

A PROPOSITO DE UNAS TABLAS MEDIEVALES MALLORQUINAS DE LA ANUNCIACION Y SU AMBIGÜEDAD ICONOGRAFICA

por

GABRIEL LLOMPART

Una de las variantes más curiosas que el Bajo Medioevo introdujo en la tratación iconográfica del misterio de la Anunciación de María fue, sin duda —junto al motivo de la caza del unicornio—, el motivo del descenso del Verbo, representado en forma de un minúsculo infante, desde el Padre al seno de la Virgen Madre¹.

No hace mucho apuntaba Angelo Lipinski la conveniencia de señalar la presencia de las piezas caracterizadas por este motivo todavía existentes². Porque el motivo en cuestión ha tenido bastante

¹ Cfr. KARL KUENSTLE, *Ikonographie der christlichen Kunst* (Freiburg, 1928), p. 340, quien depende sustancialmente de STEPHAN BEISSEL, *Geschichte der Verehrung Marias in Deutschland waehrend des Mittelalters* (Freiburg, 1909), pp. 600-601.

Del motivo se suele tratar en trabajos fronterizos entre la historia de la piedad y la del arte; así, E. MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age* (París, 1925), p. 29 ss.; C. CECHELI, *Mater Christi*, 4 (Roma, 1954), p. 457.

Una curiosa variante es la que presenta al Padre Eterno que ofrece desde el cielo, sujetándolo con sus manos, al Verbo, en forma de niño desnudo, si es que no se trata de una alusión a la Encarnación propiamente dicha y ya realizada. Un ejemplo en el *Marienlexikon*, en vías de publicación, 1922 (ilustración del *Schlackenwerther Kodex*, 1353, de la Bibl. Nac. de Viena). También en una tabla del Museo Civico de Pistoia, en la que no se ha fijado GIACOMO PRAMPOLINI, que la reproduce en su obra *L'Annunciazione nei pittori primitivi italiani* (Milano, s. a.), fig. 42.

² A. LIPINSKY, *Contributi all'iconografia dell'Annunciazione: "Et Verbum, caro factum est"*, *Arte cristiana*, 41 (Milano, 1954), p. 260. Del mismo sobre este tema: *L'Annunciazione di Francesco Segala*, *Arte cristiana*, 43 (1955), pp. 63-65.

mala prensa e incluso, de haberse seguido el consejo del iconógrafo Interián de Ayala, sus muestras habrían desaparecido irremisiblemente. "Baste advertir —escribe el mercedario español— que estas pinturas e imágenes deben omitirse enteramente y aún (según yo pienso) deben borrarse o quitarse, si todavía ha quedado alguna de ellas. Porque si bien podrían interpretarse en otros sentidos píos, como observó un theólogo³, que escribió sobre estas materias, sin embargo no veo por qué deba hacerse tanto caso de dichas pinturas (que por lo menos son rudas y ridículas), que por ellas se haya de recurrir a un sentido remoto y escondido..."⁴.

Afortunadamente, al menos que yo sepa, las primeras visitas pastorales posttridentinas que en la diócesis de Mallorca se tuvieron, si de una parte se ocuparon alguna vez de motivos iconográficos —al menos en dos ocasiones se hizo borrar la versión de la Navidad con el lavado del Niño Jesús—, sin embargo no se fijaron en algunas tablas, de las que queremos hablar aquí, que reproducen el motivo del Verbo en camino, en vías de encarnarse. Bien pudiera ser que se hubieran pasado por alto; mas también habría podido acaecer que la mentalidad popular de la época no se hubiera racionalizado hasta el extremo de que le llamara la atención la posible impropiedad de una representación que ha escandalizado a Interián y a algún especialista moderno⁵.

Las tablas a que nos referimos son tres. La primera se conserva en el Museo de La Lonja y está fechada en la segunda mitad del siglo XIV⁶.

La Virgen, envuelta en ricos ropajes, recibe, sentada, el mensaje que Gabriel le presenta, arrodillado. La escena se desenvuelve bajo

³ Este teólogo es, sin duda, JUAN MOLANUS en su *De historia SS. Imaginum* (Lyon, 1619), p. 337 ss., donde trae una "Observatio circa historiam Annunciationis Dominicae".

