹ Cfr. San Agustín. *Cuestiones*, qu.64. 83

Por lo tanto, el elemento femenino participa imperfectamente del arquetipo de la unión de los contrarios, ya que lo matriarcal-femenino ha sido reprimido culturalmente a favor de lo eidético, entonces, aunque María sea una mujer, al substraerla del elemento sexual-material se ve desligada de un importante aspecto de su sexo, y en tanto mujer virginal y pura participa de la *razón superior masculina*, de hecho, gracias al privilegio de la castidad puede ser considerada como un varón y en consecuencia, imagen de Dios. Jerónimo escribió: “*Mientras una mujer es para el parto y los hijos difiere del hombre como el cuerpo difiere del alma. Pero si desea servir a Cristo antes que al mundo, entonces dejará de ser una mujer y será llamada hombre*”⁷².

Efectivamente “el hombre en cuanto *hombre* (varón) tiene en el espíritu (*nous*) su forma o razón, de modo que la *mujer en cuanto hombre* ‘participa’ meramente de dicha razón masculina⁷³” Como observa F. Mayr, “*en el cristianismo la persona expresará su dignidad única de cada hombre en su naturaleza espiritual, superando masculinidad y feminidad meramente biológicas; pero se identificará inconsciente e irreflexivamente dicha espiritualidad personal con el ser-masculino*”⁷⁴.

Sin embargo, a pesar de que el patriarcalismo imperante en el ámbito judeocristiano haya impuesto la imagen de un Dios Padre, algunas tradiciones teológicas como aquella ligada al Pseudo-Dionisio Areopagita afirma que Dios es espíritu puro más allá de cualquier determinación sexual, donde lo femenino y lo masculino son dimensiones siempre presentes en cada persona, y asimismo estas dimensiones pueden existir en la forma de absoluta perfección en Dios.

⁷² San Jerónimo. *Comentario sobre la carta de los Efesios*, III, 5. *Cit. por*. M. Warner. *Op. Cit.* p.112

⁷³ Andrés Ortiz-Osés. *Antropología simbólica vasca*. Barcelona: Anthropos, 1985. p.73.

⁷⁴ Franz Mayr. *Op. Cit* p.61.

El misticismo de Eckhart también llegará a la concepción de Dios como padre y sobre todo como madre de todas las cosas, estas tradiciones encuentran su aproximación filosófica en el materialismo antropológico de L. Feuerbach⁷⁵. Tal como lo explica Leonardo Boff, quizás ha llegado el momento de ver la otra cara de Dios, la cara femenina y maternal, pues *al revelar lo femenino en Dios y al implicarlo como Madre, no estaríamos vinculados a unos datos sexuales, sino a las cualidades femeninas y maternas que se realizan absolutamente en Dios*⁷⁶.

Efectivamente, en algunos pasajes bíblicos se citan las cualidades maternas divinas y se compara la relación de Dios con su pueblo como la madre que protege a su hijo⁷⁷: (Is 66,13) *“como un hijo a quien consuela su madre, así yo los consolaré a ustedes”*; madre incapaz de abandonar al hijo de sus entrañas (Is, 49,15) *“¿Pero puede una mujer olvidarse del niño que cría, o dejar de querer al hijo de sus entrañas?”*; y quien enjuga las lágrimas de nuestros ojos cansados de tanto llorar (Ap 21,4).

Sin embargo, para la teología feminista, tal como indica Rosemary Radford Ruether:

“el problema de la imagen masculina de Dios no puede tratarse como si fuera algo trivial o asunto accidental de lingüística. Ha de entenderse ante todo como una desviación ideológica que refleja la sociología de las sociedades patriarcales, es decir, dominadas por los

⁷⁵ Cfr. *Ibidem*. p.33

⁷⁶ Cfr. Leonardo Boff. *Op. Cit.* p.103

⁷⁷ Si bien en el Antiguo Testamento nunca se invoca a Dios con el título de madre, el mismo título de Padre no obstante, se utiliza relativamente poco. Cfr. Dt 32,6; 2Sam 7,14; Sal 68,6; 89,27; Jer 3,4.19; 31,9; Is 63, 15-16; 64, 7; Mal 1,6; 2, 10; Tob 13,4; Qo 23, 1-4; 51, 10; Sap 14, 3. Este título le es atribuido expresamente al Señor sólo a partir de la época profética.

cabezas de familias masculinos, detentadores de la propiedad. (...) La subordinación de la mujer en el orden social y legal se refleja en el puesto subordinado que también se le asigna en el culto. El Dios único masculino es visto no sólo como el creador y legislador que impone esta subordinación a las mujeres, sino que la misma estructura de la espiritualidad en relación con ese Dios viene a reforzar aquella subordinación”⁷⁸

Ciertamente, el tema de la paternidad de Dios ha suscitado numerosas polémicas que aún hoy siguen proliferando, *¿es acaso un dato socio-cultural en defensa contra el politeísmo?, o ¿un dato metacultural que capta el núcleo mismo del misterio divino?, ¿o bien un instrumento de sujeción femenina -como señalan las feministas-?; ¿la figura de Dios Padre es un símbolo, un concepto filosófico y cultural? ¿o el nombre que el mismo Dios nos ha entregado a través de su Hijo?;* estas y otras preguntas podrían abarcar numerosas páginas de disertaciones si quisiéramos citar los argumentos de una y otra parte en conflicto, sin embargo, este aspecto no es centro de nuestro interés. Nos interesa, en cambio, el acercamiento divino, que envía a su ángel mensajero a la Virgen y responde así a las esperanzas de su pueblo. Vuelve a habitarlo a través de María, que es la encarnación del Nuevo Israel, la nueva arca de la alianza.

Espíritu Santo

En el siguiente peldaño de mediación se encuentra el ***Espíritu Santo***, la tercera persona de la Trinidad, el eslabón que sella la unión entre

⁷⁸ Rosemary Radford Ruether. *El aspecto femenino de Dios. Un problema de la vida religiosa contemporánea*. Conc. N.163, 1981, p.395. *Cit. por. Diccionario de Mariología*. p.600.

De donde nace la Palabra.

el Padre y el Hijo y que expresa el amor mutuo de las dos divinas personas. La Trinidad plantea una conexión entre el cielo y la tierra, pues Dios Padre domina el estrato celestial, Cristo el terrenal y el Espíritu Santo conecta ambos niveles, como en este caso que es el mediador entre Dios Padre y la Virgen María para la Encarnación de Cristo.

Ciertamente, el encuentro del Padre y del Hijo se logra en el Espíritu Santo; es el intercesor (Jn 15, 26), el que comunica tanto a las dos divinas personas, como el vínculo y voz trascendente para con los hombres.

La relación del Espíritu Santo con María es significativa tanto en la Encarnación como en Pentecostés: es decir, en el nacimiento del Redentor y en el nacimiento de la Iglesia. Ambos nacimientos son obras del Espíritu y en ambos María tiene gran relevancia⁷⁹. Por medio del Espíritu, el Hijo toma forma humana en María (Lc 1, 35; Mt 1,18); es por el Espíritu que Jesús oye a su Padre decirle *“Tú eres mi Hijo, el Amado; tú eres mi Elegido”* (Mc 1,10). Bajo su gracia, movido por el Espíritu, Jesús hace que vuelva a elevarse al Padre el gozo de ser su Hijo (Lc 10, 21s).

En el AT el espíritu de Dios no se ha revelado aun como una persona⁸⁰, más bien como una fuerza divina que transforma personas y

⁷⁹ Cfr. *Nuevo Diccionario de Mariología*. p.685.

⁸⁰ La fórmula bautismal trinitaria de Mt 28,19 (Jesús se acercó a ellos y les habló así: “Me ha sido dado todo poder en el cielo y en la tierra. Id, pues, y haced discípulos a todas las gentes bautizándolas en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo...”) tuvo un peso decisivo sobre la reflexión pneumatológica subsiguiente. La transmisión, aunque sea como fórmula que contenía una referencia al Espíritu Santo, constituyó la base de toda especulación trinitaria posterior hasta el Concilio I de Constantinopla en el año 381. Y si desde la mitad del siglo IV el desarrollo de la teología trinitaria sirvió para definir y clarificar el significado, el papel y las relaciones mutuas que había entre el Padre y el Hijo, tratando de salvar al mismo tiempo el monoteísmo judeo-cristiano y la divinidad del Hijo, el mero hecho de unir a ellos la mención del Espíritu Santo, aunque sin especificar quizás ulteriores indicaciones sobre él, constituyó la base de una

acciones. Efectivamente, se habla del Espíritu de Dios (*ruah Yahvé*) que habiendo bajado sobre los reyes y los jefes en el momento de su unción (1 Sam 10, 1; 16, 3) y luego sobre los profetas (Is 11, 2s ; Ez 36, 26-27; 37, 1-14; Sal 51; etc.) finalmente se había derramado sobre todo el pueblo elegido (Jl 3, 1s). En el judaísmo el Espíritu de Dios será identificado con su Sabiduría (Sab 7, 22s).

La figura del Espíritu Santo se ve frecuentemente asociada al misterio de la vida, de la gracia, de la generación y por ello ha sido la persona divina que ha estado más ligada al elemento femenino y a la maternidad trascendental. Además, dado que la palabra *espíritu* suscita en otras lenguas sentidos diversos, de un modo particular en las áreas culturales hebreas y sirias, en muchas oportunidades se ha hablado de esta persona divina en femenino.

En efecto, *espíritu* en hebreo corresponde a la palabra de género femenino *ruah* que significa *soplo*, así como también *viento*, *respiración*, el “*hálito de vida que anima la carne inerte, que viene de Dios y hacia él regresa*” (Gén 2,7; 6,3; 6,17; Job 33,4).

Graves en su obra *La Diosa Blanca* comenta que “*el Espíritu Santo masculino es un producto de la gramática latina –spiritus es masculino- y de la desconfianza que sentían los primeros cristianos por las deidades o casi deidades femeninas. La concepción por un principio masculino es ilógica (...)*”⁸¹.

La cualidad de madre también fue un atributo del Espíritu Santo en

proclamación de fe, por lo que la especulación teológica se vio provocada en un momento determinado a interesarse también de forma más precisa en el Espíritu Santo. Cfr. *Diccionario Patrístico y de la Antigüedad Cristiana*. (dirigido por Angelo di Berardino). Salamanca: Sígueme, 1991. tomo I. p.766

⁸¹ Robert Graves. *La Diosa Blanca*. Madrid: Alianza, 1988. p.203

De donde nace la Palabra.

algunos grupos gnósticos cristianos primitivos. Los gnósticos, cuyo idioma era el griego identificaron al Espíritu Santo con Sophia, la Sabiduría, que era femenina. Orígenes y Jerónimo citan pasajes del apócrifo *Evangelio según los Hebreos*, texto que se conoce exclusivamente gracias a los escritos de algunos padres de la Iglesia. En esta obra gnóstica se niega la Encarnación, Jesús no nació de María sino del Espíritu. Orígenes manifiesta su perplejidad ante la siguiente frase atribuida a Jesús: “*Hace poco, mi madre, El Espíritu Santo, me cogió por mis cabellos y me transportó al gran monte Tabor*”⁸².

El Evangelio de Felipe, clasificado por Epifanio como otro escrito gnóstico, planteaba concluyentemente que “*El Padre de Todo se ha unido a la Virgen que ha descendido*”, es decir al Espíritu Santo. El texto continúa explicando que Adán “*fue engendrado por dos vírgenes: el Espíritu y la tierra virgen*”, por ello Cristo “*ha sido engendrado por una virgen*”, refiriéndose al Espíritu Santo. Igualmente ridiculiza la restringida mentalidad cristiana que cree en la concepción virginal de María por obra del Espíritu y se pregunta con ironía: “*¿Cuándo concibió una mujer por obra de otra mujer?*”⁸³.

Por otra parte, en el Credo de los Apóstoles, se expresaba la idea de que el Espíritu Santo llevó al niño completo hasta el interior del vientre de María para allí ser alimentado, más que para serle dada la vida. Se afirmaba que Jesucristo fue concebido por el Espíritu Santo y nacido de la Virgen María⁸⁴.

⁸² Orígenes, In Johan. 2,6. Cit. por: José C.R. García Paredes. *Op.Cit.* p.201.

⁸³ Cfr. Elaine Pagels. *Los Evangelios Gnósticos*. Barcelona: Grijalbo, 1982. p.97

⁸⁴ Las ideas acerca del nacimiento virginal siempre fueron dependientes del conocimiento acerca de la reproducción humana. En el mundo helenístico, algunos estoicos mantenían que el semen del hombre, dividido en cuerpo y alma, se unía con una parte del *pneuma* de la mujer, o alma, para formar el embrión. Desde su punto de vista, el niño completo entraba en el vientre de la mujer y ella le proporcionaba sólo un poco de espíritu. Tertuliano, uno de los más elocuentes

En otro escrito gnóstico, *El Apócrifon de Juan*, se relata una visión mística que de la Trinidad tuvo Juan después de la crucifixión. En esta aparición, a Juan se le presentan las tres personas divinas como Padre, Madre e Hijo, donde el Espíritu adopta el papel de la madre: “*los cielos se abrieron y toda la creación que está bajo el cielo brilló y el mundo tembló. Y yo tuve miedo y yo vi en la luz una semblanza con formas múltiples... y la semblanza tenía tres formas*” y ante una pregunta de Juan, la visión le responde: “*Juan, ¿por qué dudas y por qué tienes miedo?... Yo soy el que está contigo siempre. Yo soy el Padre; yo soy la Madre; yo soy el Hijo*”⁸⁵.

Sin embargo, para el dogma oficial de la Iglesia, el Espíritu Santo no es ni la esposa del Padre ni el esposo de la Virgen, es el vínculo de amor divino del Padre en relación con el Hijo y la fuerza creadora que interviene en la Encarnación de un modo milagroso.

El Espíritu Santo es la divina persona más imperceptible y sutil o abstracta; de hecho, es más fácil imaginar los rasgos del Padre y del Hijo, pero el Espíritu no tiene rostro y ni siquiera un nombre capaz de evocar una figura humana. Como antes comentábamos, en todas las lenguas su

escritores cristianos, se hace eco de esto cuando dice que “*el fruto completo está ya presente en el semen*”. Esquilo en la Orestíada también muestra el punto de vista griego sobre la paternidad. Orestes, cargado con el asesinato de su madre Clitemnestra, grita protestando contra las Furias: “*¿Y me llamas a mí pariente consanguíneo de mi madre?*” Su desprecio por el vientre de su madre es total. Cuando Apolo viene para terciar, da un juicio favorable a Orestes: “*La así llamada prole no es producida por la madre. Ella no es más que la niñera, cuando lo es, del feto nuevamente concebido. Es el varón el que es el autor del ser...*”. El microscopio finalmente reveló la importancia y función del óvulo en la generación humana. Desde las investigaciones de Von Baer en 1827, el papel de las mujeres en la reproducción fue rehabilitado, y la madre emerge como fuerza esencialmente procreativa, y no meramente nutritiva, en la génesis de la vida humana. La revelación de la conducta del esperma y del óvulo convirtieron el nacimiento virginal en algo más que un misterio, pues, como Plutarco apuntó hace mucho tiempo, es difícil aceptar que un espíritu pueda unirse con materia para producir prole física. *Cfr. Marina Warner. Op. Cit. p.67-72.*

De donde nace la Palabra.

nombre está tomado de los fenómenos naturales del viento y de la respiración, es impalpable. A su paso se reconocen signos admirables pero no se puede saber “*de dónde viene ni adónde va*” (Jn 3,8). No actúa por sí mismo, sino tomando posesión de alguna persona y transformándola⁸⁶. En escasas representaciones de la Trinidad se lo asimila a las otras dos personas divinas, como una de tres figuras antropomórficas iguales, o incluso como un ser tricéfalo, sin embargo, estas representaciones excesivamente humanas fueron prohibidas por el papa Urbano VIII en 1628⁸⁷.

Luego, aparece como lluvia de lenguas de fuego, aunque sólo es representado de esta manera en Pentecostés. En la mayoría de los casos se le representa como un rayo de luz o como paloma blanca. Desde que el Espíritu Santo descendió sobre la cabeza de Cristo en su bautismo en forma de una paloma⁸⁸, la Tercera Persona de la Trinidad ha sido asimilada en la iconografía a este pájaro, el cual fue sintomáticamente símbolo de la Diosa Madre mediterránea.

El Arcángel Gabriel

Ángel, (en hebreo *Mal'ak*; en árabe, *la'akā*; en griego, *aggeloz* ; en latín, *angelus*) significa “mensajero” o “enviado”. Desde la Edad Media se

⁸⁵ Cfr. Elaine Pagels. *Op.Cit.* p.95

⁸⁶ Cfr. Xavier León-Dufour. *Vocabulario de Teología Bíblica*. Barcelona: Herder, 1988. p.296 y ss.

⁸⁷ Cfr. Hans Küng. *Credo*. Madrid: Trotta, 1994. p. 127.

⁸⁸ Marcos (Mc 1, 9-11) y Mateo (Mt 3, 16) dicen que descendió *como una paloma*, lo cual no quiere decir necesariamente que hubiese adoptado esta forma, sino posiblemente utilizan la imagen como un símil para explicar que la aparición bajaba del cielo tal como lo hace una paloma. Lucas (Lc 3 22) en cambio, ya expresamente dice que el Espíritu Santo “*se manifestó exteriormente con una aparición como de paloma*”, despejando en este caso cualquier otra posibilidad en la interpretación. Quizás la elección de la paloma para representar al Espíritu Santo estuviese determinada por el papel que tiene este pájaro en los cultos de Afrodita y de Ishtar-Astarté, cuya simbología está asociada con la

De donde nace la Palabra.

impuso la designación de *ángel* a los espíritus supraterranos que sirven a Dios como sus mensajeros, guardianes, ministros, ejecutores de las leyes, protectores de los elegidos, etc.

Son seres espirituales que pertenecen a un mundo sobrehumano, pero que frecuentemente se ponen en contacto con los hombres. Los ángeles pertenecen al ámbito divino, situado por encima del mundo terreno. Son seres intermedios entre el hombre y la divinidad y forman su ejército, una corte celestial que transmite sus órdenes y vela sobre el mundo.

Hacia el año 500, el Pseudo-Dionisio Areopagita organizó sobre ellos la más perfecta y mística de las teorías en sus *Jerarquías Celestes*, una distribución de los ángeles en nueve coros. Según él, los nueve coros se subdividen en tres jerarquías, de tres coros cada una: *ángeles, arcángeles y principados*, en la primera; *virtudes, dominaciones y potestades*; y, por último, *tronos, querubines y serafines*. Los tres arcángeles principales y los únicos llamados por su nombre, son: *Gabriel*, cuyo papel principal es el de mensajero e iniciador; *Miguel*, como vencedor de los dragones y el que pesa las almas en el Juicio Final y *Rafael*, guía de los médicos y de los viajeros.

Efectivamente, *Gabriel* es el mensajero de Dios para transmitir los asuntos más trascendentales a los hombres: se le aparece a Daniel para anunciarle la llegada de un Mesías, mensaje que repite medio milenio más tarde a María. Recordemos que también anunció a Zacarías la llegada de Juan el Bautista. Gabriel es el portador de la Buena Nueva, es quien transmite el mensaje a María y por lo tanto, el intérprete de lo divino para el ser humano. Es fundamental el papel del mensajero del cielo, como traductor de los deseos divinos e intercesor entre el cielo y la tierra.

Los ángeles aparecen en la iconografía artística desde el origen de la cultura, en el cuarto milenio antes de Jesucristo, confundiendo con las deidades aladas⁸⁹; pero toman su connotación propia desde el cautiverio de Babilonia, seres mencionados en diversas formas por los textos akkadios, ugaríticos, bíblicos y otros⁹⁰.

La representación de los ángeles ha variado a través del tiempo; hasta el siglo IV se representaban a los ángeles cristianos desprovistos de alas, pero ya en el siglo V aparecen representaciones con ellas; la imagen pagana es revivida tan efectivamente que cambia la interpretación de las sagradas escrituras: el poder de esta imagen alada era tal que venció los obstáculos y se arraigó en la mentalidad cristiana. Su impacto hizo que permaneciera casi sin cambios durante la historia del arte; la gente no concebía un ángel que no tuviera alas, y al leer la Biblia se imaginaba las escenas de una manera bastante diferente a como los autores de los textos pretendían ser entendidos⁹¹.

⁸⁹ Cfr. Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de Símbolos*. 4° ed. Barcelona: Labor, 1955, p.68

⁹⁰ Cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Op. Cit.* p.98.

⁹¹ En los textos bíblicos no se menciona que los ángeles tuvieran alas, no obstante los querubines y serafines siempre comparecen alados. Cfr. H. Haag. *Diccionario de la Biblia*. Barcelona: Herder, 1978. Saxl cita acertadamente dos pasajes bíblicos: Jue 13, 2s, y Jos 5, 13. En el primer relato el mensajero divino se le aparece a la esposa de Manoaj con el mensaje de que concebiría un hijo que sería quien iba a empezar a liberar a Israel de la mano de los filisteos; Manoaj duda de la naturaleza angélica del mensajero y le pregunta su nombre, sólo cuando el ángel asciende al cielo se da cuenta de su naturaleza divina, es decir, si el ángel tuviera alas, no habría dudas, es decir, no podría ser confundido con un hombre normal. En el segundo pasaje, un ángel vestido de guerrero se le presenta a Josué y éste le pregunta a qué ejército pertenece, a lo cual el ángel le revela su identidad. Así notamos que en la Biblia no se asienta la imagen del ángel alado, sino que es una transposición de una imagen pagana proveniente de Oriente y adoptada en los albores de la civilización occidental, que posteriormente cambió su connotación y caló profundamente en la mentalidad cristiana hasta que artistas como Rembrandt y posteriormente Rossetti rompen con la tradición y vuelven al sentido original de los textos en sus representaciones de ángeles. Cfr. Fritz Saxl. *La Vida de las Imágenes*. Madrid: Alianza, 1989. p.17-20

Durante toda la historia de la Salvación prevalece la sorprendente iniciativa asumida por Dios: encarnarse en un mortal para, desde esa condición, redimir a la raza humana; así, el misterio cristiano se enmarca en la idea del Dios-hombre, un Dios que renuncia a las alturas y baja al terreno profano para sacralizarlo a través de su propio sacrificio.

Jesús de Nazaret⁹², el personaje más relevante de nuestra cultura occidental, es una figura límite entre oriente y occidente. Es, pues, el *integrador* que instaura una nueva cosmovisión, una revolución del pensamiento, *“que ya no gira en torno a la Gran Madre ni al Gran Padre, sino alrededor del Hijo-Hermano. La religión cristiana es una religión filial-fratriarcal, en la que el Hijo-Hermano coimplica en su Persona los caracteres unidimensionales de la Madre y del Padre”*.⁹³

En palabras de Ortiz-Osés:

“La gracia predicada por Jesús frente a la ley antiguo testamentaria simbolizaría esa integración del ‘alma’ femenina. (...) Al integrar en sí lo femenino, Jesús recupera para su persona y obra la sombra femenina

⁹² Los nombres que designan al Hijo, la segunda persona de la Santísima Trinidad, son mucho más numerosos que los de Dios Padre o los del Espíritu Santo. Al Dios Hijo se lo invoca bajo numerosos nombres: de las formas hebreas provienen: *Jesús*, etimológicamente semejante a *Josué e Isaías*, transcripción griega del nombre hebreo *Joschua*, que se interpreta como *Dios Salvador*; *Emmanuel*, el niño cuyo nacimiento milagroso predijo Isaías (7,14), que tiene por significado *Dios con nosotros*; *El Mesías* o *Cristo*, que no es propiamente un nombre sino un epíteto, que significa *el Ungido del Señor*; *El Hijo del Hombre*, título por el cual Jesús se designa a sí mismo, es simplemente sinónimo poético de “hombre”; y de las formas de origen griego o latino: *el Salvador*, *el Redentor*, por habernos redimido o pagado con su sacrificio el pecado original; *Nuestro Señor*; o *el Verbo*, es decir, la palabra de Dios encarnada. Cfr. Louis Réau. *Op. Cit.* (2000/2) p. 13.

⁹³ Andrés Ortiz-Osés. *Cuestiones Fronterizas. Una filosofía simbólica*. Barcelona:

excomulgada como demoníaca en su tiempo (...). No es solamente que Jesús fuese el primer feminista en una sociedad machista, capaz de rodearse de mujeres y apalabrar la esencia de la vida con categorías matriarcal-femeninas (gracia, perdón, compasión, bondad, apertura y amor); lo decisivo acaso estriba en la revolución y transmutación creadora de los roles psicosociales: si el pecado es visto como aislación, incomunicación, oclusión, envidia, odio o desintegración, la gracia o salvación consiste en la reintegración, [la] comunicación de [los] contrarios⁹⁴”

Efectivamente, Jesús se constituye como el **Gran Transvalorador**, que trae consigo una complementariedad, una compensación, pues frente a las vigorosas cualidades ancestrales se elogian ahora como santas y fundamentales las virtudes pasivas, proponiendo como dominante en Dios los valores femeninos y recomponiendo así el alma oprimida-reprimida, realizando una reconstrucción andrógina de la humanidad⁹⁵.

Como decíamos, la esencia del cristianismo recae en la Encarnación de Dios en el Hombre y, en consecuencia, de lo divino en lo humano, en donde Jesucristo comparece como el Mediador entre lo **patriarcal-uránico** por ser Hijo del Padre celeste y lo **matriarcal-telúrico**, por nacer de madre humana y, por lo tanto, como la *mediación entre el futuro y el pasado, el logos y el mythos en diálogo*⁹⁶.

Anthropos, 1999. p.10

⁹⁴ *Ibidem*. p.299-300

⁹⁵ Cfr. Andrés Ortiz Osés. *Mitología Cultural y Memorias Antropológicas*. Barcelona: Anthropos, 1987. p. 300.

⁹⁶ Cfr. Andrés Ortiz-Osés en: Blanca Solares. *Los Lenguajes del Símbolo*. Barcelona: Anthropos, 2001.

De donde nace la Palabra.

Tal como lo expresa San Pablo en la primera epístola a Timoteo: “Porque hay un solo Dios, y también *un solo mediador entre Dios y los hombres, Cristo Jesús, hombre también, que se entregó a sí mismo como rescate por todos*” (I Tim 2, 5-6)⁹⁷.

Jesucristo no es sólo el paradigma futuro del primer Adán, sino además el mediador físico entre el Demiurgo y el hombre, pues en cuanto Verbo, es consubstancial con Dios Padre y en cuanto carne, consubstancial con Adán, tal como se expresa en la fórmula de Calcedonia, “*verdadero Dios y verdadero hombre, una persona en dos naturalezas*”.

Por otra parte, en el NT hay dos maneras de comprender la figura de Jesucristo: por un lado está la llamada *crístología descendente* representada por la visión de Pablo y Juan; y por otro la *crístología ascendente*, que es la interpretación de Mateo y Lucas en los sinópticos⁹⁸. La *crístología descendente* revela la preexistencia de Cristo como Logos, como Hijo de Dios antes de ser enviado al mundo.

Pablo no vincula el origen de Jesús a la acción del Espíritu Santo, sino a la acción del propio Padre que envía a su Hijo, o incluso a la acción del mismo Hijo que asume la forma humana. Así, aunque al encarnarse el Hijo asume una realidad humana completa, es clara la poca importancia que representa para Pablo el origen humano, materno o paterno de Cristo. Incluso su origen virginal le resulta irrelevante ante la maravilla del hecho del descendimiento del Hijo divino para traer la salvación a los hombres.

⁹⁷ El título de mediador no es frecuente en el Nuevo Testamento, si bien tiene un significación teológica densa. Aparte del fragmento que hemos citado, el sustantivo mediador aparece cinco veces más, en: Gál 3, 19-20; Heb 8,6; Heb 9,15; Heb 12,24.

⁹⁸ Cfr. José C.R García Paredes. *Op. Cit.* p.309 y ss.

De donde nace la Palabra.

Por su parte, Juan nos habla de la Palabra que se hizo carne, cuyo nombre es Hijo y *“no nació de las sangres, ni de la voluntad carnal, ni de la voluntad de varón, sino que fue engendrada por Dios”* (Jn, 12-13). Justamente, el origen de Jesús queda para este evangelista exclusivamente circunscrito al Padre⁹⁹.

La *crístología ascendente* parte, en cambio, de abajo, del hombre concreto que es Jesús y en vez de preguntarse cómo el Hijo del Padre se hace hombre, se cuestiona precisamente lo contrario, cómo este hombre concreto puede ser el Hijo de Dios.

Mateo y Lucas no están interesados por ningún tipo de preexistencia. Para ellos Jesús nace gracias al Espíritu Santo, que actúa como la potencia operante de Dios produciendo en María a este ser Santo. Es por ello por lo que les es imprescindible recurrir al nacimiento virginal, para diferenciar el nacimiento de Jesús del de los demás mortales. Esta generación milagrosa es para los evangelistas el fundamento de su filiación divina.

Obviamente, en nuestro caso, el modelo cristológico que más nos interesa corresponde al de los sinópticos, pues son Mateo y Lucas quienes dan relevancia al papel de la Virgen María.

Sin embargo, la Iglesia de los primeros siglos intentó conciliar ambos planteamientos fundiendo la preexistencia con el nacimiento por obra del Espíritu Santo en María Virgen en la síntesis dogmática:

⁹⁹ Sin embargo, hay también réplicas acerca de la cristología de la preexistencia, el estudioso Karl-Joseph Kuschel afirma que la metáfora del “envío” del Hijo lo que intenta revelar en Pablo es que el origen de la persona y la obra de Jesús no nacieron dentro de la historia, sino que se deben a la iniciativa de Dios y no una existencia preterrena aislada en el tiempo. *Cfr.* Hans Küng. *Op. Cit.* (1994) p.66-67

De donde nace la Palabra.

“incarnatus est de Spiritu Sancto ex Maria virgine”, síntesis que sin embargo ha conllevado numerosas tensiones conceptuales internas.

El artículo de fe del nacimiento virginal se revela como absolutamente fundamental dentro de la historia de la salvación, como el fundamento y piedra angular de la fe y centro de la dogmática para muchos teóricos, teólogos y creyentes, mientras que para tantos otros resulta *imposible, innecesario, explicable o accesorio*. Comentaremos brevemente algunas de estas opiniones¹⁰⁰:

Para **Schleiermacher** la concepción virginal no conllevaba la liberación del pecado original de Cristo, según la doctrina agustiniana -no reconocida oficialmente por la Iglesia, pero que sin embargo tuvo profunda difusión, incluso hasta hoy-, de que el pecado original se transmitía a través del placer de la unión sexual. Ahora bien, dado que el origen humano de Jesús fue una mujer inmaculada, no podía transmitirle el pecado; sin embargo Schleiermacher se pregunta si no sería necesario que la madre de María hubiese sido también concebida del mismo modo y así su madre, estableciendo una serie indefinida de madres hacia atrás. Por ello considera que es *innecesaria* la exclusión de la participación masculina en la generación del Mesías. Aquí, como bien lo apunta García Paredes, Schleiermacher no interpreta correctamente a San Agustín, para quien la concepción de Jesús no requería la preservación del pecado original en su madre, pues ella sola no podría de ninguna manera transmitírselo.

Otro importante teólogo protestante, **Paul Althaus**, considera que

¹⁰⁰ Cfr. José C.R. García Paredes. *Op. Cit.* p.314 y ss. Cfr. D.F.E. Schleiermacher. *La dottrina della fede esposta sistematicamente secondo i principi fondamentali della Chiesa evangelica*. Brescia, 1985. p.130-140/157-177. Cfr. P. Althaus. *Die Christliche Wahrheit. Lehrbuch der Dogmatik*. Gütersloh, 1972. p. 437-443. Cfr. E. Brunner. *Dogmatik. II. Die Christliche Lehre von Schöpfung und Erlösung*. Zürich, 1972. p.372-379. Cfr. D.F. Strauss. *Das Leben Jesu, kritisch bearbeitet*. I. Tübingen, 1835. p.152.

el nacimiento virginal de Cristo es una parábola para resaltar la importancia de Jesús como nuevo Adán, pero no un hecho real y que este símbolo es accesorio y tardío, puesto que la fe en Cristo ha existido sin él.

Emil Brunner, comentaba que el hecho de que Jesús naciera sin padre humano podría representar una carencia vital en su humanidad, es decir, que le faltaría algo para ser plenamente humano. Por otra parte, descubre en la doctrina de la concepción virginal cierto docetismo, unido a la desvalorización de la generación sexual propia del ascetismo helenista de los primeros siglos. Asimismo, resalta que la doctrina de la concepción virginal favoreció el ascetismo monástico y un culto a María totalmente ajeno a la Biblia.

Para **David Friedrich Strauss**, toda la historia de la concepción virginal de Cristo no es más que una idea protocristiana revestida míticamente, es decir, un *mito cristiano* que no tiene carácter histórico y que expresa la fe en Jesús como Hijo de Dios. A esta tesis se adhieren numerosos autores, entre ellos destacan **A. Harnack**, **J. Hillmann** y **M. Dibelius**¹⁰¹, aunque este último descarta la dependencia de mitos paganos, considerándola una leyenda propiamente cristiana, la cual ha asimilado el teogúmeno¹⁰² egipcio de la generación pneumática y se ha servido de categorías judaico-veterotestamentarias.

¹⁰¹ Cfr. M. Dibelius. *Jungfrauensohn und Krippenkind. Untersuchungen zur Geburtgeschichte Jesu im Lukas-Evangelium*. Heidelberg, 1932. Para este autor el proceso de formación de la leyenda del nacimiento virginal pasa a través de tres fases a) conocimiento y uso judeo-cristiano (en Filón y Pablo) del teogúmeno de la generación pneumática sin intervención del hombre; b) concreción de esa idea en la leyenda de la concepción virginal excluyendo la teogamia; c) mitologización mediante la confrontación de la leyenda con la realidad histórica, que sitúa el nacimiento de Jesús en el contexto matrimonial. A pesar de lo atrayente de esta teoría terminará por ser juzgada como insostenible y como una “ilusión óptica”. Cfr. *Nuevo Diccionario de Mariología*. p. 1981.

¹⁰² Teogúmeno es la expresión de una teología en forma narrativa.

Hans Küng, en su interpretación particular del *Credo*¹⁰³ y en su libro *Ser Cristiano*¹⁰⁴ excluye la historicidad del nacimiento virginal y llega a la conclusión de que no es un hecho biológico sino un símbolo arquetípico que refleja un sentido profundo: con Jesús ha tenido lugar, por obra de Dios, un comienzo verdaderamente nuevo y por tanto los relatos del nacimiento milagroso *no pretenden comunicar una verdad histórica, sino una verdad salvífica: el mensaje de la salvación de los hombres en Jesús.*

Desde el punto de vista psicológico-antropológico el relato de la concepción virginal sería explicable como proyección del ser humano. Para Ludwig Feuerbach¹⁰⁵, el hombre proyecta su propio ser y sus sueños en la religión y dado que no tenemos la posibilidad de conocer la esfera de lo divino, sino sólo conocer a fondo nuestro ser, así la teología es un lenguaje sobre el hombre pero proyectado en el ámbito de lo divino.

El hombre se siente desunido a Dios y esa escisión en realidad no es otra cosa que una escisión del hombre con su propia esencia, así la tarea de Feuerbach consiste en demostrar que la contradicción entre lo divino y lo humano es ilusoria, pues el hombre objetiva en la religión su esencia secreta, siendo Dios la esencia objetivada del entendimiento. Entonces, el conocimiento de Dios sería el autoconocimiento del hombre. Por lo tanto el hombre proyecta en la esfera de lo divino sus propias carencias y miedos, sublimizándolos. Así crea un dualismo ilusorio donde lo divino se le revela como lo opuesto a su propia naturaleza: lo infinito, perfecto, eterno, omnipotente, santo, mientras su esencia representa su extremo contrario. Tal como lo expresa en su obra *La Esencia del Cristianismo: "el amor convierte al hombre en Dios y a Dios en hombre. El amor fortalece lo*

¹⁰³ Cfr. Hans Küng. *Op. Cit.* (1994) p.52

¹⁰⁴ Cfr. Hans Küng. *Ser Cristiano*. Madrid: Trotta, 1996.

¹⁰⁵ Cfr. Ludwig Feuerbach. *La Esencia del Cristianismo*. Salamanca: Sígueme,

De donde nace la Palabra.

*débil y debilita lo fuerte, humilla lo altivo y eleva lo humilde, espiritualiza la materia y materializa el espíritu. El amor es la verdadera unidad de Dios y del hombre, de espíritu y naturaleza*¹⁰⁶.

Por su parte **Jung**¹⁰⁷ concretó más que Feuerbach el carácter proyectivo del relato de la concepción virginal. Para él, como ya hemos comentado, es una imagen que ha quedado almacenada en el inconsciente y ha sido transmitida genéticamente desde tiempos remotos, por lo cual es común a todos los hombres, es decir, es un tema arquetípico que procede del inconsciente colectivo. Dentro del criterio metodológico jungiano cuando se habla del tema de la madre virgen sólo se ocupa de la existencia de semejante idea, sin abocarse a descubrir si tal idea es verdadera o falsa. La idea, en tanto existe, es *psicológicamente verdadera*.

El alcance de la interpretación en Jung se amplía a ámbitos psicoanalíticos alejándose de los teológicos: de hecho, las expresiones relacionadas con integración de los opuestos como *coincidentia oppositorum*, *complexio oppositorum*, *mysterium coniunctionis*, etc. son usadas por Jung para designar tanto el misterio de la doble naturaleza de Cristo como la totalidad del Yo.

Efectivamente, para Jung el proceso de individuación consiste esencialmente en una especie de *coincidentia oppositorum*, puesto que el **yo** comprende tanto la totalidad de la consciencia como los contenidos del inconsciente. En este proceso de individuación se produce una especie

1975. p.116 y ss.

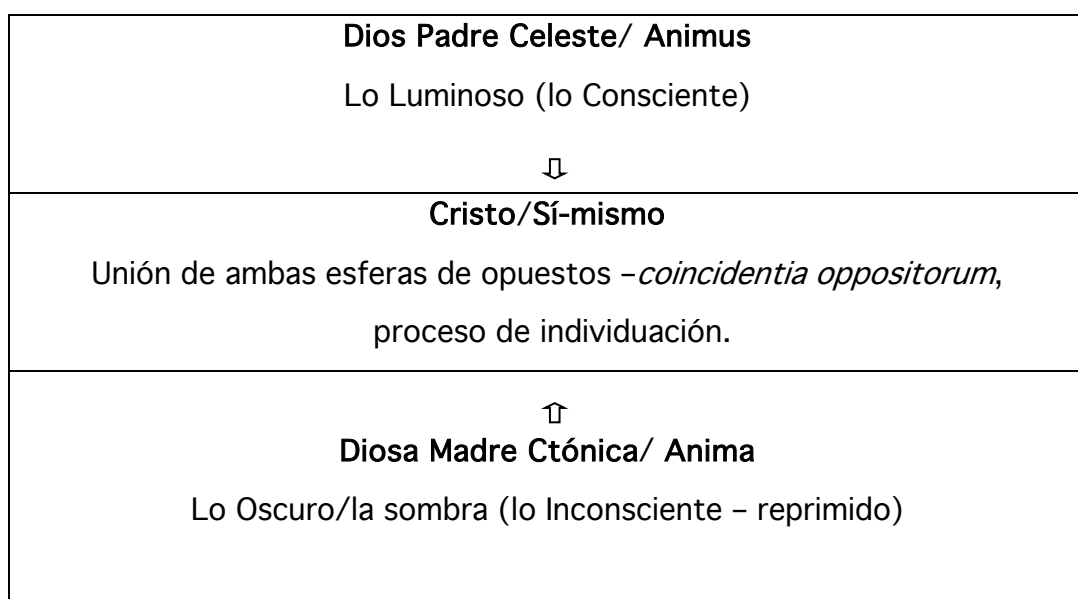
¹⁰⁶ Ludwig Feuerbach. *Op. Cit.* p.95

¹⁰⁷ Cfr. C.G. Jung. *Psicología y Religión*. 2ª ed. Buenos Aires: Paidós, 1955; *Mysterium Coniunctionis. An Inquiry into the separation and synthesis of psychic opposites in alchemy*. N.Y: Bollingen Series XX, 1963; *Símbolos de Transformación*. Barcelona: Paidós, 1982; *La Psicología de la Transferencia*. 2ª ed. Barcelona: Paidós, 1991; *Aion. Contribución a los simbolismos del sí mismo*. Barcelona: Paidós, 1992.

De donde nace la Palabra.

de lucha entre el inconsciente que retiene al yo y la consciencia que lo libera, así en esta representación de las fuerzas psíquicas, el inconsciente profundo está representado por la figura de la madre, por lo irracional, lo ctónico, lo oscuro, lo femenino, mientras que la consciencia se ve representada por la figura del padre, lo luminoso, la razón, lo celeste. El individuo es quien integra ambas esferas opuestas y estaría simbolizado por la figura de Cristo quien, a su vez, integra en su persona el *animus* y el *anima*, masculinidad y feminidad y, por lo tanto, ejemplifica el arquetipo del sí- mismo.

Esta fusión que implica la integración del inconsciente con la esfera de la consciencia puede verse resumido en este esquema:



El Andrógino Divino

Dado este carácter hipostático de Cristo, ha sido comparado simbólicamente con la piedra filosofal de la alquimia. Esta piedra milagrosa fue simbolizada como un ser vivo perfecto de naturaleza hermafrodita.

De donde nace la Palabra.

Uno de sus nombres era Rebis¹⁰⁸, el “ser doble” o el andrógino hermético correspondiente al Sphairos (ser esférico) de Empédocles¹⁰⁹.

La idea universal de androginia divina implica la concepción de un ideal de perfección del ser como unidad-totalidad, comportando la *coincidentia oppositorum*. Esto se verifica tanto en la androginia de los dioses como en los ritos de androginización e igualmente en las cosmogonías que explican el mundo a partir de un huevo cosmogónico¹¹⁰.

Por ejemplo, para Escoto Eriúgena la separación de los dos sexos fue consecuencia del pecado y formaba parte de un proceso cósmico; la desintegración de las sustancias había comenzado en Dios y había continuado progresivamente hasta alcanzar la naturaleza del hombre, que quedó de este modo separado en macho y hembra. Por esta razón, la reunión de las sustancias debía comenzar por el hombre y proseguir hasta llegar de nuevo a todos los planos del ser, incluido Dios, porque en Dios no existe división, ya que Él es todo y es a la vez Uno, y Cristo anticipó esa reintegración final. Eriúgena cita a Máximo el Confesor, según el cual

¹⁰⁸ Rebis es la forma alquímica del andrógino que nace a consecuencia de la unión del sol y de la luna, o en términos alquímicos, de la unión del azufre y el mercurio. Se le representa como un ser de dos cabezas (una masculina, radiante como el sol, otra femenina, radiante como la luna) con dos alas, una roja y otra blanca, imágenes de los espíritus del oro y de la plata, del sol y de la luna, de la sangre y de la leche. El nombre significa la cosa doble (res bis) y aparece en el medioevo tardío. En cuanto a la imagen del ser doble como símbolo alquímico, hay que remontarse en cambio, a Zósimo de Panópolis (siglo III-IV d.C) el cual lo hace símbolo del Mercurio: “Dos naturalezas, una sola esencia”. Para el alquimista la unidad del Todo es un concepto fundamental. Sin embargo esta unidad que por sí misma sería estática, adquirió una dinámica, y por ende una posibilidad evolutiva, mediante la presencia de dos polaridades, masculino y femenino. Estos dos principios se unen en lo que se define como el incesto filosofal, la *coniunctio oppositorum*, y el hijo que se genera en este abrazo, es precisamente Rebis, la nueva forma, unitaria pero explícitamente bipolar, de la materia primigenia. Cfr. Massimo Izzi. *Diccionario Ilustrado de los Monstruos. Angeles, Diablos, Ogros, Dragones, Sirenas y otras criaturas del imaginario*. Palma de Mallorca: Alehandría. José J. De Olañeta, Editor, 1996 . p.413.

¹⁰⁹ Cfr. C.G.Jung. *Op. Cit. (1955)*. p.90.

¹¹⁰ Cfr. Mircea Eliade. *Op. Cit.(1969)* p.137

Cristo había unificado los sexos en su propia naturaleza, pues al resucitar no era “*ni varón ni hembra, aunque nació y murió como varón*”¹¹¹.

En el relato bíblico la creación de la mujer a partir de una costilla extraída de Adán puede ser comprendida como la expresión de la androginia del hombre primordial creado a imagen de un hermafrodita divino, al igual que en el mito retomado por Platón en su diálogo “El Banquete”, donde los primeros hombres eran redondos y andróginos, y en castigo por su rebelión, Zeus les dividió en dos¹¹².

Sobre todo ciertas sectas gnósticas cristianas le han concedido al andrógino un puesto esencial en sus doctrinas: Los naasenos concebían al hombre celeste como un ser andrógino y el Adán terrestre no sería sino una imagen de este arquetipo celeste, por tanto igualmente andrógino. Y todos sus descendientes virtualmente somos de esa naturaleza andrógina y la perfección espiritual consiste en volver a descubrir ese estado primordial. El logos supremo era también andrógino y la reintegración final tendría lugar en un hombre: Jesús hijo de María. Efectivamente, para los naasenos la venida de Cristo es un momento muy importante dentro del proceso de totalización cósmica ya que según su visión el drama cósmico se componía de tres elementos: *El logos preexistente* en tanto que totalidad divina y universal; *la Caída*, que tuvo como resultado la fragmentación de la creación y el sufrimiento; y *la venida del Salvador*, que devolverá su unidad a los infinitos fragmentos que constituyen

¹¹¹ Cfr. *Ibidem*. p.131.

¹¹² “*El cielo y la tierra han surgido de la dos mitades del huevo. En esta escisión, la parte oscura se convirtió en tierra y la clara en cielo, la primera en la potencia material femenina, la segunda en la potencia incorpórea masculina. Pero como en un comienzo estuvieran ligadas en una unidad ansían su eterna reunión: De ahí procede el amor que naturalmente sentimos los unos por los otros, que nos vuelve a nuestra primitiva naturaleza y hace todo para reunir las dos mitades y restablecernos en nuestra antigua perfección*”. Platón. *El Banquete*.

actualmente el universo¹¹³.

Algunos dichos atribuidos a Jesús fuera del NT parecen sugerir que su reinado espiritual vuelve a la fusión total de lo masculino y femenino en los mismos términos que se sugiere en el Génesis con el cuerpo adámico que contenía ambos sexos.

La androginia es atestiguada en el Evangelio de Tomás (sin ser gnóstica fue popular entre ellos) cuando Jesús se dirige a los discípulos y les dice: *“Cuando hacéis de los dos uno y hacéis el interior como el exterior y el exterior como el interior y lo de arriba como lo de abajo, y si podéis hacer que lo masculino y lo femenino sean uno y lo mismo, con lo que lo masculino dejaría de ser masculino y femenino lo femenino...entonces entraréis [en el reino espiritual]”*¹¹⁴

La idea de la existencia de un antepasado mítico de la humanidad concebido como un ser andrógino es usual en religiones diversas¹¹⁵. Como

¹¹³ Mircea Eliade. *Op. Cit.*(1969) p.131 y ss.