⁴ JUAN INTERIÁN DE AYALA, *El pintor christiano y erudito* (Madrid, 1782), Lib. I, cap. IV, n.º 2, pp. 27-28. Sobre el mismo motivo vuelve en el cap. VII, n.º 3, pp. 56-57. Aquí dice de él que "es yerro o a lo menos una pintura que da ocasión a fatales y perniciosos errores"; y de nuevo: "¡Y quién, por medianamente que esté instruido dexará de conocer que esta pintura abriga el herético error de Valentino, o por lo menos, que da manifiesta ocasión de semejante gravedad?". "Por esto reprehende y condena con razón esta pintura San Antónino como que abre el camino para la herejía".

⁵ A. LIPINSKY ha titulado otra nota suya: *Heterodoxe Darstellungen der Verkuendigung Mariae*, Das Muenster, 11 (1958), pp. 250-252.

⁶ RAFAEL ISASI, *La Anunciación. Fragmento de un retablo de La Lonja*, Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana, 21 (1927), pp. 337-338.

unas soberbias arquerías góticas que sostienen un artesonado, al otro lado del cual se extiende un jardincillo presidido por una fuente con surtidores. Se trata de una velada alusión espiritual a la misma Virgen, considerada como "hortus conclusus" (Cant. 4, 12) y como "fons signatus" (Cant. 4, 12).

En el interior de un medallón cruzado, abierto en el marco, se divisa la figura del Niño, cubierto con un cendal y envuelto en rayos que parecen bajar desde lo alto. La tabla está incompleta. Quizás en otro recuadro en lo alto apareciera la figura del Padre eterno, según es rúbrica corriente en las Anunciaciones italianas que el anónimo autor de nuestra pintura pudo conocer.

La segunda pieza que nos interesa es una tablilla de la predela del retablo de Nuestra Señora de Montesión, de Palma, fechable a caballo entre el siglo XIV y el XV. También aquí reza la Virgen sentada en un pupitre e interrumpe su lectura para escuchar la embajada del ángel. Aquí sí se divisa bien la Majestad Divina, rodeada de serafines, y bajo de ella, en un "plongeon", al Niño, envuelto en un pañal, asiendo una cruz. Está envuelto en luz y contrastan sus tonos claros con la mandorla azul que lo limita. Más cerca de la Virgen, muy chiquita, se ve la paloma del Espíritu Santo⁷.

La tercera y última tabla que queremos comentar es bastante tardía. Rara vez se representó ya el motivo que nos ocupa a la altura de la nuestra que es posttridentina y va firmada y fechada por el pintor Mateo López en 1590⁸.

Aquí ya figuran arrodillados los dos personajes del diálogo: el ángel y María. Ella se toca con una corona de doce estrellas, típica en las esculturas de las Vírgenes mallorquinas del momento. En un ángulo, el Padre envuelto en nubes salpicadas de cabezuelas angélicas envía al Hijo diminuto, con la cruz al hombro, a escasa distancia ya de la cabeza de María. La paloma planea con sus alas extendidas sobre la misma...

La presencia del Niño en estas representaciones mallorquinas, alguna de las cuales aparece cuando el motivo había sido abandonado en otras tierras, está condicionada al ansia de visualización propia del otoño de la Edad Media, que llevó a una verdadera exaltación

⁷ Ch. R. POST, *A history of the spanish painting*, 3 (Cambridge, U. S. A., 1930), pp. 156-159; J. GUDIOL, *Ars Hispaniae*, 9, p. 128.

⁸ La noticia de la misma, inédita, me ha sido facilitada por mi buen amigo el Sr. Jerónimo Juan Tous.

figurativa en el ámbito de la piedad popular, tanto en el campo de la leyenda como en la exuberante iconografía de entonces.

Elisabeth Goessmann, en su reciente estudio histórico-dogmático sobre la Anunciación en la Europa occidental medieval, subraya la circunstancia de que el motivo iconográfico que nos ocupa viene dado siempre en un conjunto trinitario: "La interpretación trinitaria del *Dominus tecum* en los comentarios tardomedievales al episodio de la Anunciación ha sido transportado aquí al campo visual"⁹. Si se maneja un repertorio sobre el tema, como *L'Annunciazione nei pittori primitivi italiani*, de Giacomo Prampolini, se comprueba cómo a la representación del Padre, la más corriente, se le vino a añadir la del Espíritu Santo —dándole la forma de paloma que la catequesis bíblica presenta en otras teofanías—, y cómo a ésta se la flanquea en algunos casos, más bien pocos, del mismo Verbo, en la figura del Niño Jesús por concebir.