¹¹⁴ Cfr. Northrop Frye. *Poderosas Palabras*. Barcelona: Muchnik Editores, 1996. p.261

¹¹⁵ Desde el paleolítico, se ha especulado acerca de la existencia de algunas figuras simbólicas aparentemente andróginas, aunque no existe una certeza en la interpretación y los expertos no logran ponerse de acuerdo, se cree que la imagen máxima de fertilidad era la representación de la bisexualidad: parece verosímil la concepción por el hombre prehistórico de un símbolo compuesto, la aleación de los dos sexos en uno, ídolos abstractizantes que funcionaban a modo de símbolo de regeneración perpetua. Cfr. Sigfried Giedion. *El presente eterno: Los comienzos del arte*. Madrid: Alianza, 1988. *Op. Cit.* 28 y 271- 272.

Dionisos era el dios bisexuado por excelencia, el número de divinidades andróginas en numerosas religiones diversas es considerable. “la mayor parte de las divinidades de la vegetación y de la fertilidad son bisexuadas o comportan rasgos de androginia” Mircea Eliade. *Op.Cit.* (1969) p.140 Entre los autores románticos alemanes Franz von Baader concedió al tema del andrógino una importancia significativa. Para Baader el andrógino existió en el principio y existirá nuevamente en el fin de los tiempos, también declaraba que el propósito del sacramento matrimonial era la restauración de la imagen celestial o angélica del hombre y que el amor sexual no debía confundirse con el instinto de reproducción, pues su verdadera función era la de ayudar al hombre y a la mujer

De donde nace la Palabra.

puede verse claramente el mito del andrógino refleja una creencia muy arraigada en diversas culturas: la idea de la perfección humana asociada al hombre primordial.

María

María, a través de su maternidad espiritual, participa activamente en la revelación del rostro humano de Dios. Al ligar umbilicalmente a Jesús con todos los mortales, restituye al hombre su identidad de hermano de Cristo. Ella es la *mater-materia* a través de la cual Dios tomó forma humana quedando así superados todos los límites y las separaciones, pues *“ya no hay judío ni griego, no hay esclavo ni libre, no hay varón ni mujer”* (Gal 3,28) todos somos hijos del Padre, hermanos de Cristo y herederos del Reino.

La “Buena Nueva” se inaugura justamente con la Anunciación, el acontecimiento más decisivo de la historia de la humanidad, ya que para los cristianos es el primer paso hacia la nueva era de gracia y de la salvación.

En María confluyen la antigua y la nueva Alianza, ella se convierte en la Segunda Eva, corredentora y mediadora en el diálogo con Dios. La Anunciación a María apoya sus cimientos en los principios arquitectónicos de la mariología, que están basados en cuatro pilares fundamentales, los dogmas marianos que la Iglesia ha ido construyendo en su historia: *Inmaculada Concepción, Virginidad permanente, Maternidad Divina y la Asunción*. Veámoslos en más detalle:

a integrarse en la imagen humana completa, la imagen divina –andrógina– original. Estimaba también que la teología que presentase el pecado como desintegración y la redención y resurrección como la restauración de esa integración sería aquella que triunfaría sobre el resto. *Cfr. Mircea Eliade. Op. Cit.*(1969). p.129

La Inmaculada Concepción.

La doctrina católica sobre la Inmaculada Concepción de María fue declarada por el Papa Pío IX en la Bula *Ineffabilis Deus* el 8 de diciembre de 1854, donde se promulgaba que la Virgen nació libre del pecado original y sus consecuencias. Según esta doctrina, se anuncia que la Virgen María fue constituida en estado de gracia y en virtud de esta condición tan especial, era inmune a la concupiscencia y podía disfrutar de todos los dones preternaturales característicos del estado de inocencia.

Ha habido numerosas discusiones acerca de este respecto; según la doctrina escolástica que prevaleció hasta la definición del dogma, Santo Tomás de Aquino sugiere que la naturaleza de la Virgen tenía concupiscencia desde el momento de su primera santificación (el momento de su concepción) hasta el momento de su segunda santificación (cuando el Verbo se hizo carne), en el que desapareció toda concupiscencia. Los teólogos posteriores a la definición dogmática, señalan en cambio que en María nunca hubo el menor desorden de apetito sensual. Por su parte, los teólogos modernos admiten estar más de acuerdo con que la gracia inicial de María conlleva una extirpación de todas las tendencias sensuales.

En la Bula *Ineffabilis Deus* se dice que la Madre de Dios estuvo “*libre de toda mancha de pecado original*”, aunque no se puede asegurar que la intención del papa fuese declarar la inmunidad de María a la concupiscencia, sin embargo cabe afirmar que la concupiscencia es parte del pecado original y de esta manera estaría implícito este sentido en dicha Bula¹¹⁶.

¹¹⁶ Cfr. Aidan Carr y otros. “*Inmaculada Concepción de María*” en: J.B. Carol y otros. *Mariología*. Madrid: biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXIV. p.365 y ss.

De donde nace la Palabra.

La Inmaculada Concepción está envuelta de la polémica teológica sobre el pecado original, cuyos efectos sobre el dogma mariano son indiscutibles y se convierte en otro punto de fricción con los protestantes y los ortodoxos, quienes consideran este dogma como una arriesgada afirmación ante el silencio de los escritos sagrados. Si bien este privilegio aleja a María un paso más del hombre común, inversa y proporcionalmente la acerca a la esfera de lo divino y al triunfo de la gracia sobre el pecado.

La atribución de la Inmaculada Concepción a María armoniza con su Maternidad Divina y santa y con su función de colaboradora en la obra de redención junto con su Hijo.

La Virgen Casta.

En María una de las virtudes que más adquiere énfasis por sobre las demás es la virginidad, pues ella es a la vez una mujer originaria de un nacimiento milagroso gracias al cual supera la ley natural posedénica de que el hombre y la mujer tengan necesidad de aparearse con lujuria para tener descendencia, y al mismo tiempo se convierte en el origen del advenimiento de la salvación de los hombres de un modo virginal, prescindiendo de los ardores de la concupiscencia.

Como ya comentábamos anteriormente, la virginidad no tiene fundamento en el Antiguo Testamento, ni en el ambiente palestino. En los primeros siglos del Imperio existía entre los paganos una corriente que valoraba la virginidad, pero no fue invención cristiana.

La castidad de María fue sin embargo, un asunto fundamental para la primitiva Iglesia. En aquellos tiempos, la sexualidad representaba el

peligro más grave: la conducción del hombre al mundo de los pecados¹¹⁷. La virginidad resultaba entonces su verdadero oponente y vencedor y redimía así la imagen de la mujer ante la fuerte misoginia manifestada por algunos de los Padres de la Iglesia, que consideraban a la mujer como un ser inferior, causante de la Caída en complicidad con Satán, una malvada tentadora y destructora de la humanidad, relacionada con lo carnal, la putrefacción de la carne y el pecado, maldita por Dios con los dolores del parto y la menstruación, atada y sometida a los hombres, etc.

A través del culto a la virginidad ocurrió una compensación, ya que unión sexual y muerte eran considerados sinónimos, por lo tanto acoplarse a un tipo de vida ascética relevaba a la mujer de su condición de inferioridad al suprimir dos aspectos serviles: matrimonio y maternidad, condiciones que la mantenían atada a la maldición de Yahvé de la Caída. De esta manera, puede llegar a comprenderse por qué el culto a María está inevitablemente entrelazado con las ideas cristianas acerca de los peligros de la carne y su especial conexión con las mujeres.

María se inscribe dentro del arquetipo de la madre virgen, sin embargo refleja una significativa diferencia respecto de aquellas diosas vírgenes que, por partogénesis daban a luz sin asistencia masculina, representando su libertad e independencia absoluta del varón, como en la Teogonía de Hesíodo cuando la tierra Gea dio a luz por sí misma al cielo estrellado¹¹⁸. La partogénesis implica de cierta manera la androginia, era una fórmula mítica para representar la totalidad primordial e indivisa de donde surge todo lo demás. Es el arquetipo de lo entero, lo no tocado.

Dentro del mundo clásico la virginidad tenía una facultad que

¹¹⁷ Según una creencia de los *ofitas*, una antigua secta gnóstica, el pecado de Eva fue sexual, concretamente un adulterio cometido con la serpiente. *Cfr.* Aurelio de Santos. *Op. Cit.* nota 79, p.168

confería fuerza y poder ritual, tenía importancia más por los poderes mágicos que se asociaban a este estado que por una consideración ética acerca de la inmoralidad del sexo en sí mismo. Efectivamente, las vírgenes han sido acreditadas durante siglos con poderes mágicos sobre la naturaleza, como la doma de las bestias salvajes, la atracción sobre los unicornios¹¹⁹ o el misterio de las hierbas.

Las vírgenes vestales y los eunucos que servían en los cultos a deidades orientales como en el caso de Cibeles, dieron origen a la idea de que la continencia es un estado de poder. Por lo visto esta idea caló en el ascetismo cristiano, e incluso es probable que tuviera alguna influencia en el celibato prescrito para el sacerdocio¹²⁰.

La virginidad en las diosas paganas rara vez incluye la castidad como virtud: “*Venus, Ishtar, Astarté y Anat, las diosas del amor del cercano Oriente y la mitología clásica, son llamadas vírgenes a pesar de*

¹¹⁸ Hesíodo. *Teogonía*. Madrid: Gredos, 2000. p.16 (*Cosmogonía, 116-120*)

¹¹⁹ Igualmente la imagen del unicornio es homóloga a la de Cristo, pues el tema de la caza de este animal místico se hace extensivo al de la Encarnación, ya que ha hallado su morada en el vientre de la verdadera e inmaculada Virgen María. Sin embargo, la temática de la caza del unicornio como alegoría de la Encarnación fue proscrita por el Concilio de Trento en el año 1563.

El tema de la caza del Unicornio, intrincado, oscuro y místico a la vez fue utilizado por el arte de finales de la Edad Media para intentar combinar los temas de la Salutación Angélica y el misterio de la Encarnación: La Virgen, está sentada en un jardín cerrado (*ortus conclusus*), o bien detrás de una puerta cerrada, en medio de emblemas tomados del Cantar de los Cantares: la fuente sellada, la torre de David, la torre de marfil, etc. Un unicornio perseguido por la jauría del arcángel Gabriel llega a refugiarse en su vientre. Lleva atados cuatro lebreles que simbolizan las virtudes: Justicia, Misericordia, Verdad, Paz, que compelen al Verbo a encarnarse.

El unicornio que sólo podía ser capturado por una virgen, es aquí la imagen de Cristo que viene a encarnarse en el vientre de la Virgen. María está representada como la doncella que sirve de trampa al unicornio, atrayéndolo con el perfume de su vientre virginal. El Ángel Gabriel toma la forma de un montero alado que lleva a los cuatro lebreles haciendo sonar el cuerno. Esta manera tan peculiar de representar la Anunciación/ Encarnación desconocida para el arte bizantino gozó de buena acogida en Occidente desde el S.XV hasta el S.XVI. Cfr. Louis Réau. *Op. Cit.* (2000/2) p. 200.

*sus amantes, que mueren y resurgen de nuevo para ellas cada año*¹²¹En los casos de Artemis, de Hipólita, reina de las Amazonas, y de Atenea, la virginidad representaba su autonomía sin connotación de castidad sexual. Ellas relegaban a los hombres porque eran independientes y libres de elegir quedarse o rechazar a sus amantes. También Hera, esposa de Zeus y madre de muchos dioses, renovaba anualmente su virginidad cuando ninfas la sumergían en el manantial de Canato, como puede verse en el famoso relieve del trono Ludovisi.

La religión cristiana amplía este concepto de maternidad virginal al desarrollar una moral donde la represión de las “bajas pasiones animales” era fundamental para demostrar la superioridad del hombre sobre las bestias. Se da así un salto cualitativo importante del hecho del nacimiento virginal, a la virginidad como doctrina moral que transformó a la madre virgen en gracia divina según la ortodoxia cristiana y en un instrumento de ascetismo y de sujeción femenina, según sus detractores.

Por consiguiente, de esta imagen de virgen libre que no implicaba la abstinencia sexual se dio paso con María al prototipo de una virgen ascética, que rechaza su sexualidad por considerarla sucia y pecaminosa. En efecto, la moralización cristiana del arquetipo de la Virgen-Madre creó en la figura de María a la virgen por antonomasia, virgen antes, en y después del parto.

En el Concilio de Constantinopla (553) se introduce la fórmula “[Cristo] *tomó carne de la gloriosa Theotókos y siempre virgen María*”, aunque la definición de la virginidad perpetua y el parto virginal se admitió como dogma apenas en el año 649, después del concilio de Letrán.¹²²

¹²⁰ Cfr. Marina Warner. *Op. Cit.* p.80

¹²¹ *Ibidem.* *Op.Cit.* p.79

¹²² Cfr. *Nuevo Diccionario de Mariología.* p.2029.

María, además de haber gozado del privilegio de haberse librado del pecado original, habría obtenido otro singular y paradójico privilegio: la unión de dos condiciones contradictorias: la virginidad y la maternidad. Dos realidades que, aunque antagónicas, se complementan necesariamente una a otra: la virginidad obtiene sentido trascendente a través de la maternidad y la maternidad, a su vez, a través de la virginidad.

De hecho, la *maternidad divina* es el misterio más antiguo concerniente a la persona y función de María en la historia de la salvación y fue tratado en los concilios ecuménicos de Constantinopla I, en el año 381, el Efesino del 431, el de Calcedonia 451, y el Vaticano II de los años 1962-65¹²³.

En el concilio constantinopolitano I se hace una breve y única referencia a María y su maternidad virginal: “*Et incarnatus est de Spiritu Santo ex Maria virgine*”, que es considerada como la primera formulación de fe, de fecha segura, aunque su valor dogmático es posterior. Sin embargo, como proclama la fe en las dos naturalezas de Cristo, es por ello más cristológica que mariológica.

El título de *Theotókos* (θεοτοκος), madre del Verbo encarnado o más precisamente “*la que genera a Dios*” se da en el Concilio de Éfeso del año 431 y constituye el intento más profundo de interpretación de la Encarnación del Verbo y la unión de las dos naturalezas. La legitimidad de la maternidad divina aparece como la clave de la interpretación del misterio de la Encarnación y hace posible la unión según la hipóstasis personal de las dos naturalezas opuestas (divina y humana).

En el concilio de Calcedonia (451) se discutió nuevamente acerca de la doble naturaleza de Cristo, después de cierta polémica en torno a un monofisismo (la fusión de las dos naturalezas, divina y humana, en una sola -divina-). Siguiendo las reflexiones efesinas, se proclamó a María madre de Cristo en sentido veraz, aunque la definición solemne de la *Theotókos* se hizo propiamente en Éfeso, y bien es cierto en lo que atañe a lo esencial de esta doctrina; pero en lo que se refiere al ropaje formal y jurídico, es decir, la formulación verbal con valor dogmático expresamente declarado, ésta se obtuvo en el decreto de Calcedonia¹²⁴. Luego, en el Concilio Vaticano II se hace una interpretación de la maternidad divina con relación a la Iglesia y su aportación dentro de la historia de la salvación.

La Asunción: María, la Reina del Cielo.

La proclamación del dogma mariano de la Asunción de María en 1950 por Pío XII a través de la encíclica *Munificentissimus Deus*, ha sido para Carl Jung el acontecimiento religioso más importante después de la Reforma. Reiteradas veces ha insistido acerca de la importancia de esta doctrina, pues aproxima tanto a María a la divinidad, que esta especie de cuarto miembro añadido, como representante de la humanidad, y en concreto un representante femenino, ha transformado la sagrada Trinidad en una, todavía más sagrada, *Cuaternidad jungiana*.

Sin embargo, Jung resalta que el motivo impulsor de esa declaración no estaba en las autoridades eclesiásticas, las cuales, a través de una espera de siglos, dieron muestras suficientes de indecisión, sino más bien en el creyente católico, que de modo renovado insistió en ese desarrollo,

¹²³ Cfr. *Ibidem*. p.1179 y ss.

¹²⁴ Cfr. *Nuevo Diccionario de Mariología*. p.1190-1191

pues en el fondo la presión del arquetipo es la que puja por realizarse¹²⁵.

Por mucho tiempo, había existido una necesidad psicológica para esto, como se evidencia desde las pinturas medievales de la Asunción y la Coronación de la Virgen: estos hechos también fueron responsable de elevarla a la posición de mediadora, correspondiente a aquella de Cristo como mediador, con la diferencia de que ella sólo transmite la gracia pero no la genera. La reciente promulgación del dogma de la Asunción enfatiza la aceptación no sólo del alma, sino del cuerpo de María en la Trinidad, de este modo se convierte en una realidad dogmática aquélla de las representaciones medievales sobre la cuaternidad que fueron constituidas a partir de ese patrón¹²⁶.

El misterio cristiano de la Trinidad, de carácter exclusivamente masculino, se transforma por mecanismos del inconsciente en una cuaternidad, que es, a la vez, símbolo de la unidad o totalidad¹²⁷.

En palabras de Leonardo Boff:

¹²⁵ Cfr. C.G. Jung. *Op. Cit.* (1992). p.97

¹²⁶ C.G. Jung. *Op. Cit.* (1963). p.186. Traducción libre. "For a long time there had been a psychological need for this, as is evident from the medieval pictures of the Assumption and Coronation of the Virgin; it was also responsible for elevating her to the position of mediatrix, corresponding to Christ's position as the mediator, with the difference that Mary only transmits grace but does not generate it. The recent promulgation of the dogma of the Assumption emphasizes the taking up not only of the soul but of the body of Mary into the Trinity, thus making a dogmatic reality of those medieval representations of the quaternity which are constructed on the following pattern."

¹²⁷ Los antiguos filósofos de la naturaleza representaron la Trinidad como los tres elementos agua, aire y fuego. La cuarta parte integrante era la tierra o cuerpo. Esta última la simbolizaban con la Virgen. Cfr. C.G. Jung. *Op. Cit.* (1955) p.102 y ss. La totalidad del círculo celestial y la forma cuadrada de la tierra, que contiene los cuatro principios, elementos o cualidades psíquicas expresan la perfección y la unión (*circulus quadratus*).

*“Este nuevo dogma responde a uno de los problemas más seculares de la humanidad: la integración de la materia con el espíritu y el casamiento definitivo del cielo con la tierra. Se realiza de este modo el sueño dorado de la alquimia, la construcción de una unidad final. En la que se reconcilian todas las contradicciones. Por medio de la ascensión de la virgen se afirma que la corporalidad o la realidad material de María ha sido glorificada en su más alto grado. La materia en su profunda oscuridad, peso y fugacidad participa, sin embargo de Dios. La materia o la tierra son representadas por la psique como realidades femeninas. María asunta al cielo es la magnificación de la Magna Mater unida a su divino Esposo, el cielo. Se ha realizado una hierogamia”.*¹²⁸

María ha sido constituida como Reina del universo, mediadora universal, señora del cielo y de la tierra y corredentora junto a su hijo y estas atribuciones satisfacen esencialmente a las exigencias de la psique, es decir, a la psicología profunda del alma humana.

Recapitulación de la historia María: la Segunda Eva

En el Cristianismo la pérdida de la eternidad, la separación de la plenitud del Logos esencial que ocurre con la Caída, se restablece gracias a la Encarnación de Dios en el mundo. El nacimiento de Cristo se revela entonces como la reconciliación de lo divino y lo terrenal, es la única luz al final del camino de pecado y desobediencia iniciado por Adán y Eva y por lo tanto, la nueva unión del hombre con el Absoluto, la recuperación del paraíso perdido. En sus cartas San Pablo expresaba esta antítesis:

¹²⁸ Leonardo Boff. *Op.Cit.* p.279

“Por un solo hombre el pecado había entrado en el mundo, y por el pecado la muerte, y luego la muerte se propagó a toda la humanidad, ya que todos pecaron.(...) Si reinó la muerte por la falta de uno solo, será otra cosa cuando reinen en la vida los que reciben sin medida la gracia y la santidad que Dios nos regala gracias a uno solo que es Cristo Jesús. (...) Así como uno solo pecó y acarrió la sentencia de muerte para todos los hombres, así también uno solo cumplió la condena y les procuró a todos un indulto que los hace vivir. Y como por la desobediencia de un solo hombre todos los demás pasaron a ser pecadores, así también, por la obediencia de uno solo, una muchedumbre fue constituida justa y santa”. (Rom 5, 12-19) “Un hombre trajo la muerte; un hombre también trae la resurrección de los muertos. Todos mueren por ser de Adán, y todos también recibirán la vida por ser de Cristo”. (1-Cor 15, 21-22).

Esta noción paulina de Cristo como el segundo Adán, fue extendida a María como la Segunda Eva. Así existen dos principios de salvación: el masculino y el femenino. El principio masculino sería el “nuevo Adán”, Cristo, y el femenino, María, “la nueva Eva”, de esta manera, la salvación sería total, holística.

Justino Mártir fue el primero en proponer el paralelismo entre Eva y María. Luego, Ireneo, obispo de Lyon¹²⁹, elaboró con mayor amplitud esta

¹²⁹ Nacido probablemente en Asia Menor alrededor del 130 d.C. Escribió en la segunda mitad del siglo II. Ireneo es un personaje clave en la historia de la mariología. Nos han llegado de él dos obras: *Adversus haereses*, conservada entera en una traducción latina muy antigua y muy literal, en traducción armenia los libros IV y V, numerosos fragmentos en siríaco y otros en griego en citas de

idea:

“(...)Así como Eva, teniendo un esposo, Adán, pero permaneciendo virgen (...), por su desobediencia [a Dios] fue causa de muerte para sí y para toda la raza humana, así también María, desposada y, sin embargo virgen, por su obediencia se convirtió en causa de salvación, tanto para sí como para el género humano. (...) de hecho, lo que ha sido atado no puede ser desatado si no se recorren en sentido inverso los pliegues del nudo, de modo que los primeros pliegues queden desatados gracias a los segundos y, a la inversa, los segundos liberen a los primeros, (...) Así, pues, el nudo de la desobediencia de Eva fue desatado gracias a la obediencia de María. Aquello que Eva ató por su incredulidad, María lo desató por su fe”.¹³⁰

Este pasaje está estrechamente vinculado a otro también muy importante donde Ireneo establece el paralelismo Eva-María con la analogía Adán-Cristo y hace una exégesis que ejercerá gran influencia posteriormente, en la cual recurre al término “*recapitulación*” para referirse a esta correspondencia, refiriéndose a María como la abogada de Eva (*Advocata Evae*):

Por la obediencia que tuvo lugar en un árbol, el Señor

autores posteriores. Con esta obra Ireneo se proponía “desenmascarar y confutar la gnosis falsa” como reza su título *La Demostración de la predicación apostólica*, de la que se tenía noticia por Eusebio y fue hallada en 1904 en traducción armenia. Para más detalles, *Cfr. Diccionario Patrístico y de la Antigüedad Cristiana*. p. 1098 y ss.

¹³⁰ Ireneo, *Adversus Haereses*, 1.3 c.32,1 (Massuet III, 22,4). Cit. por Walter Burghardt: “María en la Patrística Occidental”, en J.B. Carol y otros. *Op. Cit.* p.113-114.

reparó la desobediencia que tuvo lugar en otro árbol. Y para destruir la seducción, por medio de la cual la desposada virgen Eva fue seducida, la alegre nueva de la verdad fue anunciada por un ángel a María, virgen desposada. (...)Y por cuanto Eva había desobedecido a Dios, María fue persuadida para obedecer a Dios, y, de este modo, la Virgen María pudo llegar a ser la abogada de la virgen Eva. Y así como el género humano fue condenado a muerte por medio de una virgen, por medio de una virgen fue también redimido. (...) La desobediencia de una virgen fue contrapesada por la obediencia de una virgen (...). El Engaño de la serpiente fue redimido por la sencillez de la paloma (...) y fuimos libres de las cadenas que nos ataban a la muerte¹³¹.

El paralelismo entre Eva y María revela una serie de analogías entre la tentación y la Anunciación que dieron pie desde entonces a numerosos escritos: por un lado, Eva la pecadora y seductora representa lo terreno, la carne, la concupiscencia y la desobediencia que condujo a toda la humanidad a un camino de dolor y muerte. María en cambio, representa la tierra espiritualizada, transfigurada en una tierra de luz, de cara al cielo, y un modelo de obediencia que irrumpe como la emancipadora del sufrimiento y del pecado a través de su humildad y sacrificio, y trae al mundo de nuevo la dicha de la salvación. Un círculo se cierra con la aceptación de María:

“La muerte entró en el mundo a través del oído de Eva: por ello la vida debía entrar en el mundo a través el oído de María. A causa del árbol del paraíso el hombre se convirtió en deudor; por ello el Señor, cuando vino, pagó

¹³¹ *Ibidem.* 1.5 c.19,1.

la deuda en el árbol de la cruz.”¹³²

El hecho de que el medio de transmisión del mensaje sea a través de las palabras del ángel contribuye al juego antitético de correspondencias, pues así como Eva escucha de la serpiente las tentadoras palabras que la harán desobedecer el mensaje divino, el ángel también a través de la palabra, intercede para el conocimiento del suceso que se convertirá luego, en uno de los hitos más reveladores para la humanidad.

La idea de la Segunda Eva fue muy importante para Occidente. Allí inspiró la ingeniosa imaginación de los cristianos medievales a través de juegos de palabras y adivinanzas con especial sentido de gusto y de simetría:

El saludo del ángel -Ave- da la vuelta nítidamente a la maldición de Eva: la exquisita antífona el Ave Maris Stella, escrita para la fiesta de la Anunciación en el s. VII u VIII, juega con el anagrama (...): Sumens illud Ave / Gabrielis ore, / Funda nos in pace/ Mutans nomen Evae. (Al recibir este Ave de labios de Gabriel, nos estableció en la paz, cambiando el nombre de Eva). ¹³³

El relato de la Caída promulgó la idea de que fue Eva la primera en cometer el pecado original, la mediadora entre el hombre y la serpiente para incitarle a desobedecer a Dios. Esta referencia hizo que la mujer fuese considerada como la seductora de la que siempre el hombre debe desconfiar y también como un ser débil incapaz de resistir la tentación, de ahí la necesidad de limitar su libertad y de colocarla bajo la tutela de un

¹³² Efrén de Nisibi (306-373 d.C.). *Commentaire de l'Évangile concordant au Diatessaron*. París: Sources Chr., 1966. p. 366-367.

¹³³. Cfr. Marina Warner. *Op. Cit.* p.95-96.

hombre, como una eterna menor de edad.

Esta explicación, junto con otros argumentos acerca de la inferioridad de la mujer, fueron divulgados por el exégeta y filósofo judío Filón, y pueden considerarse como el legado antifeminista más importante que el judaísmo transmitió a la tradición cristiana que por cierto, lo acrecentó con ampliaciones abundantes¹³⁴.

Aunque desde la perspectiva cristiana, María representaría la superación o sublimación de la inferioridad de la mujer, representada por Eva. Como Eva es condenada a engendrar hijos más que bendecida con la maternidad, al proclamar a María como una segunda Eva causante de nuestra redención del pecado original a través de su hijo, era crucial resaltar su perfecta condición de pureza y dejar muy claro que la concepción y el alumbramiento del Ser divino se daría de un modo absolutamente puro. Casta, María se libra de la deuda de Adán y Eva, y por lo tanto, de la maldición que pronunció Yahvé a Eva cuando sabe del pecado de desobediencia cometido: *“Multiplicaré tus dolores en tus embarazos... hacia tu marido irá tu apetencia, y él te dominará”* (Gén 3 19-16).

Así, con Cristo, el Dios-Hombre, y María, la Virgen-Madre, desaparecen las antinomias, se resuelven las contradicciones manifestando que lo imposible sólo se hace posible en Dios. María enaltecida como la segunda Eva, recibe el reconocimiento de una serie de cualidades y rasgos exaltados, como la pureza, obediencia, humildad, sabiduría, etc., para convertirse en el símbolo vivo y el modelo hecho carne de la fe cristiana y por extensión de la Iglesia siempre fiel a Cristo y a su enseñanza.

De donde nace la Palabra.

La función simbólica del arquetipo de María ha permitido a la Iglesia Católica integrar las cualidades de lo femenino, con su vertiente inconsciente que alimenta de creatividad, emotividad y afectividad, equilibrando así la excesiva masculinización de la estructura teológica .

¹³⁴. *Cfr.* Jean Marie Aubert. *Op. Cit.* p.21

Parte II :

La Anunciación en la representación plástica

*“El triple terror del amor; un lucero caído
por la caverna de un oído;
alas batiendo por la habitación;
el terror de todos los terrores al que yo di a luz
los cielos en mi vientre...
¿Qué es esta carne que conseguí con mis sufrimientos,
esta estrella caída a la que sustenta mi leche,
este amor que hace que se detenga la sangre de mi corazón?
¿O me inflige un escalofrío repentino en mis huesos
y me pone los pelos de punta?”*

W.B Yeats. “The Mother of God”

Capítulo III

La Anunciación arquetípica en el arte.

*“La verdad no vino al mundo desnuda,
sino que vino en forma de tipos e imágenes.
No existe otra forma de recibir la verdad”.*

Evangelio de San Felipe

Códigos mutables e inmutables en la iconografía de la Anunciación.

La representación del tema de la Anunciación en el arte ha variado significativamente a través de los siglos, y a pesar de que sus variantes iconográficas sean más que considerables, existen coordenadas plásticas y códigos simbólicos esenciales que permanecen sin grandes cambios, no obstante el paso del tiempo.

Como bien sabemos, la Anunciación consta de dos personajes principales que pertenecen a principios opuestos: *María*, quien, si bien es un ser incólume, no escapa de la condición terrenal y, por lo tanto, del peso que la misma conlleva; mientras que el *ángel* es la personificación de lo sutil, una criatura inmortal, celestial e incorpórea, que de los hombres sólo toma su apariencia, cuando le es necesaria para cumplir con su función de mensajero del cielo y mediador de lo divino en la tierra.

Desde una óptica *espacial, dinámica y psicológica*, las consecuencias de la naturaleza fundamentalmente distinta de los personajes son muy evidente en la representación artística. Esta es la razón principal por la cual en el paradigma iconográfico de la Anunciación se evidencia una *disimetría que es inherente al tema*¹³⁵, asunto que trataremos con más detalle posteriormente.

La representación del tema de la Anunciación plantea una serie de problemas de notable complejidad, pues recrea, a la vez, la geometría de un espacio heterogéneo, el conflicto y desenlace en la lucha entre fuerzas antagónicas y el meollo teológico del dogma de la Encarnación, a través

¹³⁵ Cfr. Lucien Rudrauf. *L'Annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture*. París: Grou-Radenez, 1943. p.44

del descendimiento de la gracia divina al cuerpo de la Virgen.

De allí, la ardua tarea que emprende el artista a la hora de conjugar en su obra un episodio narrativo, cuyo referente principal se encuentra en el texto sagrado; las sólidas normas impuestas por el dogma sobre la manera de representar el episodio en cuestión y que van cambiando a partir de acontecimientos teológicos puntuales de una época a otra; el estudio del espacio y de la composición a partir de los elementos que constituyen el tema; el programa simbólico relativo a la Anunciación, necesario para la eficaz identificación de este motivo por parte del espectador y, por otro lado, la singularidad del hecho estético como tal, en el proceso creativo individual de cada artista.

*Gramática del espacio
y de la composición.*

En las pinturas de la Anunciación, tal como comentábamos anteriormente, existe una pauta de disimetría consubstancial al tema, debido a las diferencias entre los personajes principales (ángel/ Virgen) y entre los espacios (divino/humano). Esta pauta generalmente se ve traducida en un esquema binario de representación que distribuye la tensión dramática del episodio en un espacio polarizado.

Efectivamente, el espacio suele fraccionarse en partes desiguales, donde el ángel, con sus voluminosas alas, exige *per se* más espacio que la Virgen, que suele estar acurrucada en un rincón (figs. 14; 16; 27; 30; 31; 32; 35; 50; 53; 54; 58; 64; 68; etc.).

Ahora bien, en algunas oportunidades esta situación da un giro proporcional a la intensificación del sentimiento de veneración por la Virgen, hasta llegar a límites que los detractores del culto mariano podrían calificar de mariolatría.

De hecho, el papel de sumisa esclava de Dios se transforma en ocasiones, en el de Reina (fig.2), a cuyos majestuosos pies se arrodilla humildemente el ángel, quien, destituido del rango de embajador celestial, se convierte en un mero paje (figs. 33; 36; 37; 41; 59; etc.). En efecto, de polarizada, en algunos momentos precisos dentro de la historia del arte -esencialmente después del concilio de Trento-, la composición se torna más *convergente* (figs. 57; 61; 62; 63; 67; 74; etc.).

La Virgen, anteriormente relegada hacia un margen de la composición, tiende a convertirse en la figura central hacia la cual se concentran los rayos divinos. El ángel también abandona su posición marginal y levita en medio de la habitación de María, envuelto de nubes y acompañado de una corte angélica (figs. 57;63; 66; 67; etc.), que en ocasiones, incluyen al propio Dios Padre, testigo de excepción en la escena (fig. 62).

La composición está basada, por lo general, en contrastes: el dinamismo con que suele estar representado el mensajero es en muchas oportunidades, inversamente proporcional a la quietud de la Virgen. Ciertamente, la figura del ángel se presta con mayor maleabilidad para que los artistas jueguen con flexiones y curvaturas que se contraponen a la verticalidad, sin duda más estática, de María (figs. 53; 55; 56; 58; 59; 60; 61; 63; 64; 66; 67; 68; etc.).

La disimetría también triunfa en el tratamiento de las vestimentas, pues mientras el manto de María tiende a permanecer más liso, pegado a su cuerpo, el traje del ángel, paralelamente, se crece en caprichosos arabescos (figs. 45; 53; 62; 64; 66; 68; etc.).

Por otra parte, la situación de los personajes en la escena suele

componerse presentando a la Virgen representada a la derecha de la composición y al ser angélico a la izquierda de la misma. De las **94** anunciaciones que hemos escogido para nuestro estudio, más del **70%** de ellas se circunscriben a este esquema¹³⁶. Ahora bien, esta abrumadora mayoría se puede explicar por las necesidades narrativas de la escena y también indiscutiblemente, por la transmisión de patrones de la tradición cultural.

Las exigencias del tema polarizado dan pie para que la composición se cimiente sobre planos oblicuos, bien sean *descendentes* o *ascendentes*, pues éstos responden mejor que una intención de equilibrio al principio de disimetría y a la disimilitud en la actitud dramática de los personajes. Llamaremos *descendentes* a aquellos planos en los cuales el ángel se encuentra en un estrato superior, es decir, su cabeza se ubica en la composición por encima de la de María-, y *ascendentes* al caso contrario.

Es harto conocida en el arte, desde tiempos remotos, la relación entre el tamaño de las figuras y su ubicación dentro de la composición, con la jerarquía, así los planos ascendentes reflejan una mayor interés por resaltar el papel de la Virgen y viceversa. Sin embargo, la simetría y el sentido estético por la compensación de fuerzas, hace que se establezcan algunas soluciones para conseguir un equilibrio impuesto, casi por la fuerza, a la Anunciación.

Así, según el gusto imperante de algunas épocas, no son raras las

¹³⁶ Debemos decir que estos porcentajes excluyen el 8,52% de las anunciaciones, es decir, nuestras conclusiones se basan sobre un total del 91,48% del total del universo de la muestra. Esto se debe, simplemente, a que estas 8 excluidas son imágenes contemporáneas y rompen con los parámetros de análisis, bien porque reinterpretan imágenes más antiguas (figs. 88 y 90), bien porque los personajes no son reconocibles fácilmente (figs. 85; 89; 93 y 94) o porque aparece sólo uno de ellos (figs.86 y 92); de manera tal que, para este tipo de conclusiones, no son relevantes.

composiciones donde ambos personajes se sitúan al mismo nivel o con escasa diferencia entre ellos, es decir, se dan casos donde se obtiene estabilidad a través de una equiparación de fuerzas casi total, como cuando las dos figuras se encuentran arrodilladas o cuasi arrodilladas (figs. 25; 43; etc.) o ambas de pie (figs. 5; 6; 9; 13; 26; etc.), prácticamente como si de una imagen especular se tratara, con la salvedad de los gestos, que difieren entre ellos. Igualmente, por requerimientos prácticos del soporte, como en los casos de dípticos, por ejemplo, es necesario hallar el equilibrio entre las fuerzas y los volúmenes (figs. 20; 22a y b; 71).

Lo contrario sucede en temas como el de la *Visitación*, por ejemplo, cuando la Virgen María va a saludar a su prima Isabel. En este motivo ambos personajes pertenecen a la misma condición: las dos son mujeres y ambas están embarazadas de manera milagrosa, por lo tanto, es un tema que, prácticamente, exige un tratamiento simétrico en la representación plástica.

En las representaciones plásticas de la Anunciación, las posiciones que manifiestan los personajes en la composición son muy variadas y dependen de distintos factores, que van desde el *momento narrativo* al que quiera referirse el artista, el *contraste rítmico* (diferencias gráficas de las figuras y sus vestimentas entre sí) y *dinámico* (diferencia del potencial de movimiento entre los personajes) que quiera establecer entre ellos, hasta reflejar, junto con el lenguaje gestual, que trataremos en un apartado específico, la *tensión dramática*, es decir, la actitud psicológica de cada personaje: las acciones del ángel, mensajero y portavoz del anuncio divino y las reacciones de la Virgen ante la presencia de lo sagrado y el enfrentamiento con una misión fundamental para el destino de la humanidad.

Así podemos observarlo en este esquema, en el cual, mostramos

De donde nace la Palabra.

también el porcentaje de aparición de cada una de ellas en la muestra de anunciaciones escogidas para nuestro estudio:

<i>Porcentaje</i>	<i>Ángel</i>	<i>Virgen</i>	<i>Carácter (tendencia)</i>
12,79%	Arrodillado o haciendo una genuflexión	De pie	Disimétrico
16,27%	De pie	De pie	Simétrico
18,60%	Arrodillado	Arrodillada o sentada	Simétrico
24, 41%	Volando en el cielo	Arrodillada, sentada o de pie	Disimétrico
27, 93%	De pie	Arrodillada o sentada	Disimétrico

De esta manera, observamos que una considerable mayoría del 65,13% de las imágenes siguen un esquema de disimetría, frente a un 34,87% que se sustenta en un esquema que tiende a ser más simétrico. De este conjunto, el 57,1% es descendente y el 42,8% ascendente.

No pretendemos hacer aquí una estadística, ni creemos que las conclusiones extraídas de esta manera resulten un método fiable para comprender los cambios que suceden en la historia del arte; sin embargo es remarcable que, dado que nuestro sistema de selección de imágenes se ha basado en la variedad de prototipos iconográficos de este tema, llama la atención la preeminencia de algunos esquemas compositivos por sobre otros.

Es evidente que algunas líneas iconográficas dentro de la tradición plástica gozan de mayor aceptación, generación tras generación, pues han alcanzado un éxito contundente y por ello han sido renovadas infatigablemente en distintas épocas durante siglos; otras, en cambio, terminan convirtiéndose en peculiares excepciones. Ahora bien, saber

De donde nace la Palabra.

cuáles son los factores determinantes para el mayor o menor éxito de un paradigma iconográfico no es tan claro.

Si consideráramos la existencia de un *arquetipo ideal a priori* del tema de la Anunciación, que, a pesar de no tener materialidad, agrupara una serie de fundamentos lógicos y psicológicos que le son inherentes (por ej. el esquema de disimetría, el contraste dinámico, cierta tensión dramática precisa, el espacio polarizado, etc.), y mientras mayor correspondencia hubiera de la imagen en cuestión con dicho arquetipo ideal, mayor posibilidad de pervivencia tendría. Pero es claro que tal arquetipo, suponiendo que existiera sólo uno, no sería aprehensible como para que sirviera de parámetro de ninguna comparación.

Retomando la problemática del espacio y la composición, las diferencias entre los personajes se reflejan asimismo en el espacio, que suele ser *mixto*: abierto y cerrado a la vez, realzando una de las dicotomías intrínsecas al tema que nos ocupa: la relación del *afuera* y el *adentro*; que coexiste en una compensación de fuerzas inversamente proporcionales y que, a su vez, apunta a otras posibles relaciones: exterior/interior, cielo/tierra, infinito/finito, divino/humano macrocosmos/ microcosmos, etc. Esta relación deriva en la contraposición del ambiente natural frente al ambiente artificial, es decir, la naturaleza, creada por Dios, se relaciona con el espacio divino, a saber, el espacio del ángel; y el entorno arquitectónico, creado por el hombre, con el estrato terrenal: el espacio de María.

Si reparamos acerca de este aspecto en la iconografía, el ángel conserva una estrecha relación con el *afuera*, es decir, puede estar representado en el mismo cielo (figs. 2; 15; 39; etc.), en la naturaleza (figs. 38; 75; 79; 80; etc.), irrumpiendo por un acceso al espacio de la Virgen (figs. 19; 29; 50; 52; 58; 81; etc.), destacando sobre el fondo de

un paisaje que se observa por la ventana o el balcón (figs. 35; 44; 48; 70; etc.), o en todo caso, la ventana se encuentra de su lado (45; 52; 61; 62; 63; etc.), salvo contadas excepciones -que confirman la regla- en las cuales la ventana se encuentra del lado de María (figs. 46; 47). El dispositivo de la ventana funciona como una metonimia para aludir a la relación del ángel con el exterior, es lógico entonces, que cuando no se aprecia la puerta de entrada, veamos una ventana como evocación de esta conexión.

Por su parte, la relación de la Virgen con la arquitectura es indiscutible. En efecto, la arquitectura es un símbolo femenino con el sentido de refugio, protección, calidez y seno materno, claramente equiparable a María, refugio incólume para la Encarnación de Dios. Esta relación se evidencia desde su mínima expresión como es el simple *trono*¹³⁷ (figs. 1; 2; 7; 27; etc.). En otras oportunidades, María se encuentra sentada dentro de una pequeña estructura arquitectónica llamada *domúncula* o *pequeña casa de María* (figs. 10; 14; 18; etc.). También puede aparecer delante de una edificación, abriendo la puerta (fig. 51), símil de María como la Puerta del Cielo (*Porta coeli, Gén 28, 17*), pues ella es la senda a través de la cual la humanidad accede a la redención.

Puede hallarse incluso, delante de una ciudad que simboliza a Nazaret (fig. 5), que también establece la relación con la ciudad elegida por Dios, es decir, Jerusalén-Sion como capital de su pueblo y madre de

¹³⁷ El trono tiene la función universal de soporte de la gloria y simboliza también el equilibrio final del cosmos, equilibrio constituido por la integración total de las antítesis de las fuerzas de la naturaleza y ha sido concebido como una reducción del macrocosmos. *Cfr.* Jean Chevalier y Alain Gheerbrandt. *Op. Cit.*p.1028-1029. En nuestro caso, María se equipara al simbolismo del trono, pues ella sustenta la gloria del Jesús y en ella se funden los contrarios; en su seno habita el Ser de doble naturaleza que será el vínculo definitivo de los contrarios.

las naciones (*Civitas Dei, Sal 86, 3*). En una gran cantidad de pinturas se encuentra en su habitación (fig. 43; 44; 46; 48; 49; 50; 52; 61; 70; etc.), y puede llegar a representarse en un escenario más majestuoso como una catedral (fig. 24), que tiene la doble correspondencia de María como Madre de Cristo, templo sagrado donde se encarna Dios, y por otro lado, con la figura de la Iglesia, novia siempre fiel a Cristo y a su enseñanza.

Efectivamente, la relación de la Virgen María con el *adentro* es tan evidente como la del ángel con el *afuera*. Recuérdese que algunos de los emblemas para representar su virginidad eran el huerto cerrado (*ortus conclusus*), la puerta sellada y la torre de David (*turris davis cum propugnaculis, Cant 4, 4*).

En la gramática del espacio de las representaciones de la Anunciación esta relación heterogénea, contempla tres situaciones fundamentales: la *separación*, la *liminalidad* y la *incorporación*¹³⁸.

El esquema de *separación* puede establecerse de varias maneras en distintos grados de aplicación y se instituye por *oposición*, es decir, contrarrestando un espacio abierto –donde se encontraría el ángel– frente a un espacio más o menos cerrado –espacio habitado por María– (figs. 14; 16; 20; 38; 51; 79; 80; etc.); cuando ambos personajes se encuentran en un espacio de la misma condición, como un pórtico, por ejemplo, al ángel se le representa usualmente del lado de la naturaleza, es decir entrando al pórtico y a María del lado de las dependencias arquitectónicas (figs. 31; 32; 41; 58; etc.), por las razones que argumentábamos antes. A veces subsiste el fraccionamiento del espacio de una forma más atenuada, bajo la conformación de compartimentos dentro de un mismo espacio cerrado:

¹³⁸ Cfr. Omar Calabrese. *Cómo se lee una obra de Arte*. Madrid: Cátedra, 1993. p.101

la pauta de fragmentación espacial se establecerá entonces en estos casos, a través de elementos arquitectónicos que funcionan de *separadores* -como es el caso de la columna o pilar y las arcadas del pórtico- (figs. 19; 26; 28; 31; 32; 33; 34; 41; 42; 53; etc.); o bien, la existencia de un escalón jerarquiza el papel de los personajes (fig. 37). Igualmente permanece en muchos casos el fraccionamiento del espacio a través de algún elemento del mobiliario, como un atril, la cama, una mesa, o la presencia de un objeto con carga simbólica representativa, como la vasija con lirios o la cesta del tejido, que da la pauta de fragmentación espacial (figs. 27; 50; 69). Sin embargo, esta separación, casi puramente simbólica, llega, en ocasiones, al extremo de volverse un muro (figs. 43; 72) que literalmente aparta físicamente a los personajes.

En los casos de liminalidad, es decir, *cuando los espacios poseen un umbral de tránsito de uno al otro*, el esquema, aunque similar al de separación, difiere en cuanto a que uno de los personajes traspasa su límite invisible. Generalmente es el ángel quien invade la franja que separa un espacio del otro, a través de sutiles acciones tales como adelantar un pie u otra parte de su cuerpo más allá de su frontera divisoria (figs. 4; 8; 11; 18; 28; 35; 47; 54; 58; 59; 60; 61; 63; 87; etc.), o crea un nexo de conexión con María al entregarle el lirio (figs. 36; 70).

En el espacio incorporador, en cambio, el umbral puede ser traspasado. Efectivamente, aquí los personajes se compenentran y transitan libremente, aunque este esquema es mucho menos frecuente (figs. 2; 10; 82; 83; etc.).

Asimismo, el espacio puede ser, según su *cualidad*, un espacio *caracterizado*, *parcialmente caracterizado* o *no caracterizado*¹³⁹. Este último, el espacio *no caracterizado*, se distingue porque la representación del tema de la Anunciación se ajusta bastante al episodio religioso, con

cierta independencia del espacio. Encajan en este modelo sobre todo aquellas pinturas medievales, de fondos oro o azules, esos fondos monocromáticos que no nos permiten situar a los personajes en un contexto definido, donde la abstracción del espacio en la escena sugiere profundidades insondables sin la ayuda de artificios geométricos. En otras palabras, aunque el espacio existe, no está definido (figs. 1; 2; 5; 8; 9; 10; 11; 12; 13; 17; etc.).

El espacio *caracterizado* es, en cambio, aquel que tiene una estructura geométrica y, por lo tanto recrea la ilusión de un espacio tridimensional, tratado de manera menos abstracta, donde las figuras se subordinan a él (figs. 19; 23; 24; 26; 28; 29; 30; 31; 32; 33;34; 35;36; 37; 38; 39; y un largo etc.).

Existe una tercera posibilidad: el espacio *parcialmente caracterizado*, en el cual, hay un esbozo de espacio geométrico, sin embargo persiste ese fondo medievalizante indefinido. Este rasgo en la representación espacial suele aparecer en obras medievales tardías, del Renacimiento incipiente y luego, con bastante posterioridad, en el arte siguiente al Concilio de Trento (fig. 14; 16; 17; 18; 20; 22a y b; 25; 27; 56; 57; 66; 67; etc.).

El estudio formalista de la Anunciación realizado por Lucien Rudrauf¹⁴⁰ desarrolla ampliamente, con lujo de detalles y una gran variedad de compartimientos conceptuales, el problema del espacio en la representación plástica de este tema, sin embargo, el encasillamiento en un formalismo recalcitrante y el desprecio de la iconología y los recursos interpretativos de la imagen le ha valido algunas críticas importantes, que

¹³⁹ Cfr. Lucien Rudrauf. *Op. Cit.* p.19 y ss.

¹⁴⁰ Cfr. *Ibidem. Op.Cit.*

De donde nace la Palabra.

compartimos por cierto, pues deja muchos aspectos relevantes fuera de su estudio¹⁴¹.

¹⁴¹ A este respecto puede leerse la crítica que hace Furió al estudio de Lucien Rudrauf *Cfr. Vicenç Furió. Ideas y formas en la representación pictórica.* Barcelona: Anthropos, 1991. p.57-58.

Cada imagen plástica de la Anunciación representa un instante de tiempo que ilustra el texto verbal, sin embargo, la pintura es capaz de representar sincréticamente momentos distintos que en la narración son sucesivos, pues describe el tiempo de un modo mucho más complejo y profundo, propio de la peculiaridad de su forma visual¹⁴². A pesar de que la pintura representa una imagen inmóvil nos da la sensación de que presenciamos el transcurrir de una historia; tiene la cualidad de que nos “*hace ver el tiempo*”¹⁴³. De este modo, el antes y el después de la imagen están sugeridos a través de la selección de un instante particular que nos propicia suficientes recursos como para suponer la secuencia temporal dentro de la cual está inserta.

Con respecto a la representación del tiempo de la historia, el pseudo-Buenaventura en las *Meditaciones de la Vida de Cristo*¹⁴⁴ propone nueve episodios o momentos sucesivos de la escena que dan pie para que la representación pictórica escoja uno de ellos.

Los 9 momentos son los siguientes:

¹⁴² Cfr. Omar Calabrese. *Op. Cit.* (1993) p. 103.

¹⁴³ Esta frase es de Omar Calabrese dentro de la introducción a su análisis del tiempo en la pintura. Calabrese distingue en este estudio cuatro grandes formas de temporalidad: *el tiempo de la historia*: sucesión de acontecimientos; *el tiempo de la acción*: sucesión de movimientos; *el tiempo de la escena*: marco de acontecimientos y *la escena temporal*: estilo y emoción; además incluye otras dos categorías: *el tiempo del pintor*, es decir, el acto de pintar y *el tiempo del observador*, su diálogo con el cuadro. Cfr. Omar Calabrese. *El tiempo en la pintura*. Madrid: Mondadori, 1987. p. 20.

¹⁴⁴ Este libro recibió distintos títulos como *Vita Christi* y *Liber Aureus*, pero el que ha prevalecido es el de *Meditationes Vitae Christi*, un texto que gozó de amplia popularidad desde el s. XIV al s. XVI y ejerció una considerable influencia sobre el teatro, la pintura y la imaginería hasta el Barroco, y del cual hoy se conservan unos doscientos manuscritos en diversas lenguas. Las Meditaciones fueron atribuidas a San Buenaventura hasta el siglo XIX, luego a Juan de Cálibus y posteriormente al franciscano Jacobo de Cordone. Cfr. Santiago Sebastián

1	Cuando Dios le habla a Gabriel para encomendarle su misión
2	Gabriel se presenta en forma humana a la Virgen
3	Primer saludo angélico, turbación de María
4	Segundo discurso (no temas María...), respuesta de María
5	Tercer discurso del Ángel, quien se arrodilla ante María
6	Consentimiento de María (He aquí la esclava del Señor...), se arrodilla ante el Ángel y se produce la Encarnación.
7	Se levantan
8	Desaparición del Ángel
9	María, de rodillas, da gracias a Dios.

El episodio narrativo multiplica entonces su referente textual original, posibilitando así, una mayor gama de aspectos delimitados para desarrollar en la representación artística.

Sin embargo, no concordamos plenamente con esta subdivisión del episodio realizada por el Pseudo-Buenaventura; a diferencia de él, preferimos reducirlo a *seis* momentos dramáticos fundamentales, de los cuales existen dos que llaman más la atención, por coincidir con los escogidos por la mayoría de los artistas que representan este tema: el momento de la *llegada del ángel* ante la *sorpresa-turbación* de María y el momento de *aceptación*, en el cual sucede la *Encarnación* de Cristo. Como puede verse ambos momentos son los cruciales dentro de la escena.

Nuestra configuración del tiempo de la historia en la representación, las actitudes de los personajes y el modo de expresión se refleja en la siguiente tabla:

<i>Momentos dramáticos</i>	<i>Actitud del Ángel</i>	<i>Actitud de la Virgen</i>	<i>Modo de expresión</i>
1) El ángel llega/ la Virgen apenas se percata de su presencia (Lc 1,28 ^a)	Dinámica	Estática	Oposición
2) El ángel la saluda/ la Virgen se sorprende (Lc 1, 28b-29)	Dinámica	Dinámica	Concordancia
3) El ángel habla (1º discurso)/ la Virgen escucha (Lc 1, 30)	Dinámica	Estática	Oposición
4) la Virgen replica/ el ángel escucha (Lc 1, 34)	Estática	Dinámica	Oposición
5) El ángel habla (2º discurso)/ la Virgen acepta la misión. (Lc 1, 35-38 ^a)	Dinámica	Dinámica	Concordancia
6) El ángel se marcha/ María permanece en reflexión. (Lc 1, 38b)	Dinámica	Estática	Oposición

Para condensar en una imagen las dos fases esenciales del drama, el artista sincroniza el anuncio y la aceptación de María en un tiempo único; el ángel hablando a María acapara la atención del espectador, que, inmediatamente se dirige hacia la figura de la virgen, quien responde. El tiempo real funciona aquí en el espectador, es él quien introduce el tiempo que es sucesivo, a una imagen simultánea. El efecto del tema polarizado impulsa la atención del espectador de un lado al otro del cuadro.

En otras artes, donde se utiliza el tiempo real, como el teatro o el cine, esta sincronización sería un contrasentido, pero en las artes plásticas la representación simultánea de dos momentos sucesivos es una manera

De donde nace la Palabra.

lógica de utilizar el tiempo real¹⁴⁵.

Dado que en la pintura, el artista plástico no puede representar movimientos, cada gesto o actitud de los personajes contiene un potencial narrativo que debe ser aprovechado al máximo. De esta manera construye modelos mínimos que se van transformando y ajustando paulatinamente para dar la impresión gestual deseada y lograr así que el espectador reconozca en ellos una semblanza de la realidad. Tal como lo apunta Gombrich: *“Los movimientos sugeridos por los personajes tienen que conducir a configuraciones que puedan comprenderse fácilmente y tienen que encontrarse en contextos que sean suficientemente inequívocos para ser interpretados”*¹⁴⁶, de lo contrario el gesto perdería todo el poder comunicante que posee, volviéndose puramente retórico.

El lenguaje gestual caracteriza a los personajes dentro de los distintos momentos narrativos, por lo tanto y a través de la historia de las imágenes se van estableciendo modelos que reflejan las acciones del ángel y las reacciones de la Virgen.

El papel que juega cada uno de los personajes en la acción es diferente, es decir, la función del ángel es más *activa* pues tiene el cometido de llevar a cabo una misión: transmitir un mensaje, es decir, en el proceso de comunicación es el *emisor*; mientras que en este proceso, la Virgen cumple su función de *receptora* y por lo tanto su actitud es un poco más *pasiva*, reaccionando ante los gestos y discursos del ángel.

Al estudiar detenidamente la narración bíblica y las imágenes que representan cada uno de los momentos de este episodio, notamos la estrecha relación entre el gesto y el texto; a raíz de ésta proponemos una

¹⁴⁵ Cfr. Lucien Rudrauf. *Op. Cit.* p.58

¹⁴⁶ Ernest Gombrich. *Op Cit.* (1987) p. 76.

De donde nace la Palabra.

clasificación de los gestos según la frecuencia de aparición en las manifestaciones plásticas de la Anunciación, gestos que devienen en la expresión de las conductas del ángel y de la Virgen.

Hemos notado una serie de subdivisiones gestuales esenciales en el ángel anunciante y otras para las reacciones de María ante los discursos pronunciados por el mensajero angélico. En el gráfico que vemos a continuación definimos estas categorías en grupos de gestos con relación al tiempo:

<i>Tiempo/</i>	1-2	3-4	5
<i>Momentos dramáticos</i>	Llegada/Saludo del ángel/ Sorpresa- Turbación de María	Primer discurso del ángel/ Réplica	Segundo discurso del ángel/ Consentimiento
<i>Acción (Ángel)</i>	Gesto anunciador /o Saludo- ensalzador	Gesto enunciador – oratorio	Gesto de humildad
<i>Reacción (Virgen)</i>	Gestos de Sorpresa-temor o éxtasis	Gestos de réplica- conversación	Gestos de aceptación

Dentro de las configuraciones gestuales del ángel tenemos principalmente: el *gesto anunciador*, que representa el saludo del ángel y el momento en el cual le anuncia su importante misión a María, y consiste en levantar los dedos índice y medio de la mano derecha (figs. 5; 6; 9; 12; 13; 14; 26; 38; 42; etc.); paralelamente, el *gesto de saludo ensalzador* representa el mismo momento dentro del episodio bíblico. En este caso, el ángel levanta una mano abierta sobre su cabeza con la palma de frente a su cara, como diciendo “¡Alégrate!, llena de gracia; el Señor está

De donde nace la Palabra.

contigo..." (Luc: 1, 28) (figs. 44; 64; 68; etc.).

Luego tenemos el *gesto enunciador-oratorio*, tomado de las estatuas de los filósofos de la antigüedad, que refleja el segundo discurso del ángel, el discurso tranquilizador (*No temas María...* Lc 1, 30-33). Este gesto consiste en levantar sólo el dedo índice de la mano derecha para subrayar sus palabras, como explicando a María de qué trata la tarea (figs. 3; 7; 24; 46; 50; 61; 66; 69; 71; 74; etc.); en otras oportunidades aparece el ángel con sus manos abiertas en distintas posturas en señal de estar en plena argumentación (figs. 11; 47; 48; 59; 73; etc.).

Asimismo, está el *gesto de humildad*, que consiste en poner los brazos cruzados sobre el pecho (figs. 20; 31; 54; 57; 67; etc.). Este gesto representa el momento posterior al segundo discurso del ángel, cuando María da su consentimiento (Lc 1, 38).

Estos son los gestos más identificados con el ángel y que se han repetido insistentemente en la historia de la representación artística, sin embargo es de apuntar que en algunas ocasiones los artistas plantean un intercambio de gestos que, según nuestra clasificación, pertenecen a distintos momentos narrativos. Utilizan, por ejemplo, el *gesto de humildad* en el saludo angélico, por lo cual es evidente que estas estructuras no son estáticas.

También y de un modo excepcional algunos artistas otorgan al ángel un doble gesto: el índice de la mano derecha apunta a María y el de la mano izquierda hacia el cielo, o hacia la paloma del Espíritu Santo (figs. 62; 65). Igualmente, en ciertas ocasiones en las que el ángel porta una *filacteria* o manuscrito (figs. 8; 16; 17; 18; 22b; 28; 46), o cuando el artista escribe los caracteres de las palabras que salen de su boca (figs. 27 y 52), sus gestos no son tan predominantes, puesto que ya en el

texto podemos leer lo que el ángel le está diciendo a María e identificar con mayor exactitud el momento preciso al que el artista alude.

El hecho de introducir un texto escrito dentro de la obra es un dispositivo bastante común, es una cita textual que evita malentendidos; así el espectador puede leer exactamente las palabras del ángel y no hay duda sobre el momento que se quiere representar. Por ello, al insertar este elemento textual, no es necesario resaltar demasiado el gesto, ya que el discurso escrito se manifiesta por sí mismo.

El acto de colocar un fragmento del texto original también implica por parte del artista, un discernimiento del espectador al cual se dirige, pues está suponiendo que éste posee un conocimiento de los escritos bíblicos como para reconocer por sí mismo el momento narrativo escogido, además contiene un juego intertextual en el cual un primer texto -el bíblico- refiere a un hecho que se hace explícito en el segundo -el discurso plástico-, donde, a su vez, aparece representado el primero.

En el caso de María, su gestualidad así como las posiciones que adopta su cuerpo refieren a la actitud psicológica ante la presencia de lo sagrado. Estas actitudes fluctúan, principalmente, entre la *sorpresa*, *éxtasis o temor* del encuentro con el ángel y su saludo (Luc 1, 29) los *cuestionamientos* que surgen en ella (Luc 1, 34) y la posterior *aceptación* de la tarea divina entregándose a la voluntad de Dios (Luc 1, 38).

Estas tres configuraciones temporales principales se traducen en distintos gestos: el *gesto de sorpresa y temor*, donde su cuerpo retrocede con precaución (figs. 3; 20; 26; 36; 45; 58; etc.) y sus manos o una de ellas, se coloca delante de sí, a modo de escudo defensor frente a ese ente extraño, cuyo saludo, en un primer instante, la turba e impresiona (figs. 12; 39; 35; 54; etc.); también en el mismo sentido de

protección, María se cubre con el manto (figs. 26; 27; 36); de la impresión, coloca una mano sobre su pecho (figs. 16; 37; 42; 55; 62; 63; 68; 73; 80) o simplemente, abre las palmas de sus manos ante la sorpresa (figs. 4; 8; 13; 17; 41; 44; etc.). Ante la presencia angélica también puede manifestar un *gesto de éxtasis* (fig. 57) o incluso un temor casi enfermizo (fig. 70).

Luego, tenemos los *gestos de réplica y conversación* que son muy parecidos a los del ángel: la Virgen puede levantar una mano como preguntando: “¿Cómo será esto, pues yo no conozco varón?” (Luc 1,34) (figs. 4; 22a; 34; 38; 48; 56; 59; 84; etc.) o hay una ilusión de conversación por el gesto de sus manos abiertas en distintas posiciones (figs. 5; 6; 7; 14; etc.).

El *gesto de aceptación* consiste principalmente en representar a María colocando las manos sobre el pecho, cruzando los brazos con humildad y sumisión (figs. 19; 21; 23; 31; 32; 33; 43; 53; 69; 78; etc.). Otra manera de figurar este gesto de consentimiento es representarla uniendo sus manos en posición de orante (figs. 24; 71; 72; 74; 81).

Llama la atención la pintura de Poussin del año 1657 (fig. 65) en su configuración particular del gesto de aceptación, pues recurre a un gesto insólito en la iconografía de este tema. Con asombrosa carga poética, Poussin nos presenta a una Virgen María entregada en total devoción y abandono místico, abriendo sus brazos mientras sus ojos se entrecierran en absoluta contemplación.

Incluso en varias oportunidades se representa a María hojeando su libro o bordando la púrpura para el templo; sin percatarse de la llegada angélica (figs. 2; 46; 47; 49).

Otro aspecto a tener en cuenta para comprender la tensión

dramática que se crea entre los personajes, es el estudio de sus miradas. En muchas oportunidades se establece un vínculo visual entre el mensajero y la Virgen (figs. 7; 8; 10; 20; 26; 28; 32; 55; 56; 57; 58; 75; etc.). En cambio, otras veces María puede bajar su mirada con humildad (figs. 23; 24; 33; 35; 37; 42; 60; 61; 66; 74; etc.) o elevarla hacia el cielo, como dando gracias a Dios por permitir que ocurra semejante milagro en ella (figs. 29; 81).

Eventualmente su punto de mira no reposa sobre ningún objeto en particular sino que permanece suspendido en el espacio, como si estuviera sumida en una profunda reflexión (fig. 73; 84).

Sucede en algunas representaciones que no despega los ojos de su libro (figs. 46; 47); mientras que reiteradamente, su campo visual traspasa el cuadro, es decir se conecta con la mirada del espectador, abriendo el espacio del cuadro a otro espacio: el real, el espacio del espectador (fig. 9; 11; 14; 18; 44; 82).

Por su parte, Fra Roberto en su predicación acerca de la Anunciación, explicaba a su juicio las distintas reacciones de María¹⁴⁷. En su sermón distinguía tres misterios principales: *la Misión Angélica, el Saludo Angélico y el Coloquio Angélico*. Cada uno de estos era discutido bajo cinco encabezamientos, de la siguiente manera:

Misterios	Encabezamientos
Misión Angélica	<i>Procedencia</i> <i>Dignidad</i> <i>Claridad</i> <i>Tiempo</i>

¹⁴⁷ Cfr. Michael Baxandal. *Op. Cit.* p.71.

	<i>Sitio</i>
Saludo Angélico	<i>Honor</i> <i>Exención de los dolores de parto</i> <i>Don de la Gracia</i> <i>Unión con Dios</i> <i>Beatitud</i>
Coloquio Angélico	<i>Conturbatio</i> /inquietud <i>Cogitatio</i> /reflexión <i>Interrogatio</i> /interrogación <i>Humiliatio</i> /sumisión <i>Meritatio</i> /mérito

Dentro de la **Misión Angélica**, Fra Roberto distingue la **Procedencia**: el Angel es el intermediario adecuado entre Dios y el mortal; la **Dignidad**: Gabriel pertenece a la más alta orden de ángeles; la **Claridad**: el Angel se hace manifiesto ante la visión corpórea de María; el **Tiempo**: el viernes 25 de marzo, quizás al amanecer o quizás al mediodía, pero ciertamente en la temporada en que la tierra se cubre de hierbas y flores después del invierno; el **Sitio**: Nazaret, que significa flor, señalando la relación simbólica de las flores y María.

Por su parte, el **Saludo Angélico** implica: **honor**: el Angel le dedica a María su respeto y reverencia cuando se arrodilla humildemente ante ella; la **exención de los dolores del parto**: María es una mujer especial y a través de su obediencia se anula la desobediencia de Eva y el pecado original, así, en ella se inhabilita una de las sentencias divinas contra la mujer: “...multiplicaré tus sufrimientos en los embarazos. Con dolor darás a luz a tus hijos...” (Gén 3, 16); el **don de la gracia**: La Virgen María es un ser lleno de gracia divina y predestinada desde su nacimiento para ser la madre del redentor; la **unión con Dios**: a través de las palabras del ángel y la posterior aceptación de la Virgen, se da la nueva unión entre Dios y el

hombre, la Nueva Alianza; y, por último, la *beatitud*: una de las preciosas virtudes de María, que condensa todas las demás.

El tercer misterio de la Anunciación, denominado *Coloquio angélico* comprende cinco condiciones loables de la Virgen: la primera condición es llamada *Conturbatio*; en efecto, tal como lo escribe Lucas en su evangelio, cuando la Virgen escuchó el saludo del Ángel ella se turbó. Esta inquietud no surgió de la incredulidad sino del asombro, ya que la Virgen estaba habituada a ver ángeles y se maravillaba, no tanto por el hecho de la aparición de este ser, sino por el saludo amplio y majestuoso, en el cual le comunicó cosas tan grandes y maravillosas, y ante las cuales ella en su humildad quedó atónita y asombrada. Su segunda condición loable es llamada *Cogitatio*: ella examinó en su mente qué era esa forma de saludo. Esto demuestra para Fra Roberto la prudencia de la Santa Virgen. La tercera condición loable es llamada *Interrogatio*: María, pura y candorosa inquirió al ángel cómo una virgen podría concebir, dado que tenía la firme resolución, inspirada por Dios y confirmada por su propia voluntad, de no conocer nunca hombre. La cuarta condición loable es llamada *Humiliatio*:

“¿Qué lengua podría jamás describir, en verdad, qué mente podría contemplar el movimiento y estilo con que ella apoya en el suelo sus sagradas rodillas? Bajando su cabeza, habló: He aquí la esclava del Señor. No dijo Dama, no dijo Reina. ¡Oh, profunda humildad, oh extraordinaria mansedumbre! He aquí, dijo, la esclava y sirviente de mi Señor y entonces, elevando sus ojos al cielo, y elevando sus manos con sus brazos en forma de cruz, terminó como Dios, los Angeles y los Santos padres desearon: que así sea de acuerdo a tu palabra”¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Palabras textuales del sermón de Fra Roberto. Cfr. Michael Baxandal. *Op. Cit.* p.72

La quinta condición loable es llamada *Meritatio*. Cuando ella hubo dicho tales palabras, el ángel se apartó de ella. Y la generosa Virgen tuvo ya a Cristo, a Dios encarnado, en su vientre.

Esta última condición seguía a la partida de Gabriel y corresponde a representaciones de la Virgen sola, del tipo llamado *Annunziata*, las otras cuatro -sucesivamente *Inquietud*, *Reflexión*, *Interrogación* y *Sumisión*- eran divisiones dentro de la sublime narrativa de la actitud de María ante la Anunciación, que se ajustan muy exactamente a las representaciones pintadas.

El estudio de la gestualidad de los personajes a través de la representación pictórica abre también otras lecturas que amplían la cartografía interpretante de los textos sagrados y de la psicología humana, y revelan, de igual modo, sentidos esotéricos más profundos que cargan a la obra de otras referencias simbólicas trascendentes¹⁴⁹.

¹⁴⁹ Resulta muy interesante descubrir que la representación de estos gestos del ángel y la Virgen coincidan con algunos gestos simbólicos (mudras) de la iconografía budista; este acercamiento podría revelar un origen común de ambas iconografías. Muchas de las posiciones de las manos que hemos analizado fueron usadas en pintura y escultura budista en India, Japón, Tíbet, China y Korea para indicar fuerzas o manifestaciones divinas; algunos de estos gestos simbólicos aún hoy son utilizados por los monjes y en prácticas rituales para invocar fuerzas divinas. Corresponden a algunos de los gestos que se encuentran en representaciones de la Anunciación, los siguientes mudras: *Gundari-in*, *Añjali mudra* y sus respectivas variantes (que simbolizan veneración), *Kichijo-in*, *Dharmacakra mudra* (simboliza la predicación de la doctrina), *Abhaya/Varada mudra* (sirve para mitigar miedos), entre otros. Cfr. Louis Frédéric. *Buddhism. Flammarion Iconographic Guides*. París: Flammarion, 1995. p.39 y ss.

Personajes Secundarios

Dentro de la representación del tema de la Anunciación observamos la aparición de una serie de personajes secundarios y episódicos que enriquecen el juego de relaciones con los personajes principales y abren una brecha que fractura el esquema bipolar ángel/virgen.

Por un lado, el ángel Gabriel puede aparecer acompañado de un cortejo angélico, bien sea formado por un par de ángeles que le acompañan a modo de escoltas (figs. 23; 40), o bien por un conglomerado de ángeles y de querubines (figs. 2; 10; 54; 55; 58; 59; 62; 63; 64; 66; 67; 68) que descienden de las alturas para observar la escena. Puede estar asimismo rodeado por una orquesta celestial (fig. 57)

Hasta el siglo XIV se observa la presencia de una figura episódica: *la indiscreta*, una compañera o criada de María, quien levantando una cortina, presencia la escena (figs. 4; 11; 28;). Esta curiosa recuerda a Sara del AT (Gén 18, 10), quien desde su tienda oye las palabras proféticas de los tres seres divinos a quien su esposo Abraham ofrece hospitalidad¹⁵⁰.

También, en ocasiones, puede aparecer José en una habitación contigua a la de María (fig. 32; 58); recuérdese que en los evangelios apócrifos se hablaba de que la Anunciación sucedía en el tiempo en el cual María se alojaba en casa de José antes de su matrimonio.

Es muy común a casi todas las obras de arte, la presencia del Espíritu Santo en forma de paloma blanca que, envuelta en un halo luminoso, se dirige hacia María. La aparición de la paloma ocurre cuando el acento se quiere depositar en el misterio de la Encarnación. Su presencia, que en muchas oportunidades juega un papel puramente simbólico (fig.

14; 16; 19; 20; 21; 22a; 23; 24, 26; 31; 36; 50; 51;etc.) , va cobrando mayor protagonismo a medida que transcurren los siglos y se convierte en la emanación directa de Dios Padre (figs. 54; 57; 58; 59; 64; 65; 68), compitiendo en gran medida con el anunciador, quien, por poco, se ve reducido al papel complementario de intérprete.

La paloma del Espíritu Santo, por lo general, cae en picado enviada por Dios y entra al espacio de María dirigiéndose hacia su oído (figs. 11; 14; 16; 20; 23; etc.) o planea por encima de su cabeza (figs. 2; 13; 21; 49; 50; 57; 65; 68; etc.) interpretando con mayor literalidad el texto bíblico (Lc 1, 35: “...*el Espíritu Santo descenderá sobre ti y el Poder del Altísimo te cubrirá con su sombra...*”).

También, ocasionalmente, puede aparecer en la parte superior de la composición la imagen del Padre Celestial. Se lo representa sentado en su trono (fig. 9), o bien la parte superior de su cuerpo emerge entre las nubes (figs. 15; 17; 21; 32; 34; 37; 42; 44) rodeado eventualmente de un disco de serafines (fig. 29). También puede verse en alguna pintura sólo su cabeza exhalando por la boca al Espíritu Santo (fig. 14) o de cuerpo entero acompañado de una gran corte celestial de ángeles (fig. 23).

En la original pintura de Lorenzo Lotto de la Pinacoteca de Recanati, Dios Padre parece lanzarse hacia María con gran dinamismo (fig. 44), curiosamente como si fuera a zambullirse en el agua. Alguna vez, incluso, ha sido representado en condición de testigo interesado por la escena, como puede verse en la pintura atribuida a Charles Mellin(fig. 62).

Existe un interés, en muchas de las representaciones por mostrar a las tres personas divinas, manifiestas bien sea de un modo tangible o más

velado. A Dios Padre se lo representa en el cielo, como ya hemos comentado en el anterior párrafo; tallado en el mármol de la arquitectura (figs.19; 31); o sólo sus manos enviando la paloma del Espíritu Santo (fig. 31); en este caso particular, cuando se representan las manos, hay implícita una alusión a la voz de Dios.

Por su parte, Cristo puede aparecer de diversas maneras: en algunas anunciaciones de los siglos XIV (figs. 16; 17) y XV (fig. 47) principalmente, se puede observar un detalle asombroso: Dios Padre envía junto a la paloma, al Niño Jesús, enteramente formado. Este tema es de origen bizantino y lo podemos encontrar en algunas imágenes relativamente tempranas, como sucede en el caso del relieve de marfil del Staatliche Museen de Berlín fechado cerca del 1100 (fig. 7), en el cual podemos apreciar la cabeza y hombros del pequeño Cristo sentado sobre una media luna, que desciende, al parecer, atada a un cordón que sostiene la paloma con su pico.

En Italia este tema aparece a principios del siglo XIV y más tardíamente en Francia, Alemania y Flandes. A partir del s. XV se oían protestas contra este motivo tan peculiar, por lo cual la ortodoxia peligraba, sin embargo, aún lo encontramos en imágenes bastante tardías, como la de Bartel Bruyn del s. XVI (fig. 52).

Esta sorprendente alegoría de la Encarnación era traducción de una doctrina teológica: el niño Jesús, concebido por el Espíritu Santo había sido enviado por Dios Padre y se había introducido enteramente formado al vientre intacto de la Virgen, sin que ella le aportara materia alguna. Se creía que había sido el mismo Espíritu Santo quien llevó al niño hasta el vientre de María; el niño Jesús por lo tanto es generalmente representado en un haz de luz, dirigiéndose hacia la Virgen, incluso en algunas ocasiones lleva en el hombro la cruz (figs. 47; 52).

El arzobispo de Florencia, el dominico san Antonino († 1458), comentaba acerca de los errores que los cuadros cometían contra la teología y el buen gusto, y censuraba a los pintores que representaban al Niño Jesús proyectado al vientre de la Virgen ya formado, como si su cuerpo no se hubiera alimentado de la sustancia materna¹⁵¹. El concilio de Trento se unió a esta crítica y el renombrado teólogo Molanus de Lovaina se convirtió en su exégeta, excluyendo del repertorio del arte católico las anunciaciones donde se vislumbraba a este *homúnculo* precipitándose hacia el vientre de la Inmaculada Virgen como si éste sólo hubiera sido un conducto por el cual entró y salió el cuerpo de Cristo creado y formado en el Cielo, y negando por tanto la naturaleza humana de Cristo.

También puede aparecer Cristo encarnado en el seno de María, en tal caso se representa al Niño Jesús, con su aureola y su mano levantada bendiciendo, pintado directamente sobre el manto que cubre a la Virgen (fig. 9). De un modo menos explícito, se puede simbolizar su presencia a través de una cruz escondida en la arquitectura (fig. 34; 42); igualmente, la aparición en la representación del árbol (fig. 6; 35; etc.), la columna o el pilar (fig. 19; 31; 32; 42; etc.), que son elementos alegóricos a la cruz, y, por otra parte, el báculo y el perro (fig. 42), asociados al pastor de la Iglesia, también refieren a Jesús.

La presencia de una puerta es de igual forma un equivalente simbólico de Cristo, como de María, en ambos casos como acceso hacia la redención para la humanidad. La puerta tiene una significación escatológica como lugar de paso y de llegada, se convierte entonces en el símbolo de la posibilidad de ingresar a una realidad superior o, al contrario, de la efusión de dones celestiales sobre la tierra¹⁵². La puerta por lo tanto,

¹⁵¹ Cfr. Louis Réau. *Op. Cit.* (2000/2) p.199 y Michael Baxandal. *Op. Cit.* p. 63.

¹⁵² Cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Op. Cit.* p.856 y 857.

De donde nace la Palabra.

se toma como una designación simbólica del propio Cristo (Jn 10, 9) *“Yo soy la Puerta: el que entra por mí está a salvo”*.

En algunas imágenes se representa paralelamente a la escena de la Anunciación, la de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso (figs. 31; 32). En estos casos el tiempo en el cuadro se comprime, y el ciclo dibuja un círculo completo: los acontecimientos, uno que inicia la Antigua Alianza, y el otro, que trae la Nueva Alianza se unen, realzando a María como la Nueva Eva, que anula la maldición del Pecado Original con su sabiduría, humildad y obediencia. Esta escena también puede aparecer tallada en la arquitectura (fig. 73).

En la cubierta de libro de marfil del s. XI del Staatliche Museen de Berlín (fig. 6), se nos muestra la figuración de un árbol que divide a un Gabriel sin alas de María. Este árbol que divide en dos la composición, hace referencia al árbol de la vida en el paraíso y al árbol de la tentación del jardín del Edén y revela también esta conexión de María como la Nueva Eva.

Objetos simbólicos.

Es bien conocido que todo aquello codificado con símbolos puede recuperarse y recordarse con facilidad; las tradiciones artísticas operan de un modo semejante al tratar temas religiosos en tanto que recurren al fuerte enlace provocado por la identificación de símbolos ancestrales¹⁵³. Por lo tanto, la aparición de objetos simbólicos dentro de las diferentes representaciones del tema de la Anunciación es de suma importancia para que el artista pueda tener la capacidad de expresar conceptos fundamentales que trascienden el conocimiento racional y que son, por lo tanto, difíciles de comprender de otro modo.

La existencia de objetos simbólicos capacita al espectador a percibir simultáneamente la unidad de lo múltiple y enriquece a la obra de arte haciéndola apta para múltiples lecturas y reconocer en ella interpretaciones plurales. La presencia de los objetos simbólicos relacionados con la escena, se ha transformado y enriquecido a través del tiempo; se hacen presentes algunos objetos tradicionales que permanecen intrínsecamente ligados a ella y surgen nuevos objetos cargados de un gran potencial simbólico, pero que quizás puedan resultar extraños a la representación arquetípica del tema de la Anunciación.

De las cualidades y atributos de la Virgen y el Ángel.

Las diversas representaciones del tema de la Anunciación introducen una amplia simbología relacionada con las cualidades de la Virgen a través de objetos que aparecen en la escena y juegan un papel alegórico fundamental para resaltarlas.

El atributo que más constantemente ha sido relacionado con las virtudes de María en el arte de Occidente es el libro. El libro, receptáculo del conocimiento, exalta su sabiduría.

Según los relatos de la leyenda dorada de San Bernardo, la Virgen estaba leyendo la famosa profecía de Isaías en el momento en que llegó el ángel: *“El Señor, pues, les dará esta señal: La Virgen está embarazada, y da a luz un varón a quien pone el nombre de Emanuel”* (Is 7,14), en cambio cuando el libro está cerrado en su mano, alude también a otro pasaje de Isaías: *“Cualquier visión se os volverá como el texto de un libro*

¹⁵³ Cfr. Ernest Gombrich. *Op. Cit.* (1987) p.18.

sellado" (Is 29,11-12).

La representación del libro sellado se relaciona con el conocimiento esotérico y místico ante las revelaciones de la divinidad, que son inexplicables y misteriosas; el libro cerrado también refiere a la materia virgen, y por ende, no sólo a una de las cualidades de María sino a su condición misma. Como símbolo del universo ("*El universo es un inmenso libro*", Mohyddin ibn-Arabi) el libro es equiparable al tejido, que también aparece con frecuencia asociado a María.

En muchas representaciones María está hilando con un huso (figs. 2; 9; 10; 11; 80) la púrpura para el templo, como se cuenta en los relatos apócrifos. Otras veces la cesta con el tejido, está en su habitación (figs. 3; 53; 60; 69; 74), o, como en la hermosa pintura de Rossetti (fig. 70), aparece la púrpura ya terminada y acoplada a una especie de mesita plegable para bordar. El tejido, que muchas veces es de color blanco, exalta la pureza de María. En ocasiones, en vez del huso, aparece en la representación una rueca (figs. 58; 74). La rueca puede simbolizar el emblema del órgano sexual femenino en su condición virgen, como puede comprobarse en el cuento de la *Diestra Princesa* de Perrault¹⁵⁴, por lo tanto, sería un símbolo más asociado a la virginidad de María.

Desde tiempos remotos, innumerables diosas presiden con sus ruecas y husos en la mano, los nacimientos, el desarrollo de los días, abren y cierran los diversos ciclos individuales, históricos y cósmicos. María no se queda atrás y tal como las Moiras, que son hilanderas, la Virgen teje el destino de la humanidad al aceptar ser la madre de Cristo y forja un nuevo camino, el camino de la Redención. El tejido y el proceso de hilar tiene un

¹⁵⁴ Cfr. Loeffler-Delachaux, M. *Le symbolisme des contes de fées*. París, 1949. En el cuento de Perrault, dos de las tres hermanas rompen su rueca, bajo el ardor de un príncipe seductor; la tercera, en cambio, la conserva intacta.

De donde nace la Palabra.

sentido mucho más amplio de lo que pudiera pensarse en un primer momento, como apunta Mireca Eliade, “*tejer no es sólo predestinar en el plano antropológico, ni reunir realidades de índole diferente en el plano cosmológico, sino crear de su propia substancia*”¹⁵⁵.

Así, en nuestro caso, este símbolo puede ser interpretado a la vez como la unión de las dos naturalezas esencialmente distintas –la divina y la humana–, donde la Virgen representaría la urdimbre de la trama espiritual cristiana y podría servir asimismo para reafirmar la aportación de materia humana por parte de la Virgen a Cristo.

Junto al libro y al tejido, el lirio blanco es otro atributo importantísimo relacionado con María. Vinculado directamente con la virginidad; el lirio, es sinónimo de pureza e inocencia (“*Como lirio entre los cardos, así es mi amada entre las jóvenes*” Cant 2,2) y simboliza también la elección, el abandono místico a la voluntad de Dios. En un pasaje de Mateo podemos ver claramente cómo se refleja esta idea a través una conocida metáfora: “*Observad los lirios del campo, cómo crecen: no trabajan, ni hilan, pero yo les aseguro que ni Salomón en el esplendor de su gloria se vistió como una de estas flores*” (Mt, 6 28-29).

El lirio blanco, en su equivalencia con el loto, simboliza la realización de las posibilidades antitéticas del ser¹⁵⁶, es decir, aunque sus raíces se encuentren en el fango, sus pétalos miran al sol y son puros; por ello, aunque María tiene una condición mundana y terrenal, su pureza y virginidad la hacen destacar sobre las demás criaturas profanas. De igual modo, San Bernardo insistió en que el hecho de la Anunciación tuvo lugar en primavera, de ahí el motivo de las flores en una vasija, que con el

¹⁵⁵ Cfr. Mircea Eliade. *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid: Cristiandad, 1974.

¹⁵⁶ Cfr. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant. *Op. Cit.* p.652.

tiempo se convirtió en el lirio blanco o la azucena.

La vasija o jarrón, normalmente colocado en el espacio de María, representa fertilidad, recepción; alude al ámbito en que se produce la mezcla de fuerzas que dan lugar al mundo material y por consiguiente a la matriz de la hembra. Sin embargo, al estar presente el lirio blanco dentro de la vasija, se alude a la pureza virginal de su vientre, a la fecundidad sin mácula; cuando aparece, en cambio, un lirio blanco con tres flores, hay una alusión al misterio de la triple virginidad de María: antes, en y después del parto. Análoga en significado al lirio, aparece con menor frecuencia, la botella de vidrio con agua (figs. 43, 48) ya que representa la fecundidad transparente y pura, es decir, sin pecado.

Por su parte, el *Arcángel Gabriel*, es generalmente es representado con alas, las cuales se erigen como el atributo más reconocible de su cualidad angélica¹⁵⁷; las alas están insertas sobre los hombros, ya sean blancas, como de cisne (figs. 34; 35; 39; 53; 57; 61; 62; 63; 67; 74; etc.), de distintos colores, o bien oceladas (figs. 17; 27; 30; 31; 32; 37; 42; 50; 51; etc.), como las de la cola de un pavo real, y pueden estar tanto plegadas como desplegadas.

Sin embargo, en casos específicos puede aparecer sin ellas (figs. 6; 70; 83; 84) como un hermoso joven (fig. 75) o con llamas en los pies, por su cualidad de eterna purificación (fig. 70); incluso, excepcionalmente, puede representarse como un ser constituido por pura luz (fig. 77).

En la bella pintura de Tissot de 1894 (fig. 76) aparece bajo la forma de un serafín azul muy luminoso, algo sumamente extraño a la iconografía de este tema, pues los serafines tienen otro tipo de funciones, mas no la de llevar mensajes a los humanos. El valor simbólico de estos

ángeles es principalmente el de purificar a través del fuego, de hecho, su nombre que literalmente significa “*los ardientes*” (*saraph*) sintetiza sus propiedades, que son las del fuego: ardor, identidad a sí mismo, purificación, luz e iluminación, disipación de las tinieblas¹⁵⁸, así como el amor divino.

La vestimenta del ángel varía sustancialmente de una representación a otra; en ocasiones puede ser extremadamente ostentosa, llevando algunas veces una dalmática de diácono bordada con pasamanería y fijada sobre el pecho con un broche de orfebrería (figs. 48; 52); aunque otras veces sólo porta una sencilla túnica blanca (figs. 33; 65).

Lo fundamental es que se reconozca en este mensajero al portavoz del Verbo divino y por ello, en muchas oportunidades tiene más importancia la palabra del ángel que su misma presencia. La aparición del propio texto del mensaje sobre la banderola de una filacteria como canal de transmisión del anuncio mesiánico es común (figs. 8; 16; 17; 18; 22b; 28; 46); en otras ocasiones el artista acude en la representación a escribir literalmente sus palabras en el lienzo (figs. 27; 52).

En numerosas ocasiones el Ángel lleva en su mano un báculo o férula (figs. 3; 4; 5; 10; 11; 18; 22b; 26; 45; 49; 50; 51; 52; 55) que es un símbolo del poder de la Iglesia y del pastor que guía a su rebaño¹⁵⁹. Con

¹⁵⁷ Acerca del origen de las alas en la representación, véase el capítulo II.

¹⁵⁸ Isaías fue el primero que nombró a los serafines por este nombre (Is 6, 2-3. 6-8): “Por encima del Señor Yahvé estaban de pie unos serafines con seis alas cada uno: dos para cubrirse la cara, por miedo a ver a Yahvé, dos para cubrirse los pies [eufemismo para designar el sexo], y dos para volar (...) Voló entonces hacia mí uno de los serafines, sosteniendo en la mano una brasa encendida (...) me tocó con ella la boca y dijo: Mira, esto ha tocado tus labios, tu pecado se ha borrado, tu iniquidad ha sido expiada”.

¹⁵⁹ También cabe una aproximación de la vara al simbolismo fertilizador-fecundador de la “varita mágica” propias de las hadas madrinas, y que en la escuela de Freud obtiene un sentido sexual, cuasi fálico. *Cfr.* Norman O. Brown.

frecuencia, dicho instrumento se convierte en un cetro de cristal u oro cincelado, cuya punta puede estar rematada en una piedra preciosa o en la flor de lis.

Este báculo pastoral evoluciona del bastón de Aarón -sacerdote por excelencia de Yahvé y primer pontífice-, que transformado en serpiente dio testimonio ante el faraón y su entorno del poder dado por Yahvé a sus mensajeros, al devorar a las serpientes que surgen por arte de magia de los bastones de los egipcios (Éx 7,12); también Moisés hace numerosos milagros con el cayado o bastón como puede constatarse en diversos pasajes del Éxodo (Éx, 7,19; 8,1; 8,12; 8, 23; 14, 16; 17, 5; etc.). Igualmente, en Núm 17, 16 ss. aparece la rama o vara de Aarón como símbolo de la elección divina. De las 12 ramas colocadas por los jefes de las doce tribus de Israel en el santuario de Yahvé, sólo la de Aarón, colocada allí por la tribu de Leví había retoñado, producido flores y fructificado almendras (Núm 17, 23)¹⁶⁰.

Este hecho veterotestamentario tiene una correspondencia definitiva en los libros apócrifos con el florecimiento de la vara en manos de José para demostrar que era el esposo elegido por Dios para María, entre varios candidatos¹⁶¹.

Recordemos asimismo que el bastón es un atributo del dios griego

El cuerpo del amor. Bs. As. :Sudamericana, 1972.

¹⁶⁰ En este episodio bíblico, por orden expresa de Yahvé y para acabar con las murmuraciones que los israelitas proferían contra Moisés y Aarón, Moisés pidió a los israelitas una rama o vara en representación de cada una de las doce familias o tribus de Israel; en cada rama se escribiría el nombre del jefe de la familia, y en la rama de la familia de Leví, el nombre de Aarón; la rama que retoñase sería la del elegido. Luego, las doce ramas fueron depositadas en el santuario donde solía manifestarse Yahvé a Moisés. Al día siguiente, Moisés vio que había retoñado la rama de Aarón, así que se la enseñó a los demás y luego fue guardada como señal contra los rebeldes.

¹⁶¹ *Cfr.* Aurelio de Santos. *Op. Cit.* p.46

De donde nace la Palabra.

Hermes, mensajero de Zeus y mediador entre los mortales e inmortales.

A finales de la Edad Media el lirio reemplazó al bastón o al cetro y se convirtió en el atributo más usual del ángel anunciador¹⁶² (figs. 19; 23; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 43; 44; 53; 56; 60; 61; 64; 66; 68; 69; 70; 72; 74; 78; 79; 80; 86). Esta transformación de la vara o báculo en la flor del lirio hace referencia también a la vara de Jesé que floreció, simbolizando el nacimiento del vástago en la línea de David, tal como se ve en el pasaje de Isaías 11,1: “Saldrá un vástago del tronco de Jesé, y un retoño de sus raíces brotará”¹⁶³.

Tanto la Virgen como el ángel en gran parte de las representaciones, portan aureolas, pues es un signo identificante de la naturaleza divina en el caso del mensajero y a María la distingue como una mujer en estado de gracia. El origen de las aureolas proviene de los nimbos circulares que utilizaban los griegos en las representaciones de sus dioses, para dar a entender que no se trataba de hombres normales.

Vista la asociación de lo divino y lo humano que se establece en la Anunciación como tema simbólico, existen una serie de objetos que están asociados a la idea de la unión de los contrarios y que se presentan en el marco de la representación de la escena de la Anunciación.

Así, encontramos una serie de símbolos asociados al *Axis Mundi*, tales como el *árbol*, que representa el eje esencial entre los mundos o los distintos niveles, pues conduce desde la vida subterránea hasta el cielo; el

¹⁶² Cfr. Louis Réau. *Op. Cit.* (2000/2) p.191

¹⁶³ Alentados por glosas de Tertuliano y de san Jerónimo, los comentaristas de la EM veían en “el vástago” (término traducido en latín por *virga*) la imagen de la Virgen María (*virgo*); y en la flor a su hijo Jesucristo. De esta interpretación, que integra a la madre de Jesús en la descendencia de David, nació el tema del árbol genealógico de Cristo, llamado *el árbol de Jesé*, tratado por artistas de todas las disciplinas desde el final del s. XI al s. XVI. Cfr. André-Marie Gerard. Diccionario de la Biblia. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995. p.682

De donde nace la Palabra.

hilo con el que teje María la púrpura tiene una carga simbólica similar, pues vincula este mundo con el otro; el *humo*, que representa la unión entre el cielo y la tierra, por ser el camino de la hoguera hacia la sublimación; el *reloj de arena*, que simboliza la inversión de las relaciones entre lo divino y lo terreno, es decir, normalmente las almas suben a su encuentro con Dios, pero en la Anunciación, la relación se invierte y los cielos descienden para encontrar el recipiente puro donde depositar la semilla de la Redención a través del nacimiento del Mesías; son sólo algunos ejemplos de ellos.

Ciertamente la presencia de una serie de objetos con alta carga simbólica en la iconografía de la Anunciación permite la posibilidad de refugiar el misterio, pues la mediación simbólica ocurre para acceder a lo sagrado. En efecto, a través del arte y sus símbolos, se da un rostro a conceptos abstractos y universales, pudiendo de este modo acceder a la comprensión de lo paradójico, verdades que la mente racional no puede captar en su totalidad.