No cabe duda de que, puestos a representar la figura del Verbo en el episodio de la Anunciación, tanto los primeros pintores como sus asesores hubieron de tropezar con dificultades casi insuperables. ¿Qué figura cabía darle? La representación del Padre estaba resuelta, sin duda, desde el primer momento; el Espíritu Santo debía, comprensiblemente, adoptar forma de paloma. Pero el Hijo... Entonces fue cuando se dio al Logos la forma corriente que se solía dar al alma del hombre, ya que con ella venía a coincidir en el hecho de su inmaterialidad. La figuración del alma había topado con los mismos inconvenientes y se había resuelto prácticamente corporeizándola. El "lebendiges Leichnam" del folklore europeo había pasado a convertirse en una figurilla menuda y grácil que salía de la boca de los difuntos en el momento de expirar. Y había venido a adoptar, pasando por alto sus rasgos sexuales, la hechura de un niño. Martin Luther recordaba el sentido pedagógico que esta forma de representar tenía en la iconografía de su época, al decir: "Animae pinguntur ut puelli; oportet fieri quia *kuemmers nicht begreifen*"¹⁰. Hacia el 1000 en el evangelionario de Echternach ya se representaba parecidamente a los protagonistas de la parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro¹¹, de los cuales San Vicente Ferrer por los tiem-

⁹ ELISABETH GOESSMANN, *Die Verkuendigung am Maria in dogmatischen Verstaendniss des Mittelalters* (Muenchen, 1957), pp. 279-280.

¹⁰ *Luthers Werke*, Weimarer Ausgabe, 46, p. 318, cit. por HANS PREUSS, *Martin Luther. Der Kuenstler* (Guetersloh, 1931), p. 41.

¹¹ *Das goldene Evangelienbuch von Echternach* (Muenchen, 1956), lám. 70.

pos de nuestras tablas mallorquinas, con su hablar expresivo, decía: “¿Voleu saber la festa que li es feyta a l'ànima quan la munten a parais?... *portaretur ab angelis in sinu Abrahae*. ¡ Oh quina honor li ès, que àngeles le aportan e van e cantan e axí com la munten fins als peus de Jesuchrist!”¹².

Se trata de una manera de hablar, figurada, pero fuertemente gráfica e incisiva, como la que usa en otro lugar refiriéndose a San Pedro agonizante: “E après dix-li: Senyor, prech-vos que vullau rebre lo meu spirit, la mia ànima. E Jesúcríst dix: Bé'm plau; da'm la tua ànima; e prengué-la en les sues mans santes, e axí pujaren alt al cel”¹³.

Claro está que aquí, en nuestro caso, sobrevenía una complicación: Había que entender la figurilla del niño, anticipándole el nacimiento, y adoptarla por el Logos, el Verbo, y no por el alma de Cristo. Pero en ello no se vio tampoco mayor dificultad. El “Credo” hablaba del descenso del cielo del Hijo de Dios e introducía la sección respectiva refiriéndose a Jesucristo: “Et unum Dominum Iesum Christum, Filium Dei unigenitum et ex Patre natum ante omnia saecula... qui propter nos homines et propter nostram salutem, descendit de caelis... et homo factus est...”.

El Arcipreste de Hita, al describir el primer gozo de María, se refiere al envío del Hijo por el Padre:

“Gabriel, santo e dino,
trúxote mensaj'divino,
dixote Ave Maria
desque el mandato oviste
omilmente rrescebiste
luego Virgen concebiste
al Fijo que Dios enbía”¹⁴.

Y el beato Juan de Avila en uno de sus sermones sobre la Anunciación daba vida al misterio, que describía con fuerte pincelada en estos términos: “Descender quiero, dice Dios... ¿Habrà ojos para ver esto, que, por el grande amor que nos tuvo se bajó y se encerró en el vientre de la Virgen determinado de pagar y padecer y morir

¹² JOSEP SANCHÍS SIVERA, *Sermons de Sant Vicens Ferrer*, 1, p. 188.

¹³ Id., 2, 53.

¹⁴ *Libro de buen amor*, Col. Austral (Madrid, 1937), p. 17.

por los hombres y pagar todas sus deudas aunque a El le cueste la vida?...”¹⁵.

Los hombres de la Reforma católica tenían todos raíces medievales. Avila no era excepción a la regla. Por esto, cuando habla, lo hace en los términos en que los pintores medievales intentaban expresarse cuando representaban al infante descendiendo con la cruz, “determinado de pagar y padecer y morir por los hombres...”.