Capítulo IV

*Evolución de las imágenes de la Anunciación en la
íconografía*

*“Qué bella eres, amada mía,
qué bella eres!
Tus ojos son como palomas
detrás de tu velo. (...)
Tu cuello es como la torre de David,
edificada con fortaleza;
(...) Tus dos pechos, como dos crías
mellizas de gacela,
que andan pastando entre los lirios (...)
Eres toda hermosa, amada mía,
en ti no hay ningún defecto.
(...) debajo de tu lengua se encuentra
leche y miel;
y la fragancia de tus vestidos
es la de los bosques del Líbano.
Un jardín cercado, (...)
huerto cerrado y manantial bien guardado.
En ti hay un paraíso
con frutos exquisitos:
Nardo y azafrán,
clavo de olor y canela (...)
Fuente de los jardines,
manantial de aguas vivas,
corrientes que bajan del Líbano. (...)”*

Cantar 4, 1-15

*La Anunciación:
Historia de una imagen.
Evolución y cambios en las formas e Ideas.*

La obra de arte es un fenómeno simbólico que depende estrechamente del respectivo entorno cultural imperante en la época a la que pertenece, por lo tanto, es necesario situar la imagen en su contexto histórico y estético para descubrir su estructura y sus correspondientes funciones sociales. En nuestro recorrido por la iconografía de la Anunciación encontraremos una gran variedad de cambios e intentaremos comprender la obra de arte como síntoma y testigo de su época, pues en ella se ven reflejados los valores simbólicos de una civilización.

La Edad Media o el resplandor de la verdad divina

Cerca del siglo primero, en pleno apogeo de la cultura helénica y cuando el poder de Roma llegaba a la cúspide, comenzó un paulatino proceso de transformación de actitudes del hombre frente al mundo: el eclipse de las posturas racionalistas iba dando paso en muchos asuntos a las místicas. Estas nuevas necesidades dieron origen a nuevos sistemas religiosos y filosóficos, y a su vez, a una nueva estética. No obstante, lo más destacable de esa época fue el nacimiento de la religión cristiana¹⁶⁴.

Durante los tres primeros siglos del cristianismo, cuando sus seguidores eran exigüos y no jugaban un papel preponderante ni política, ni socialmente, prevalecían aún las formas de vida y de pensamiento antiguos; pero a partir del siglo IV, y más precisamente del año 313 cuando el edicto de Constantino el Grande legitimó la religión Cristiana

¹⁶⁴ Cfr. Wladyslaw Tatarkiewicz. *Historia de la estética. II. La Estética Medieval*. Madrid: Akal, 1990. p.5

permitiéndole expandirse sin obstáculos y acabando con las persecuciones de los cristianos, las nuevas formas de pensamiento y de vida empezaron a predominar sobre las antiguas. En el año 325, cuando el cristianismo llegó a convertirse en religión del Estado, los nuevos parámetros culturales se acentuaron todavía más.

También en el siglo IV, en el año 395, ocurrió otro cambio fundamental: la fragmentación del Imperio en el de Oriente y el de Occidente. Las profundas diferencias que siempre habían existido entre ambas partes se agudizaron aún más después de la división. El imperio occidental pronto fue derrotado y experimentó numerosas transformaciones, entre ellas adaptarse en cierta medida a sus conquistadores del norte; mientras que el oriental pervivió otros mil años y su talante profundamente conservador frenó el desarrollo, así en éste se conservaron las formas antiguas, mientras que en el de Occidente nació una nueva cultura. Como acertadamente lo expresa Tatariewicz: *“Mientras que en Oriente terminaba la historia antigua, en Occidente nacía una nueva. Si hemos de llamar medievales a las formas de cultura creadas en Occidente tras la caída de Roma, llegamos a la conclusión de que en Oriente no hubo época medieval; el medioevo fue un fenómeno específico de Occidente. Bien es verdad que Oriente también adquirió en aquel entonces nuevas formas de vida y de cultura, más éstas no eran productos originales suyos sino una continuación de la Antigüedad”*¹⁶⁵

No vamos a entrar en detalles acerca de los acontecimientos históricos y las condiciones políticas de la Edad Media, pues nos desviarían excesivamente de nuestro recorrido por la historia de las imágenes de la Anunciación, sin embargo, sí queremos destacar un par de aspectos acerca del desarrollo de la estética por este tiempo: durante el primer milenio del cristianismo no hubo condiciones muy favorables para el

florecimiento del arte y del pensamiento estético, las invasiones de las tribus del Norte acarrearón destrucción y muerte, y las migraciones continuas trasladaron el centro de cultura de la región mediterránea a las zonas del Norte y Occidente de Europa.

Sin embargo, hubo dos períodos en que el pensamiento estético brilló notablemente durante la Alta Edad Media: el siglo IV y V, cuando los cristianos empezaban a fijarse en lo bello y a reinterpretar la tradición antigua que aún seguía estando viva; y luego en el siglo IX: con el renacimiento carolingio en Occidente y la lucha iconoclasta en Oriente. Luego, ya en la Baja Edad Media, los máximos logros en el arte fueron los estilos Románico y Gótico, que abarcaron todas las artes, desde la arquitectura hasta la pintura en los siglos XI, XII y XIII y tenían un carácter paneuropeo.

Otro factor que no podemos soslayar es el surgimiento del sistema feudal, que organiza jerárquicamente a la sociedad y concentra el poder y los privilegios en manos de una sola clase: la de los señores feudales, terratenientes y caballeros a la vez; no obstante, ellos no se dedicaban directamente ni al ejercicio de las artes ni al hacer científico, pues las guerras y la vida política ocupaban su tiempo. Evidentemente, el pueblo llano, formado en su mayoría por campesinos destinados al cultivo de la tierra, no tenían las condiciones adecuadas para el desarrollo de estas tareas; consecuentemente, durante el medioevo, y hasta que se consolidase la burguesía, fue la Iglesia la que se ocupó del cultivo y ejercicio de ambas actividades. En su mayoría, el arte era creado por y para la Iglesia; además la unidad eclesiástica permitió que el arte gozara de una naturaleza trascendente, que se cultivara de modo anónimo y a partir de normas universales, que poca correspondencia tenían con la inestable situación política de Europa y las profundas diferencias entre los

De donde nace la Palabra.

países¹⁶⁶.

Ya desde el siglo IX, con el proceso de reurbanización de Europa, empezaron a surgir los burgos en torno a los castillos. Gracias a las nuevas condiciones de vida más favorables fue posible la aparición del intercambio mercantil y el renacimiento del comercio en calidad de profesión; la división del trabajo condujo a la especialización de los oficios y a la creación de gremios de artesanos y guildas de comerciantes; en definitiva, nace la burguesía, clase que fue ganando fuerza y a partir del siglo XII empezó su lucha por la emancipación.

Primeros pasos de la Anunciación

Dado que las primeras generaciones de cristianos no se servían de imágenes, la iconografía cristiana primitiva surge apenas alrededor del año 200. En el cristianismo inicial (s. III-VII d.C.) las reliquias, fragmentos que se convertían en vehículos de la gracia como reminiscencia de los lugares santos y de los cuerpos de los mártires, ostentaban una gran relevancia, sin embargo, fueron progresivamente sustituidas por las imágenes.

El misterio de la Anunciación comenzó a representarse un poco después del nacimiento de la iconografía cristiana. La que para algunos parece ser la primera imagen del tema, es un fresco en la bóveda de una cámara sepulcral de las catacumbas de Priscilla (fig.1), de fecha imprecisa, probablemente del siglo IV¹⁶⁷, donde el presunto ángel anunciador aparece

¹⁶⁶ Cfr. Wladyslaw Tatarkiewicz. *Op. Cit.* p. 117 y ss.

¹⁶⁷ Acerca de la fecha de este fresco hay contradicciones, la Enciclopedia ESPASA (Cfr. *Enciclopedia ESPASA-CALPE*. Tomo III. p.879 y ss.) apunta que es del siglo II; sin embargo dado que es una fecha excesivamente temprana, creemos que se trata de una errata; por su parte, Jaroslav Pelikan (Pelikan, J. *Mary Through the Centuries. Her place in the History of Culture*. New Haven: Yale University Press, 1996) se refiere al s. IV, que nos parece una datación mucho

sin alas, a la derecha de la composición y, al avanzar hacia la Virgen, levanta su brazo a modo de saludo. Por su parte, ella se encuentra sentada en un trono a la izquierda. Sin embargo, esta composición tan elemental no presenta suficientes elementos que justifiquen convenientemente semejante interpretación, haciendo pensar a varios expertos, que alude, más bien, a una escena de vaticinio, con la Virgen y el profeta (Is 7, 10-16)¹⁶⁸.

El pintor de las catacumbas se limitaba a indicar un par de rasgos esenciales del personaje o acontecimiento narrativo que deseaba representar, descartando todos los elementos que no poseían significación y procurando siempre que prevaleciera la claridad y la sencillez en las formas. No existía un interés en que la escena tuviera en sí misma dramatismo, ni dar una detallada descripción de las historias bíblicas; el objetivo era que la imagen en cuestión se descifrara sin equívocos. Ciertamente, en el arte de las catacumbas se sugiere más de lo que se muestra, ya que estas *imágenes-signo* se dirigen más a la inteligencia que a los sentidos.

A pesar de tal intención, muchas imágenes esquemáticas de este tipo, como sucede con la presunta Anunciación de la catacumba de Priscilla, resultan para nosotros enigmáticas, bien porque nuestra formación iconográfica es insuficiente o bien porque lo que se expresa está codificado de una manera demasiado específica, para ser comprendido exclusivamente por un grupo determinado, poseedor del código; de allí que surjan dudas a la hora de la interpretación¹⁶⁹.

más lógica.

¹⁶⁸ Cfr. *Diccionario Patristico y de la Antigüedad Cristiana*. p.159. Para André Grabar (1993) tampoco se trata de una Anunciación, sino del vaticinio del profeta. Emile Mâle, en cambio, sí da por sentado de que se trata de este tema (1978).

¹⁶⁹ Cfr. André Grabar. *Las vías de la creación de la Iconografía Cristiana*. Madrid: Alianza, 1993. p.18

Hasta el siglo IV, no hay evidencias claras de la aparición de un repertorio iconográfico que represente el episodio de la Anunciación, debido a que anteriormente la Virgen era aún considerada únicamente como madre de Jesús, es decir, como el trámite predestinado para la Encarnación del Logos.

Efectivamente, hasta las inmediaciones del concilio de Éfeso, el título de *Theotókos*¹⁷⁰ que enuncia a María como Madre de Dios (*Dei genitrix*) y que tuvo origen en la escuela alejandrina¹⁷¹, empieza a emplearse de forma corriente por los padres y escritores eclesiásticos; no obstante, la defensa de este título no se hacía por tendencia alguna a la *maríolatría* sino que originariamente esta expresión tenía un sentido puramente cristológico y así lo entendían los dos bandos en conflicto. Lo que estaba en juego no era una devoción más intensa a María sino la afirmación de la doble naturaleza de Cristo, divina y humana a la vez, aunque al final ése fue uno de los frutos de la decisión dogmática¹⁷².

La polémica comenzó con un sermón en honor a María que pronunció el que sería posteriormente patriarca de Constantinopla, Proclo († 446), el 23 de diciembre de 428 en la catedral de dicha ciudad, al que asistió también el patriarca Nestorio¹⁷³. Reproducimos parte de esta

¹⁷⁰ Véase a este respecto el capítulo II en el apartado de la Maternidad Divina.

¹⁷¹ En el siglo IV el obispo Alejandro de Alejandría, de cuya obra sólo han llegado hasta nosotros unos pocos fragmentos, tuvo que defender la verdadera humanidad de Cristo, y por tanto, la verdadera maternidad de María, contra las herejías gnóstica y maniquea. *Cfr.* Hilda Graef. *Op. Cit.* p. 56-57. Por lo que se sabe, él fue el primero en llamar a María la *Theotókos*: “*Nuestro Señor Jesucristo ha recibido real y no aparentemente un cuerpo de la Theotókos María*” (*Alejandro de Alejandría, Ep. ad. Alex. Const. n.12*) *Cfr.* José C.R. García Paredes. *Op. Cit.* p.245.

¹⁷² *Cfr.* Hilda Graef. *Op. Cit.* p.106-108.

¹⁷³ Nestorio era originario de Persia y se cree que era discípulo de uno de los más importantes exégetas y teólogos de la escuela antioquena, Teodoro de Mopsuestia. *Cfr.* Hilda Graef. *Op. Cit.* p.105-106

controvertida prédica, pues aparte del interés histórico y mariológico que detenta, sirve para comprender el hilo de acontecimientos que subsiguieron; además, el uso de cierto aparato alegórico alejandrino, se ve reflejado luego en la iconografía:

“Convocándoos ha santa María, la joya inmaculada de la virginidad, el paraíso espiritual del segundo Adán, el taller de la unión de las dos naturalezas, el escenario de la santa alianza, la cámara nupcial en que el Verbo se desposó con la carne, la zarza animada de la naturaleza (cfr. Éx 3, 2 ss.), la que no consumió el fuego del divino nacimiento, la nube en verdad ligera, que sostuvo en su cuerpo al que se asienta sobre los querubines, el vellón purificado por el rocío del cielo (cfr. Jue 6, 37 ss.), del que el pastor tomó la vestidura de las ovejas, doncella y madre, virgen y cielo, el único puente entre Dios y los hombres, el telar fecundo de la economía de la salvación, en que, de manera inefable, fue tejido el vestido de la unión, cuyo tejedor fue el Espíritu Santo; la hilandera, la virtud sombreante de lo alto; la lana, el antiguo vellón de Adán; la trama, la carne inmaculada de la Virgen; la lanzadera, la gracia inmensa del portador; el artífice, la palabra que entró por el oído(...) El Emmanuel abrió, como hombre, las puertas de la naturaleza; pero como Dios, no violó los sellos de la virginidad. Él salió del seno materno tal como había entrado por el oído; así nació, como había sido concebido; entró sin pasión y salió sin corrupción”¹⁷⁴

¹⁷⁴ Proclo de Constantinopla, *Oratio I, De Laudibus sanctae Mariae*, Acta Conciliorum Oecumenicorum (ACO) 1, 103. *Cit. por.* Hilda Graef. *Op. Cit.* p.106, según la versión de O. Bardenhewer.

Nestorio se puso furioso al oír exponer desde el púlpito de su propia catedral una doctrina que él tenía por herética, así que, apenas terminó Proclo su predicación, subió él mismo al púlpito para rechazar vivamente el título de *Theotókos*, diciendo que “*El Dios Verbo, que estaba en el templo que el Espíritu Santo había preparado, era completamente distinto que el templo, en que Dios vivió. Era natural que el templo se destruyera por la muerte; y es también natural que el que moraba en el templo resucitara*”¹⁷⁵

Ante las objeciones de Nestorio que consideraba el título de *Theotókos* inapropiado, no bíblico, ausente del vocabulario del concilio niceno, contaminado de paganismo porque presentaba a María como una diosa, y sostenía que debía ser sustituido por *madre del Hombre* (*Anthropotókos*) o en todo caso por *madre de Cristo* (*Khristotókos*), respondió de forma definitiva el Concilio de Éfeso (431) que sancionó la legitimidad del uso y su exacto significado¹⁷⁶.

Después de una sesión del concilio se declaró a Nestorio depuesto y excomulgado. El pueblo de Éfeso estalló de alegría al saber el resultado; entusiasmados gritaban: “*¡Alabada sea la Theotókos!*”, cual eco cristiano de “*¡Grande es la Artemisa de los efesios!*” (*He 19, 28*), que casi cuatrocientos años antes habían hecho resonar por la ciudad los orfebres y plateros gentiles, amenazados en su negocio tras las predicaciones de san Pablo. La *Theotókos* había venido a reemplazar en el corazón de mucha gente sencilla el lugar de la pagana Artemisa. La proclamación conciliar desarrolló el culto a la Virgen como madre de Dios: se multiplicaron entonces las fiestas en su honor primero en oriente y después en occidente, y surgió una imaginería ya propiamente mariana.

¹⁷⁵ Sermón de Nestorio del cual sólo se ha conservado en una versión latina. Cfr. F. Loofs. Nestoriana, 1905. *Cit. por:* Hilda Graef. *Op. Cit.* p.108.

¹⁷⁶ Cfr. *Diccionario de Patrística y de la Antigüedad Cristiana.* p.2114

La iconografía mariana alcanza su esplendor en los mosaicos del arco triunfal de la Basílica de Santa María Maggiore de Roma, construcción votiva promovida por el papa Sixto III (432-440), ejecutados pocos años después del concilio de Éfeso. En la Anunciación del Arco Triunfal de Santa María Maggiore de Roma (fig. 2) María aparece sentada en un trono del cual sólo se percibe la plataforma. Está vestida como una princesa romana con un lujoso vestido dorado, adornada con profusión de joyas y lleva un peinado de dama noble.

La figuración se inspira en los relatos apócrifos (*Prot. X, 1-2* y *Ps. Mt VIII, 5*) pues la Virgen se encuentra en el acto de devanar una madeja de la púrpura destinada para el templo, que saca de un cesto de mimbre puesto a sus pies. La escena se desarrolla delante de la casa de María y ella se encuentra rodeada de cinco ángeles descalzos, vestidos con túnicas blancas, que forman una especie de corte de honor en torno a su presencia. Tres de ellos dan la sensación de estar manteniendo una conversación; el cuarto ángel, sin embargo, funciona como conector con la escena siguiente, y ya el quinto conversa directamente con José, frente a la casa de él. Por su parte, el ángel Gabriel planea con su brazo extendido casi encima de la cabeza de la Virgen, paralelamente a la paloma del Espíritu Santo, que parece lanzarse dinámicamente hacia ella. María, en el centro de la composición, se encuentra en una actitud hierática y aparentemente está tan concentrada en su tarea, que no se ha percatado de lo que está a punto de sucederle.

En los siglos IV, V y VI hubo un arte cristiano doble, el de las ciudades griegas de Alejandría, Antioquía y Éfeso, y el arte de Jerusalén y de las regiones sirias. Según nos narra Emile Mâle: *“El arte helenístico prestó a la figura de la Virgen, la túnica, el peinado, y a veces hasta los bucles laterales de las damas nobles de Alejandría y Antioquía; el arte de Jerusalén la envolvió en el amplio velo de las mujeres sirias, en el maforión*

De donde nace la Palabra.

que escondía los cabellos y que daba a las líneas del cuerpo una gracia pudorosa.”¹⁷⁷

En efecto, existieron en principio dos configuraciones iconográficas del tema: el modelo griego y el sirio. Los griegos concibieron el tema de la Anunciación con una simplicidad llena de nobleza. El ángel aparece ante la Virgen sentada y ella al oír sus palabras se queda inmóvil, incapaz de levantarse, como si todo el peso de su gran misión cayera sobre ella. El fresco de las catacumbas de Priscilla –en el caso en que se tratara de una Anunciación- nos ofrecería la fórmula helenística original.

También próxima a esta tendencia, encontramos la Anunciación de la cubierta de libro tallada en marfil del s. VIII (fig.4) que presenta a unas figuras hieráticas constituidas a partir de los elementos mínimos: el ángel porta una férula y levanta su mano para saludar a María, si bien su mirada se dirige hacia el espectador; María por su parte, está sentada en el trono, rígida e inexpressiva, casi tanto como un relieve egipcio, y apenas abre la palma de su mano derecha sorprendida, pues en la mano izquierda lleva un huso y una madeja de hilo. Parcamente aparecen un par de tejados y una columna que intentan ubicar la escena en un espacio arquitectónico. Ante este acontecimiento es testigo la figura de la indiscreta, que descorre una cortina y presencia lo que ocurre.

Del mismo modo, el relieve de marfil del Staatliche Museen de Berlín (fig.7) fechado alrededor del 1100, encaja en el esquema griego. Se caracteriza porque manifiesta una intención simétrica a través del doble arco que funciona como separador entre los espacios de la Virgen y el ángel. María se encuentra sentada en un trono que, elevado por una plataforma, consigue alzarla lo suficiente como para conseguir un

¹⁷⁷ Cfr. Emile Mâle. *Arte Religioso del s. XII al s. XVII*. 2º ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. p. 49.

equilibrio de fuerzas y de jerarquía entre ambos. Entre los dos arcos que distinguen los espacios de los personajes centrales aparece representada la paloma del Espíritu Santo llevando al pequeño Jesús sentado dentro de una media luna. Hay que destacar que ésta es una de las primeras representaciones que muestran al niño Jesús a punto de encarnarse, tal como comentábamos en el capítulo anterior. Además, este homúnculo se encuentra, no casualmente, en el preciso eje de simetría, ya que su sola presencia mediadora es capaz de vincular los espacios fundamentalmente distintos: el divino y el humano.

La configuración de los espacios del ángel y de la Virgen, a pesar de la economía de recursos, se consigue distinguir claramente. Véase, por ejemplo, el suelo que pisa el ángel, que aunque excesivamente esquemático, figura el espacio natural correspondiente al ángel, mientras que el trono de María, cuya base simula una estructura arquitectónica, representa el espacio terreno.

Por el contrario, la fórmula siria es totalmente distinta. Ante la llegada del mensajero divino, la Virgen, que estaba sentada, se levanta, y al hacerlo parece dar su consentimiento. En la fórmula griega, la Virgen es pasiva; ahora expresa su voluntad de intervenir para la salvación del género humano, por lo tanto, la idea ha ganado en profundidad.

Una serie de imágenes se aproximan en gran medida a los parámetros del esquema sirio: así sucede con la Anunciación del relieve de marfil del siglo VIII (fig. 3), donde el ángel se halla de cara a una Virgen mucho más humana, que se impresiona y se retrae con circunspección cubriéndose con el manto a modo de protección, que cavila y que solicita explicaciones al mensajero.

La imagen de la Anunciación del Códice de Egberto (fig. 5) también

se acerca a la estructura compositiva del modelo sirio. En esta obra de extrema simplicidad, ambos personajes se encuentran de pie y el ángel hace el gesto de saludo anunciador con su mano derecha, mientras que en la mano izquierda lleva una férula dorada que remata en una cruz. La Virgen está vestida con un maforión de color blanco que cubre pudorosamente su cabeza; encima lleva un manto púrpura, que a pesar del espíritu sobrio de la pintura, cae en delicados pliegues con armoniosa elegancia. Dado que en este momento el arte no se podía dar el lujo de dejar elementos a la libre interpretación del espectador se pone mucho énfasis en los gestos de las manos de los personajes, exagerando incluso la proporción de la mano derecha del ángel para que el potencial expresivo del gesto sea muy evidente.

Aparte del ángel y la Virgen, tan sólo vemos una edificación amurallada que sirve como el elemento contextualizador de María. El espacio no caracterizado no ambienta convenientemente a los personajes, por ello, la obra tiene además dos inscripciones en su parte superior: *Adnuntiatio* y *Nazaret*, lo que no deja dudas del lugar ni del hecho que está ocurriendo.

También, Nicolás de Verdún en su famosa Anunciación del retablo de la abadía de Klosterneuburg de 1181 (fig. 8), se acerca a este esquema y logra transmitir con mucho ímpetu el encuentro con lo sagrado. El ángel irrumpe al campo visual con gran carga dinámica. Su brazo se levanta precipitadamente y sus dedos lanzan un doble rayo que parece hipnotizar a la Virgen. La acción y la reacción ocurren de manera instantáneas, como un choque eléctrico. La chispa divina pasa del ángel a la Virgen por un fenómeno de irradiación que el artista medieval ha sabido simbolizar de manera impresionante. El cuerpo de María se contrae, mientras sus manos se elevan en un movimiento brusco.

Al igual que sucedía en la figura 7, el suelo que pisa el ángel refleja

De donde nace la Palabra.

su conexión con el afuera, mientras que María se apoya en el piso firme de una estructura arquitectónica, que indican la relación de ella con el adentro. A pesar de la ausencia de elementos decorativos innecesarios, en esta bella obra no se pierde el sentido de la gracia en la postura de los personajes y la cadencia de sus trajes. El atril funciona de separador y a la vez, configura el ambiente de estudio y meditación de María.

El mosaico de La Anunciación de Santa Maria Maggiore del siglo XIII (fig.14) de Jacopo Torriti (†1287-92) todavía persiste en el esquema sirio. El autor sitúa al ángel delante de un insondable e ilimitado cielo mientras que emplaza a la Virgen a una domúncula en forma de nicho que la encierra, confirmando una vez más la dicotomía del espacio abierto del ángel frente al espacio cerrado de María. María parece levantarse de su trono para responder a las palabras angélicas mientras Dios Padre, justo en el centro-superior de la composición envía con su aliento a la paloma del Espíritu Santo hacia su oído.

La imagen como revelación

Por estos tiempos, la representación simbólica estaba al servicio del cristianismo, era el mejor método de enseñanza de los textos sagrados a los iletrados, de tal forma que las pinturas tenían que ser lo suficientemente claras y explícitas como para que la idea se comprendiese con facilidad. Sin duda, la utilidad de la pintura como ilustración y recordatorio de las enseñanzas bíblicas para mantener viva la evocación de lo sagrado fue en un principio la justificación de su existencia en los lugares de culto. Por ello *no resulta exagerado decir que, a finales de la Antigüedad y durante la Edad Media, la enseñanza de la religión y los actos de devoción se llevaban a cabo en forma audio-visual*¹⁷⁸

A diferencia del arte de la Antigüedad, la imagen ya no se percibía como ilusión, sino como revelación: lo visible representaba lo invisible, el artista estaba comprometido con una verdad que trascendía la existencia humana y la belleza se contemplaba como el resplandor de la verdad (*splendor veritatis*). El arte era considerado como el vehículo de la representación interna del espíritu humano en su afán de unirse con lo universal¹⁷⁹.

La pintura se hallaba en camino de convertirse en una forma de escribir mediante imágenes, consiguientemente la representación de los temas sagrados se convirtió en una ciencia que tuvo sus preceptos y de ningún modo se permitía dejar al libre albedrío la fantasía individual de cada artista. En efecto, como el arte medieval era ante todo escritura sagrada, el artista debía conocer sus elementos y someterse al corpus doctrinal de una teología del arte, desde luego, no interesaba la innovación sino reproducir estructuras convencionales que transcribían un modelo ya consagrado.

El empleo de la obra de arte con fines didácticos y aleccionadores obligaba a adoptar una cierta austeridad en los medios de representación, pues todo lo que no estaba al servicio de la idea religiosa debía ser omitido; sin embargo, a pesar de su ejecución rudimentaria, los artistas lograron impregnar todas sus expresiones de un alma que conmovía a sus contemporáneos y que logra transmitirnos aún hoy el aura de espiritualidad del hombre medieval. Por otra parte, el retorno a métodos de representación más simplificados también confirió al artista del medioevo una nueva libertad. Dado que los artistas ya no se sentían obligados a imitar las gradaciones reales pudieron seleccionar libremente

¹⁷⁸ André Grabar. *Op. Cit.* p.17

¹⁷⁹ Cfr. Otto von Simson. *La Catedral Gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval del orden.* Madrid: Alianza, 1988. p.17.

los colores que quisieran para sus ilustraciones: *“el verse libres de la necesidad de imitar el mundo de las cosas visibles fue lo que les permitió transmitir la idea de lo sobrenatural”*¹⁸⁰

El papa Gregorio el Grande que vivió a finales del siglo VI adoptó esta actitud, pues consideraba que el arte era para los iletrados lo mismo que las escrituras para los que sabían leer. Se evidenciaba así la conveniencia de la obra de arte en lo concerniente a las necesidades espirituales del hombre: la humanidad había comenzado a preocuparse por otros aspectos aparte de la belleza¹⁸¹. Que tan grande autoridad eclesiástica se manifestase a favor de la pintura fue de vital importancia para la historia del arte; de hecho su opinión se citaba constantemente donde quiera que se atacase el uso de las imágenes en las iglesias¹⁸².

¹⁸⁰ Cfr. Ernest Gombrich. *La Historia del Arte*. Madrid: Debate, 2001. p.183.

¹⁸¹ Apenas en la segunda mitad del siglo II Clemente de Alejandría ya emitía una fuerte crítica al arte del pasado; en su Protríptico afirmaba: “Admiráis las estatuas de vuestros dioses y consideráis cosa muy natural que vuestros artistas compitan entre sí por hacerlas tan hermosas como sea posible (...) Vuestro arte tiene el poder de engañaros por medio de sus embaucamientos, todas vuestras artes se fundamentan en una ilusión artística y nos precipitan en el error y la perdición”. Cfr. Santiago Sebastián López. *Op. Cit.* p.3

¹⁸² La idolatría fue una preocupación constante de la teología: el Catholicon de Juan de Génova, de fines del siglo XIII resumía así la función de los cuadros religiosos: *“Sébase que existieron tres razones para la institución de imágenes en las iglesias. Primero, para la instrucción de la gente simple, porque se instruye con ellas como si fueran libros. Segundo, para que el misterio de la Encarnación y los ejemplos de los santos sean más activos en nuestras memorias al ser presentados diariamente ante nuestros ojos. Tercero, para excitar sentimientos de devoción, que son despertados más efectivamente por cosas vistas que por cosas oídas”*. Aún en el año 1492, en un sermón publicado por el dominico Fra Michele da Carcano se da una ampliación ortodoxamente *quattrocentista* de estas ideas: *“...las imágenes de la Virgen y de los Santos fueron introducidas por tres razones. Primero, en virtud de la ignorancia de la gente simple, para que quienes no puedan leer las Escrituras puedan sin embargo aprender, viendo en imágenes los sacramentos de nuestra salvación y nuestra fe. Está escrito:(...) “He sabido que, inflamados por un celo exagerado, habéis estado destruyendo las imágenes de los santos, creyendo que no deben ser adoradas. Y os elogio de todo corazón por no permitir que sean adoradas, pero os culpo por destruirlas... Porque una cosa es adorar a una pintura, y otra muy distinta aprender en una narración pintada qué adorar. Lo que un libro es para quienes saben leer, lo es un cuadro para la gente ignorante que lo mire. Porque en un cuadro hasta los*

El empleo adecuado del arte en los lugares de culto, fue una de las causas principales por las cuales la Iglesia Oriental se opuso a la jefatura de un papa latino. Como es muy conocido, existía un partido que era contrario a las imágenes de naturaleza religiosa denominado los *iconoclastas*, que consiguieron el predominio en el año 754 y durante este período, que duró hasta el año 843, el arte religioso fue prohibido e incluso destruido en la Iglesia Oriental.

Los adversarios de los iconoclastas tampoco estaban de acuerdo con el papa Gregorio, pues consideraban que las imágenes no eran sólo útiles sino sagradas. Argumentaban este criterio afirmando que no adoraban a las imágenes en sí mismas, sino que éstas eran el vehículo para adorar a Dios y a los santos, de allí su valor para el culto. Este punto de vista fue substancial, ya que cuando este partido volvió al poder tras un siglo de represiones, las pinturas que adornaban las iglesias ya no eran miradas como meras ilustraciones al servicio de los que no sabían leer, sino como reflejos misteriosos del mundo sobrenatural¹⁸³.

En el arte bizantino (330-1475) existen dos variantes iconográficas de la Anunciación inspiradas en los textos apócrifos, que tuvieron más tarde cierta influencia en el arte de occidente:

Una de ellas es la *Virgen de la rueca*, que representa a María, bien sea

ignorantes pueden ver qué ejemplo deben seguir; en un cuadro pueden leer quienes no sepan las letras". San Gregorio el Grande escribió estas palabras a Serenus, obispo de Marsella. Segundo, las imágenes fueron introducidas a causa de nuestra indolencia emocional; para que los hombres que no son empujados a la devoción cuando escuchan las historias de los Santos puedan al menos emocionarse cuando los ven, como si estuvieran presentes, en los cuadros. Porque nuestros sentimientos son despertados por las cosas vistas más que por las cosas oídas. Tercero, fueron introducidas a causa de nuestras frágiles memorias... Las imágenes fueron introducidas porque muchas personas no pueden retener en su memoria lo que oyen, pero recuerdan si ven imágenes". Cfr. Michael Baxandall. Op. Cit. p.61

sentada o de pie, tejiendo la púrpura para el templo (*Cfr. Prot X, 1-2 y Ps. Mt VIII, 5*). Algunas veces, la Virgen tendrá en la mano, o se le caerá de ella, el huso en que enredaba un hilo de púrpura (figs. 2; 4; 9; 10; 11; 80; etc.). Esta configuración iconográfica tuvo mucho éxito durante la Edad Media, como puede observarse por ejemplo, en el manuscrito iluminado de la Biblioteca Vaticana (fig.10), aproximadamente del 1130-50 y en el famoso fresco catalán del siglo XII (fig. 11). Esta representación nos muestra a la Virgen María de frente al espectador inexpresiva y estática, pero concentrada en la tarea de hilar y dominando el centro de la composición. Todos los demás elementos giran a su alrededor como los planetas alrededor del sol: a la izquierda se ve al ángel con una férula y a la derecha a la indiscreta, que se asoma desde detrás de una cortina. Mientras tanto, la paloma del Espíritu Santo se dirige hacia su oído.

Igualmente, podemos ver a María con la madeja de púrpura en su mano en el icono del siglo XII (fig. 9) donde, además llama la atención la aparición de la figura del niño Jesús encarnado ya en el cuerpo de la Virgen. Esto refiere a la creencia de que la Encarnación tomaba lugar en la Anunciación. También es una de las primeras obras donde se muestra a Dios Padre encima de la escena, en esta ocasión, sentado en su trono celestial.

La otra variante es la llamada *Virgen del pozo*, que tiene lugar al aire libre o en un patio interior, cerca de un pozo donde María está sacando agua y el mensajero la sorprende en este acto cotidiano (*Cfr. Prot XI, 1-3 y Ps. Mt IX, 1-2*).

Ya a mediados del s.XIII este tema cayó en desuso y siguió menguando hasta casi desaparecer por completo. Encontramos, no obstante, una representación a principios del s. XIV que refleja este

¹⁸³ *Cfr. E. Gombrich. Op. Cit. (2001) p.137 y ss.*

prototipo, se trata del tapiz de la *Anunciación en la fuente* (fig. 15). En esta figuración del tema, a María se la ubica en el centro de la composición dedicada a la tarea de recoger agua del pozo con una pequeña jarra, sin embargo parecer intuir la presencia sobrenatural, así que levanta delicadamente su cabeza en dirección al cielo; su brazo, con desenvoltura, acompaña este gesto. Por su parte, el mensajero desciende rodeado de esquemáticas nubes rosadas desde el espacio divino presidido por el Padre, que da su bendición.

Más adelante, en el arte románico del siglo XII, coexisten varios prototipos iconográficos. Los artistas se inspiraron en los modelos que el azar les ponía bajo los ojos, esto se debe a que llegaban a las manos de los maestros distintos tipos de manuscritos antiguos: se perpetuaron así las fórmulas griega, siria y los modelos bizantinos, en distintas interpretaciones, y, fusionándose entre sí, se crearon distintas variaciones de los paradigmas originales.

Para el artista románico el espacio físico no tenía importancia sino como convención, la representación se veía colmada de una gramática de signos y códigos convencionales que funcionaban tanto para situar la historia en unas coordenadas espacio temporales así como también para expresar movimientos físicos y psíquicos.

Podemos citar un ejemplo bastante característico dentro de la pintura románica en Francia: el fresco de la Anunciación de la Capilla de Saint-Martin-de-Fenolar (c.1125) (fig. 12) donde se representa la escena con cierta rudeza y rigidez. Los contornos muy gruesos, el uso de colores planos y una composición sencilla constituida por los elementos mínimos, son representativos en la pintura románica. En este fresco, donde ambos personajes se encuentran de pie, es interesante resaltar que la Virgen se halla de frente y porta en su mano izquierda un objeto que da la apariencia de ser una pequeña esfera blanca, probablemente alegórica del mundo, y, con la otra mano expresa su asombro a consecuencia del saludo del ángel.

De donde nace la Palabra.

Las manos de los personajes están un poco desproporcionadas para resaltar sus gestos, que ocupan dentro de esta composición un sitio de honor, por tener la función de cargar con el peso de la narratividad de la escena.

El manuscrito iluminado de un incunable suabo, fechado aproximadamente por el año 1150 (fig.13), también refleja el gusto por la abstracción del artista medieval y el apego a los planos austeros. Un fondo monocromático sirve de base para la escena, donde predomina el libre uso del color y una intención de equilibrio de fuerzas entre los personajes centrales. Las figuras están representadas bastante estilizadas y esquemáticas con la característica deformación de la pintura románica.

En el siglo XIII el arte cristiano llega a su cúspide, es el momento en que expresa con mayor amplitud el pensamiento de la Edad Media. En este siglo el mundo cristiano toma real conciencia de su genio, además, por esta época el arte tiene un carácter ecuménico: se vuelve tan universal como la doctrina cristiana¹⁸⁴.

En las configuraciones artísticas que se conocen, generalmente, bajo la amplia clasificación de *Gótico internacional*, encontramos varias pinturas originadas a partir de los modelos antiguos, aunque aportan nuevas miradas sobre el tema y un mayor realismo a la hora de representar los personajes y el espacio.

Entre ellas está *La Anunciación* del altar de Schloss Tirol en Innsbruck (fig. 16), donde las figuras se proyectan sobre un fondo dorado decorado tal como si fuera el telón de una escenografía, creando un espacio parcialmente caracterizado. María, pudorosa, está arrodillada dentro del pórtico de un edificio muy simple leyendo las Sagradas Escrituras; mientras tanto, el ángel con un exiguo dinamismo, que se

evidencia en su postura inestable y en el movimiento del plegado de su capa, se presenta ante ella y le enseña un manuscrito. La paloma del Espíritu Santo vuela dirigiéndose hacia María junto al homúnculo de Cristo a punto de encarnarse.

En esta obra se utiliza la perspectiva creada desde distintos puntos de vista, donde se representa lo que *se sabe* que existe más que lo que se vería en la realidad de estar frente a esta escena. De esta manera el espectador no se pierde detalles de cada uno de los elementos que aparecen en la imagen y *sabe* con certeza que María estaba leyendo las escrituras, constata el contenido del pergamino que le muestra el ángel, e incluso percibe que el mensajero tiene dos alas. Resalta además el misticismo y esplendor divino que rodea la escena; vemos en el rostro de María una exhalación de pureza cargada de poesía profunda e íntima y un refinamiento carente de afectación, que escapa de cualquier convencionalismo.

Por otro lado, tenemos la *Anunciación* anónima, atribuida al taller del maestro Matteo Giovanetti (fig. 28), de la primera mitad del siglo XIV. En esta pintura observamos claramente cómo la arquitectura ambienta la escena y jerarquiza a los personajes: el ángel está en un pórtico cuya techumbre es menos alta y cuyos arcos son de medio punto, María en cambio, aparece arrodillada, ocupando dos terceras partes del espacio y se encuentra bajo unos arcos ojivales de mayor altura. Esta jerarquización de los personajes a partir del contexto arquitectónico revela la importancia creciente que va cobrando la figura de María.

También en el siglo XIV encontramos otras dos bellas representaciones de la Anunciación, una, de autor desconocido que se encuentra en el Museo de Cleveland (fig.17) y la otra es una pintura del

¹⁸⁴ Cfr. Emile Mâle. *Op. Cit.* (1986) p.13

De donde nace la Palabra.

maestro alemán Conrad Von Soest (c.1390-c.1425) (fig.18), las cuales se distinguen por su carácter contemplativo y la lírica elegancia de sus personajes.

En la primera, destaca la figura de Dios Padre, quien enérgicamente, desde el cielo envía al pequeño Jesús. El ángel descalzo hace una genuflexión mientras con su mano izquierda muestra a la Virgen el gesto enunciador-oratorio, y con la derecha sostiene la filacteria en la que podemos leer el saludo angélico. Su vestimenta está ornamentada con una delicadeza de filigrana y sus alas oceladas de pavo real son el refinado broche de oro de esta pintura que nos contagia de un silencio detenido.

Por su parte, en la pintura de Conrad Von Soest existe un interés por la efectiva identificación de los personajes: María aparece ataviada con una cofia bordada con los caracteres de su nombre. Le añade además algunos emblemas de su condición, como los lirios en la vasija y los libros; el ángel lleva, además del báculo, una filacteria con el saludo que le dirige. Ambas pinturas utilizan la *domúncula* como elemento contextualizador de la Virgen dentro de un espacio parcialmente caracterizado de fondo dorado.

Ya en el siglo XV encontramos una serie de representaciones que denominamos *tardo-góticas*. En este grupo de obras apreciamos el alma del arte medieval en un cuerpo cada vez más imbuido por el gusto de la representación realista. Se empieza a establecer una especie de transición entre una pintura que funcionaba como modo de aleccionamiento, revelación de lo divino y canal para excitar la devoción, a otra que se basa en la observación fidedigna; una que representa lo que *sabe* a otra que representa lo que *ve*. El espacio es cada vez menos abstracto y las figuras se ajustan mucho más a las proporciones reales.

En primer lugar, tomaremos en consideración la pintura de Gentile da Fabriano (c.1370-1427) fechada por los albores del año 1419 (fig. 29), de carácter más gótico que renacentista. En esta pintura el ángel se introduce con un movimiento suspendido en la habitación de María, quien encuentra plácidamente sentada. Mientras tanto, desde una claraboya se cuelga un rayo de la luz divina -con el homúnculo de Jesús- procedente desde Dios y el cual se dirige directamente hacia el vientre de la Virgen. Nos resulta muy revelador en esta obra la manera en que se pone en evidencia el proceso de transición que vive el arte en estos momentos: por un lado permanecen los rescoldos de la pintura medieval en el estrecho espacio que percibimos afuera de la habitación. El cielo dorado alberga a un Dios Padre envuelto en de una rueda de serafines rojos. Dentro, en cambio, encontramos un espacio caracterizado, si bien está bastante comprimido. Aquí vemos una interesante relación del afuera y el adentro: Dios esta afuera, en un espacio más idealizado y María dentro, en el espacio más realista. El ángel conecta ambos niveles al entrar por la puerta de acceso, pues aunque casi todo su cuerpo se halla dentro parte de sus alas quedan fuera.

Luego tenemos la *Anunciación* de Lorenzo Mónaco de 1420, ubicada hoy en la Galleria dell'Accademia (fig.20), y que aún está muy marcada por el modo medieval de representación del tema. Así, el artista representa unos personajes bastante estilizados y exentos de corporeidad. El ángel levita, sin embargo, ya sus alas están representadas en perspectiva, y aunque el fondo sigue siendo dorado e insondable, el espacio a partir del escalón de entrada de la casa de María está dominado por las leyes de la perspectiva.

La Anunciación de Niccolo da Foligno (fig. 23) del año 1469, es también un curioso ejemplo de la pintura de transición del gótico a una pintura de cariz más naturalista. El manejo de la perspectiva y la

utilización del espacio caracterizado, así como el gusto por representar los detalles arquitectónicos y del mobiliario, no opacan el espíritu eminentemente gótico y simbólico que indiscutiblemente se impone. Lo que más resalta en esta obra es el esquema de mediación entre los distintos niveles que establece el artista. El estrato superior de la composición está habitado por Dios y sus ángeles; Dios Padre envía desde el cielo a la paloma del Espíritu Santo hacia María. En el espacio intermedio se encuentra el mensajero angélico con un cortejo de dos ángeles que le aguardan fuera, ante María en su domúncula. En la franja inferior, y representados de menor tamaño, se encuentran los fieles y el cuerpo de la Iglesia que imploran al cielo por sus favores. Esta estructura resulta muy medieval, por tanto, aunque el artista utilice algunas de las técnicas modernas para crear la ilusión de tridimensionalidad del espacio, su fundamento permanece ligado al modo de representación de los tiempos medios.

De este grupo destacan especialmente, por su plácida belleza, las obras de Stephan Lochner (c.1400-1451) (fig. 22 a y b) y la de Jean Fouquet (c.1420- 1480) (fig. 24).

Stephan Lochner, el más distinguido maestro de la escuela de Colonia, en sus obras *María y Arcángel Gabriel* del año 1448, representa una inspirada Anunciación en la cual persisten aspectos característicos de la pintura gótica; no obstante, manifiesta asimismo una notoria influencia de pintores flamencos como Jan van Eyck o el maestro de Flémalle. Lochner recorta el espacio de representación para dirigir la atención del espectador hacia la escena sagrada, pero en vez de utilizar el fondo dorado o monocromático, enmascara intencionadamente el espacio a partir de un recurso complejo: el cortinaje dorado que divide la habitación de María emulando ese fondo abstracto del medioevo que dotaba a la obra de un misterioso idealismo. Las vigas del techo evidencian que el espacio

continúa, sin embargo, al artista no le interesa dispersar la atención a otros aspectos fuera de la representación del episodio.

Además, las figuras, de irreal belleza carecen de corporeidad: el personaje angélico, cuyas alas están superpuestas al modo medieval, porta un manuscrito y un báculo y da la sensación de ser un ente inmaterial; por su parte, la serenidad de la expresión de la Virgen revela un acentuado misticismo. Asimismo merece destacarse la representación de la paloma del Espíritu Santo que cobra aquí una actitud de cisne, ayudando también a crear este espacio de quietud poética. Es notorio en Lochner el placer por la representación de los detalles y textura de los objetos, más característico del arte de los países bajos: así puede observarse por ejemplo, el atril tallado en madera de María, la vasija ornamentada ocupada por los lirios, etc. A Lochner se lo ha comparado en ocasiones con Fra Angélico por su fusión entre lo moderno y lo gótico.

También resulta particularmente interesante la representación de Jean Fouquet fechada por los alrededores del año 1452 (fig. 24). Fouquet, que es uno de los principales pintores franceses del S. XV, escoge como escenografía del episodio la nave de una catedral gótica, con vista hacia el ábside y cuyos muros están cubiertos de vitrales y flanqueados por esculturas sobre pedestales. La perspectiva de la obra es geoméricamente rigurosa y estudiada con absoluto detalle, sin embargo, el artista no pierde de vista el espíritu contemplativo de la Edad Media. El contexto, tan minuciosamente conseguido, no logra privar, en ningún momento, del protagonismo al episodio sagrado. Asimismo, el uso de colores puros, casi planos, y la ausencia de realismo en las figuras también acercan esta pintura a la estética medieval. Es interesante observar el profundo simbolismo que se esconde detrás de esta representación de Fouquet: recordemos que la Iglesia ha sido considerada como una analogía de la Virgen, en su papel de esposa de Cristo y madre de los cristianos, así que no es casual la selección de este escenario arquitectónico. La

De donde nace la Palabra.

presencia del Espíritu Santo hace una sutil y exquisita alegoría de la Encarnación, pues el Espíritu de Dios ha entrado en el templo preparado especialmente para recibirlo.

A pesar de las diferencias que puede haber entre el sencillo arte de las catacumbas y el refinado arte gótico, estas obras sin embargo, proceden de la misma concepción de la imagen de la divinidad y de una misma definición de la forma como entidad espiritual que se realiza en un ente material para representar al Verbo¹⁸⁵.

La imagen se concreta: El Renacimiento.

La nueva concepción del mundo surgió como un reflejo de todo un grupo de relaciones y fenómenos que, en su conjunto, formaron la base económica y social de este período: el quebrantamiento del régimen feudal, el establecimiento de la burguesía, el sistema capitalista de producción y el germinar de la Reforma, que estableció una fisura en el poder eclesiástico, empiezan a resquebrajar los cimientos del sistema medieval. Estos fueron algunos de los acontecimientos que estimularon la conformación de la fisonomía de la nueva era, una época abundante de descubrimientos técnicos, donde se vivía una aventura de ciencia y que llevó al arte a un reencuentro con las formas clásicas de la Antigüedad y hacia una fuerte tendencia naturalista, demostrando un gusto por el mundo sensible que no se observaba en la Edad Media. Se estableció una actitud de alejamiento hacia el pasado directo (Edad Media) y un acercamiento al pasado lejano (Antigüedad) que se expresó en un abandono de las posturas trascendentes y por lo tanto en una secularización de la vida, del arte y de la cultura¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Cfr. Jean Wirth. *L'Image Médiévale. Naissance et développements. (VI^e-XV^e)*. París. Meridiens Klincksieck, 1989. p.7

¹⁸⁶ Cfr. Wladyslaw Tatarkiewicz. *Historia de la estética. III. La Estética Moderna*.