El pueblo no tiene los perfiles teológicos tan definidos como los teólogos. Y si en los Libros de Horas catalanes podía rezar “Senyor Jesucrist, pare piadós...”¹⁶, podía entender fácilmente, en las representaciones a que nos referimos, dado que el Verbo era invisible, al Hijo de Dios, supuesto que antes y después de su Encarnación se mantenía la identidad de la persona. Y que lo hacía, sin más, lo muestra un contrato para una Anunciación de Luis Borrassa, extendido para la iglesia de Santa María de Copons en 1402, en que “es avengut que lo dit Lluís degue pintar en la taula del mito, la historia de la salutació, so a saber, l’Angel Sant Gabriel e la Verge Maria, com fou saludada per ell; ab lo Sant Esperit e Iehsús com se ven encarnar”¹⁷.

El sentido de nuestro pormenor iconográfico viene dado por esta frase, si se quiere, ambigua, pero susceptible de correcta interpretación para una piedad sencilla y popular: “Iehsús com se ve a encarnar”. O en otros términos, él sensibiliza el designio y la misión salvadora del Hijo asumida en su encarnación y recapitulada en su crucifixión —cuando el Niño lleva sobre sí la cruz—.

Acerca de su imprecisión, de su misma peligrosidad estamos todos conformes. Parece que en el tiempo mismo en que circulaba esta iconografía había opiniones dispares tocante al proceso mismo de la Encarnación. Un pasaje de la biografía del beato Giacomo

¹⁵ JUAN DE AVILA, *Obras completas*, B. A. C., 2 (Madrid, 1953), p. 1.015.

¹⁶ Libro de horas de Morella, de la segunda mitad del siglo XIV. *Llibre d’Hores, Els Nostres Clàssics* (Barcelona, 1960), p. 121.

¹⁷ J. M. MADURELL, *El pintor Lluís Borrassà*, Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 8 (1950), p. 136.

En un inventario de la catedral de Urgel de 1573 se menciona también a nuestro motivo iconográfico: “En la image de la Anunciació es lo següent, so és, Déu lo Pare ab son pom en la mà, daurat, y uns raigs d’argent sobredaurats, y un Jesuset ab la creu al coll, y lo Esperit Sanct a modo de una colometa; y també es lo archangell Sanct Gabriel y Nostra Senyora ab ses diademes sobredaurades y un jarro amb unes flors d’argent”. Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona, 4 (1946), p. 383.

della Marcha nos lo evidencia. Estaba él hablando con el Cardenal della Rovere, que después fue Sixto IV (1471-1484), y a propósito de que había escrito un tratado *De conceptione Christi*, el cardenal le dijo: "Alcuni anno una opinione che lo corpo de Christo venesse da celo et intrasse nel corpo de la Vergine Maria come fa una vena d'aqua che se parte da la vena et va per uno conducto fin alla fontana. Alcuni altri hano opinione che generato sia nel ventre de Maria de puro sangue. Alcuni che fosse generato de superflui humori. Et chi à una opinione et chi à l'altra.

El beato Giacomo disse: Monsignor, lassate dire chi vole dire; credetemi che lo corpo de Christo fo generato nel ventre di Maria del sangue, de la carne, de la substantia de Maria" ¹⁸.

Teniendo ante los ojos este diálogo se comprende el que San Antonino de Florencia, buen teólogo, quisiera cortar por lo sano y pronunciara su famosa condenación del motivo del Verbo, la cual sale al paso de un error teológico, al cual él quiere ver, precisamente, representado en el motivo iconográfico que nos ocupa: El origen celeste del cuerpo de Cristo. Al hacerlo él restringe la valencia del mismo, que hemos visto no era necesariamente heterodoxa, puesto que lo que se pretende parece ser la representación de la Divinidad del mismo o, por ventura, aludir a la Redención en forma global. San Antonino escribió: "Reprehensibiles sunt pictores, cum pingunt... in Annunciatione Virginis parvulum puerum formatum, sc. Jesum, mitti in uterum Virginis quasi non esset ex substantia Virginis corpus eius assumptum" ¹⁹.

Dos de nuestras representaciones muestran la figurilla del Verbo como encarnado y además con una crucequilla al hombro ²⁰. Representan el apogeo y la culminación del motivo. La alusión a la pasión

¹⁸ VENANZIO DA FABRIANO, *Vita beati Jacobi de Marchia (1394-1476)*, Archivum Franciscanum Historicum, 17 (1924), pp. 407-408.