A diferencia del arte de la Antigüedad y del de la Edad Media, ahora las artes plásticas cobran la mayor preeminencia. La pintura, la escultura y la arquitectura eran consideradas por entonces como las supremas actividades del hombre, ya que se pensaba que a través de la percepción visual se accedía a la verdad. Las principales características del arte de la era moderna son, por un lado, la “*imitación de las cosas como son*” es decir, la toma de posesión de lo real bajo el esquema de la conquista del espacio tridimensional en el plano, donde se reconoce la necesidad de implantar una escala terrestre a las proporciones de los personajes en relación con el espacio, rompiendo así con la verticalidad gótica; y, por otro lado, el contexto de la escena, tanto el arquitectónico como el natural, ganan mucha preeminencia. La pintura de temática religiosa se convierte en un pretexto más para desarrollar el virtuosismo, una excusa para practicar la anatomía de los cuerpos, resolver los problemas espaciales de la perspectiva y el *trompe-l'oeil*. El artista se convierte en un matemático y un teórico para lograr verosimilitud en sus representaciones plásticas, perdiendo de vista el interés por transmitir la verdad trascendente, motivación principal del artista medieval. En efecto, las imágenes fueron perdiendo progresivamente los elementos asociados con la divinidad, por ejemplo, las aureolas, cuando aparecen, empiezan a realizarse en perspectiva, lo cual es bien significativo, ya que la aureola es un elemento simbólico que funciona como identificador de ciertos personajes relacionados con la divinidad o con la santidad, y el hecho de que este elemento se represente ahora *como si* fuera un objeto real, con perspectiva, implica que su utilización empieza a volverse retórica.

Partiendo de la conocida frase del filósofo griego Protágoras: “*El hombre es la medida de todas las cosas*”, podemos intentar describir sucintamente el espíritu humanista que impregnaba la Italia

renacentista¹⁸⁷. Mientras que en la Edad Media se pretendía llevar al arte a la esfera de lo divino, ahora, lo divino desciende a la esfera de lo humano: las relaciones con la divinidad se han invertido. Sin embargo, este proceso no surgió súbitamente, sino que de modo progresivo se empezaron a imponer los nuevos parámetros culturales.

Precedentes trecentistas del Renacimiento

Hasta el siglo XV no se puede hablar del comienzo de la era moderna, si bien se encuentran unos precursores trecentistas que sentaron las bases del arte del Renacimiento: Giotto y Duccio lo fueron en la pintura, tal como Petrarca y Boccaccio en la literatura, pero estos adelantados a su tiempo fueron sólo el brillante preludio de lo que vendría después. Hay que recordar que en el siglo XIV el gótico todavía reinaba con hegemonía en las artes, sobre todo en la arquitectura: se seguían construyendo grandes catedrales y edificios civiles en este estilo.

Como decíamos antes, Giotto di Bondone (1266-1337) inició una nueva era en la pintura, su influencia fue de vital importancia en la pintura del siglo XIV y XV. Él es el fruto más destacado en la revolución estilística que tomó lugar en Italia a fines del siglo XIII y principios del siglo XIV. En el *Decamerón* (VI, 5) Boccaccio dice que Giotto pinta con tal veracidad que sus obras dan la sensación de pertenecer a la propia naturaleza, y que gracias a ello ha logrado que volviera a relucir un arte que durante siglos había permanecido enterrado, originando así una pintura nueva. Dos siglos después, Giorgio Vasari diría que en un siglo austero e irracional, cuando todos los métodos del arte se habían perdido y quedaban enterrados bajo los escombros de las guerras, sólo Giotto supo rescatarlos y conducirlos a

¹⁸⁷ Antonio Averlino, llamado Filarete (1400-1470) en su Tratado de Arquitectura decía *“Aprended, pues, a hacer la figura (humana), pues en ella se contiene toda medida y proporción de las columnas y aun de otras cosas”*

un camino que podía ser llamado verdadero¹⁸⁸.

Giotto redescubrió el arte de crear la ilusión de profundidad en la superficie bidimensional, y en vez de utilizar la pintura como escritura sagrada, prefirió producir la impresión de que el episodio sucedía en realidad ante nuestros ojos. Esto fue un gran cambio para la representación pictórica. Se hizo muy famoso por sus frescos, entre ellos la *Anunciación* de la Capilla de Scrovegni en Padua, fechada por el año 1306 (fig.25). En esta obra representa un Gabriel bastante concreto, el cual, salvo en las alas, no se diferencia substancialmente de María; por otro lado, los pliegues de los ropajes son mucho más realistas que antaño y aquí ya ponen en evidencia el volumen de las figuras, perdiendo la función prácticamente retórica que tenían en el arte medieval. La paleta de colores utiliza gradaciones mucho más cercanas al color de las cosas en la naturaleza; inclusive las aureolas lucen como entes reales y no simbólicos. El gusto por la simetría le hace componer una imagen casi especular; flanqueada por un contexto arquitectónico y un cortinaje recogido tal como si fuese el telón de una representación teatral y nosotros los espectadores. Ahora bien, hay que admitir que este acercamiento a la realidad le ha desposeído de parte del misterio y del aura religiosa que solía envolver a la representación de la Anunciación.

Dentro de la escuela sienesa, otro de los renovadores de la pintura fue Duccio di Buoninsegna (c.1255/1260–c.1315/1318), quien, a la par de lo que estaba haciendo Giotto en Florencia, comienza a superar los principios medievales de representación. Tal como lo dice Panofsky, Duccio es uno de los pintores que revoluciona la valoración formal de la superficie pictórica, la cual ya no se presenta como *la pared o la tabla sobre la que se representan las formas de las cosas singulares o las figuras, sino que es de nuevo, a pesar de estar limitado por todos sus lados, el plano a través del cual nos parece estar viendo un espacio*

¹⁸⁸ Cfr. Wladyslaw Tatarkiewicz. *Op. Cit.* (1991) p.19

*transparente*¹⁸⁹. Duccio a diferencia de Giotto, no rompió con la tradición de un modo tan tajante, más bien trató –con éxito– de renovar las viejas formas bizantinas, por lo tanto no se aparta del todo de las estructuras anteriores.

La *Anunciación* de la *predella* de la Majestad de Duccio (fig. 26) ha sido considerada como punto de partida de la pintura moderna en Italia¹⁹⁰; el manejo del espacio, que, aunque no es del todo lógico en las proporciones entre el tamaño de los cuerpos con respecto a la arquitectura, es un espacio que reconocemos como real; los personajes cobran también una mayor terrenalidad, mientras que los elementos simbólicos se reducen considerablemente. Sin embargo, persisten algunas reminiscencias de las representaciones medievales, como el libro abierto en el pasaje de Isaías 7, 14 que es legible en latín para el espectador, y la presencia de una casi invisible y esquemática paloma del Espíritu Santo. Por su parte, el esquema compositivo prácticamente no ha variado del de muchas imágenes antiguas. Esta obra de Duccio se acerca bastante a la Anunciación del Códice de Egberto (fig. 5), sobre todo en la apariencia y postura del ángel, cuyo gesto anunciador es idéntico; análogamente, lleva una férula en la mano izquierda mientras sostiene su túnica. La principal diferencia reside en la simulación de movimiento, la representación de las alas en perspectiva realista y el uso del color y la luz que, al simular volumen, reflejan su corporalidad. Ya no vemos la figura del ángel como un símbolo, sino que lo percibimos casi como si fuera de carne y hueso.

De esta misma escuela sienesa era Simone Martini (1284-1344) quien junto a Lippo Memmi († c.1347), realizó una representación muy aristocrática del tema de la Anunciación (fig. 27) en el año 1333. A partir

¹⁸⁹ Erwin Panofsky. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1980. p.58.

¹⁹⁰ *Cfr.* Fritz Saxl. *Op. Cit.* p.105.

del marco tripartito que constituía el motivo central de un retablo, ordena los elementos de la composición encajando las alas del ángel en el arco izquierdo y a María, que retrocede con precaución cubriéndose con el manto, en el derecho. En el arco central de mayor altura, aparece la paloma del Espíritu Santo envuelta en una rueda de serafines. Ocupando el centro de la composición está representada la vasija con lirios en el suelo de mármol rosado. El ángel está arrodillado y curiosamente lleva una corona y una rama de olivo en su mano derecha, en vez del báculo o del lirio. María, en cambio está sentada y se turba pudorosamente ante la presencia del mensajero. Esta Anunciación funciona como una transición interesante en la evolución del esquema medieval al renacentista, pues, a pesar de que aún se hacen patentes el uso de una serie de fundamentos del arte del medioevo como pueden ser el fondo dorado, las palabras que el ángel pronuncia y que aparecen escritas para que sean leídas por el espectador, la estilización de las figuras, etc., la revolución iniciada por Giotto no se ha frenado. El espacio, de estructura geométrica rudimentaria, se sostiene a partir de la forma del asiento de María, y se refuerza por la colocación del naturalista vaso con lirios en el suelo. Asimismo, el libro ya deja de ser un símbolo, para convertirse en un libro de verdad, seguramente copiado del natural.

Siglos XV y XVI

Durante el siglo XV y XVI hay una profusión de imágenes de la Anunciación. Los conceptos estéticos desarrollados en estas centurias se concentraron en la belleza, proporción, imitación de la naturaleza y verosimilitud y, aunque dichos conceptos no fueron inventados en estos siglos, nunca fueron tan meticulosamente desarrollados como en este momento. Sin pretender crear un esquema rígido intentamos agrupar las obras de este período en tres grupos principales: el *renacentista*, el *burgués* y el *veneciano*.

Grupo Renacentista

El grupo que denominamos *renacentista*, se compone de distintas obras claves de la Anunciación, aunque debemos admitir que tampoco se conforma como un todo homogéneo. Dentro de esta configuración teórica abstracta se distinguen distintos subgrupos que, aunque comparten ciertas características, se diferencian entre sí. Por un lado, hay quienes todavía están ligados al espíritu lírico y místico del Medioevo, como sucede en el caso de Fra Angélico. Por otro lado, encontramos las delicadas representaciones de Botticelli y Lippi, amantes de los detalles y de un cierto amaneramiento en los gestos y los movimientos de los personajes. Por último, tenemos los pintores que reflejan el espíritu teórico y científico, que suele considerarse como el más prototípico del Renacimiento, como son Piero della Francesca y Leonardo da Vinci.

Fra Angélico (1387-1455) fue un entusiasta amante del tema que nos concierne, de hecho, es una de las escenas favoritas dentro del conjunto de su obra, pues tiene unas cuantas representaciones en su haber.

Este artista logra equilibrar sorprendentemente el sentido simbólico, teórico y plástico de la escena de la Anunciación, en otras palabras, logra hacer uso de lo nuevo sin alterar el espíritu anterior. Podría decirse que es una personalidad que logra reunir el interés científico y de investigación del hombre típicamente renacentista junto al candor y misticismo medieval. Entre sus representaciones del tema de la Anunciación, encontramos la iluminación inicial de un misal (fig. 21) que aún reúne todos los elementos góticos: Dios Padre, con su nimbo cruciforme y llevando un libro en el que nos enseña el *alfa* y el *omega*, envía desde el cielo y a través de un rayo dorado a la paloma del Espíritu Santo a María. Ella, con humildad, eleva la mirada hacia el espacio donde

levita un estilizado ángel Gabriel. Más adelante, en el fresco de la Anunciación (fig. 30) de belleza silenciosa y simple del Museo de San Marcos se evoca la imperturbable atmósfera del claustro. Recuérdese que Angélico era un fraile dominico y realizó esta obra en 1440 junto a una serie de frescos para el monasterio florentino de San Marcos.

El artista no ignora los avances de su tiempo, el desarrollo que consigue en las estructuras arquitectónicas revela el conocimiento que tenía de las investigaciones de Brunelleschi sobre perspectiva. Es evidente que la perspectiva no era para él un problema, pues representa un espacio convincente, con una cuidada bóveda de aristas que sirve de techumbre a la galería del claustro donde ocurre el episodio. Sin embargo su interés se enfoca en el esplendor prístino del acontecimiento sagrado. La quietud de los personajes y la austeridad del colorido refuerza la sensación de que presenciamos un hecho prodigioso. Llama la atención la presencia de un testigo en la escena: un mártir dominico torturado que está representado de manera más realista que los personajes esenciales.

De entre todas las imágenes de este tema realizadas por Fra Angélico, destaca principalmente la *Anunciación* del Museo del Prado (fig. 31), realizada entre los años de 1430 a 1435; la cual es, por cierto, muy similar a otra de sus anunciaciones que hoy se halla en el Museo Diocesano de Cortona.

Es un ejemplo muy interesante, entre otras cosas porque representa junto a la escena principal, la de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, aludiendo la relación de María como la segunda Eva. Fra Angélico concibe las dos escenas, una que inicia la Antigua y la otra que inaugura la Nueva Alianza; pero para lograr la comprensión de que ambas transcurren en tiempos diferentes, expresa el concepto temporal a través de la

contraposición *lejos/cerca* que expresa el *antes/después*¹⁹¹. Para la lógica renacentista era problemático el hecho de tener la necesidad de representar dos momentos temporales distintos en un mismo *coup d'oeil*, por ello esta solución de alejar la escena más antigua y acercar la más reciente, era la manera más sensata y clara para contraponer un juego teológico y espacial.

Esta obra parte de un esquema de composición tripartito, dentro del cual, de izquierda a derecha vemos, en un primer espacio, un ambiente natural donde está representada la escena de la expulsión de Adán y Eva del paraíso por un ángel y las manos de Dios Padre, que, desde el extremo izquierdo superior de la pintura, envían a la paloma del Espíritu Santo en un rayo de luz que conecta las tres dimensiones. Luego, dentro de un pórtico formado por arcadas que ocupan las dos terceras partes del cuadro, vemos un espacio ocupado por el ángel, quien hace una reverencia a María, mientras ella recibe la noticia sentada. La punta de las alas del ángel, así como el talón doblado de su pie derecho permanecen fuera del pórtico, reflejando la conexión del mensajero con el *afuera*. Entre María y el ángel hay una columna que los separa y sobre ésta, la imagen de Dios Padre está tallada en un medallón, muy a la manera renacentista. Muy cerca de la Virgen, se observa el acceso a otra habitación que prolonga la profundidad del plano.

Esta obra, además, posee una interesante *predella* que narra varios acontecimientos de la vida de la Virgen: *los esponsales de la Virgen, la Visitación, la Natividad, la Presentación de Jesús en el Templo y la Muerte de María*. A través de este dispositivo, Fra Angélico se encarga de enlazar el episodio de la Anunciación con los otros hechos importantes relativos a la vida de María, para no descontextualizarlo, sino insertarlo en una secuencia temporal. A diferencia de la imagen anterior, que se

¹⁹¹ Cfr. Omar Calabrese. *Op Cit.* (1987). p.24.

caracterizaba por esa severidad conventual, en esta tabla del Prado, una infinidad de tonos resplandecientes y texturas elaboradas le dan un tono mucho más lujoso.

El mismo juego temporal y espacial ocurre en la obra de Giovanni di Paolo de Grazia (fig.32), inspirada en la de Fra Angélico (fig. 31). Sin embargo, aquí el artista agrega otra dependencia del lado derecho, una habitación donde José se calienta con el calor del fuego de una hoguera. En el vestíbulo palaciego que conforma el centro del cuadro, los personajes repiten exactamente la misma distribución, posiciones y gestos que en la figura anterior. En el ambiente natural, en cambio, Adán y Eva aparecen desnudos, a diferencia de la obra de Fra Angélico.

Fra Filippo Lippi (1406-1469), tal como Fra Angélico, fue otro vehemente artífice de varias anunciaciones. En su *Anunciación* del Palacio Barberini (fig.37), logra un equilibrio entre la minuciosidad preciosista de la representación del entorno arquitectónico y un interesante estudio de la psicología de los personajes: María tímida y retraída toma de la mano del ángel el lirio blanco que el mensajero divino le entrega; sus miradas se conectan, al igual que sus manos, en el tallo del lirio que funciona como el elemento conector de los dos personajes. La situación de María, en el centro de la composición y además ubicada en un nivel más elevado de la habitación denota la inversión de las relaciones entre lo divino y lo humano: el ángel arrodillado con humildad ante una Virgen que prevalece por sobre todos los demás elementos. En el centro de esta composición tripartita podemos ver, detrás de la Virgen, una gran ventana flanqueada por dobles columnas corintias, y al fondo un paisaje. Un aspecto que llama profundamente la atención es la presencia de dos personajes, quienes como en un palco de teatro asisten impresionados a la escena, aparentemente sin ser vistos por los personajes principales.

La Anunciación que se encuentra en la Alte Pinakothek de Munich, fechada alrededor del año 1445 (fig. 38), al igual que la figura anterior, se fundamenta en una estructura compositiva tripartita. Coincide también en las posturas y ubicación de los personajes en la escena, aunque aquí la Virgen, alta y esbelta, ya no ocupa el centro de la composición. Sin embargo, a diferencia de la obra precedente, aquí no se establece un vínculo que conecte a los personajes, ni siquiera a partir de sus miradas. En ambas pinturas Lippi manifiesta su profunda devoción por la Virgen María y recrea con majestuosidad y elegancia el ambiente de la escena del encuentro con lo sagrado. El espacio arquitectónico está cargado de detalles decorativos y simbólicos y resplandece a partir del brillo prístino de los materiales.

Por su parte, Sandro Botticelli (1445-1510) realiza una composición (fig. 35) donde las figuras del ángel y de la Virgen se conectan como en una danza a través de sus movimientos fluidos: la acción del ángel provoca una reacción en María componiendo la forma de una espiral ascendente. El espacio donde transcurre la escena es bastante simple; salvo un atril, la habitación de María se encuentra desnuda de mobiliario. No existen elementos ornamentales ni hay un interés de su parte en presentar una variedad de objetos simbólicos asociados con el tema. La composición contrarresta la tensión psicológica del encuentro de los personajes con el sereno y bucólico paisaje visto por la ventana que nos abre la visión al infinito. Por otro lado, la posición que adopta el ángel implica una cierta humanización de lo divino, mientras que la Virgen de pie predominando la composición, refleja una simbólica divinización de lo humano.

Dentro del siglo XV, uno de los artistas que realizó mayores conquistas en la investigación del espacio fue Piero della Francesca (c.1412-1492), quien además de pintor, fue investigador, matemático y

De donde nace la Palabra.

autor del tratado *De perspectiva pingendi*.

En su *Anunciación* de la Galería Nacional de Umbría (fig. 33) aplica concienzudamente la perspectiva brunelleschiana y presta una atención accesoria a los personajes y a los símbolos. En esta pintura existe un predominio de la horizontalidad dentro de un espacio de estructura tripartita: en primer término tenemos el espacio del ángel y los elementos naturales, representados por los árboles del jardín de esta estructura arquitectónica palaciega, luego, una arquería central donde los puntos de fuga convergen en la laja de mármol situada al final del pasillo, formado por una sucesión de bóvedas de aristas apoyadas en columnas de orden corintio. Este espacio central permite ver el cielo y envuelta en rayos dorados, a la paloma del Espíritu Santo que planea hacia María. Por último, el espacio de María está jerarquizado como el de mayor importancia, puesto que es un pórtico bajo un arco de mayor tamaño que los dos anteriores. El pórtico deja ver una puerta abierta que, imaginamos, conecta con su habitación, pero cuya oscuridad absoluta no nos deja corroborarlo. No aparecen nuevos objetos simbólicos, sólo los fundamentales para el reconocimiento de la escena.

En esta pintura de Piero della Francesca se hace patente cómo la representación del arcángel Gabriel ha variado substancialmente a través del tiempo. Ya ha dejado de ser un ente etéreo e insubstancial, que ostentaba unas alas bidimensionales y decorativas, para transformarse en un ser de apariencia real, de carne y hueso, que proyecta sombra y pone sus pies en la tierra, como si la gravedad hubiera por fin, atrapado su espíritu inmaterial. Ya no nos encontramos entonces con un espíritu sobrenatural, sino más bien con un sujeto que no difiere en lo esencial de la figura de la Virgen, excepto por las alas.

En cambio, su *Anunciación* de San Francisco de Arezzo del año

1457 (fig.34), se sustenta en un esquema compositivo cuya estructura es un cuadrado. En el cuadrante superior izquierdo encontramos a Dios Padre, representado según el arquetipo iconográfico del anciano de los días, quien desde las nubes celestiales hace el gesto de enviar a la paloma del Espíritu Santo envuelta en rayos luminosos, sin embargo, curiosamente ésta no aparece representada. En el cuadrante inmediatamente inferior a Dios Padre, se encuentra el ángel Gabriel, de perfil, caminando hacia María y haciendo el gesto anunciador. Detrás del ángel aparece una puerta, que como ya hemos comentado en el capítulo anterior es un equivalente simbólico de Cristo, como puerta de la redención para la humanidad y de María como puerta del cielo. En el cuadrante inferior derecho, bajo un pórtico enmarcado por dos columnas corintias, se halla una vigorosa y robusta Virgen María de pie, de mayor altura que el ángel. Ante la llegada del mensajero se voltea y levanta una de sus manos replicando al saludo del ángel, entre turbada y confusa. Con su mano derecha guarda la página del pequeño libro de horas que estaba leyendo.

La columna en primer plano, que divide la composición y separa a las figuras de María y del ángel, tiene una función y un valor simbólico mucho más profundo que aquel que notamos a primera vista; como ya sabemos, la columna es por extensión símbolo de Cristo, tal como lo dice la conocida metáfora evangélica (Cristo es columna de la Iglesia), sin embargo, si observamos la disposición del edificio, no parece que sea una casualidad la alineación de la perspectiva y la apuesta compositiva cuatripartita, estos elementos nos revelan una cruz escondida en la arquitectura. Finalmente, en el cuadrante superior derecho encontramos una curiosa y misteriosa ventana *con una oscura apertura hacia el interior, una viga de madera paralela de la que pende una cuerda a plomo con un nudo corredizo.*

En un pintor tan teórico como della Francesca no nos extraña la

manera velada de hacernos reconocer lo invisible en lo visible, escondiendo en la representación de la historia que abre la nueva Alianza su futuro irremisible, es decir, el sacrificio de Jesús por la humanidad.

La ventana aludida, dice Calabrese, ha pasado totalmente inadvertida para los numerosos analistas que han interpretado esta famosa Anunciación que pertenece al ciclo de la Historia de la Vera Cruz en la iglesia de San Francisco de Arezzo¹⁹². Para el semiólogo italiano, la ventana es junto a los tres personajes principales: Dios Padre, el ángel y María, un auténtico actor en la narración y aunque en un primer nivel de análisis no tiene más que una función contextual, ambiental y decorativa, en un plano semántico más profundo, adquiere mayor pertinencia y se constituye en una cita teórica para entendidos: “¿Cómo no recordar que Leon Battista Alberti dedica un famoso pasaje a la definición del cuadro como “ventana del mundo”?”¹⁹³.

Para Calabrese esta obra tiene un sentido teórico, aparte del literal y del simbólico; una filosofía abstracta bastante más compleja y oculta. Alude entonces a una serie de citas eruditas que califica como *experimento teórico* en relación a la *presencia teórica de la perspectiva*¹⁹⁴

¹⁹² Cfr. Omar Calabrese. *Op. Cit.* (1993) p.90

¹⁹³ Cfr. *Ibidem.* p.95

¹⁹⁴ Calabrese cita una lista de detalles que, según su apreciación, vinculan la obra de Piero della Francesca a la perspectiva y a sus teóricos: La *ventana*, que, evidentemente, remite a Alberti (*De Pictura*, 1435); el esquema */ventana/contraventana entornada/ oscuridad de fondo/*, que corresponde al mismo que gobierna las puertas y ventanas de la Ciudad Ideal de Urbino. Igualmente *el palo frente a la ventana*, con su *nudo corredizo* perfectamente suspendido y con su sombra virtuosamente dibujada, también es interpretada por Calabrese en relación a la presencia teórica de la perspectiva en el cuadro: el nudo se cita como instrumento de la perspectiva en *De Perspectiva Pingendi (XII)* del mismo Piero y allí se precisa que el peso al final del hilo debe estar sostenido por medio de un anillo; en cuanto al palo, la tradición pictórica renacentista, sobre todo la flamenca, repara que cuando se encuentra ante un espacio sin fondo significa metonímicamente una cortina que tiene a menudo un valor teórico-simbólico que remite a la noción de “velo” para Leonardo da Vinci y de

Luego, encontramos la *Anunciación* procedente de la Iglesia de San Bartolomé de Monte Olivete, hoy ubicada en la Galleria degli Uffizzi, la cual fue atribuida a Leonardo da Vinci (1452-1519) en 1869 (fig. 39). Leonardo, uno de los hombres más geniales y eruditos de todos los tiempos, inauguró la fase clásica del Renacimiento y rompió con la visión geométrica del mundo. Sus concepciones del arte, basadas en la observación, suponen el comienzo de una nueva era para la pintura. Con su rigor naturalista y científico, el joven Leonardo se interesa más en el paisaje lejano y misterioso del fondo por el que se asoman unas embarcaciones y en la vegetación del prado que en la escena religiosa, que se convierte en un pretexto para estudiar el espacio y la perspectiva natural, a partir de las técnicas del *sfumato* y de la atmósfera azulada que reflejan la lejanía. En esta obra se advierte la influencia de Botticelli en la figura del ángel y la Virgen con rostro de niña recuerda al Verrochio; en cuanto a la disposición de los personajes en la escena no hay cambios profundos y se reducen al mínimo los dispositivos simbólicos.

Varios elementos que caracterizan típicamente a las obras que hemos reunido bajo la categoría de estilo renacentista se hacen patentes en esta pintura de Leonardo: la horizontalidad que predomina en la composición, el equilibrio entre lo divino y lo humano, la claridad, las proporciones realistas, la imitación fiel de la naturaleza, una desacralización de la escena, un especial gusto por la representación del contexto, y, finalmente, la conquista del espacio y de la perspectiva.

En el año 1512 Andrea del Sarto, en su *Anunciación* de la Galería Pitti (fig.40), representa en el paisaje de una ciudad en ruinas de carácter

“cámara oscura” para Durero; por otro lado, *el suelo ajedrezado*, es típico de los primeros experimentos de la perspectiva brunelleschianos y del dictado albertiano, y el *techo* sobre la cabeza de la Virgen en el pórtico “a lo Paolo

un poco decadente a un Gabriel de rodillas que saluda a María, acompañado por un par de ángeles que desempeñan el papel de su cortejo de honor; mientras tanto, ella, con delicadeza, se gira hacia él. Llama la atención el riguroso uso de la proporción y la perfecta compensación de fuerzas. Del Sarto establece el eje de simetría a partir de las dicotomías vacío/lleño y naturaleza/arquitectura en relación a los espacios divino y humano. María, está representada de pie y ubicada a la izquierda de la composición delante de un espacio cuyo fondo es una estructura arquitectónica, en cambio, la mitad derecha del cuadro, se ve ocupada por el ángel de rodillas y su cortejo, que al estar de pie compensan en gran medida la disimetría entre los personajes principales. Al fondo de los enviados divinos lo único que se ve es el espacio celeste y la paloma del Espíritu Santo que desciende desde el extremo superior. Interesa también cómo el artista logra que todos los ejes invisibles de simetría logren converger en el gesto del ángel, que se convierte en el punto central de la composición.

A principios del siglo XVI encontramos una bella representación de este tema por parte de Pietro Vannucci mejor conocido como “Perugino” (1446-1524) (fig.41), quien ambienta el episodio en una amplia estructura arquitectónica abierta sobre un espacioso paisaje campestre, en el cual concentra su interés. La perspectiva está trabajada a partir de la sucesión de baldosas ornamentadas que funcionan como líneas de fuga hacia el paisaje del fondo. El espacio se nos presenta muy vacío, sin elementos accesorios, donde las dos terceras partes de la composición están ocupadas por el paisaje. Los personajes, impregnados de una estática soledad juegan un papel secundario, luciendo casi agregados en la estructura palaciega que los aloja. Desaparecen asimismo los objetos simbólicos y los elementos asociados a la divinidad; apenas, como una pequeña reminiscencia de los atributos asociados a María, permanece un

pequeñísimo libro de horas abierto en el suelo.

Grupo Veneciano

Por otra parte, hemos reunido bajo la categoría de *estilo veneciano*, tres composiciones que se asemejan por ser excepcionalmente complejas y variar muchos aspectos de la representación tradicional del tema de la Anunciación: en estas obras destaca un estudio espacial original, la importancia que dan estos artistas al contexto de la escena, el refinamiento, el interés por los detalles y el peso que detenta la representación de los objetos simbólicos que son prácticamente tan protagonistas como los mismos personajes esenciales. El tema, la tensión dramática del episodio que transformaría para siempre el futuro de la humanidad, parece eclipsado ante una maestría que raya en el orgullo virtuosista en la representación de elementos arquitectónicos, decorativos y simbólicos.

En la *Anunciación* de Francesco del Cossa (1436-1478) (fig. 42) existe una búsqueda espacial muy novedosa. Cossa propone una mirada distinta, un punto de vista único dentro de la perspectiva tradicional que se utiliza comúnmente para representar esta escena, ya que rota 45° a los personajes, y para ello debe utilizar una compleja posición en escorzo para el ángel. De Gabriel apenas vemos un perfil, pero sí detallamos claramente sus alas y aureola, así como también el gesto anunciador de su mano derecha. El punto de vista escogido nos permite ver, al mismo tiempo, tanto el cuarto de María con sus objetos, como la ciudad en el que éste se enmarca y el cielo, donde desde muy lejos Dios Padre envía al Espíritu Santo. Como podemos observar, la escogencia del punto de vista no sucede al azar, Cossa pensó muy bien una solución para poder presentar simultáneamente diversos aspectos que eran igualmente importantes de resaltar. Si Cossa hubiera optado por la tradicional fórmula de enfrentar al

De donde nace la Palabra.

ángel con María linealmente, se habría necesariamente recortado la profundidad del plano, y por lo tanto hubiera sido mucho más irreal y superpuesto introducir allí a Dios Padre.

El espacio de la composición está dividido en dos partes iguales a través de una magnífica columna de grandes proporciones; la cual se sitúa justo en medio de ambos personajes y se revela como la cruz escondida en la arquitectura, tal como veíamos en la figura 34. La columna divide dos arcos de medio punto, dentro de los cuales, de izquierda a derecha, tenemos en primer lugar, el espacio de lo divino: el ángel, Dios Padre en el cielo, la paloma del Espíritu Santo, y la ciudad, es decir, el espacio abierto; luego, en contraposición, tenemos el espacio cerrado del cuarto de María con sus objetos. A pesar de la novedosa e interesante propuesta de Cossa, lamentablemente este original artista no dejó escuela.

Luego, Carlo Crivelli (c.1430-1494) en su espléndida *Anunciación con san Emidio*, de 1486 en la National Gallery de Londres (fg. 43), representa con máximo virtuosismo y originalidad este episodio. Esta pintura fue concebida para la iglesia franciscana de la Anunciación de Ascoli Piceno, para recordar la autonomía municipal de esta ciudad, concedida el 25 de marzo -día de la Fiesta de la Anunciación- de 1482. En efecto, en ese día el papa concedió a esta ciudad ciertos limitados derechos de autonomía. La prominente inscripción que se encuentra en la parte de abajo de la pintura: *LIBERTAS ECCLESIASTICA* es el título del edicto papal. Es por ello por lo que junto a Gabriel aparece representado San Emidio, santo patrón de Ascoli Piceno, con una capa dorada muy ornamentada y sostenida con un broche de piedras preciosas. Este personaje porta también una tiara que evidencia su jerarquía eclesiástica y lleva en una de sus manos la maqueta amurallada de la ciudad. Parece mantener una charla interesante con el ángel, si bien éste exterioriza cierta concentración en su tarea de anunciador.

El espacio está dividido en cuatro partes: el celeste desde donde proviene el rayo de luz conector de los niveles; el del ángel, que es a su vez, el espacio abierto de la ciudad, donde, además del personaje antes descrito, aparecen otros individuos que juegan un papel accesorio aunque anecdótico en la escena, tales como una lechera, un mendigo, una niña curiosa, mujeres caminando en sus tareas cotidianas, un monje, etc.; que representan a ciudadanos de distintas clases sociales del pueblo. En contraste, aparece María en su habitación, arrodillada y concentrada en la plegaria ante su libro abierto. María y el ángel están separados por un muro, una ventana enrejada y una planta que obstruye la visión, así que no queda claro si ella está al tanto de la llegada del mensajero divino; sin embargo, aunque no nos consta la certeza de la visión por parte de la Virgen, a pesar de no verle, sí podría, en todo caso, oír su voz y recibir así el mensaje; sin embargo, partiendo de las actitudes de los personajes no pareciera existir una separación tan concluyente.

Crivelli repite el esquema del fresco de Piero della Francesca (fig. 34), sólo que en vez del cuadrado, ahora se nos presenta en forma de un cubo. Crivelli traduce en volumen lo que en Piero era superficie y cada uno de los cuadrantes contiene los elementos en el mismo orden que en dicha obra. Una estructura bastante similar pudimos observar también en el cuadro de Cossa.

En el siguiente cuadro podemos observar la división del espacio en cuadrantes, cada uno de los cuales comprende un elemento actor, que interpretamos en relación a los espacios de mediación que se requieren para la unión de lo divino y lo humano en la Anunciación (divino/ divino materializado/ humano y humano espiritualizado). Este esquema funciona para las tres obras, la de Piero della Francesca, la de Crivelli y la de Cossa, aunque es mucho más evidente en las dos primeras.

De donde nace la Palabra.

El espacio Celeste inmaterial (Dios Padre/lo divino)	El espacio material (la Ventana/lo humano)
Lo celeste materializado (el ángel/ lo divino materializado)	Lo Terrestre espiritualizado (la Virgen/ lo humano espiritualizado)

El Espíritu Santo desciende en un rayo de luz desde una doble rueda de querubines, entrando a través del arquitrabe de la edificación para llegar hasta el centro de la diadema de María; este rayo es el conector entre los espacios divino y humano.

El rigor de la perspectiva es minucioso en Crivelli y revela una búsqueda espacial compleja; con la aplicación de un orfebre diseña muros, pilares y arquivoltas, soluciones espaciales que restan poder a la acción dramática; pues aparentemente a Crivelli le interesa mucho más la construcción del espacio que la relación de fuerzas entre los personajes.

Las pinturas de Crivelli, y en especial la que nos ocupa, están llenas de pericia al concebir los detalles que las componen; en este caso, la escena principal es tratada como un elemento importante, sin embargo está inserta, a su vez, dentro de una compleja trama de hechos que suceden en la ciudad; un espacio donde todos los componentes accesorios son también, y a su medida, protagónicos, pues forman parte de una elaborada estructura de formas simbólicas. Requieren nuestra atención, tanto como el acontecimiento sagrado, el tapiz oriental colgado en el balcón, el pavo real suspendido en una cornisa, las palomas mensajeras, los detalles de la arquitectura, la niña que observa curiosa la

escena, los objetos cotidianos pertenecientes al espacio de María, que el espectador puede observar, igual que en la pintura de Cossa, gracias a una cortina que en la puerta de su habitación se descorre para dejarnos invadir su espacio y las entidades simbólicas que allí aparecen: el lecho, la vela encendida, la botella con agua, los libros, etc.

Por último, en la particularísima *Anunciación* de Recanati, de Lorenzo Lotto (1480-1556) (fig. 44), aparece una Virgen desconcertada por el anuncio del mensajero divino, por lo cual, ante semejante turbación, se voltea hacia el espectador. El instante preciso escogido por el artista es justo el momento en el cual María se siente sacudida por el impacto de esta fuerza divina, al igual que sucede con un gato que cruza la estancia asustado. Instintivamente, sentimos que el cuadro de Lotto podría traducirse en el gusto por la representación de un instante brevísimo del episodio, pues nos transmite vivamente el transcurrir del tiempo. No pareciera que el artista tuviese excesivo interés en la representación de la escena en sí misma y mucho menos de su importancia religiosa como hito para la de la salvación de la humanidad, sino más bien centra su atención en la psicología de los personajes. La Virgen que nos presenta es una mujer menos idealizada y por ende, más humana, que reacciona lógicamente con asombro y resignación a la vez, como lo haría cualquier joven ante la presencia de un ser desconocido en su habitación con un mensaje de tal trascendencia.

Esta composición es bastante extraña a la iconografía de la Anunciación. La disposición de los personajes es del todo inusual: María se encuentra de rodillas, a la izquierda de la composición y se ubica en un primer plano de cara al espectador, haciéndonos partícipes de la escena. Por su parte, el ángel, también de rodillas, se encuentra a la derecha en un segundo plano y saluda a la Virgen. Por último, en el fondo, a través de la puerta del balcón, vemos un entorno natural y en el cielo, dentro de una

De donde nace la Palabra.

nube, a Dios Padre, con su habitual e inconfundible barba, que, extrañamente, da la sensación de lanzarse hacia el ámbito terrenal con gran dinamismo. El Padre celestial ya no es el Ser inmóvil que envía la paloma del Espíritu Santo como intermediaria, sino que Él mismo parece querer interceder en la mediación entre el espíritu y la materia. Los detalles de la escena tienen valor tanto simbólico como anecdótico: destaca la presencia de un reloj de arena, con su correspondencia simbólica en la inversión de las relaciones con lo divino.

Grupo Burgués

Queda el grupo **Burgués** que está conformado por un conjunto de representaciones pertenecientes a distintos artistas de los países bajos y del norte de Europa principalmente, donde se nos muestra un modelo de aspecto interesante: María se encuentra dentro de una habitación burguesa, generalmente, ricamente decorada. Existe un interés por representar un espacio verosímil con detalles cargados de un preciosismo de filigrana que revela la virtuosa técnica de estos artistas. La escena resulta cotidiana y contemporánea, aunque cargada de poesía. En ella podemos ver a la Virgen rezando en un cuarto immaculado, en el que los colores brillan como oro, donde un lirio florece en un bello vaso y el ángel, sin ser visto, ha entrado por la puerta entreabierta: *“En este silencio, entre los objetos más (...) familiares, va a decidirse el destino del mundo”*.¹⁹⁵

En las representaciones de Robert Campin (fig.47); Konrad Witz (fig. 46), el Maestro de Moulins (fig. 49), anteriormente conocido como Jean Hey y aquella del pintor alemán Bartel Bruyn (fig.52) coincide la escogencia del mismo momento temporal: justo el instante en el que María está a punto de percatarse de la llegada del ser angélico; en las tres obras

María está leyendo abstraída un libro.

Robert Campin (fig. 47) nos presenta una obra de un lirismo doméstico deslumbrante, ambientada en una habitación típicamente burguesa y cargada de elementos cotidianos. Aquí, aún persiste la representación del homúnculo de Cristo llevando la cruz, el cual penetra por una de las claraboyas. A pesar de que por este tiempo los teólogos habían sido muy críticos con el tema de la representación del niño Jesús a punto de encarnarse, Campin no pudo evitar representarlo, eso sí lo hace tan diminuto que resulta prácticamente invisible.

En la obra de Witz (fig. 46) observamos una habitación de madera que llama la atención por su austeridad extrema, pues no contiene ni siquiera un solo mueble. Gabriel aparece con el mensaje divino plasmado en un manuscrito, mientras tanto María, aun leyendo, voltea indiferentemente la cabeza, como si un pequeño ruido hubiera perturbado su concentrada lectura.

En la obra del Maestro de Moulins (fig. 49), la cámara de María es en cambio, bastante lujosa, con pisos de mármol y un lecho rojo con cortinaje y el ángel entra a la habitación de la Virgen portando un delgado báculo.

Dentro de este grupo, destaca la representación de Roger Van der Weyden (1399-1464) del año 1435, hoy ubicada en el Museo del Louvre (fig.48). El virtuosismo en la recreación de los detalles es fabuloso en Van der Weyden. Este maestro flamenco ornamenta la escena con mobiliario de la época, donde cada aspecto del decorado está trabajado con un rigor de orfebre, logrando resaltar cada uno de los elementos tal como si fueran igualmente protagonistas.

¹⁹⁵ Cfr. Emile Mâle. *Op. Cit.* p. 176.

Es notable la aparición de interesantes símbolos que el artista relaciona con la escena pero que no son comunes a la iconografía tradicional de la Anunciación, tales como la granada, que refleja el adecuado ajuste de lo múltiple en el seno de la unidad. Esta obra ejerció una fuerte influencia sobre artistas posteriores.

En 1452, Petrus Christus realizó una Anunciación (fig. 50) muy influenciada por la representación de Van der Weyden, salvo por algunos detalles como la vestimenta del ángel que luce mucho más simple y la ausencia del exquisito despliegue de virtuosismo técnico en la representación de los objetos simbólicos y del mobiliario.

Igualmente encontramos otra Anunciación atribuida a este pintor (fig.51) que resulta muy original, sobre todo por el punto de vista escogido. Desde esta particular perspectiva “*en picado*” del episodio, tenemos la oportunidad de echar un vistazo al ambiente de fuera y observar la entrada del edificio donde se encuentra María. Resulta además interesante el hecho de que María va a abrir la puerta al mensajero del cielo, lo cual nos revela la conexión simbólica de la Virgen como aquella que abre las puertas de la redención a la humanidad a través de su virtud y obediencia.

Finalmente encontramos una Anunciación de Bartel Bruyn del siglo XVI (fig.52) que también está inspirada por aquella de Van der Weyden. Increíblemente, para una fecha tan tardía aún persisten algunos elementos un tanto arcaicos tales como el saludo angélico escrito en el lienzo y la presencia del homúnculo de Cristo, llevando su cruz, que penetra por la ventana ubicada a la izquierda de la representación.

Iconografía de la Contrarreforma.

Los luteranos y reformados condenaban el culto católico de las imágenes porque les parecía una forma escondida de idolatría, por lo tanto, además de prohibir las imágenes talladas, las destruían, y apenas toleraban una cruz desnuda en los lugares de culto¹⁹⁶. La hostilidad hacia el arte que caracteriza a la Reforma en Occidente nos recuerda a la crisis iconoclasta de Bizancio.

Si bien la Reforma no aceptaba las imágenes dentro del culto, menos aún soportaban la devoción a María, por lo cual los protestantes repudiaban sus cuadros y rompían sus estatuas. *“No estaba libre de pecado –decía Brencio-; no fue virgen afirmaba Lucas Stenberg. Cuando llevaba a Cristo en su seno, se parecía a una bolsa llena de oro, pero después del parto no era ya más que una bolsa vacía -decía otro, repitiendo el sarcasmo de Constantino Coprónimo. Esos que recitan el Ave María en honor suyo – decía Wigandus –cometen crimen de idolatría, porque convierten a una mujer en una diosa.* Por su parte Lutero predicaba: *Si tú crees en Jesucristo, eres tan santo como la Virgen...*¹⁹⁷ Otros reformadores de la Iglesia llegaron a negar la autenticidad de las palabras del saludo del arcángel Gabriel.

La campaña antimariana pretendía desposeer a María de su título de Madre de Dios y al mismo tiempo, se la privaba de la belleza y poesía que durante siglos la piedad y la sensibilidad cristianas acumularon sobre ella. Muchos teólogos católicos empezaron a participar en las campañas de la defensa mariana y las órdenes religiosas compitieron para erigirse como campeonas de la defensa de la Virgen.

Este movimiento de recuperación mariana fue un éxito, y no sólo le devolvió los nombres que se le habían dado a través de los siglos sino que

¹⁹⁶ Cfr. Louis Réau. *Op. Cit.* (2000/1) p.446-447.

¹⁹⁷ Cfr. Emile Mâle. *Op. Cit.* (1966) p.159.

la rodeó de más poesía y encanto. Precisamente como una réplica frente a la Reforma protestante, la Contrarreforma católica reconoció en la Virgen una virtud que tuvo en tiempos lejanos: María como la *vencedora de las herejías*¹⁹⁸, y frente a los presuntos ultrajes de los reformados, ella vencería al protestantismo con su gran poder de seducción, disipando así los argumentos de Lutero y Calvino.

La Iglesia reaccionó, aunque el Concilio de Trento tuvo ante sí demasiados asuntos que atender y no prestó suficiente atención a los problemas mariológicos. Sólo decretó que el pecado original no afectaba a la Santísima Virgen. Recordemos que dentro del Concilio, lo que estaba en litigio era la problemática que suscitaba el culto a las imágenes, para así responder a la acusación de idolatría lanzada por los protestantes contra los católicos. En la vigesimoquinta y última sesión de dicho Concilio, celebrada en diciembre 1563 fue cuando se definió oportunamente el papel que se asignaba a las artes y donde la imaginería religiosa fue admitida, dándole la bienvenida como apoyo para la enseñanza religiosa:

“El Santo Concilio prohíbe que se sitúen en las iglesias imágenes que se inspiren en un dogma erróneo y que puedan confundir a los simples de espíritu; quiere además, que se evite toda impureza y que no se dé a las imágenes caracteres provocativos. Para asegurar el cumplimiento de tales decisiones, el Santo Concilio prohíbe colocar en cualquier lugar e incluso en las iglesias que no estén sujetas a las visitas de la gente común, ninguna imagen

¹⁹⁸Cfr. Santiago Sebastián. *Contrarreforma y Barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: Alianza, 1989. “El tema se generalizó y toda la sociedad católica participó con un favor creciente para honrar a María: Luis XIII consagró su reino a la Virgen, Descartes peregrinó a Nuestra Señora de Loreto luego de haber descubierto los fundamentos de una ciencia admirable, Corneille tradujo en verso el Oficio de la Virgen, etc.” p.195.

*insólita, a menos de que haya recibido el visto bueno del obispo*¹⁹⁹

Para el espíritu de la Contrarreforma, las imágenes adecuadas eran aquellas que se proponían apelar a las emociones de los fieles para apoyar e incluso trascender la palabra hablada y escrita. La Iglesia de la Contrarreforma hizo el arte a su imagen y semejanza. En este momento, cuando la Iglesia se veía amenazada por el protestantismo que tanto había criticado el culto a la Virgen, le era necesario imponer una iconografía nueva. Era imprescindible resaltar el misterio de la *Encarnación* mediante el enaltecimiento del papel fundamental de la Virgen María para el Cristianismo, restituyendo así su imagen rechazada por los protestantes.

La Iglesia de la Contrarreforma que entonces necesitaba reforzar su poder, envolvió con un halo de grandiosidad trascendente este hecho singular dentro de la historia cristiana, esforzándose por devolver la naturaleza de solemne dignidad y esplendor que corresponde a uno de los misterios esenciales de la religión cristiana tradicional.

Trasladó de tal manera la realidad cotidiana a un plano más sobrenatural. Así se creó una iconografía *ad hoc* que marca este espíritu: el espacio de la composición se amplía verticalmente reduciéndose en profundidad; viste con nuevos rasgos al ángel anunciador, el cual comienza a representarse encima de una nube y para que su aspecto sea aún más sublime, suele aparecer acompañado por un cortejo angélico o un flujo de querubines que irrumpen en escena desde el cielo para observar la Encarnación del Verbo. Por su parte, el espacio terrenal, se inunda de vapores de luz que difuminan todo lo que evoca las realidades de la vida. Esta fórmula iconográfica del tema de la Anunciación la introdujo Correggio a partir de 1525²⁰⁰.

¹⁹⁹ *Cit por:* Emile Mâle. *El Barroco*. Madrid: Encuentro, 1985. p.27

²⁰⁰ *Cfr.* Louis Réau. *Op. Cit.* (2000/2) p. 201-202

El tema de la Anunciación, que en el Renacimiento era tratado con verosimilitud se tornó entonces mucho más fantástico. El reencuentro de lo divino con lo terrenal se vuelve una fiesta, un regocijo, parece que dejamos de estar en la tierra para trasladarnos al cielo: el cielo desciende a la tierra, e invade de golpe la habitación en la cual reza María, donde un nuevo dinamismo rompe con la sobriedad del esquema compositivo que había prevalecido hasta ahora. Se eliminan todos los elementos accesorios que no corresponden propiamente al tema, debe prescindirse de todo aquello que pudiese distraer al espectador de la devoción religiosa. Así el arte religioso se distancia del arte profano.

Ahora bien, no hay que pensar tampoco que se dio un paso atrás volviendo a los valores estéticos medievales, por el contrario, a diferencia del arte medieval que pretendía al idealizar sus figuras ascender a la esfera de lo divino, las relaciones ahora cambian y es el cielo el que desciende barrocammente para unirse a lo humano.

Tiziano Vecellio (c.1485-1576), uno de los mayores pintores de la escuela veneciana, ya empieza a contradecir los principios del Renacimiento, preludiando el barroco. Su *Anunciación* de la *Scuola Grande di San Rocco* en Venecia hacia el año 1540 (fig. 53) todavía conserva ciertos elementos de la iconografía precedente, como las posiciones del ángel y María, que interactúan en una composición donde prevalece la horizontalidad y que aún revela un importante interés en crear la ilusión de un espacio tridimensional, a partir de los recursos usuales, como el ajedrezado del suelo de mármol bicolor y el fondo de un paisaje lejano que se observa tras la balaustrada. El ángel, sin embargo, ya empieza a diferenciarse en esencia de la Virgen, pues levita sobre una nube. Una leve influencia del manierismo se hace patente en esta obra por el uso de una paleta de colores trémulos.

En cambio, su *Anunciación* de la iglesia de San Salvador también en Venecia, por los años 1564-66 (fig. 54) tiene ya una factura más suelta y se ajusta en aumento a la iconografía de la Contrarreforma que ya empieza a imponerse. Destacan aquí los trazos audaces y enérgicos, el uso de la luz dramática que crea y disuelve las formas dando esa sensación de inmaterialidad del espacio y un uso del color a través de la pincelada libre y expresiva, a partir de la cual se consigue recrear la atmósfera divinizada que inunda el espacio de María.

Después encontramos a Jacopo Robusti, mejor conocido como // *Tintoretto* (1518-94); este artista es, junto al Veronés, quien encabeza la pintura veneciana durante la segunda mitad del siglo XVI, es decir, en la generación posterior a Tiziano.

Sus mayores obras son sin duda la serie de pinturas que realizó para la *Scuola di San Rocco* de Venecia entre los años 1565 y 1587, que consistían en escenas de la vida de Cristo en el vestíbulo superior y escenas de la vida de la Virgen en el inferior. Entre las segundas, se halla esta singular *Anunciación* donde se pone mucho énfasis en la tensión dinámica y dramática del encuentro con lo divino. María se encuentra concentrada en sus tareas cotidianas en una recámara bastante decadente; en ese instante, vertiginosamente, como un torrente de energía, un ángel penetra flotando en su habitación junto a un fluir de querubines y a la paloma del Espíritu Santo. La Virgen se asusta en presencia de semejante manifestación. Afuera, entre un cúmulo de maderos caóticamente dispuestos por doquier, José trabaja en sus tareas de carpintero, por lo visto sin sospechar lo que sucede en la habitación contigua.

El tratamiento de la luz y la sombra tiene un sentido dramático muy propio del artista, que refuerza el patetismo del ambiente deteriorado donde sucede la escena. Tintoretto se sentía heredero de la paleta

colorista de Tiziano y del trazo vigoroso de Miguel Ángel, sin embargo, su color es más sombrío y místico que el de aquél y su dibujo, rápido y vibrante de energía, se distancia de los estudios detallados del natural del gran maestro del *Cinquecento*²⁰¹.

Aunque ejerció gran influencia en la pintura veneciana en general, fue muy criticado en su época por lo inacabado del dibujo; no obstante, uno de los artistas que más absorbió la energía visionaria de este artista genial y la intensidad de su obra fue, curiosamente, el Greco.

Domenikos Theotocópoulos (1541-1614), mejor conocido como el Greco era originario de la isla griega de Creta. Su carácter apasionado y su espíritu profundamente místico le llevó plasmar los temas religiosos con fervor y agitación. Como otros pintores, también el Greco representó en distintas ocasiones el tema de la Anunciación (figs. 55; 56 y 57). Las respectivas obras del Museo del Thyssen-Bornemisza (fig.55) y del Szepmuveszeti Muzeum de Budapest (fig.56) participan de un esquema muy similar. Ambas coinciden en la postura de los personajes: el ángel, a la derecha y de perfil, levita sobre una nube y se dirige a María que está a la izquierda sentada, leyendo y ligeramente turbada por la presencia del mensajero. El área de la habitación se empieza a cubrir de nubes y elementos divinos. A partir de una línea diagonal imaginaria, el espacio se estructura en dos triángulos: el primero, donde está la Virgen, cuya base estaría en el suelo y representa la esfera terrenal; el otro, es un triángulo invertido: el espacio divino va en declive, es decir, desde el cielo inmenso hasta la particularidad del ángel mensajero. Esta misma estructura se repetirá mucho más adelante en la obra de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) (fig. 66), sin embargo el pintor sevillano la exterioriza en su estilo mucho más naturalista y cargado de un sentimiento que excita la piedad popular.

¹⁹⁹ Cfr. Ian Chilvers y otros. *Diccionario de Arte*. Madrid: Alianza, 1992. p.699. 216

Este esquema llega a su apogeo en la *Anunciación* del Museo del Prado fechada entre 1597 y 1600 (fig.57). Como puede verse la composición ahora se recorre verticalmente en una espiral que nos atrapa y donde el espacio está tratado con el criterio barroco de *horror vacui*. Persiste sin embargo, esa división diagonal imaginaria entre lo divino y lo humano. El cuarto de María se diluye en un torbellino de nubes de un vertiginoso ritmo, donde apenas podemos ver su atril y libro, pues lo demás ha sido invadido por los elementos divinos.

La Virgen es una joven de cabello castaño y se encuentra de pie con un gesto de sorpresa en sus manos; la expresión de su rostro revela el éxtasis en el que se encuentra ante la visión de lo divino. Los personajes presentan la estilización y los colores manieristas característicos del particular lenguaje pictórico del Greco. Una orquesta angélica cubre la parte superior de la composición y ambienta la situación dramática y de mística revelación. Los choques entre la luz y la sombra refuerzan el carácter de místico misterio que proviene de este encuentro con lo sagrado y el plegado de los trajes enfatiza el *pathos* de la obra.

Alrededor de la primera década del siglo XVII (c.1609-10), Pedro Pablo Rubens (1577-1640), la figura más importante e influyente del barroco del norte de Europa, crea una *Anunciación* vigorosa (fig.59): la Virgen, que se encuentra de pie y está ubicada a la izquierda de la composición, es rozagante y robusta, con un aire de digna superioridad, cuya expresión tranquila, casi indiferente, contrarresta un poco con el gesto de su mano derecha, el cual evidencia la reacción de sorpresa o turbación. La actitud del ángel es, por el contrario, muy dramática. En éxtasis dirige su mirada hacia María, mientras su cuerpo y sobre todo, su vestimenta, acentúa el movimiento y el ritmo a partir de líneas curvas. El movimiento de su manto casi nos hace sentir la ráfaga divina que acompaña al mensajero. La paloma del Espíritu Santo hace su entrada

triumfal con las alas abiertas en medio una bruma anaranjada ante la presencia de los graciosos *putti* regordetes, que miran entre divertidos y curiosos la escena del encuentro.

Como en las obras del Greco que analizamos antes, el espacio se estructura a partir de una línea diagonal imaginaria que divide el espacio en dos triángulos inversos. La composición se centra en una elipse que parte desde el brazo izquierdo que María apoya sobre el libro abierto -el cual funciona también como el elemento que establece conexión con la mano del ángel- y continúa ascendiendo a través del manto naranja del ángel hasta cerrarse en el vínculo visual que se establece entre los personajes. No existe interés por la representación del espacio en perspectiva, sino más bien, se percibe la necesidad de llenar el espacio verticalmente.

En cuanto al contexto de la escena, vale resaltar la presencia de algunos objetos ornamentados muy al estilo barroco, tal como la lámpara de aceite encendida, cuya base es una columnilla toscana de bronce y la mesa tallada con volutas que terminan en cabezas de ángeles.

Por otro lado, Michelangelo Merisi (1571-1610) llamado // *Caravaggio* crea en los últimos años de su corta e intensa vida una Anunciación (fig. 60) despojada de todo elemento superfluo, de escaso colorido y donde la contemplación y el silencio extasiado sustituye el movimiento dramático y el naturalismo contundente de sus últimas obras del período romano. El uso de la luz que penetra por la esquina superior izquierda enfatiza el espíritu tenebrista que coadyuva a crear la atmósfera de misterio propio de este encuentro con lo sagrado.

Excepcionalmente dentro de este grupo, Orazio Gentileschi (1562-c.1639), quien como es sabido, fue seguidor del estilo de Caravaggio,

crea una magnífica y colorida Anunciación (fig.61) donde el artista se aparta relativamente del paradigma iconográfico que se establece con el Concilio de Trento y la Contrarreforma. María está de pie en un espacio de proporciones humanas, donde los elementos divinos no irrumpen en su habitación. Detrás de ella se observa un lecho con sábanas blancas, y al fondo un cortinaje de color rojo intenso. Como en la obra de Rubens el ángel está semiarrodillado evidenciando la importancia de María, que se impone sobre los demás elementos, si bien su gesto de humildad al bajar la mirada y de recato, al recogerse el manto y cubrirse con pudor, nos recuerda a composiciones bastante más antiguas.

Por su parte, en Francia el catolicismo del siglo XVII gozó de una notable formalidad y dignidad moral, su espíritu era mucho más austero y menos festivo que el del arte italiano. En la pintura francesa de estos tiempos encontramos a Simon Vouet (1590-1649), el pintor más importante de la primera mitad del siglo XVII. Su estilo ecléctico en el cual las tendencias barrocas eran suavizadas por el rigor del clasicismo, resultó ser lo que esperaba el público francés del momento, que no estaba preparado ni para un naturalismo a la manera de Caravaggio ni para la intensa emoción del barroco. Vouet tuvo bastante éxito en su país, no obstante, pronto fue eclipsado por la figura brillante de Poussin.

En esta Anunciación del artista (fig. 63) observamos que la escena ocurre en una sencilla habitación. Los personajes carecen de toda naturalidad, sus gestos afectados afirman la exagerada teatralidad que impregna esta composición convergente. Por la ventana penetran varios ángeles y querubines, cuyas formas y posturas se determinan por un rebuscado manierismo; y, a partir del uso dramático de la luz, se refuerza el sentido histriónico del cuadro.

Otro personaje del panorama pictórico de la época era Charles Mellin

(1597-1649) quien fue alumno e imitador de Vouet. En esta obra que se le atribuye (fig.62), el artista pretende conseguir el mismo sentido teatral y virtuoso que logra con facilidad Vouet, sin embargo, cierta torpeza en la ejecución denota una rigidez en lugar de lo que en la obra anterior era el fluir de una danza de elementos divinos en el espacio de la habitación de María. Llama la atención la aparición de Dios Padre que penetra por la ventana junto al grupo de querubines que observan la escena.

Nicolás Poussin (1594-1665) que no estaba de acuerdo con el goticismo que aún prevalecía en la pintura francesa, prefirió inspirarse en el arte romano; aunque no se basó en el arte barroco que le era contemporáneo sino en las formas clásicas del arte antiguo, poniendo su empeño principalmente en el estudio de la escultura. Poussin fue el mayor promotor del retorno a la estética clásica del orden y la disposición adecuada entre las partes en el país galo y creó composiciones muy pensadas donde prevalece la armonía de las formas equilibradas y sosegadas. Así puede apreciarse en esta espléndida Anunciación del año 1657 (fig. 65). El espíritu de la pintura es de plácida espiritualidad, de esquema sencillo pero estudiado con esmero: en un espacio vacío de elementos decorativos y simbólicos, María está sentada con las piernas cruzadas sobre un almohadón. Ante la presencia del mensajero, abre sus brazos y entrecierra los ojos; incluso llegamos a percibir un ligero rubor producto del éxtasis.

Como ya comentábamos en el capítulo precedente, la expresión de María de entrega mística es muy original y convincente. La paloma del Espíritu Santo flota encima de su cabeza, mientras tanto, el ángel la mira fijamente haciendo un doble gesto, señala el cielo con su mano izquierda y con la derecha la señala a ella, como explicándole la naturaleza de este hecho sorprendente. Poussin se preocupó mucho por la representación de los gestos, la postura y la expresión facial de sus figuras, pues se

concentraba en la concepción literaria y psicológica de la pintura.

En el siglo XVII en Francia encontramos un artista que ilustra la iconografía prototípica de la Contrarreforma, pues se ajusta rigurosamente a las reglas que había fijado la Iglesia con relación al arte después del Concilio de Trento. Este artista es Philippe de Champaigne (1602-1674). En su *Anunciación* de la Iglesia de Montrésor (fig. 64), observamos un estilo noble y majestuoso, impregnado de medida, razón y orden. Advertimos aquí una influencia importante de dos artistas casi irreconciliables: Rubens y Poussin. La serenidad, precisión y virtuosismo en el dibujo son clásicas, sin embargo, el esquema compositivo, la lectura narrativa y el modelo iconográfico es barroco. El movimiento sugerido por el ángel resulta artificioso y teatral y carece de la explosión de lirismo propia de sus contemporáneos italianos. Esta modificada versión del barroco es más severa y concentrada en los elementos irreprochablemente religiosos.

Para cerrar con la tradición barroca, incluimos al genial Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770), uno de los últimos representantes de esta tradición artística. Tiepolo fue el más importante pintor del estilo rococó en Italia durante el siglo XVIII y cuya obra se caracteriza por combinar con un refinamiento excesivo la tradición colorista de Tiziano con el barroco ilusionista romano.

Esta Anunciación de 1724-5 (fig.67) mantiene un esquema muy similar al de los siglos anteriores: María lee mientras que un ángel semidesnudo aparece levitando envuelto en nubes. Sin embargo, Tiepolo cae en una afectación excesiva de las formas, perdiendo por lo tanto, la fuerza religiosamente convencida de creaciones anteriores. Esta obra es sólo el canto de cisne de un género, una muestra de fuegos artificiales que anunciaban el otoño del gran arte de la Contrarreforma.

De la Ilustración al siglo XIX

Ante el ocaso de los principios barrocos siguió el transparente, pero gélido invierno de la Ilustración. Los temas religiosos quedaron relegados a un segundo plano, cediendo preeminencia a la educación moral del hombre. Empezó a dudarse de lo superracional, y el mensaje salvador cristiano fue racionalizado hasta extremos verdaderamente desproporcionados. Todo ello suponía la estación de los hielos para la meditación cristiana²⁰² y por ende para el arte religioso.

En el siglo XVIII imperó un largo silencio en el cual la iconografía religiosa fue desplazada por temáticas de tinte histórico o intimista, propias del Neoclasicismo y el Romanticismo, y que adquirieron el protagonismo que hasta entonces había ostentado la imagen religiosa, sin embargo, aún persistía tardía y excepcionalmente, el esquema iconográfico de la Contrarreforma en algunas obras, tales como la Anunciación del pintor Anton Raphael Mengs (1728-1779) (fig. 68), uno de los más puros exponentes del Neoclasicismo, pues además de dedicarse a la pintura, era también teórico, gozando de gran autoridad e influencia.

Esta obra de 1779 posee una serenidad y precisión clásicas, al modo de Phillippe de Champaigne, pues igual que éste equilibra el esquema barroco con la firmeza, minuciosidad y rigor del clasicismo. El artista emplea un paleta de fríos colores manieristas, sombras tenues y trajes vaporosos que revelan un refinamiento y cierto gusto por la representación de las texturas, no obstante, podemos notar los límites del artista en cuanto a la expresión de la psicología de los personajes que le resta fuerza a la acción que está sucediendo. Tampoco consigue

transmitir el ímpetu del barroco ni su asombroso lirismo en el encuentro de las dos esferas, por lo que la composición resulta bastante fría y pomposa. La paloma del Espíritu Santo vuela con sus alas extendidas y diagonalmente sobre la Virgen en un espacio casi completamente vacío, donde tres querubines han descendido y acompañan al arcángel Gabriel a modo de cortejo; curiosamente uno de ellos hace el gesto de humildad como recordando a otros ángeles anunciantes, los otros rezan y miran a María, quien continúa leyendo un pergamino en su atril de madera en forma de voluta. A pesar de que Gabriel está representado tal como si su acercamiento a María fuera rápido, la impresión que sentimos es la de un movimiento detenido, como si una fuerza mayor lo hubiera paralizado allí. Las nubes en el suelo y la presencia de otros querubines en el espacio superior del cuarto de María, de los cuales sólo vemos las piernas, revelan aunque sin fuerza o convencimiento, el descenso de las fuerzas celestiales para el encuentro que establecerá el nuevo orden en el mundo.

Asimismo, la iconografía de la Contrarreforma persistió inclusive bien entrado el siglo XIX, como sucede en el caso de la Anunciación de Pierre Auguste Pichon del año 1859 (fig.69).

Para comprender el espíritu de la época contemporánea es forzoso remontarse al siglo XVIII, pues la Revolución Francesa marcaba el final del sistema político y cultural que había regido en Europa hasta entonces. Por otro lado, desde Gran Bretaña las chimeneas y locomotoras comenzaban a lanzar las señales de humo de un tiempo nuevo, y en las ideas positivistas que impregnaban el ambiente se fijaban las bases del progreso y de la modernidad. La Revolución Industrial y los ideales de la Ilustración habían dado un impulso formidable a la investigación científica y tecnológica reforzando la confianza del hombre en su capacidad de dominio de la naturaleza.

²⁰² Cfr. Hans Küng. *Op. Cit.* p.18

Paulatinamente, el progreso llegó a convertirse en el sucedáneo moderno y secular de la religión, hecho que se evidenciaba en la transformación de la temática del arte, dejando más que nunca al hombre solo ante sí mismo y ante a la naturaleza.

Por su parte, el siglo XIX brilla por la individualidad de muchos artistas que tuvieron el valor y la firmeza de opinar por sí mismos y suficiente capacidad crítica para imponerse a las convenciones existentes. El arte de esta sociedad nueva vivía, pensaba y soñaba en otros términos más personales.

A partir de los nuevos avances tecnológicos: como el desarrollo de la óptica, la fotografía²⁰³ y la velocidad del ferrocarril, la realidad ya no se observaba de la misma manera. Estos hechos provocaron reacciones contrapuestas en el arte: fenómenos artísticos que tendían a la objetividad como el Realismo y el Impresionismo, y, por otro lado, las regresiones románticas, que volvían a una visión más subjetiva y a un renacimiento de la espiritualidad al tratar de restituir la realidad profunda del ser en el arte, como sucedió con los nazarenos alemanes, los prerrafaelistas y los simbolistas.

²⁰³ La fotografía atentaba contra el estatuto tradicional de los pintores y dibujantes en tanto que “*testigos fieles*” de la realidad. En efecto, por los alrededores del año 1868, hallamos una fotografía de Julia Margaret Cameron (1815-1879) (fig. 78) que figura una Anunciación: la composición es simple: una mujer situada a la izquierda de la composición, actúa de la Virgen, haciendo el característico gesto de aceptación (cruzando sus brazos sobre el pecho) mientras una pequeña niña que porta un lirio, hace el papel de ángel anunciador. Como obra de arte no hay mucho que destacar en esta fotografía, cuya composición no pasa de ser un lugar común del tema, lo que sí llama la atención es el uso de la incipiente tecnología que logra rápidamente invadir el campo de la pintura para configurar el tema de la Anunciación.

Prerrafaelismo y Simbolismo

En la Inglaterra Victoriana, un grupo de jóvenes pintores preocupados por retomar la sinceridad y la sencillez del arte italiano primitivo crearon la Hermandad Prerrafaelista en 1848.

Ante la desavenencia por la teatral ostentación del arte académico que declaraba representar la tradición de Rafael, la Hermandad reaccionó adoptando un carácter fuertemente literario y refugiándose en un medievalismo romántico un poco decadente, con el propósito de retornar nostálgicamente al espíritu místico y candoroso del arte medieval. La pintura prerrafaelista impulsó una especie de renacimiento espiritual, aunque sobrevalorando el contenido literario de la temática religiosa y cargándola de intensa sensualidad.

Entre el núcleo de fundadores del grupo se encontraba el pintor y poeta Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). En su Anunciación de 1850 titulada *Ecce Ancilla Domine!* (He aquí la sierva del Señor!) (fig. 70), Rossetti representa con gran delicadeza el erotismo sublime del misterio de la Encarnación, que impactó y causó conmoción y rechazo entre sus contemporáneos. En cuanto al contenido de este lienzo, más que una imagen devota, es una pintura acerca de la pureza, la inocencia y la virginidad femeninas²⁰⁴, en definitiva, un culto a la feminidad.

La figura de la Virgen, que fue inspirada por la hermana del artista, la poetisa Christina Rossetti, aparece totalmente asustada, con las piernas recogidas y retirada en un rincón sobre su cama, como retrocediendo temerosa hacia el angosto fondo, detalle ajeno a la iconografía del tema.

²⁰⁴ Cfr. Erika Bornay. *Historia Universal del Arte: El Siglo XIX*. Vol. 8. Barcelona: Planeta, 1991.

De donde nace la Palabra.

Por su parte, el ángel Gabriel, a pesar del halo que rodea su cabeza, de levitar y de las llamas de fuego divino que en sus pies lo mantienen en un estado de perpetua pureza, se asemeja a un joven galán, cuya presencia en la habitación impresiona a una frágil María de pelo rojizo, que parece coexistir entre el éxtasis sensual y el viaje místico interior. Resulta ambigua y muy sugerente la actitud del ángel, cuya mirada fija en la joven María no parece del todo angelical. Gabriel hace un gesto para tranquilizarla con su mano izquierda y con la derecha le alarga y hace el ademán de entregarle el lirio; este elemento lo conecta con María, quien tímida y asustada no se atreve ni siquiera a mirarlo.

Rossetti intenta restituir algunos de los elementos de la visión antigua del episodio cuya tradición estaba olvidada: la aparición del bordado de la púrpura para el templo en el cuarto de María, recuerda uno de los pasajes sobre la Anunciación en los relatos apócrifos (*Cfr. Prot X, 1-2 y Ps. Mt VIII, 5*) del que hemos tratado bastante anteriormente. Este mismo bordado aparece también en la obra *La Infancia de la Virgen María* de 1848-49 de Rossetti, donde la joven aparece bordándolo junto a su madre Santa Ana.

El ángel sin alas, una María adolescente amedrentada y fascinada a la vez, dentro de una habitación de decoración ascética y un lirio en posición diagonal muestran un erotismo algo escondido por el juego simbólico. “*Con gran audacia, el cuadro mantiene en suspenso el tema del amor celestial y terrenal, un tema fundamental en Rossetti.*”²⁰⁵

La segunda oleada del movimiento prerrafaelista está encabezada por Edward Burne-Jones (1833-1898) quien fue discípulo en el taller de Rossetti por varios años. Burne-Jones visitó por primera vez Italia en el

²⁰⁵ *Cfr. Günter Metken. Los Prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el S. XIX.* Barcelona: Blume, 1982. p.111.

año 1859, hecho que le reveló la gloria del arte anterior a Rafael: Martini, Mantegna, Signorelli, Botticelli, Miguel Ángel, etc.; tres años después, en compañía de Ruskin, descubriría el esplendor de la pintura veneciana²⁰⁶.

Este artista trató frecuentemente el tema de la Anunciación; su estilo se distingue entre otras cosas por conseguir un equilibrio entre la poesía y la mística.

Entre ellas, encontramos un retablo muy sencillo de 1860 (fig. 71), que recuerda a las composiciones de los primitivos renacentistas italianos; luego en 1863 pinta una acuarela (fig.72) parcialmente inspirada en el Sueño de Santa Úrsula de Carpaccio (1495, Galleria della Academia, Venecia) donde María, arrodillada al pie del lecho, une sus manos mostrando su aceptación. Mientras tanto, el ángel, con el lirio en una mano, se asoma por la ventana y le dirige una mirada piadosa.

Dieciséis años más tarde crea un óleo (fig.73) de tendencia muy académica y donde los personajes tienen un carácter etéreo: la Virgen, de aire lánguido está representada junto al pozo, tal como se describe en los apócrifos (*Cfr. Prot XI, 1-3 y Ps. Mt IX, 1-2*), y parece profundamente turbada por el mensaje, ya que muestra una expresión de ensimismamiento que resulta bastante sobrecogedora. El ángel que flota a bastante altura en el lado izquierdo de la composición observa a la Virgen y parece esperar con paciencia su reacción. Su paleta oscura de tonos fríos le confiere a esta tela un carácter más solemne.

Ligeramente después, pero aún dentro del campo de influencia que generó la hermandad de los prerrafaelistas y el arte de la época victoriana (1837-1901) encontramos a algunos pintores ingleses tales como Beatrice Parsons, quien en 1897-9 (fig.75) nos propone una Anunciación

²⁰⁶ *Cfr.* Sir Lawrence Gowing (Editor General). *A Biographical Dictionary of Artists*. Londres: Grange Books, 1994. p.93 y94.

novedosa: en este caso María es una hermosa joven, ataviada con un grácil vestido blanco y que ha salido descalza a su jardín lleno de lirios. Con sutileza se recoge el vestido con la mano izquierda para no pisarlo y se voltea delicadamente; su mirada en ese instante conecta con la del bello ángel sin alas cuya única característica divina es el aura brillante que lo envuelve. Detrás de María se observa una sencilla casa rural inglesa de esa época con la puerta entreabierta, que sigue dando la pauta de la relación de la Virgen con el *adentro*. Esta pintura, además de llamar la atención por la belleza del entorno florecido y la luz tenue del amanecer que dotan a la atmósfera de un bucólico esplendor, destaca por la intensidad que se genera en el vínculo de las miradas, hecho que produce un suspenso en el espectador.

También bajo estas influencias encontramos a John William Waterhouse (1849-1917) (fig.80) y a Edward Frampton (1870-1923) (fig.79) cuyas idílicas anunciaciones de 1914 y 1912 respectivamente, nos muestran sendas composiciones ubicadas en el ambiente exterior de la vivienda de María. El ángel anunciador, representado a la izquierda de la composición, permanece en un jardín florecido y en ambos casos lleva el característico lirio; aunque en la obra de Frampton, el ángel levita.

Por su parte, en la pintura de Waterhouse, María aparece arrodillada en el pequeño atrio que antecede a su morada; ante la llegada del ángel suelta sorprendida el huso con el que hilaba y hace un gesto que expresa claramente su conmoción. En el cuadro de Frampton, en cambio, la Virgen está sentada en un banco de madera, su expresión es apacible y no denota ningún gesto, por el contrario, su mirada extraviada da la sensación de no percatarse aún de nada, a pesar de que el ángel está muy cerca de ella. En este caso la Virgen sustenta su libro abierto en las rodillas y en su mano izquierda, porta, extrañamente, un crucifijo.

Por otro lado, un grupo de artistas que desconfiaban del espíritu moderno, caracterizado por la fe en el progreso, empezó a poner en duda la convicción de que el mundo avanzaba hacia un estado paradisiaco a partir del desarrollo científico, tecnológico e industrial. Así nacen las corrientes simbolistas en Francia, como reacción ante la visión mecanicista de mundo.

El Simbolismo volvió sobre la relación tradicional entre literatura y artes plásticas, pero además quiso que su mensaje fuera trascendente, evocador de otros mundos distintos del cotidiano, incognoscibles por la razón y la ciencia. Tuvo lugar entonces una renovación de valores y de creencias religiosas que parecían ya caducas²⁰⁷.

Dentro de los máximos representantes del Simbolismo estaba el grupo de Pont-Aven liderado por Paul Gauguin (1848-1903) que pretendía devolver a la pintura sus valores espirituales, para ello los artistas que lo componían apostaban a recuperar los motivos de temática trascendente y en la plástica, volver al contorno de las figuras, disuelto por el Impresionismo, y a los colores planos.

Gauguin, sin embargo, realizó una extraordinaria obra en solitario en sus exóticos viajes, pues a este artista desde su niñez, que pasó en Perú, siempre le habían atraído los lugares exóticos y llenos de color. En el año 1891 se trasladó a Tahití.

Por esa fecha, nos sorprende con una Anunciación típica de esa isla del pacífico (fig. 82), cuyos personajes son de rasgos étnicos característicos tahitianos. Un ángel Gabriel con alas amarillas se presenta ante dos mujeres y las figuras de Jesús y María. A su vez, dos jóvenes con

²⁰⁷ Cfr. Francisco Calvo Serraller. *El Arte Contemporáneo*. Madrid: Taurus, 2001. p.141.

las manos unidas en posición del orante, se acercan a la Virgen con el niño, tal como si además de representar la Anunciación, se tratara a la vez de la escena de la adoración de los pastores ante el recién nacido. Los personajes están ataviados con *pareos* de algodón floreado que se enrollan a voluntad en la cintura.

Los únicos elementos que Gauguin toma de las representaciones tradicionales de la tradición religiosa europea son la apariencia alada del ángel y las aureolas que distinguen a María y al niño Jesús; los demás elementos están cambiados a la manera tahitiana. En el primer plano se puede ver una naturaleza muerta de frutas tropicales y al fondo un contexto pleno de vegetación exótica, donde en la lejanía se aprecian un par de viviendas de techo de palma seca, propias también de esa región.

En esta representación hay un juego temporal insólito, ya que aparece el niño Jesús en el momento de la Anunciación, lo que implicaría que el mensaje de Gabriel llegó “algo” tarde. Por otro lado, el título de la obra: *la Orana María*, está en dialecto nativo, y quiere decir “*Yo te saludo, María*”. Sin embargo, el ángel, por la posición de su cuerpo, parece marcharse, por lo que hay nuevamente una escisión temporal entre el momento de la representación escogido y el título, que reflejaría un tiempo ya pasado.

La apasionada contemplación de lo exótico y de lo primitivo debe entenderse en Gauguin como una exigencia ética, como el distanciamiento de la sociedad moderna que no deja espacio ni tiempo para la imaginación. Lo primitivo surge entonces como la recuperación del paraíso perdido. En un libro que escribió sobre su vida en Noa Noa, decía Gauguin: “*Me he escapado de todo lo artificial y convencional. Aquí me he introducido en la Verdad, me he convertido en un solo ser con la naturaleza. Después de la civilización enferma, la vida en este nuevo mundo es una vuelta a la*

*salud*²⁰⁸.

Luego, otro de los artistas que se impuso la tarea de renovar la pintura religiosa moderna fue Maurice Denis (1870-1943). Denis fue uno de los miembros y teóricos del grupo de los *Nabis*²⁰⁹. Estos pintores y poetas reaccionaron ante el Impresionismo formando una cofradía artística bajo la influencia de Gauguin, basada en la inspiración religiosa y en un espíritu muy partidario del Simbolismo. A finales de siglo, después de realizar un viaje a Italia que le permite apreciar la pintura de los maestros del Renacimiento, Denis se orienta hacia una pintura más monumental y de temática clásica, mitológica y religiosa.

Animado por un profundo catolicismo, crea una Anunciación (fig.81) en 1913, la cual resalta por conjugar el profundo interés que profesa en la conquista de un nuevo arte sagrado junto al cromatismo luminoso y vitalista de planos lisos y formas simplificadas que caracteriza el conjunto de su obra. La composición de Denis es muy sencilla, sin embargo rebosa de una inexplicable pátina de sacralidad: en una pequeña pero luminosa habitación penetra el ángel y hace una reverencia a la Virgen, que está de pie. María vestida de blanco, une sus manos agradeciendo al cielo por haber sido la elegida. Sin rebuscamientos de ningún tipo el artista obtiene una atmósfera de grata quietud.

²⁰⁸ Cfr. Ian Chilvers y otros. *Op. Cit.* p.281-2

²⁰⁹ Grupo de pintores y poetas franceses, activo en París en la década de 1890, cuya obra plástica se inspiró en el uso expresivo del color y el esquema rítmico de Gauguin. El término *Nabis* fue acuñado por el poeta Henri Cazalis (1840-1909) a partir de una palabra hebrea que significa “*profeta*”, que aludía a la profesión de fe que todos sus integrantes hicieron, medio en serio y medio en broma, respecto a la obra de Paul Gauguin.

Los pintores Académicos y de tradición Romántica

Paralelamente, dentro del grupo de artistas que seguían la tradición en una línea más académica, encontramos algunos representativos ejemplos del tema que nos concierne.

Este es el caso de William Adolphe Bouguereau (1825-1905) un pintor de influencia eclécticas que ha sido considerado en ocasiones, con bastante ambigüedad, como un Realista Romántico. Tal como otros pintores de la tradición académica, Bouguereau practicaba un método que había sido refinado y estudiado por siglos para hacer vívidas las escenas imaginarias de la historia y la literatura. En 1879 compuso una soberbia Anunciación (fig.74) de ensueño cuya disposición romántica prevalece sobre las formas clásicas. Bouguereau nos propone en esta pintura un mundo poético y arquetípico de fondo blanco vaporoso, donde el solemne ángel desciende en una nube desde el cielo, en una extraña y hermosa composición de tendencia muy vertical. A los pies de María vemos una rueca y un cesto con hilo blanco que rememoran los relatos apócrifos.

Por otro lado encontramos a Joseph-Jacques Tissot (1836-1902) que había estudiado en la Academia de Bellas Artes de París y en los talleres de Ingres y de Flandrin. Este pintor francés era conocido por su representación de escenas de la vida contemporánea, de retratos y de pintura de género, pero en 1888 experimentó una conversión religiosa y en lo sucesivo se dedicó a los cuadros de temas bíblicos, incluso en 1886 y 1889 visitó la Tierra Santa y allí realizó estudios etnográficos. La Anunciación de aproximadamente 1894-5 (fig.76) revela esta marcada influencia: María aparece vestida como una mujer palestina, con un moforión blanco en una habitación sin mobiliario y de decoración orientalizante. Como ya habíamos hecho referencia en el capítulo anterior,

De donde nace la Palabra.

Tissot representa un particular Gabriel en forma de serafín azul luminoso, lo cual es muy extraño a la iconografía de este tema.

Posteriormente, en 1898, Henry Osawa Turner (fig.77) crea una innovadora Anunciación. En una habitación oscura y modesta, María, representada casi como una niña, está sentada sobre su cama con las manos cruzadas y observa fijamente un espectro luminoso. Da la sensación como si esta aparición repentina hubiese despertado a la Virgen de su sueño, pues la cama está revuelta como si se acabase de levantar. La actitud de la Virgen está psicológicamente muy lograda en este caso. Por primera vez hasta este momento vemos que un artista se aparta totalmente de los convencionalismos iconográficos de la representación del mensajero divino y lo figura como un ser de luz pura, sin forma.

El Siglo XX y las Vanguardias

Como es habitual, los cambios en el arte, tal como sucede en la historia y en el pensamiento, no se producen de un día para el otro y, obviamente, el cambio de siglo no fue un corte tajante de las corrientes artísticas que venían fluyendo hasta entonces. Las vanguardias que se habían iniciado desde la segunda mitad del siglo XIX como grupos minoritarios de elite que se oponían al gusto social extendido a las masas y cuyo objetivo era cuestionar mediante innovaciones continuas las posturas artísticas oficiales impidiendo un consumo incontrolado de las obras de artes, se desarrollaron *in crescendo*, evolucionando en numerosos *ismos* o estilos que convivieron durante las primeras décadas del siglo XX y en cuyo espíritu prevalece la inquietud de experimentación, un interés por romper con la tradición y por la originalidad.

Dentro de algunos de estos movimientos, encontramos representaciones de la Anunciación a María, a pesar de que este tema

cada vez se hace más infrecuente. Los valores religiosos ya no se configuran ni se configurarán como el *axis mundi*, sino que pasan a ser una alternativa entre otras, un valor por el que se puede optar más no el valor por excelencia. Exploraremos algunas imágenes del siglo XX que van desde las llamadas vanguardias históricas, como el surrealismo y el expresionismo, que intentan romper los moldes de todo lo que se había configurado como un sistema hasta entonces, hasta llegar a la creación de una nueva figuración.

Por un lado, dentro de los pintores surrealistas encontramos al artista belga René Magritte (1898-1967) que nos propone en 1930 (fig. 85) una pintura muy particular, dada la escisión que establece entre los objetos que aparecen en la composición y la designación intelectual de dicho conjunto como una Anunciación.

El título de la obra fuerza al espectador a hacer asociaciones mediante la fuerza de la irradiación sugestiva de la palabra. El artista nos dice que “aquello” es una Anunciación, así que tratamos de encontrar algún elemento que nos evoque la imagen mental que de este tema tenemos guardada en nuestro fichero memorístico, sin embargo, chocamos ante un conjunto enigmático: un paisaje rocoso con algo de follaje verde bajo un cielo nublado sirve de marco para un heterogéneo conjunto de materiales formado por un par de barandillas de yeso, un entramado de apariencia metálica y una superficie blanca, plana y calada. Magritte saca los objetos de contexto y los coloca en una total confusión componiendo una constelación sin ningún sentido claro, cargando así a estas formas de un aura enigmática.

La creación pictórica de Magritte deforma y manipula la identidad de los objetos. La representación plástica se convierte entonces en un impulso sugestivo para asociaciones simbólicas subjetivas. La polémica con el lenguaje objetual metafórico está servida.

Otro pintor asociado al Surrealismo es Paul Delvaux (1897-?) quien después de pasar por una fase neoimpresionista y expresionista empezó a pintar en un estilo que iba del Surrealismo a la pintura metafísica influenciado por Magritte y de Chirico, respectivamente.

En 1949 crea una Anunciación (fig.84) de una atmósfera muy particular: en un amplio patio lleno de cuidados jardines María aparece sentada envuelta en un manto azul; está semidesnuda y deja ver sus blancos pechos. El ángel está representado como una mujer vestida de hojas y, al igual que a la Virgen, se le ven los pechos desnudos.

Delvaux transmite una atmósfera inquietante, cargada de silencio y de reserva, donde hay propensión para el misterio. El espectador se sume en un ambiente onírico y de vago erotismo. La paleta de colores fríos donde predominan los azules y verdes, tiñen a la composición de una poética afectada.

No podemos, en ningún caso, ignorar a Salvador Dalí (1904-1989), quien ha sido uno de los más famosos pintores del movimiento encabezado por André Breton, en parte gracias a su autocredea fama de genio y a la propaganda que corría alrededor de su figura. Sin embargo, en 1937 viajó a Italia y adoptó un estilo más tradicional, apartándose en gran medida del Surrealismo. Tras la Segunda Guerra Mundial, hizo públicas sus simpatías por el catolicismo tradicional. De esta época es la *Anunciación* (fig.86) de 1947 que representa dos ángeles de perfil que portan sendos lirios sobre un fondo blanco indeterminado. Los rostros de los ángeles no pueden verse y sus cuerpos se estructuran a partir de manchas de color.

En 1960, Dalí crea otra Anunciación, esta vez con un rimbombante título: *La Trinidad para el Concilio Ecuménico* (fig.87). En esta obra un ángel muy histriónico señala hacia el cielo y lleva una cruz. Por su parte,

De donde nace la Palabra.

María, conmovida, está sentada uniendo sus manos sobre el pecho. Flotando, en el centro de la composición, aparece la figura de Cristo desnudo, que luce más nítida que las otras imágenes. El espacio, al igual que en la otra obra, está vacío y descontextualizado y tampoco podemos ver el rostro de ninguno de los personajes.

Por su parte, el expresionista vienés Oskar Kokoschka (1886-1980) crea en 1911 una Anunciación (fig.83) muy particular: María está recostada junto a una vasija de barro, que nos recuerda el tema apócrifo de la Anunciación en el pozo. El ángel, sin alas y desnudo, revela la pasión del artista por componer un cuadro psicoanalítico, donde resalta la gestualidad del rostro humano. El joven Kokoschka reúne influencias del simbolismo francés, de la fuerza visual psicológica del expresionismo en un estilo muy personal de líneas sensibles y nerviosas.

Incluso dentro de la pintura abstracta, que se vacía de todo contenido y por lo tanto se aleja considerablemente del arte de temática religiosa, encontramos una Anunciación: el pintor estadounidense Brice Marden (1938-) en el año 1978 crea una pintura cuyo evocador título - *Conturbatio* (fig.89)- es el único elemento que nos permite relacionar la imagen con la historia bíblica, pues alude a la reacción de turbación de María ante el saludo angélico. Esta obra es una aventura cromática donde la combinación de paneles rectangulares verticales de colores mates que alternan el negro, el amarillo, y el rojo, y su composición de proporciones asimétricas no es tan sencilla como pudiera parecer a primera vista.

Marden en su anhelo de simplicidad, se ve inclinado a atravesar el velo de la apariencia y acceder a una verdad más elevada, como en su tiempo lo hicieron Kandinsky y Mondrian, estableciendo una identidad entre el misterio de la pintura en su estado más puro y lo religioso.

Dentro de la nueva figuración encontramos a dos artistas rusos emigrados a Nueva York y que trabajan siempre a dúo: Vitaly Komar (1943) y Alexander Melamid (1945) quienes en 1990 realizaron una Anunciación (fig.92) para la Iglesia del Sagrado Rosario de la ciudad de Jersey. En un espacio dorado e insondable, un hierático ángel sobrevuela el firmamento en busca de María, suponemos. El paisaje es desolado, sin embargo se percibe al fondo una luz refulgente.

Un año después, en 1991, Sergio Camporeale crea dos versiones de la Anunciación, ambas trabajadas bajo un mismo esquema (fig. 93 y 94). En sus anunciaciones no hay ningún elemento que nos permita reconocer el tema tratado, de no ser por el título. Los objetos simbólicos que se relacionan con la Anunciación han desaparecido completamente; los personajes se multiplican y ya no podemos identificar con seguridad ni siquiera quiénes son el ángel y la Virgen. El hilo del reconocimiento a partir de las convenciones iconográficas está totalmente roto. El espacio y el tiempo se fragmentan, el contexto es vacío e inidentificable, la visión de la obra se vuelve plural, heterogénea y caótica. No hay concordancia alguna entre los planos en que se sitúan los personajes y el espacio, que resulta más bien un espacio irreal, como de sueños, donde todos los planos y las figuras se superponen anárquicamente.

Estas imágenes que están tratadas a partir de criterios estéticos negativos, bajo el disfraz de la *ironía* y a través de categorías que incluyen *lo feo, lo grotesco, el humor, o la deformación violenta*, se rebelan contra los modelos precedentes de la representación de este episodio en el arte.

Las figuras femeninas de estas obras, que representan aparentemente, a María, tienen elementos en común: ambas se encuentran en un primer plano, tienen una mirada vacía, blanca y sin retina. No vemos ninguna intención por idealizar a la mujer, más bien el

artista hace hincapié en los detalles anatómicos que las hacen ver profanas, tales como las arrugas en el rostro; además, las presenta riendo, pero observamos en esa risa un toque de malicia, que en nada se asemeja a la expresión ante un encuentro con lo sagrado. Esa risa desfigura completamente el modelo de mujer casta. Curiosamente ellas llevan una pequeña bandera en su mano, como si se tratase de alguna fiesta nacional.

Los demás personajes, que aparecen en distintos planos y posiciones incoherentes entre sí, tal como si fueran figuras recortadas y superpuestas a modo de collage, oscilan entre figuras con máscaras, el cuerpo de un hombre con rostro de gallo, figuras burlescas y ciertos entes que dan la sensación de levitar en el plano. Forzando la interpretación, podríamos asumir que se trata de una extraña clase de ángeles anunciadores.

En estas novedosas representaciones de Sergio Camporeale podemos observar tanto una intención lúdica como una crítica de la religión, dado el alejamiento que el hombre cotidiano experimenta ante la representación de una temática sublimada en extremo, y que siente totalmente distinta de la naturaleza humana y mortal.

Un apunte cinematográfico

A pesar de que nuestro estudio está basado esencialmente en la pintura, no pudimos resistir la tentación de incluir aquí un ejemplo cinematográfico. Aunque no pretendemos realizar un análisis de tan complejo fenómeno, sí resaltaremos algunos aspectos que nos resultan interesantes y enriquecedores para comprender los cambios que han experimentado las imágenes “*religiosas*” de finales del Siglo XX.

El Cine, que es quizás una de las formas del arte que va más en consonancia con el fluir de la época, se ha valido de la imagen religiosa cambiando radicalmente su forma y contenido, como sucede en el caso del film del francés Jean-Luc Godard, *“Yo te saludo María” (Je vous salue, Marie)*, donde se plantea la problemática de una divina concepción en la contemporaneidad. Película, por cierto, que generó bastante polémica en algunos sectores de la Iglesia en su momento.

“En este tiempo” un joven y moderno Gabriel, acompañado por una pequeña niña, llega en avión a una ciudad que no se nombra, una nueva Nazaret. En el aeropuerto coge un taxi hasta la casa de María, donde pregunta por ella. El padre de la chica reacciona asustado pensando que son unos ladrones. María, una joven virgen, sale junto a su novio José y les pregunta qué se les ofrece allí. Reproducimos aquí parte del diálogo que sucede entre los personajes para que se tenga una idea de la clase de lenguaje empleado y el cambio decisivo y violento con respecto al texto bíblico:

Gabriel: Eres tú, María.

María: ¿Qué es lo que quieren?

Gabriel: A ti.

María: ¿Qué quieren?

Gabriel: Es usted, señorita. -Dirigiéndose a José- ¿Es tu novia?

José: ¿A ti qué te importa?

Gabriel: Me importa un rábano, pero vas a tener un hijo.

María: ¿De quién?

Gabriel: Tendrás un hijo.

María: No me he acostado con nadie.

José: María es virgen.

Gabriel le entrega sesenta dólares al taxista para que continúe esperándolos.

De donde nace la Palabra.

María: ¿De quién?

Gabriel: No será de él...jamás (refiriéndose a José).

María: ¿De quién?

Gabriel: No te hagas la inocente.

María: ¿De quién?

Niña: María, sé pura, sé dura, busca tu vía...

María: ¿Mi vía?

Niña: No te hagas la imbécil. Tengo tu palabra y pronto hallarás la tuya.

Gabriel: No huyas, te tenemos precisada. (...)

Gabriel y la niña se marchan en el taxi rápidamente, sin esperar siquiera la respuesta de María. La joven asume su maternidad sin mayores inquietudes. Un toque de humor e ironía también se cuela en esta secuencia del film: cuando Gabriel y la pequeña buscan la casa de María le dan varias órdenes al taxista, el cual reacciona molesto diciéndoles: “...pero ustedes se creen Dios!”.

La escena de la Anunciación dentro del film sucede en una gasolinera, a través de un Gabriel muy masculino y agresivo, vestido de cuero y que no recuerda para nada a un ángel; no exhibe ningún elemento que refleje su naturaleza divina. No se presentan tampoco los gestos habituales ni objetos simbólicos asociados al tema tradicional. Sin embargo, la especificidad del lenguaje cinematográfico permite al espectador una identificación exitosa, a pesar de que la escena prácticamente no posee ningún elemento convencional que pudiera remitirnos a este tema. A través de la contextualización de la escena dentro de la secuencia del relato, resulta fácil para el espectador asociar un episodio bíblico tradicional, con esta reinterpretación contemporánea del tema.

La ruptura de las rupturas. Lo posmoderno

*“El genio se suple por el ingenio”
(en el arte contemporáneo)
Gianni Vattimo*

Después de la Segunda Guerra Mundial, la humanidad empieza a desconfiar del proyecto moderno, del progreso y del optimismo ilustrado que asumía que el saber racional nos llevaría a la máxima realización.

La cultura de los medios de comunicación masivos ha contribuido a la disolución de los *grandes relatos*, como llamaba Lyotard a las grandes narraciones teológicas y filosóficas, que daban legitimidad a la historia y un sentido a la vida del hombre. El fin de las ideologías y las verdades últimas da pie a un relativismo cultural. Como bien lo plantea Vattimo, nos hallamos ante *“el problema de inventar una humanidad capaz de existir en un mundo en el que la creencia en una historia unitaria, dirigida hacia un fin ha sido sustituida por la perturbadora experiencia de la multiplicación indefinida de los sistemas de valores y de los criterios de legitimación.”*²¹⁰

En efecto, el hombre de la sociedad mediática se enfrenta a un progresivo desencanto de todos los valores que creía verdaderos e incuestionables, y empieza a notar que ha perdido su centro. Esta problemática se hace patente al observar el progresivo declinar de los temas religiosos en las artes, por ejemplo. Como ya había pronosticado Hegel, el arte religioso por más perfecto que sea, ya no logra hacernos hincar de rodillas; sin embargo, la imagen religiosa persiste, trasciende su alcance primitivo y se preña de nuevos significados.

Como podemos constatar, el arte religioso en la posmodernidad no ha muerto, sólo se ha transformado, quizás de un modo radical,

²¹⁰Gianni Vattimo. *Las aventuras de la diferencia*. Barcelona: Península, 1986.

rompiendo paradigmas e integrándose en la cultura de masas. Así sucede con la recuperación de los símbolos religiosos por el *kitsch*; el uso de las imágenes religiosas para anuncios publicitarios, para configurar la imagen de un cantante o la portada de un disco²¹¹.

Lo sagrado se seculariza y la seducción por ámbitos más terrenos ha transfigurado la imagen religiosa: una nueva religiosidad impregna el acontecer diario, lo profano se ha vuelto sagrado y lo sagrado, profano. Todo esto implica una relativización de los contenidos religiosos, tal como propone Gilles Lipovetsky, la religión en la actualidad está muy en consonancia con el *ethos* de la sociedad consumista: *se es creyente, pero a la carta, (...) se mezclan los Evangelios con el Corán, el zen o el budismo, la espiritualidad se ha situado en la edad caleidoscópica del supermercado y del auto-servicio*²¹².

A partir de la mirada posmoderna, la iconografía religiosa experimenta una reinterpretación, pero ya no del tipo de las vanguardias, que procuraban romper los esquemas precedentes, sino de un modo menos rebelde y más crítico. Se establece así una ruptura de la ruptura, la innovación *per se* ya no interesa.

Varios autores han intentado explicar este proceso sacando a relucir el término *deconstrucción*. Una *deconstrucción de todo lo que ha*

p.13

²¹¹ En la portada del disco de Santana "*Abraxas*" (fig.91) vemos representada una curiosa Anunciación donde aparece un ángel femenino de piel roja y alas azuladas. El ángel levita y señala hacia el cielo; entre sus piernas se observa un instrumento de percusión. Por su parte, María es una exuberante mujer negra, que reposa desnuda y entre sus muslos aparece la paloma blanca. El espacio está abarrotado de objetos y texturas con un criterio de *horror vacui*.

²¹² Cfr. Gilles Lipovetsky. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 1987. p.118. Cit. por: Manuel Fernández del Riesgo. "*La posmodernidad y la crisis de los valores religiosos*". en Gianni Vattimo y otros. *En torno a la Posmodernidad*. Barcelona: Anthropos, 1994. p. 83.

*sido constituido en paradigma o modelo*²¹³, por tanto, una *deconstrucción crítica*, tratando de cuestionar, más que de explorar nuevos códigos culturales. Esta *deconstrucción crítica* se revela en las reinterpretaciones posmodernas, tal como sucede en el caso Gerhard Richter, un famoso pintor alemán que ha realizado gran parte de su obra basándose en modelos fotográficos de pinturas, mostrando así una tendencia hacia la objetivación de la realidad representada.

En 1973 crea *La Anunciación según Tiziano* (fig. 88) que es una de estas pinturas “*fotográficas*”, una representación que sobrepasa la visión empírica del mundo acercándose más bien, a una visión metafísica. Esta obra, incluso partiendo del título mismo, manifiesta un diálogo con la tradición, exige la memoria, pues reutiliza las formas antiguas dotándolas de nuevos sentidos. Aquí es muy claro que ya se ha superado el afán de innovación de las vanguardias, las cuales censuraban cualquier retroceso o vuelta atrás en la supuesta evolución de las artes. Basándose en un modelo fotográfico alterado de la Anunciación de Tiziano (fig. 53), Richter reproduce sin nitidez y en matices de gris la composición del maestro veneciano. Su obra, pintada con gran refinamiento y una técnica virtuosa, transmite el efecto sugestivo de encontrarnos frente a una reproducción fotográfica y luego descubrir, para nuestro asombro, que se trata de una pintura.

Richter entendía la fotografía como una realidad *sui generis*, un mundo con vida autónoma propia. La reproducción fotográfica de una pintura es una fotografía –una copia fotográfica–, no un cuadro. Richter pronto se dio cuenta de ello y cimentó su estética sobre este problema

²¹³ Cfr. Hal Foster. “*Introducción al posmodernismo*”, en: *La Posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 1985. p.12. y Georges Balandier. *Le détour. Pouvoir et modernité*. París: Fayard, 1985. p.139. Acerca del término *deconstrucción* y los distintos teóricos que lo han planteado en sus estudios sobre la posmodernidad, Cfr. Iñaki Urdanibia. *Art Cit.* en Gianni Vattimo y otros. *Op. Cit.* p.65.

insoluble de cómo los procedimientos fotográficos manipulan la obra reproducida influyendo considerablemente sobre el significado de la misma. “*Muchos de sus cuadros se reducen al motivo pictórico de la fotografía cuando se contempla en la toma fotográfica. Aunque se remiten a un modelo fotográfico no admiten una reproducción fotográfica que, en cierta medida, vuelven a incorporar*”²¹⁴.

Benjamin, en su ensayo *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*²¹⁵ expone que con la posibilidad de reproducción de las obras de arte estas pierden lo que él llama “aura”, pero que ciertas formas artísticas se sustentan de esa reproductibilidad, tales como el Cine o la fotografía. De esta manera la tecnología influye en la apreciación estética.

Esta obra participa de la problemática de los medios masivos de reproducción en el arte contemporáneo, pues se sitúa en un punto intermedio entre la pintura y la fotografía. La Anunciación de Richter parece una fotografía fuera de foco del cuadro de Tiziano, sin embargo es una versión, no del cuadro, sino de la fotografía del cuadro. Resulta interesante que esta obra sea la imitación de una realidad (la fotografía del cuadro) que copia otra realidad (el cuadro) y que, a su vez, éste hace referencia a un modelo iconográfico y simbólico de una época determinada; si continuamos este hilo podríamos llegar, varios eslabones después, al relato oral que inspiró el texto bíblico.

El artista asume la existencia de un espectador nada ingenuo, el cual, tal como si fuera un conocedor de arte, no sólo debe identificar, como antes, el tema simbólico tratado por la expresión pictórica, sino que además refiere a la obra de un artista reconocido por la historia del arte.

²¹⁴ Klaus Honneth. *Arte Contemporáneo*. Colonia: Taschen, 1991. p. 73-74.

²¹⁵ Cfr. Walter Benjamin. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989.

Pero además del descubrimiento y del goce de un doble reconocimiento por parte del espectador, la teoría que parte de la obra encara toda la compleja problemática de la interpretación, mimesis, reproducción y traducción. Acerca de su propia obra, Richter comenta:

“Acostumbrados a reconocer en los cuadros algo real, es normal que nos neguemos a ver el color (en toda su diversidad) como lo único que se representa y, en lugar de ello, admitimos la posibilidad de ver aquello que no se puede representar, aquello que nunca antes fue visto y que no es visible. No se trata de un juego ingenioso, sino de una necesidad; dado que todo lo desconocido nos atemoriza y alienta al mismo tiempo, tomamos los cuadros como una posibilidad de hacer lo inexplicable más explicable o, en cualquier caso, comprensible”²¹⁶

En las palabras del artista vislumbramos su preocupación, que sobrepasa el aspecto formal y de representación, y que intenta enfrentar unos fundamentos metafísicos que motivan su proceso creador.

Por último, una figura insoslayable es Andy Warhol (1928-1987) el artista más controvertido del Pop Art americano, quien, incluso ha sido considerado como el primer artista de la postvanguardia²¹⁷, pues supera el miedo de las vanguardias a adoptar elementos *ideológicamente falsos*.

El arte de postvanguardia renuncia a considerarse la antípoda del mundo del comercio y el consumo, de los *mass media* y el arte trivial; al

²¹⁶ Cfr. Klaus Honnef. *Op. Cit.* p.74.

²¹⁷ *Ibidem.* p.27

contrario, los usa como medio de inspiración, empleándolos con la misma seriedad, o poca seriedad, que a los elementos de la tradición. Es muy conocido que Warhol se oponía al concepto de obra de arte como pieza de artesanía hecha a mano y como medio de expresión de la personalidad de un artista; por el contrario, le obsesionaban las ideas de similitud y de reproducción repetitiva de masas, pues a través de la repetición y la fragmentación destruía la exclusividad del hecho estético. Siendo un intermediario entre el arte culto y la cultura de masas, expresaba en sus propias palabras con aguda claridad: *“quiero ser una máquina”*.

En efecto, este genial artista enalteció las imágenes de la cultura de los medios de comunicación masivos; reproduce una y otra vez los rostros de los mitos modernos. Figuras de Hollywood como Marilyn Monroe y Elvis Presley, se elevan a la categoría de iconos contemporáneos, reemplazando a las figuras de Cristo y de la Virgen.

En la extensa e interesantísima obra de Warhol hallamos una pintura basada en la reproducción de un detalle de la *Anunciación de Leonardo da Vinci de 1472* (fig. 90) del año 1984. Esta imagen forma parte de una serie de detalles reproducidos de pinturas renacentistas. El artista vuelve a poner en circulación una imagen muy vista por el público, pero la técnica y el empleo del color la transforma.

En este caso, la actitud estética de *escoger* es más importante que el hecho mismo de *crear*, Warhol no sólo opta por una imagen muy conocida sino que de esta obra, selecciona un fragmento que incluye sólo el gesto anunciador del ángel, la mano de la Virgen pasando la página del libro que tiene sobre el atril y el paisaje de fondo que se observa en medio de ambos. Además de la acción de escoger y reproducir la imagen de Leonardo, Warhol la interviene maquillándola con colores fuertes e incoherentes desde un punto de vista realista: da al cielo una tonalidad

De donde nace la Palabra.

roja mate intensa, las montañas son ahora rosadas, los árboles azules y resalta todas las siluetas con trazos de colores.

La mirada del artista es crítica, mira hacia atrás, pero analíticamente, sin nostalgia y sin inocencia; como decía muy bien Umberto Eco: *“la respuesta posmoderna a lo moderno consiste en reconocer que, puesto que el pasado no puede destruirse, lo que hay que hacer es volver a visitarlo; con ironía, sin ingenuidad”*²¹⁸.

Finalmente, es pertinente afirmar que la oscilación caótica del mundo posmoderno no nos permite asegurar lo que sucederá en el futuro con las imágenes religiosas. De hecho, dentro del relativismo cultural que enfrentamos día a día en este nuevo milenio, se puede decir que en esta época ya no hay cabida para las cosmovisiones totalizantes, sino que tal como lo afirma Mardones, estamos en la *Cosmovisión del bricolage*²¹⁹.

²¹⁸ Cfr. Umberto Eco. *Apostillas a “El nombre de la Rosa”*. Barcelona: Lumen, 1984. *Cit. por*: Iñaki Urdanibia. *Art. Cit.* p.70.

²¹⁹ La frase pertenece a José M^a Mardones. Cfr. Manuel Fernández del Riesgo. *Art. Cit.* p. 81.

Conclusión

Como hemos visto en el transcurso de estas páginas, el papel que juega María en los textos bíblicos es insubstancial. Ciertamente, salvo en el primer capítulo del evangelio de Lucas, María no vuelve a ser centro de la trama en ningún otro relato bíblico. Esta fue una de las razones por las cuales surgieron los libros apócrifos, para colmar la curiosidad insaciable de la devoción popular y llenar las lagunas de los evangelios en relación a la vida de María y a la infancia de Jesús, que tanto interés suscitaban para los creyentes, ávidos de saber detalles.

Sin embargo, a través de los siglos, el culto hacia la Virgen ha alcanzado unas dimensiones increíbles. De hecho, hoy María es para el dogma de la Iglesia Católica: la *Madre de Dios, Virgen perpetua, inmaculadamente concebida* y que *ascendió al cielo en cuerpo y alma* donde reinará por siempre. De ser la humilde servidora de Dios ha pasado a ser la Reina del Cielo. Esta trascendencia de la figura de María en la religión católica se debe a que, más que un personaje histórico, la Virgen se configura como un símbolo teológico y ha colmado una necesidad profunda de la psique al equilibrar lo excesivamente masculino en la tradición judeo-cristiana con el aspecto femenino.

En efecto, el ser humano en su tendencia a conciliar los opuestos, ha intentado equilibrar una sociedad de signo patriarcal fundada en el predominio del varón y de la racionalidad, tendiendo hacia una sociedad centrada sobre la persona humana en cuanto tal. Como decía Leonardo Boff: *“se está pasando de una sociedad del logos a una sociedad de la sophia”*²²⁰.

Desde nuestro punto de vista, la Anunciación se establece como un

modelo simbólico en el proceso de mediación entre los opuestos, donde cada uno de los personajes que participan en este tema: Dios Padre, el Espíritu Santo, el ángel Gabriel, Jesús y María, ejerce un papel fundamental para la resolución de todas las antinomias. Este nuevo encuentro de lo divino y lo humano, trae como consecuencia la anulación del dualismo que se estableció desde la Caída adánica, que traduce un alejarse del Principio y la paulatina degeneración que eso conlleva. La Anunciación y su consecuencia inmediata, la Encarnación de Jesús, el redentor de la humanidad para los cristianos, implica el establecimiento de una nueva era de gracia.

La Caída y la Encarnación de Dios en el mundo son los dos hitos que en la tradición cristiana permiten el paso del estado de gracia al estado de alienación y viceversa en un recorrido descendente/ ascendente. María como la Nueva Eva, es el acceso, la puerta que vincula de nuevo a la humanidad con Dios y por extensión, la mediadora de la materia con el espíritu.

Por otro lado, la Anunciación es uno de los temas religiosos más representados en las artes plásticas debido a la importancia teológica que detenta. Al hacer un estudio de las coordenadas plásticas que persisten durante los siglos, hemos observado que dada la naturaleza esencialmente distinta de los personajes centrales: María y el ángel, hay una serie de principios que son consubstanciales al tema de la Anunciación, tales como la pauta de disimetría; bien sea en materia espacial, configurándose en un espacio polarizado y mixto; dinámica, en cuanto a la diferencia de potencial entre los personajes y la proyección de sus movimientos, y psicológica, en relación a las acciones del ángel y las reacciones de la Virgen.

Asimismo hemos querido observar el desarrollo de este tema que nos apasiona a lo largo de la historia del arte, desde su configuración inicial hasta sus formas contemporáneas. No obstante, como comprendemos que el fenómeno artístico nunca está aislado de su entorno, creemos que no es suficiente estudiar las obras de arte de una época o de otra independientemente, sino que el hecho estético debe abordarse desde una óptica amplia que encuentre las raíces en los textos que las inspiraron y llegar más allá del significado evidente desde las vías de la interpretación simbólica e iconológica.

Como planteó en una oportunidad Emile Mâle, el conocido estudioso francés de arte e iconografía: *“nada resultaría tan instructivo como seguir las representaciones de tal personaje o tal escena, desde el arte de las catacumbas hasta el de las catedrales”*. Decía, que el estudio atento de un mismo tipo, cuyo desarrollo se observara ateniéndose al orden cronológico nos revelaría los más finos matices del pensamiento cristiano, pero para realizar semejante tarea, aseguraba que se necesitaría toda una vida²²¹.

Estamos de acuerdo con Mâle: se requeriría toda una vida para explorar el amplio universo de las imágenes y desentrañar los laberintos del pensamiento que las hicieron posibles. A través de este estudio no hemos pretendido categorizar la iconografía de la Anunciación, por el contrario, sabemos que la realidad de la obra va más allá de toda esquematización. Efectivamente, a pesar de que es erróneo confundir el mapa con el territorio, pero, sin embargo éste nos sirve de guía para no desviarnos en nuestro camino, del mismo modo, un estudio sobre la imagen de la Anunciación desde sus relaciones intrínsecas funciona para intentar descubrir sus *cómo* y sus *por qué*. En este sentido creemos que esta investigación es un aporte para la historiografía del arte.

Desde las conjeturas iniciales que dieron pie al inicio de esta investigación, podemos afirmar ahora que efectivamente un estudio a partir de los cambios que se presentan en las imágenes de la Anunciación puede servir para comprender la cosmovisión de distintas épocas, y, percibir una configuración de la historia y de la sociedad regida por la metamorfosis paulatina y constante de las obras de arte y de las ideas estéticas.

Por otro lado, tenemos muy claro que el tema de la Anunciación a María en el arte no se agota en las 94 imágenes que hemos seleccionado, no obstante, a través de ellas sí puede comprenderse el hilo de pervivencia y cambios que suceden en la iconografía. De este modo, observamos su evolución en la historia del arte, que conlleva asimismo la transformación del pensamiento y la relación que establece el ser humano con lo sagrado en determinada época y contexto.

Al observar analíticamente las representaciones de este tema en el arte descubrimos cómo a través del tiempo la imagen de la Anunciación ha sufrido profundas transformaciones: en la Edad Media es evidente el estrecho vínculo que se establece entre la imagen y el dogma. Las imágenes tienen en este momento el poder de transmitir el mensaje religioso a la gran masa de creyentes, ya que el objetivo central de la pintura se centraba en predicar acerca de los misterios de fe.

El arte de la Edad Media es fundamentalmente simbólico, donde la forma es la tenue envoltura del espíritu²²², en ese entonces, la imagen era inseparable de la idea que la fundaba y animaba, por lo tanto, al

²²¹ Emile Mâle. *Op. Cit.* (1986) p.12

²²² Cfr. Emile Mâle. *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes.* Madrid: Encuentro, 1986. p.44

De donde nace la Palabra.

espiritualizar la materia, los artistas tuvieron que ser tan hábiles como los teólogos: narrando en imágenes lo invisible e infinito lograron el acercamiento místico del hombre con el absoluto.

Luego, vimos un distanciamiento progresivo del hombre con respecto a la religión y a la Iglesia. El regocijo por la forma empezó a diluir el misticismo y el sentimiento de respeto temeroso por lo sagrado. Cuando el nuevo sujeto científico del Humanismo empieza a descubrir los secretos de la Naturaleza, parece como si entre lo divino y lo humano no existiera ninguna diferencia, se da entonces una reconciliación de estos ámbitos fuertemente diferenciados hasta la Baja Edad Media.

En este momento, el contexto cobra especial importancia y en ocasiones las imágenes religiosas son un pretexto para realizar estudios del espacio, de la perspectiva o de la anatomía de los cuerpos. Si en el medioevo el arte era a semejanza de Dios, en el Renacimiento, en cambio, Dios se concibe a semejanza del hombre.

A partir de la Reforma impulsada por Lutero y Calvino, la Iglesia Católica en un afán desesperado de reencontrar a sus fieles motiva una transformación de la iconografía. La imagen de la Anunciación se carga entonces de la gloria celestial, la habitación de María es invadida por los elementos divinos: el cielo desciende para ser testigo del comienzo de la era de redención. La unión del cielo y la tierra, hasta entonces sugerida tímidamente a través de símbolos, se da ahora de un modo más literal y rotundo.

En cambio, en el Siglo de las Luces surge un nuevo distanciamiento entre el arte y la religión. La Revolución Industrial y científica llevan al hombre a un racionalismo extremo donde el arte religioso tiene cada vez menos cabida, ante la intensificación de las temáticas de corte histórico o

intimista.

Posteriormente, en el siglo XIX surgen las primeras vanguardias y, como reacciones a éstas, algunos movimientos intentan restaurar la visión pura y mística del arte como revelación de algo más profundo. Como nunca antes, el arte en este momento se liberaba del lastre de las instituciones, del Estado y de la Iglesia, entonces, ya no hay una pintura religiosa, sino muchos pintores que optan espontáneamente por interpretar temas religiosos. Por estos tiempos, el artista había sido elevado a un nuevo status, a la categoría de intelectual, y el hecho de desligarse de la Iglesia como institución le confiere la libertad de volverse innovador.

A principios del siglo XX, con el desarrollo de las vanguardias y el proceso de secularización de la sociedad, el hombre se aparta de la dominación de las instituciones y símbolos religiosos instalándose en *un sentido de vida inmanente*²²³, ya que el predominio de la racionalidad instrumental tiende a evacuar la pregunta por el Absoluto. En este siglo el artista se rebela contra todos los esquemas precedentes y la imagen de la Anunciación se vuelve, en ocasiones, irreconocible. Finalmente, el arte de la postvanguardia trasciende el afán de innovación y de romper los prototipos iconográficos existentes, y reutiliza las formas religiosas con ironía y profundo sentido crítico.

A inicios de un nuevo milenio, cuando ya no creemos en la ciencia ni en la tecnología como factores generadores de fines últimos, el hecho religioso es de nuevo un tema actual y relevante, después de un par de siglos que parecíamos asistir a su declive irremediable. La modernidad

²²³ Término empleado por José M^a Mardones en: *Raíces sociales del ateísmo*. Madrid: Fundación Sta. María, 1985. p.9.

había inhibido lo sagrado y por ende, su manifestación simbólica²²⁴.

Como hemos podido notar a través de este viaje por los rumbos del arte, a pesar de los cambios notables en el lenguaje de las imágenes de la Anunciación, su contenido mítico-religioso persiste aún cambiando, es decir, el contenido esencial de la Anunciación trasciende la historia aunque vestido de nuevos ropajes.

La imagen es dúctil a todas estas interpretaciones y a las que vendrán, pues hay algo que permanece en todas ellas y es la necesidad inherente a todo hombre, y por ende, a todo artista, que es la necesidad de hallar o de hallarse en lo sagrado. Parafraseando a Ruskin el arte intenta fijar lo vaporoso, aclarar lo incomprensible, dar un cuerpo a lo que no tiene medida, inmortalizar las cosas que son perecederas, todo lo que es un reflejo del hombre y del universo.

²²⁴ Cfr. Eugenio Trías. *Pensar la Religión*. Barcelona: Destino, 2001. p.27

Anexos:

Índice de Imágenes

Fig.1 Fresco de la Catacumba de Priscilla, Roma. c. S.IV.

Fig.2 *La Anunciación*. Arco triunfal de Santa Maria Maggiore, Roma. s.V.

Fig.3 *La Anunciación*. Relieve de marfil. Castelo Sforzesco, Milán. c. 700.

Fig.4 *La Anunciación*. Cubierta de libro tallada en marfil. Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas. s. VIII.

Fig.5 *La Anunciación*. Manuscrito iluminado del Códice de Egberto. (Maestro del Registro Gregorii'- cod. 24; f.9r) Staatsbibliothek, Trier. c.983

Fig.6 *La Anunciación*. Cubierta de libro de marfil. Staatliche Museen, Berlín. s. XI.

Fig.7 *La Anunciación*. Relieve de marfil. Staatliche Museen, Berlín. c.1100.

Fig.8 Nicolás de Verdún. *La Anunciación*. Abadía Klosterneuburg, Austria. 1181.

Fig.9 *La Anunciación*. Galería Tret'yakov, Moscú. Icono del s.XII.

Fig.10 *La Anunciación*. Manuscrito iluminado. Biblioteca Vaticana, Roma. c.1130-50.

Fig.11 *La Anunciación*. Fragmento de un fresco. Sorpe, España. s. XII.

Fig.12 *La Anunciación*. Muro septentrional del coro de la Capilla de Saint-Martin-de-Fenolar, en la comuna de Maureillas, Francia. c.1125.

Fig.13 *La Anunciación*. *Incunable suabo*. Biblioteca comarcal de Württemberg, Stuttgart. c.1150.

Fig.14 *La Anunciación*. Mosaico. Santa María Maggiore, Roma. c. s.XIII.

Fig.15 *Anunciación en la fuente*. Tapiz. Ikonenmuseum, Museen der Stadt Recklinghausen. s.XIV.

Fig.16 *La Anunciación*. Altar de Schloss Tirol. Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck. s.XIV.

Fig.17 *La Anunciación*. Museum of Art, Cleveland. s.XIV.

Fig.18 Conrad Von Soest. *La Anunciación*. Altar de la Pasión.

Badwildungen, Stadtkirche. s.XIV.

Fig.19 Hermanos de Limbourg. *La Anunciación*. Miniatura que ornamenta el libro “Belles Heures” de Jean de Berry, folio 30. c.1402-1413.

Fig.20 Lorenzo Mónaco. *La Anunciación*. Parte central del tríptico. Florencia, Galleria dell’Accademia. 1420.

Fig.21 Fra Angélico. *La Anunciación*. Iluminación inicial de un misal. Museo de San Marco, Florencia. c.1430.

Figs. 22a y 22b Stephan Lochner. *María*. Duomo, Colonia. 1448; y *Arcángel Gabriel*. Duomo, Colonia. 1448.

Fig. 23 Niccolo da Foligno. *La Anunciación*. Galleria Nazionale dell’Umbria, Perugia. 1466.

Fig.24 Jean Fouquet. *La Anunciación*. Musée Condé, Chantilly. c.1452.

Fig.25 Giotto. *La Anunciación*. Capilla de Scrovegni, Padua. 1306.

Fig.26 Duccio di Buoninsegna. *La Anunciación*. De la “Predella della Maestà”, National Gallery, Londres. c.1308-1311.

Fig.27 Simone Martini. *La Anunciación*. Galleria degli Uffizi, Florencia. 1333.

Fig.28 Autor de nombre desconocido, colaborador y discípulo de Matteo Giovanetti. *Anunciación*. Musée Granet, Aix-en-Provence. c.1340-1345.

Fig.29 Gentile da Fabriano. *La Anunciación*. Pinacoteca Vaticana, Roma. c.1419.

Fig.30 Fra Angelico. *La Anunciación*. Museo de San Marcos, Florencia. c.1440.

Fig.31 Fra Angelico. *La Anunciación*. Museo del Prado, Madrid. 1430-35.

Fig.32 Giovanni di Paolo di Grazia. *La Anunciación*. National Gallery of Art, Washington D.C. c.1445.

Fig.33 Piero della Francesca. *La Anunciación*. Galleria Nazionale dell’Umbria, Perugia. s.XV.

Fig.34 Piero della Francesca. *La Anunciación*. San Francisco, Arezzo. c.1455.

Fig.35 Sandro Botticelli. *La Anunciación*. Galleria degli Uffizi, Florencia.

s.XV.

Fig.36 Fra Filippo Lippi. *La Anunciación*. Palacio Barberini, Roma. s.XV.

Fig.37 Fra Filippo Lippi. *La Anunciación*. Alte Pinakothek, Munich. c.1445.

Fig.38 Leonardo da Vinci. *Anunciación*. Galleria degli Uffizzi, Florencia. c.1472.

Fig.39 Carlo di Giovanni Braccresco. *La Anunciación*. Museo del Louvre, París. s.XV.

Fig.40 Andrea del Sarto. *La Anunciación*. Galleria Palatina, Palacio Pitti, Florencia. 1512.

Fig.41 Pietro Vannucci "Perugino". *La Anunciación*. Colección Privada, Perugia. s.XVI.

Fig.42 Francesco del Cossa. *La Anunciación*. Gemäldegalerie, Dresde. s. XV.

Fig.43 Carlo Crivelli. *La Anunciación*. National Gallery, Londres. 1486.

Fig.44 Lorenzo Lotto. *La Anunciación*. Pinacoteca, Recanati. c.1530.

Fig.45 Matthias Grünewald. *Anunciación*. Musée Unterlinden, Colmar. c.1510-15.

Fig.46 Konrad Witz. *La Anunciación*. Germanisches National Museum. s. XV.

Fig.47 Robert Campin. *La Anunciación*. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. c.1425.

Fig.48 Roger Van der Weyden. *La Anunciación*. Musée du Louvre, París. 1435.

Fig.49 Maestro de Moulins. *Anunciación*. Art Institute, Chicago. s. XV.

Fig.50 Petrus Christus. *Anunciación*. Staatliche Museen Gemäldegalerie, Berlín. 1452.

Fig.51 Petrus Christus (atribuida). *La Anunciación*. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. c.1425.

Fig.52 Bartel Bruyn. *Anunciación*. Colonia. s. XVI.

Fig.53 Tiziano. *La Anunciación*. Scuola Grande di San Rocco, Venecia. c.1540

Fig.54 Tiziano. *La Anunciación*. Iglesia de San Salvador, Venecia. 1564-66

Fig.55 Domenikos Theotokopulos “El Greco”. *Anunciación*. Museo Thyssen- Bornemisza, Madrid. 1567-77

Fig.56 El Greco. *Anunciación*. Szepmuveszeti Muzeum, Budapest. s.XVI.

Fig.57 El Greco. *La Anunciación*. Museo del Prado, Madrid. 1597-1600.

Fig.58 Jacopo Tintoretto. *La Anunciación*. Scuola Grande di San Rocco, Venecia. 1583-7

Fig.59 Pedro Pablo Rubens. *La Anunciación*. Kunsthistorisches Museum, Viena. c.1609-1610.

Fig.60 Caravaggio. *La Anunciación*. Musée des Beaux Arts, Nancy. c. 1609-10.

Fig.61 Orazio Gentilleschi. *La Anunciación*. Galleria Sabuada, Turín. 1623.

Fig.62 Charles Mellin (atribuido). *La Anunciación*. Musée Condé, Chantilly. c.1627.

Fig.63 Simon Vouet. *La Anunciación*. Galleria degli Uffizi, Florencia. c.1630.

Fig.64 Phillipe de Champaigne. *La Anunciación*. Iglesia parroquial, Montrésor. s. XVII.

Fig.65 Nicolas Poussin. *La Anunciación*. National Gallery, Londres. 1657.

Fig.66 Bartolomé Esteban Murillo. *La Anunciación*. Wallace Collection, Londres. c.1665-70.

Fig.67 Giovanni Battista Tiepolo. *Anunciación*. Hermitage, San Petesburgo. 1724-5.

Fig.68 Anton Raphael Mengs. *La Anunciación*. Capilla del Palacio Real, Madrid. 1779.

Fig.69 Pierre Auguste Pichon. *La Anunciación*. Basílica de Notre-Dame, Clary-Saint-André. 1859.

Fig.70 Dante Gabriel Rossetti. *Ecce Ancilla Domine*. Tate Britain, Londres. 1849-50

Fig.71 Edward Burne-Jones. *La Anunciación* –laterales del tríptico de la Adoración de los Reyes y de los pastores-. Tate Britain, Londres. 1860

Fig.72 Edward Burne-Jones. *La Anunciación: "La Flor de Dios"*. Colección Lloyd-Weber, Inglaterra. 1863.

Fig.73 Edward Burne-Jones. *La Anunciación*. Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, Inglaterra. 1876-79.

Fig.74 William Adolphe Bouguereau. *La Anunciación*. Colección Privada. 1879.

Fig.75 Beatrice Parsons. *La Anunciación*. Colección Privada. 1897-9.

Fig.76 James Tissot. *La Anunciación*. Museo de Brooklin. c.1886-96.

Fig.77 Henry Osawa Turner. *Anunciación*. The W.P. Wilstach Collection, Philadelphia Museum of Art. 1898.

Fig.78 Julia Margaret Cameron. *La Anunciación*. Royal Photographic Society, Bath. c.1868.

Fig.79 Edward Frampton. *La Anunciación*. Colección Privada. c. 1912.

Fig.80 John William Waterhouse. *La Anunciación*. Colección Privada. 1914.

Fig.81 Maurice Denis. *La Anunciación*. Musée d'Art Moderne, París. 1913.

Fig.82 Paul Gauguin. *la Orana Maria*. Museum of Modern Art, Nueva York. c.1891-93.

Fig.83 Oskar Kokoschka. *La Anunciación*. Museum am Ostwall, Dortmund. 1911.

Fig.84 Paul Delvaux. *La Anunciación*. Southampton Art Gallery. 1949.

Fig.85 René Magritte. *La Anunciación*. Tate Modern, Londres. 1930.

Fig.86 Salvador Dalí. *La Anunciación*. Colección Privada. 1947.

Fig.87 Salvador Dalí. *La Trinidad para el Concilio Ecuménico*. Colección de arte religioso moderno, Museo del Vaticano, Roma. 1960

Fig.88 Gerhard Richter. *La Anunciación según Tiziano*. 1973.

Fig.89 Brice Marden. *Conturbatio*. Colección Privada. 1978.

Fig.90 Andy Warhol. *Detalles de pinturas renacentistas: Leonardo da Vinci "La Anunciación", 1472*. Andy Warhol Museum, Pittsburgh. 1984

Fig.91 Portada del disco de Santana: Abraxas.

Fig.92 Komar y Melamid. *La Anunciación*. Holy Rosary Church, Jersey City.

De donde nace la Palabra.

1990.

Fig.93 Sergio Camporreale. *La Anunciación*. 1991.

Fig.94 Sergio Camporreale. *La Anunciación*. 1991.

De donde nace la Palabra.



Fig. 1. Fresco de la Catacumba de Priscilla, Roma. c. S. IV.



Fig. 2. *La Anunciación*, Arco Triunfal de Santa Maria Maggiore, Roma. S. V.

De donde nace la Palabra.



Fig. 3. *La Anunciación*. Relieve de marfil. Castelo Sforzesco, Milán. c. 700

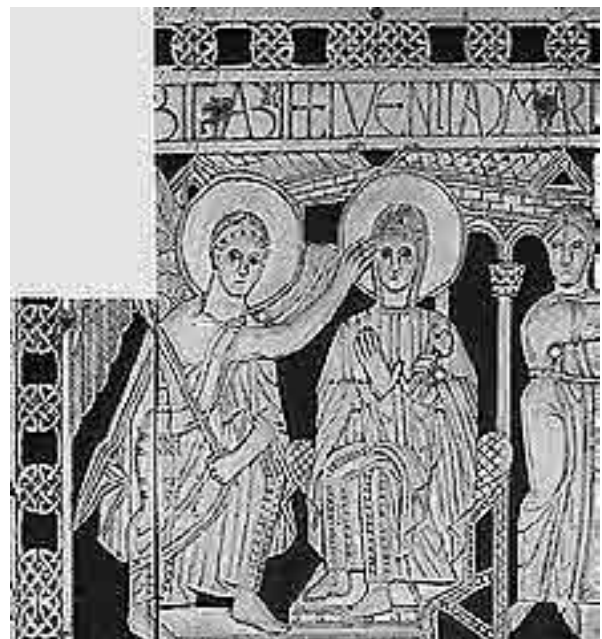


Fig.4 *La Anunciación* . Cubierta de libro tallada en marfil.
Musées Royaux d'Art et d'Histoire, Bruselas. S. VIII.



Fig.5. *La Anunciación*. Manuscrito iluminado del Códice de Egberto. (Maestro del Registro Gregorii'- cod. 24; f.9r) Staatsbibliothek, Trier. c.983



Fig.6. *La Anunciación*. Cubierto de libro de marfil.
Staatliche Museen, Berlín. S. XI.



Fig.7. *La Anunciación*. Relieve de marfil.
Staatliche Museen, Berlín. c.1100



Fig. 8. Nicolás de Verdún. *La Anunciación*. Abadía Klosterneuburg, Austria. 1181.

De donde nace la Palabra.



Fig. 9. *La Anunciación*. Galería Tret'yakov, Moscú. S. XII

De donde nace la Palabra.

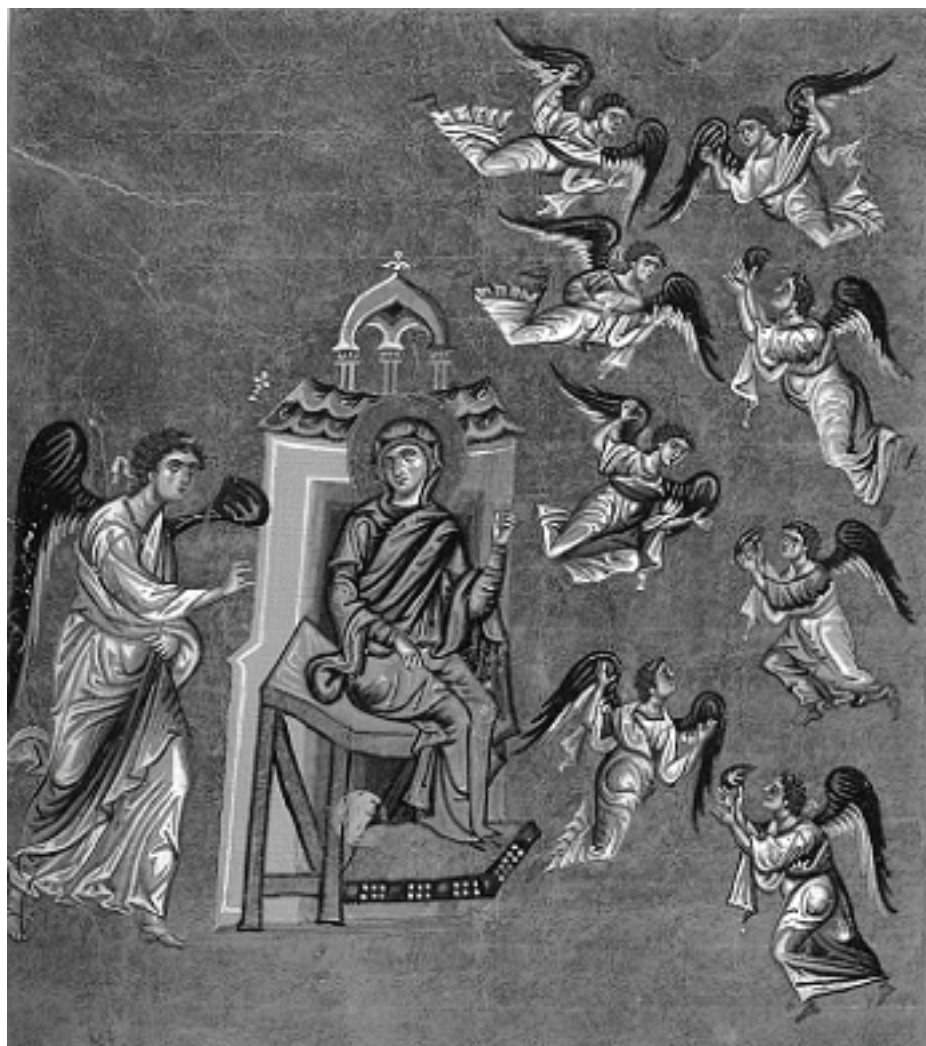


Fig. 10. *La Anunciación*. Manuscrito iluminado. Biblioteca Vaticana, Roma.
c. 1130-50

De donde nace la Palabra.



Fig. 11. *Anunciación*. Fragmento de un fresco. Sorpe, España. S. XII

De donde nace la Palabra.



Fig. 12. *La Anunciación*. Fresco. Capilla de Saint-Martin-de-Fenolar, Francia. c.1125.



Fig.13. *La Anunciación*. De un incunable suabo. Biblioteca Comarcal de Württemberg, Stuttgart. c.1150

De donde nace la Palabra.



Fig.14.Jacopo Torriti. *La Anunciación*. Mosaico de Santa Maria Maggiore, Roma. S.XIII



Fig. 15. *Anunciación en la fuente*. Tapicería. Ikonenmuseum, Museen der Stadt Recklinghausen. S. XIV.

De donde nace la Palabra.



Fig. 16. *La Anunciación*. Altar de Schloss Tirol. Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck. S. XIV.

De donde nace la Palabra.



Fig.17. *La Anunciación*. Museum of Art, Cleveland. S.XIV.

De donde nace la Palabra.

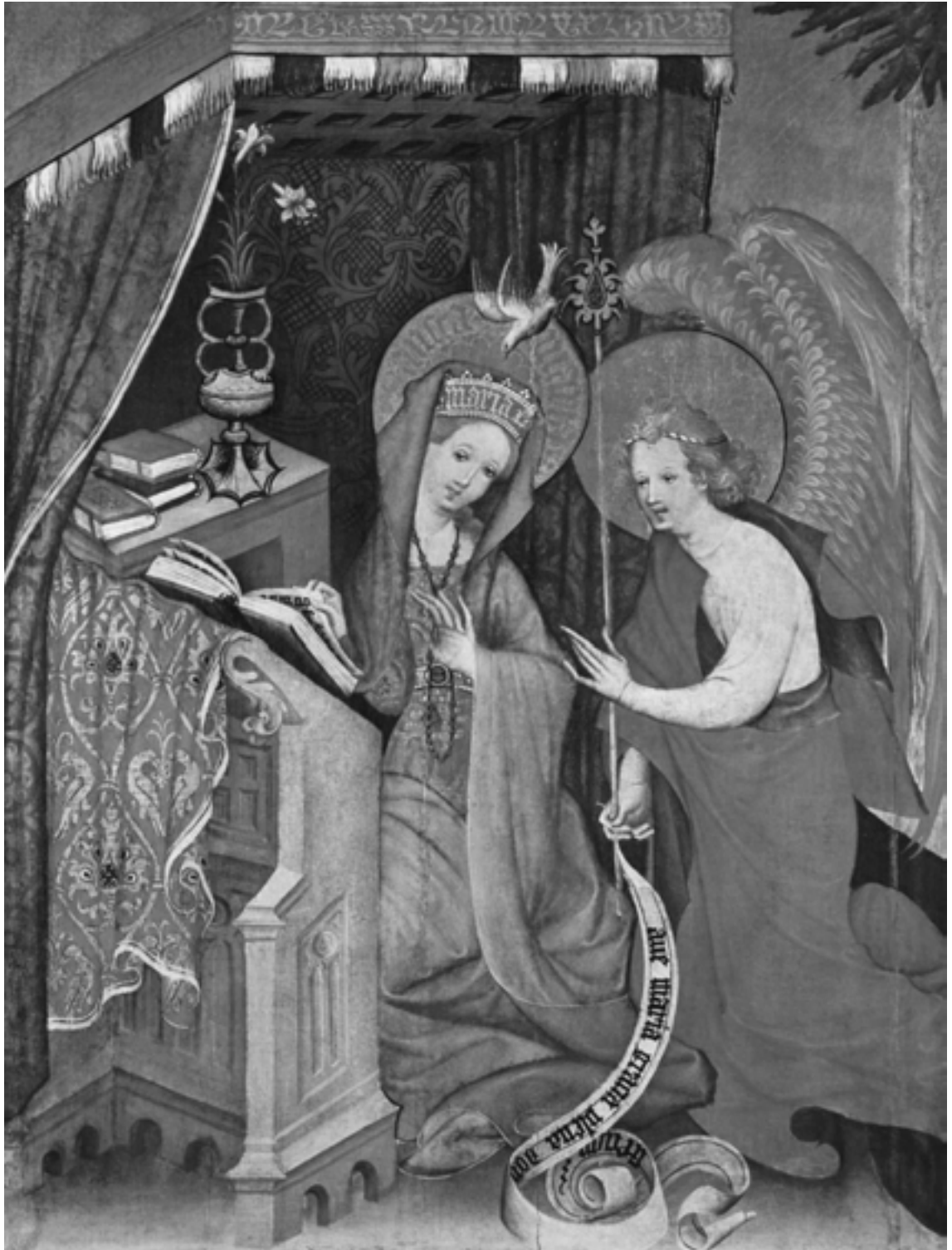


Fig. 18 Conrad von Soest. *Anunciación*. Badwildungen, Stadtkirche. S. XIV



Fig. 19. Fratelli di Limbourg. *La Anunciación*. (miniatura que ornamenta el libro "Belles Heures" de Jean de Berry, folio 30). 1402-1413

De donde nace la Palabra.



Fig. 20. Lorenzo Mónaco. *La Anunciación*. Galleria dell'Academia, Florencia. 1420.



Fig. 21. Fra Angelico. La Anunciación. Iluminación inicial de un Misal. Museo de San Marco, Florencia. c.1430.

De donde nace la Palabra.



Fig. 22a. y 22b. Stephan Lochner. *María. / Arcángel Gabriel*. Colonia, Duomo. 1448

De donde nace la Palabra.



Fig. 23. Niccolò da Foligno. *La Anunciación*. Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia. 1466.

De donde nace la Palabra.



Fig. 24. Jean Fouquet. *La Anunciación*. Musée Condé, Chantilly. c.1470

De donde nace la Palabra.



Fig. 25. Giotto di Bondone. *La Anunciación*. Capilla de Scrovegni, Padua. 1306.

De donde nace la Palabra.



Fig. 26. Duccio de Buoninsegna. *La Anunciación*. National Gallery, Londres. 1308-1311

De donde nace la Palabra.



Fig. 27. Simone Martini y Lippo Memmi. *La Anunciación*. Galleria degli Uffizi, Florencia. 1333

De donde nace la Palabra.



Fig. 28. Autor de nombre desconocido, colaborador y discípulo de Matteo Giovanetti. *Anunciación*. Musée Granet, Aix-en-Provence. c.1340-1345.

De donde nace la Palabra.



Fig. 29. Gentile da Fabriano. *La Anunciación*. Pinacoteca Vaticana, Roma. c.1419.

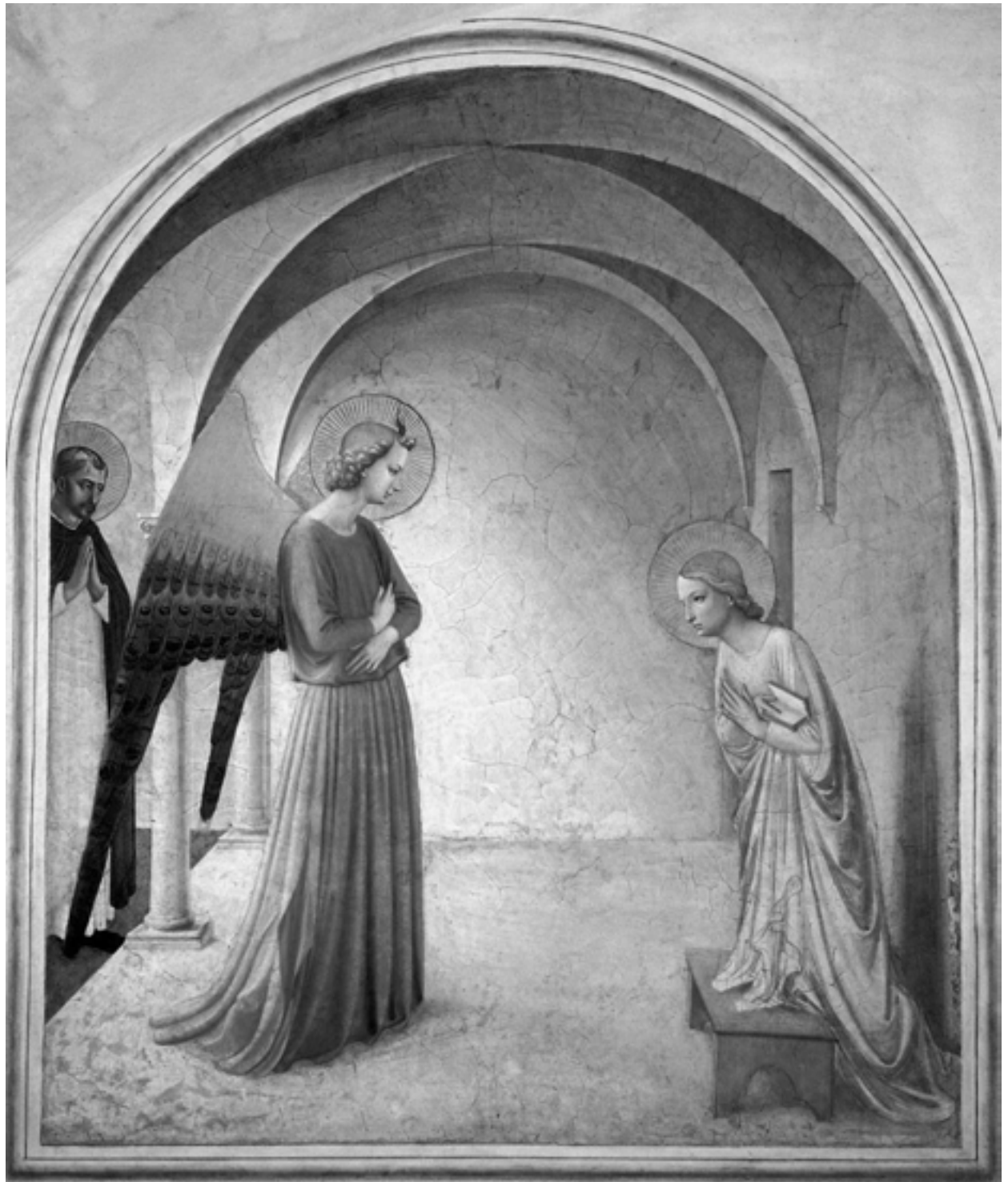


Fig. 30. Fra Angelico. *La Anunciación*. Museo de San Marcos, Florencia. c.1440

De donde nace la Palabra.



Fig. 31. Fra Angelico. *La Anunciación*. Museo del Prado, Madrid. 1430-1435

De donde nace la Palabra.



Fig. 32. Giovanni di Paolo di Grazia. *La Anunciación*. National Gallery of Art, Washington D.C. c.1445.

De donde nace la Palabra.



Fig. 33. Piero della Francesca. *La Anunciación*. Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia. S.XV.

De donde nace la Palabra.



Fig. 34. Piero della Francesca. *Anunciación*. San Francisco, Arezzo. c.1457.

De donde nace la Palabra.



Fig. 35. Sandro Botticelli. *La Anunciación*. Galleria degli Uffizzi, Florencia. S. XV.

De donde nace la Palabra.



Fig. 36. Filippo Lippi. *La Anunciación*. Palacio Barberini, Roma. S.XV

De donde nace la Palabra.



Fig. 37. Fra Filippo Lippi. *La Anunciación*. Alte Pinakothek, Munich. c.1445

De donde nace la Palabra.



Fig. 38. Leonardo da Vinci. *Anunciación*. Uffizi, Florencia. c. 1472

De donde nace la Palabra.



Fig. 39. Carlo di Giovanni Braccaccio. *La Anunciación*. Museo del Louvre, París. Finales del s. XV.

De donde nace la Palabra.



Fig. 40. Andrea del Sarto. *La Anunciación*. Galería Palatina, Palacio Pitti, Florencia. 1512.

De donde nace la Palabra.



Fig. 41. Perugino. *La Anunciación*. Colección privada, Perugia. S. XVI.



Fig. 42. Francesco del Cossa. *Anunciación*. Gemäldegalerie, Dresde. S. XV

De donde nace la Palabra.



Fig. 43. Carlo Crivelli. *La Anunciación*. National Gallery, Londres. 1486

De donde nace la Palabra.



Fig. 44. Lorenzo Lotto. *La Anunciación*. Pinacoteca, Recanati. c.1530

De donde nace la Palabra.



Fig.45. Matthias Grünewald. *Anunciación*. Musée Unterlinden, Colmar. c.1510-1515.

De donde nace la Palabra.



Fig. 46. Konrad Witz. *La Anunciación*. National Museum, Germanisches. S. XV.

De donde nace la Palabra.



Fig. 47. Robert Campin. *La Anunciación*. Metropolitan Museum of Art, Nueva York. c.1425.

De donde nace la Palabra.



Fig. 48. Roger Van der Weyden. *La Anunciación*. Museo del Louvre, París. 1435.

De donde nace la Palabra.



Fig. 49. Maestro de Moulins. *Anunciación*. Art Institute, Chicago. S.XV



Fig. 50. Petrus Christus. *Anunciación*. Staatliche Museen Gemäldegalerie, Berlín. 1452.

De donde nace la Palabra.



Fig. 51. Atribuida a Petrus Christus. *La Anunciación*. Metropolitan Museum of Art. Nueva York. c. 1425.



Fig. 52. Bartel Bruyn. *Anunciación*. Colonia. S. XVI.

De donde nace la Palabra.



Fig. 53. Tiziano. *La Anunciación*. Scuola Grande di San Rocco, Venecia. c. 1540.

De donde nace la Palabra.



Fig. 54. Tiziano. *La Anunciación*. Iglesia de San Salvador, Venecia. 1564-66.

De donde nace la Palabra.



Fig. 55. El Greco. *Anunciación*.
Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. 1567-1577



Fig. 56. El Greco. *Anunciación*.
Szepmuveszeti Muzeum,
Budapest. S.XVI.



Fig. 57. El Greco. *La Anunciación*. Museo del Prado, Madrid. 1597-1600



Fig. 58. Jacopo Tintoretto. *La Anunciación*. Scuola Grande di San Rocco, Venecia. 1583-7



Fig. 59. Pedro Pablo Rubens. *La Anunciación*. Kunsthistorisches Museum, Viena. 1609-10.

De donde nace la Palabra.



Fig. 60. Caravaggio. *La Anunciación*. Musée des Beaux Arts, Nancy. c. 1609-10.

De donde nace la Palabra.



Fig. 61. Orazio Gentileschi. *La Anunciación*. Galleria Sabuada, Turín. 1623.



Fig. 62. Atribuida a Charles Mellin. *La Anunciación*. Musée Condé, Chantilly. c.1627.

De donde nace la Palabra.



Fig. 63. Simon Vouet. *La Anunciación*. Galleria degli Uffizi, Florencia. c.1630.



Fig. 64. Phillipe de Champaigne. *La Anunciación*. Iglesia parroquial, Montrésor. S. XVII.

De donde nace la Palabra.



Fig. 65. Nicolas Poussin. *La Anunciación*. National Gallery, Londres. 1657

De donde nace la Palabra.



Fig. 66. Bartolomé Esteban Murillo. *La Anunciación*. Wallace Collection, Londres. c. 1665-70.



Fig. 67. Giovanni Battista Tiepolo. Anunciación. Hermitage, San Petesburgo. 1724-5.

De donde nace la Palabra.



Fig. 68. Anton Raphael Mengs. *La Anunciación*. Capilla del Palacio Real, Madrid. 1779.



Fig. 69. Pierre Auguste Pichon. *La Anunciación*. Basílica de Notre-Dame, Clary-Saint-André. 1859.



Fig. 70. Dante Gabriel Rossetti. *Ecce Ancilla Domine!* (*He Aquí la esclava del Señor!*). Tate Gallery, Londres. 1849-50.

De donde nace la Palabra.



Fig. 71. Edward Burne-Jones. *La Anunciación*. Laterales del tríptico de La Adoración de los Reyes y de los pastores. Tate Gallery, Londres. 1860



Fig. 72. Edward Burne-Jones. *La Anunciación "La Flor de Dios"*. Colección Lloyd-Weber, Inglaterra. 1863

De donde nace la Palabra.

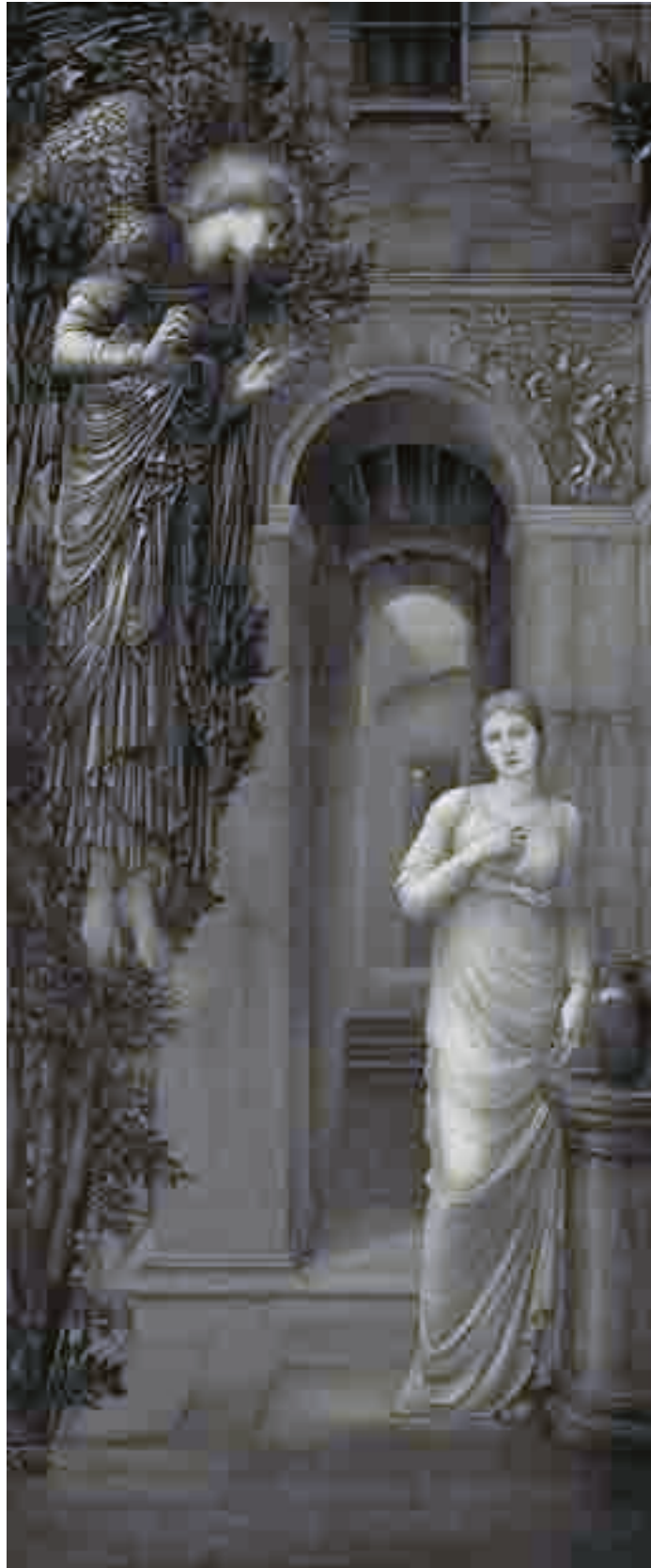


Fig. 73. Edward Burne-Jones. *La Anunciación*. Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, Inglaterra. 1876-1879.

De donde nace la Palabra.



Fig. 74. William Adolphe Bouguereau. *La Anunciación*. Colección privada. 1879

De donde nace la Palabra.

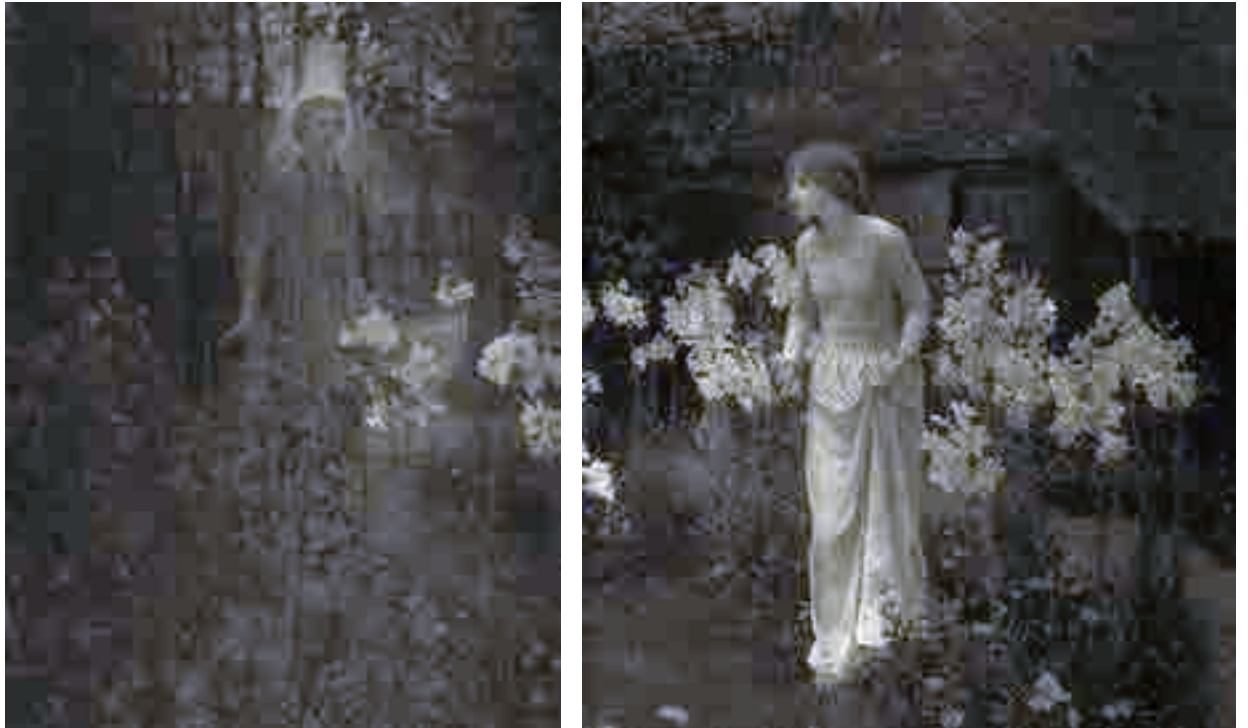


Fig. 75. Beatrice Parsons. *La Anunciación*. Colección privada. 1897-9.

De donde nace la Palabra.



Fig. 76. James Tissot. *La Anunciación*. Museo de Brooklyn. c. 1886-96.

De donde nace la Palabra.



Fig. 77. Henry Osawa Turner. *Anunciación*. Philadelphia Museum of Art, The W.P. Wilstach Collection. 1898.

De donde nace la Palabra.

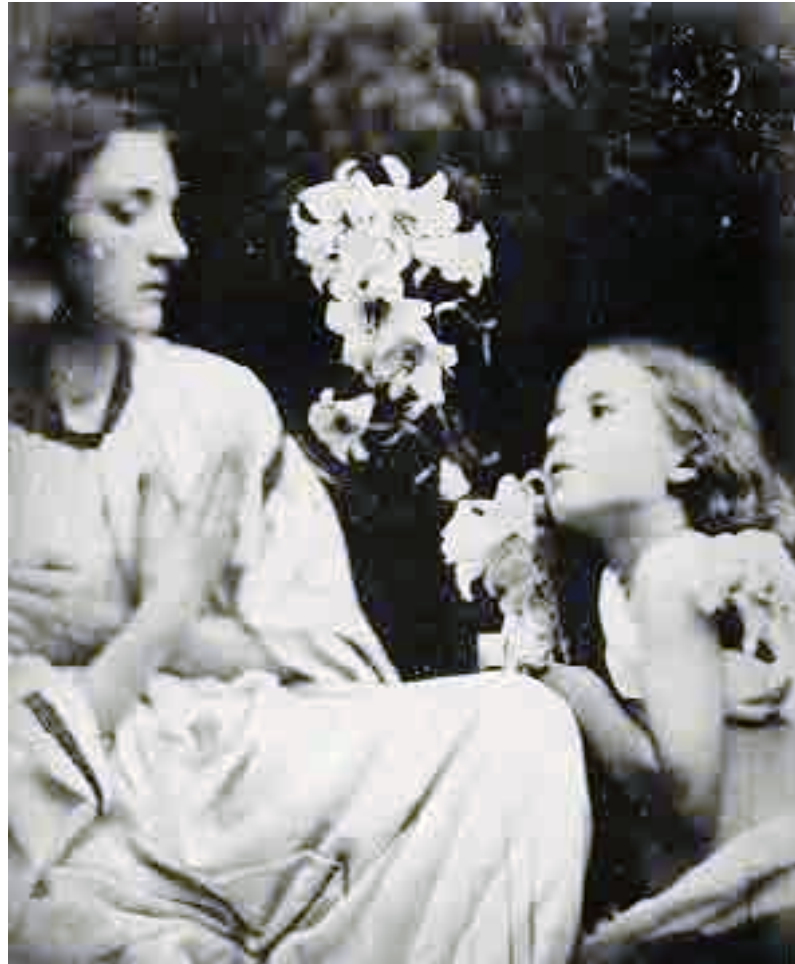


Fig. 78. Julia Margaret Cameron. *La Anunciación*. Royal Photographic Society, Bath. c.1868

De donde nace la Palabra.



Fig. 79. Edward Frampton. *La Anunciación*. Colección Privada. c.1912.

De donde nace la Palabra.



Fig. 80. John William Waterhouse. *La Anunciación*. Colección Privada. 1914

De donde nace la Palabra.



Fig. 81. Maurice Denis. *La Anunciación*. Musée d'Art Moderne, París. 1913.

De donde nace la Palabra.

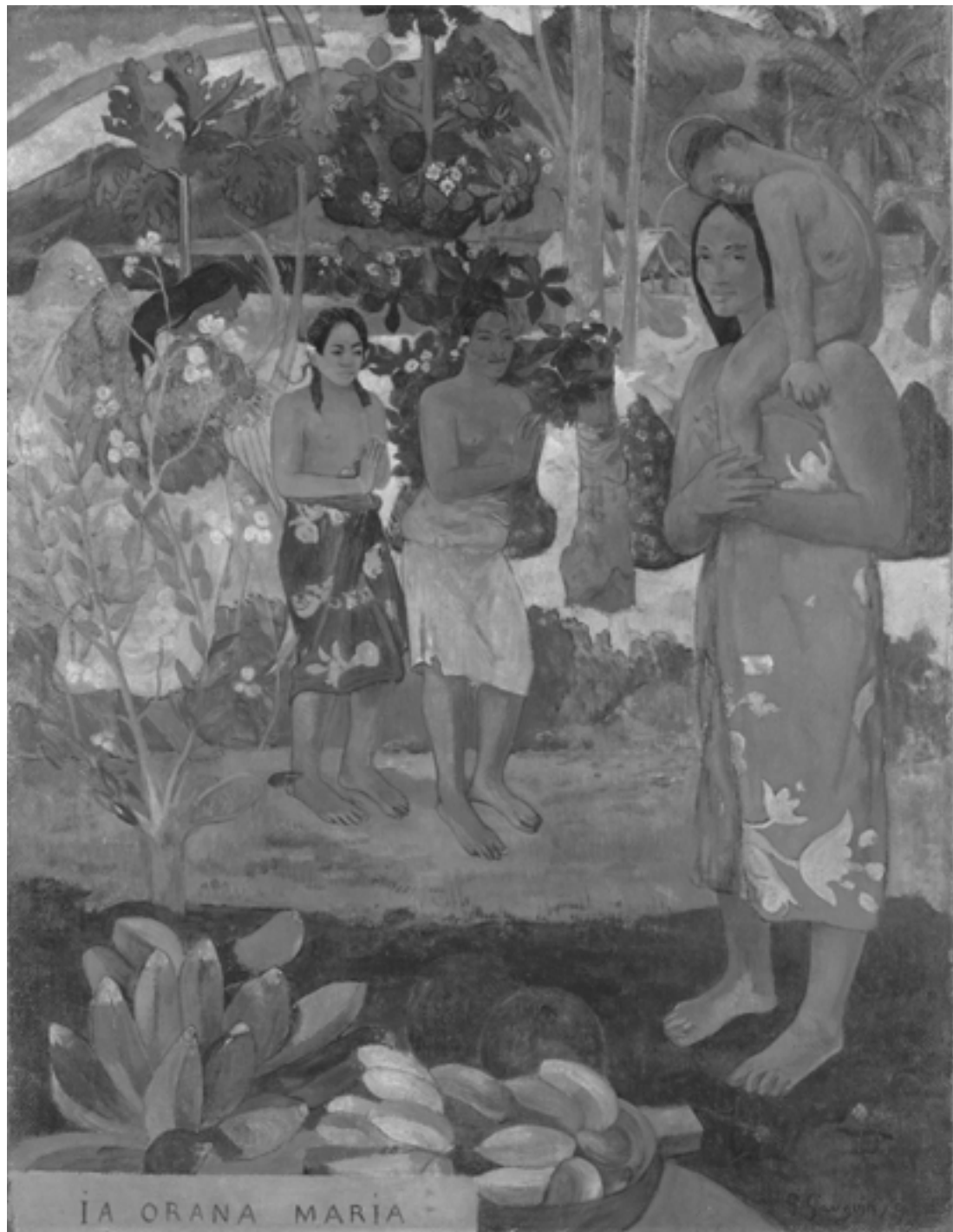


Fig. 82. Paul Gauguin. *Ia Orana Maria* (Yo te saludo, María). Museum of Modern Art, Nueva York. c.1891-93.

De donde nace la Palabra.



Fig. 83. Oskar Kokoschka. *La Anunciación*. Museum am Ostwall, Dortmund.
1911

De donde nace la Palabra.



Fig. 84. Paul Delvaux. *La Anunciación*. Southampton Art Gallery. 1949

De donde nace la Palabra.

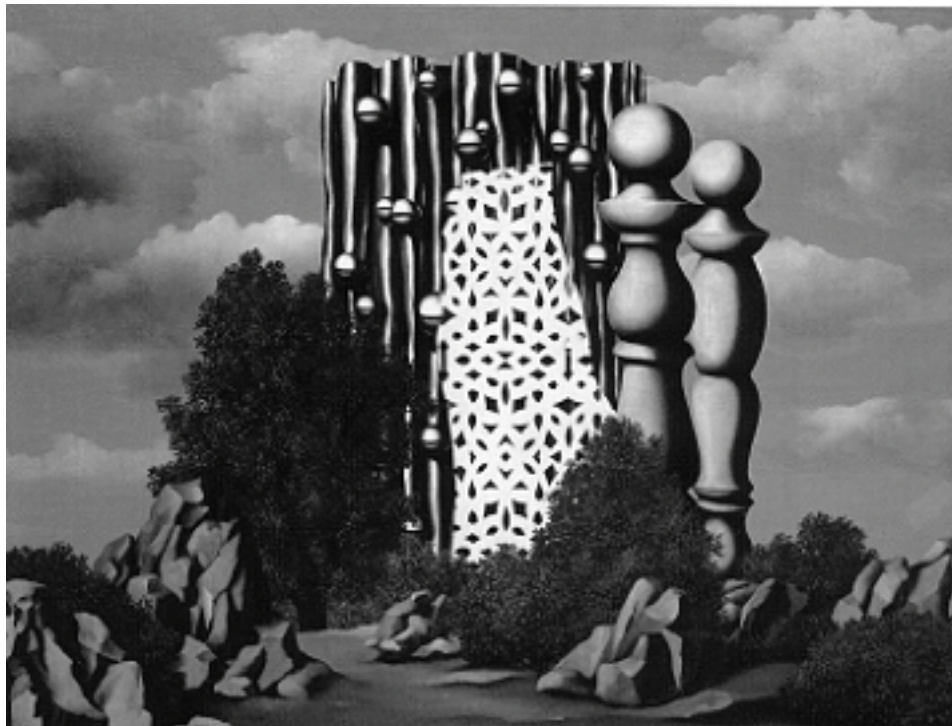


Fig. 85. René Magritte. *La Anunciación*. Tate Gallery, Londres. 1930.

De donde nace la Palabra.



Fig. 86. Salvador Dalí. *La Anunciación*. Colección Privada. 1947



Fig. 87. Salvador Dalí. *La Trinidad para el Concilio Ecuménico*. Colección de arte religioso moderno, Museo del Vaticano, Roma. 1960

De donde nace la Palabra.



Fig. 88. Gerhard Richter. *La Anunciación según Tiziano*, 1973.



Fig. 89. Brice Maden. *Conturbatio*. Colección privada. 1978

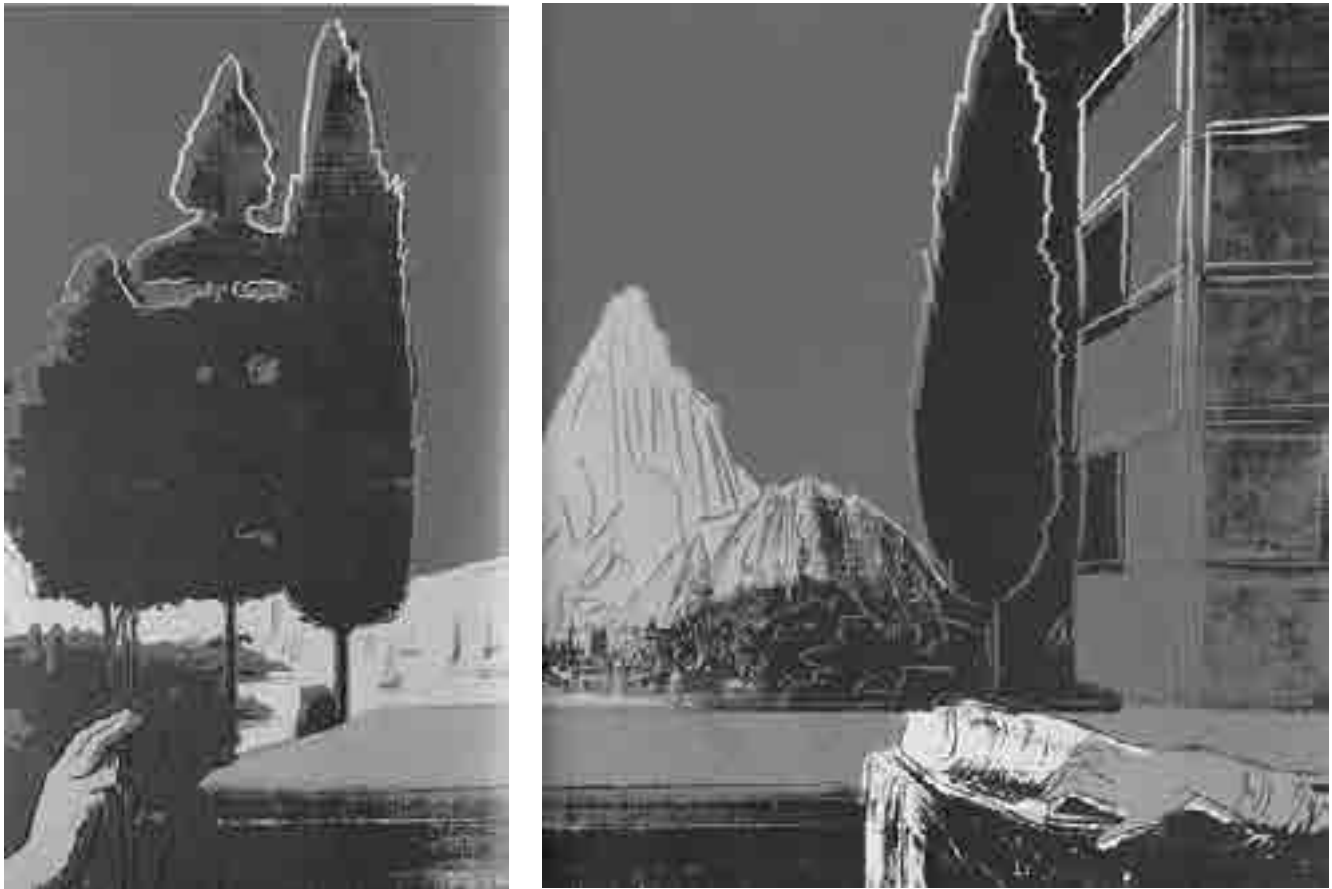


Fig. 90. Andy Warhol. *Detalles de pinturas renacentistas. Leonardo da Vinci "La Anunciación", 1472. Andy Warhol Museum, Pittsburgh. 1984.*

De donde nace la Palabra.



Fig. 91. Portada del disco *Abraxas* de Santana.

De donde nace la Palabra.

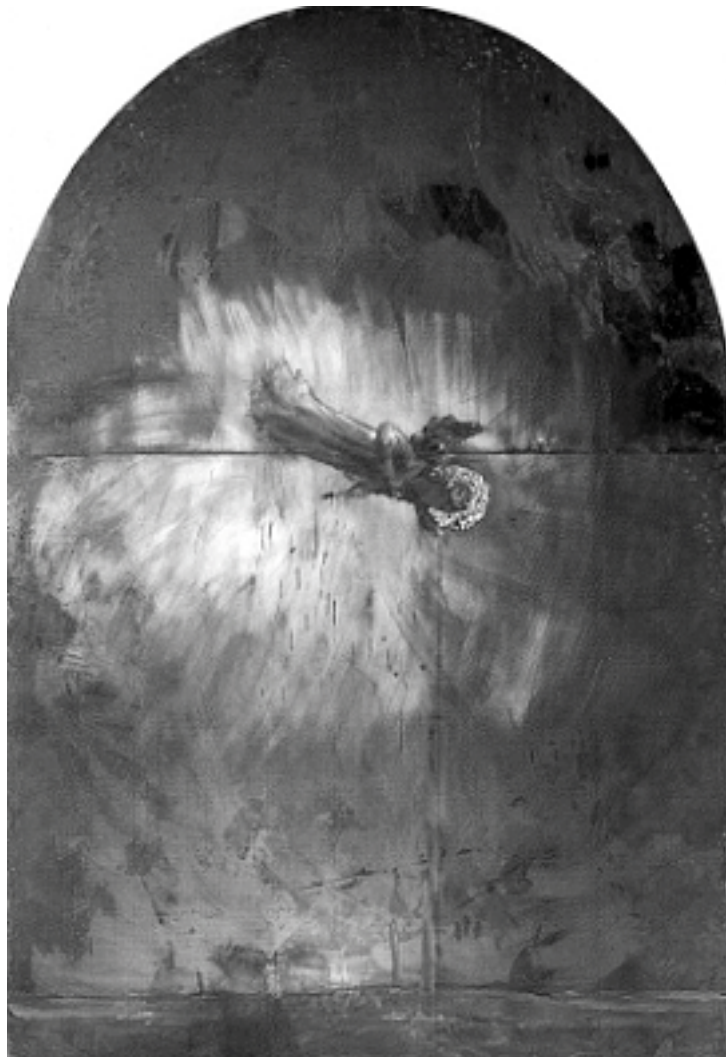


Fig. 92. Komar y Melamid. *La Anunciación*. Holy Rosary Church, Jersey City. 1990

De donde nace la Palabra.



Fig. 93. Sergio Camporreal. *La Anunciación*, 1991.



Fig. 94. Sergio Camporreal. *La Anunciación*, 1991.

Bibliografía

Alvar, Jaime y otros. Cristianismo Primitivo y Religiones Místicas. Madrid: Cátedra, 1995.

Ancilli, Ermanno. Diccionario de Espiritualidad. Tomo I. Barcelona: Herder, 1987.

Arasse, Daniel. "Annonciation/ Enonciation. Remarques sur un énoncé pictural du Quattrocento". Versus, Milán: 37, 1984.

Aubert, Jean Marie. La Mujer. Antifeminismo y Cristianismo. Barcelona: Herder, 1976.

Bachofen, Johan Jakob. Mitología Arcaica y Derecho Materno. Barcelona: Anthropos, 1988.

Balandier, Georges Le détour. Pouvoir et modernité. París: Fayard, 1985.

Baring, Anne y Jules Cashford. The Myth of the Goddess. Evolution of an Image. Londres: Arkana, 1993.

Baxandall, Michael. Pintura y Vida Cotidiana en el Renacimiento. 4ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Benjamin, Walter. Discursos Interrumpidos I. Madrid: Taurus, 1989.

Boff, Leonardo. El Rostro Materno de Dios. Ensayo interdisciplinar sobre lo femenino y sus formas religiosas. 7ª ed. Madrid: Ediciones Paulinas, 1979.

Bornay, Erika. Historia Universal del Arte: El Siglo XIX. Vol.8. Barcelona: Planeta, 1991.

Bruyne, Edgar de. La Estética de la Edad Media. 2ª ed. Madrid : La Balsa de la Medusa, 1994.

Briffault, Robert. Las Madres. Bs. As.:Siglo XX, 1979.

Bialostocki, Jan. Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes. Barcelona: Barral Editores, 1972.

Brown, Norman O. El cuerpo del amor. Bs. As. :Sudamericana, 1972.

Calabrese, Omar. El Lenguaje del Arte. Barcelona: Paidós, 1987.

----- El tiempo en la pintura. Madrid: Mondadori, 1987.

----- Cómo se lee una obra de Arte. Madrid: Cátedra, 1993.

Calvo Serraller, Francisco. El Arte Contemporáneo. Madrid: Taurus, 2001.

Campbell, Joseph. El Héroe de las mil caras. Psicoanálisis del Mito.

De donde nace la Palabra.

México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1972.

------. Las Máscaras de Dios. Mitología Primitiva. Madrid: Alianza, 1991.

Carol. J.B. y otros. Mariología. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, MCMLXIV.

Carroll, Michael. The cult of Virgin Mary. Psychological origins. New Jersey: Princeton University Press, 1986.

Cirlot, Juan Eduardo. Diccionario de Símbolos. 4ª ed. Barcelona: Labor, 1981.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrandt. Diccionario de los símbolos. Barcelona: Herder, 1999.

Chilvers, Ian y otros. Diccionario de Arte. Madrid: Alianza, 1992.

Davidson, Gustave. A Dictionary of Angels. New York: The Free Press, 1971.

Diccionario Patrístico y de la Antigüedad Cristiana. (Dirigido por Angelo di Berardino) Salamanca: Sígueme, 1991.

Eco, Umberto. De los Espejos y otros ensayos. (trad. Cárdenas Moyano) Barcelona: Lumen, 1988.

------. Tratado de Semiótica General. Barcelona: Lumen, 1977

------. Interpretación y Sobreinterpretación. Cambridge University Press, 1995.

Edward Burne-Jones. 1833-1898. Un Maître anglais de l'imaginaire. París: Editions de la Réunion des musées nationaux, 1999.

Eisler, Riane. El Cáliz y la Espada. Santiago de Chile: Cuatro Vientos, 1990.

Eliade, Mircea. Historia de las creencias y las ideas religiosas. Tomo I. De la edad de piedra a los misterios de Eleusis. Barcelona: Paidós, 1999.

------. Lo Sagrado y lo Profano. 6ª ed. Barcelona: Labor, 1985.

------. El Mito del Eterno Retorno. Arquetipos y repetición. Barcelona: Altaya, 1997.

------. Mefistófeles y el Andrógino. Madrid: Guadarrama, 1969.

------. Tratado de Historia de las Religiones. Madrid: Cristiandad, 1974.

ENCICLOPEDIA DE LA RELIGIÓN CATÓLICA. Tomo I. Barcelona: De. Librería Dalmau y Jover, 1950.

ENCICLOPEDIA UNIVERSAL ILUSTRADA ESPASA-CALPE. Madrid:

De donde nace la Palabra.

Autor, 1989.

ENCICLOPEDIA DEL ARTE SALVAT. Barcelona: Salvat Editores, 1976.

Esteban Lorente, Juan Francisco. Tratado de Iconografía. Madrid: Istmo, 1990.

Focillon, Henri. Vida de las formas. Buenos Aires: El Ateneo, 1947.

Fontana, David. El lenguaje secreto de los símbolos. Una clave visual para los símbolos y sus significados. Barcelona: Círculo de Lectores, 1993.

Foster, Hal. La Posmodernidad. Barcelona: Kairós, 1985.

Francastel, Pierre. La Figura y el Lugar. El orden del Quattrocento. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.

----- La Realidad Figurativa II. Barcelona: Paidós, 1988.

Frédéric, Louis. Buddhism. Flammarion Iconographic Guides. París: Flammarion, 1995.

Frye, Northrop. Poderosas Palabras. Barcelona: Muchnik Editores, 1996.

----- El Gran Código. Barcelona: Gedisa, 1988.

Furió, Vicenç. Ideas y formas en la representación pictórica. Barcelona: Anthropos, 1991.

Gadamer H.G y otros. Diccionario de Hermenéutica. 2ª ed. Bilbao: Universidad de Deusto, 1998.

García Paredes, José Cristo Rey. Mariología. 2ª ed. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999.

Gerard, André-Marie. Diccionario de la Biblia. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1995.

Giedion, Sigfried. El presente eterno: Los comienzos del arte. Madrid: Alianza, 1988.

Gimbutas, Marija. Diosas y Dioses de la Vieja Europa 7000-3000 a.C mitos, leyendas e imaginaria. Madrid: Istmo, 1991.

----- El Lenguaje de la Diosa. Madrid: Dove, 1996.

Godwin, Malcom. ÁNGELES. Una especie en peligro de extinción. Barcelona: Ediciones Robinbook, 1991.

Gombrich, Ernest. La Imagen y el Ojo. Madrid: Alianza, 1987.

----- La Historia del Arte. Madrid: Debate, 1997.

Gowing, Sir Lawrence (Editor General). A Biographical Dictionary of

De donde nace la Palabra.

Artists. Londres: Grange Books, 1994

Grabar, André. Las vías de la creación de la Iconografía Cristiana. Madrid: Alianza, 1993.

Graef, Hilda. María. La Mariología y el culto mariano a través de la historia. Barcelona: Herder, 1968. (Teología y filosofía, vol. 90)

Graves, Robert. La Diosa Blanca. Gramática histórica del mito poético. 3ª ed. Madrid: Alianza, 1988.

Haag, H. Diccionario de la Biblia. Barcelona: Herder, 1978

Hall, James. Diccionario de temas y símbolos artísticos. (Versión castellana de Jesús Fernández) Madrid: Alianza, 1987.

Honnef, Klauss. Arte Contemporáneo. Colonia: Taschen, 1991.

Izzi, Massimo. Diccionario Ilustrado de los Monstruos. Angeles, Diablos, Ogros, Dragones, Sirenas y otras criaturas del imaginario. Palma de Mallorca: Alejandría, José J. de Olañeta - Editor, 1996.

Jung, Carl G. Tipos Psicológicos. 6ª ed. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 1954.

----- Psicología y Religión. 2ª ed. Buenos Aires: Paidós, 1955.

----- Mysterium Coniunctionis. An Inquiry into the separation and synthesis of psychic opposites in alchemy. N.Y: Bollingen Series XX, 1963

----- El Hombre y sus Símbolos. 2ª ed. Madrid: Aguilar, 1979.

----- Símbolos de Transformación. Barcelona: Paidós, 1982

----- La Psicología de la Transferencia. 2ª ed. Barcelona: Paidós, 1991.

----- Aion. Contribución a los simbolismos del sí mismo. Barcelona: Paidós, 1992.

Kerényi, Karl y otros. Arquetipos y símbolos colectivos. Círculo Eranos I. Barcelona: Anthropos, 1994.

Küng, Hans. La Encarnación de Dios. Introducción al pensamiento de Hegel como porlegómenos para una cristología futura. Barcelona: Herder, 1974.

----- Teología para la Posmodernidad. Madrid: Alianza, 1989.

----- Credo. Madrid: Trotta, 1994.

----- Ser Cristiano. Madrid: Trotta, 1996

De donde nace la Palabra.

Léon-Dufour, Xavier. Vocabulario de Teología Bíblica. Barcelona: Herder, 1988.

Loeffler-Delachaux, M. Le symbolisme des contes de fées. París: Fayard, 1949

Mâle, Emile. Arte Religioso del s. XII al s. XVII. 2º ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

-----Religious Art in France. The twelfth century. A Study of the Origins of Medieval Iconography. New Jersey: Princeton University Press, 1978.

-----El Barroco. El arte religioso del siglo XVII. Madrid: Encuentro, 1985.

-----El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes. Madrid: Encuentro, 1986.

Mardones, José María. Raíces sociales del ateísmo. Madrid: Fundación Sta. María, 1985.

Margolies, Morris. Reunión de Ángeles. Los ángeles en la vida y la literatura judías. Buenos Aires: Emecé, 1990.

Mayr, Franz. La Mitología Occidental. Barcelona: Anthropos, 1989.

Metken, Günter. Los Prerrafaelistas. El realismo ético y una torre de marfil en el S. XIX. Barcelona: Blume, 1982.

MYSTERIUM SALUTIS. Manual de Teología como Historia de la Salvación. Vol. II. Madrid: Cristiandad, 1969.

Neumann, Erich. The Great Mother. 2º ed. N.Y: Princeton University Press, 1991.

Nisibe, Efrén de. Commentaire de l'Évangile concordant au Diatessaron. (Trad. Leloir) París: Sources Chr., 1966.

NUEVO DICCIONARIO DE MARIOLOGÍA. (Dirigido por Stefano de Fiores y Salvatore Meo.) Madrid: Ediciones Paulinas, 1988.

Ortiz-Osés, Andrés. Antropología simbólica vasca. Barcelona: Anthropos, 1985.

-----Mitología Cultural y Memorias Antropológicas. Barcelona: Anthropos, 1987.

-----C.G. Jung: Arquetipos y sentido. Bilbao: Universidad de Deusto, 1988.

----- y Franz Mayr. El Matriarcalismo Vasco. Bilbao: Universidad de Deusto, 1988.

De donde nace la Palabra.

------. Las claves simbólicas de nuestra cultura. Matriarcalismo, patriarcalismo, fratriarcalismo. Barcelona: Anthropos, 1993.

------. La Diosa Madre. Interpretación desde la mitología Vasca. Madrid: Trotta, 1996.

------. Cuestiones Fronterizas. Una filosofía simbólica. Barcelona: Anthropos, 1999.

Obediente Sosa, Enrique. Un ensayo de semiótica narrativa. El Análisis del relato bíblico. Mérida: Consejo de Publicaciones ULA, 1982.

Otto, Rudolf. Lo Santo. Lo Racional y lo Irracional en la idea de Dios. 5ª ed. Madrid: Alianza, 1998.

Pagels, Elaine. Los Evangelios Gnósticos. Barcelona: Grijalbo, 1982.

Pacomio, L. y otros. Diccionario Teológico Interdisciplinar. Salamanca: Sígueme, 1982.

Panofsky, Erwin. El Significado de las Artes Visuales. Madrid: Alianza, 1979.

------. Estudios sobre Iconología. 3ª ed. Madrid: Alianza, 1979.

------. La Perspectiva como forma simbólica. 4ªed. Barcelona: Tusquets Editores, 1983. (Cuadernos marginales, 31).

------. Renacimiento y Renacimientos en el arte occidental. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1979.

Passarelli, Gaetano. El icono de la Anunciación. Madrid: Publicaciones Claretianas, 1990.

Pelikan, Jaroslav. Mary through the Centuries. Her place in the History of Culture. New Haven: Yale University Press, 1996

Pérez Carreño, Francisca. Los placeres del parecido. Icono y Representación. Madrid: Visor, 1988.

Plazaola, Juan. Historia del Arte Cristiano. Madrid, Biblioteca de autores Cristianos, 1999.

Revilla, Federico. Diccionario de Iconografía. Madrid: Cátedra, 1990.

Réau, Louis. Iconografía del Arte Cristiano. Introducción General. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. (1)

------. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1999.

------. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000. (2)

De donde nace la Palabra.

Rudrauf, Lucien. L'Annonciation. Étude d'un thème plastique et de ses variations en peinture et en sculpture. París: Grou-Radenez, 1943.

Santos, Aurelio de. Los Evangelios Apócrifos. Madrid: Católica, MCMLVI.

Saxl, Fritz. La vida de las imágenes. Estudios Iconográficos sobre el arte occidental. Madrid: Alianza, 1989.

Sebastián, Santiago. Iconografía Medieval. Donostia: Etor, 1988.

----- Contrarreforma y barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas. Madrid: Alianza, 1989.

Selma, José Vicente. Los Prerrafaelitas. Arte y sociedad en el debate victoriano. Barcelona: Montesinos, 1991.

Sjoo, Monica y BarbaraMor. The Great Cosmic Mother : Rediscovering the Religion of the Earth. San Francisco: Harper, 1991.

Solares, Blanca. Los lenguajes del símbolo. Barcelona: Anthropos, 2001

Tatarkiewicz, Wladyslaw. Historia de la estética. II. La Estética Medieval. Madrid: Akal,1990.

----- Historia de la estética. III. La Estética Moderna. Madrid: Akal, 1991.

Taylor, G. Rattray. Sex in History. Londres: Thames and Hudson, 1968.

Thomas, Karin. Hasta Hoy. Estilos de las Artes Plásticas en el siglo XX. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1988.

Trías, Eugenio. Pensar la Religión. Barcelona: Destino, 2001.

Vattimo, Gianni y otros. En Torno a la Posmodernidad. Barcelona: Anthropos; reimpresión: Santafé de Bogotá: Siglo del Hombre, 1994.

----- Las aventuras de la diferencia. Barcelona: Península, 1986.

Vorágine, Santiago de la. La Leyenda Dorada. Madrid: Alianza Forma, 1987.

Warner, Marina. Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la Virgen María. Madrid: Taurus, 1991.

Wind, Edgar. La Elocuencia de los Símbolos. Estudios sobre arte humanista. Madrid: Alianza, 1993.

Wirth, Jean. L'image medievale. Naissance et developpements (VIe – XVe siècle). París: Méridiens Klincksieck, 1989.

Wittkower, Rudolf. Arte y Arquitectura en Italia 1600 - 1750. Madrid: Cátedra, 1979.

De donde nace la Palabra.

Woodman, Marion y Elinor Dickson. Dancing in the Flames. The dark goddess in the transformation of consciousness. Boston: Shambhala,1996.