¹⁹ Cit. en KUENSTLE, 340. Pero nótese bien que el sentido que la iconografía de la "bajada" tenía en la mentalidad popular era seguramente el expresado por el maestro ECKHARDT cuando escribe: "Notandum quod non est putandum ex his verbis (cap. 3, 13 del evangelio de San Juan) secundum haereticorum dogma verbum assumpsisse caeleste corpus aliquod, non humanum, sed ideo dicitur de caelo descendere, quia non ex virili semine, ut alii dicunt haeretici, sed mystico spiramine verbum Dei factum est caro, secundum illud Luc. 1: "Spiritus Sanctus superveniet in te". Tomo esta cita de GOESSMANN, 211 ¹².

²⁰ El que Jesús Niño lleve la cruz a INTERIÁN DE AYALA no le parece mal. Se trata, dice, de una serie de imágenes "que no tanto pertenecen a la historia, quanto son objeto de piadosas meditaciones" (O. c., Lib. III, cap. VI, n.º 6. En la edición cit., 1, p. 251).

en el contexto de la Anunciación no nos debe extrañar. En una tabla del siglo XV del Museo Lázaro Galdiano los Reyes Magos admiran una estrella, la cual encierra la figurilla del Niño cargado con la cruz²¹. En otra tablilla del mismo siglo, de la colección Pons Marqués de Palma de Mallorca, flota en el aire sobre la cueva de Belén el cordero de Dios que da su sangre en un cáliz por los pecados del mundo. Una *Danza catalana de Navidad*, de Mossèn Montserrat Torres, junta los motivos navideño y pasional:

“Lo beneit infantó
Jesús, adorem-lo.
Ell per a nos salvar
s'es volgut encarnar,
treballs e mals passar
e dura passió”²².

Existe en el arte bajomedieval un interés redoblado en lograr una recapitulación de toda la historia de la salvación en función de su momento crucial: el Calvario. En nuestro motivo se muestra. Pero, sobre todo, la alusión al Calvario resulta más congruente y encaja mejor todavía con el tema de la Anunciación si pensamos que, en la *Leyenda áurea*, la fecha del 25 de marzo se considera, al mismo tiempo, aniversario de la Anunciación y de la Pasión:

²¹ M. TRENS, *El Hijo del hombre. Jesucristo a través del arte español* (Barcelona, 1956), fig. 12.

²² Revista histórica latina, 2 (1875), p. 106. FRAY IÑIGO DE MENDOZA en su *Vita Christi* se expresa de esta manera:

“O paso muy dolorido,
mas por cierto verdadero,
no sólo rezien nacido,
mas en siendo concebido
te dio pena este madero,
que en el vientre do yazias
en la tu divinal luz,
manifiestamente veyas
el triste fin de tus dias
aver de ser en la cruz”.

(*Cancionero castellano del siglo XV*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, 1912, t. I, p. 28).

“Salve iusta dies quae vulnera nostra coerces:
angelus est missus et passus in cruce Christus...”²³.

Y no perdamos de vista que fue con la *Leyenda áurea* en el escritorio donde se preparó la catequesis de la Anunciación a los hombres de la última Edad Media. He aquí una preciosa observación de Elisabeth Goessman.

Para terminar nuestro escaqueo hemos de subrayar, una vez más, que la Encarnación es un misterio y, como tal, inasequible e irrepresentable. El motivo iconográfico de que nos hemos ocupado en estas páginas quería ser una aproximación al mismo, nacida de la entrañable pretensión del Bajo Medievo de visualizarlo todo. Brotó de medios populares, medios ciertamente religiosos. Ahí está una estrofa del *Cançoner catalán de Masdovelles* que nos certifica, si precisa, del respeto general ante el misterio:

“Lo poble, tot agent grassia tanta
desmeraxent, que no's pot exprimir,
ni hom del mon ni sant del cel pot dir
aquest secret, nelo parir d'infanta:
e com pus escur es a natura,
a mes master aver l'hom fe molt ferma...”²⁴

Si los logros fueron afortunados no me atrevería a afirmarlo. Me parece que no. Y es por ello por lo que el tema es históricamente irreversible e inadmisibile hoy. Pero no quisiera, emplazado en su tiempo, juzgarlo, por mi parte, con la severidad de alguno. Por lo que he dicho arriba estoy más bien por la ambigüedad del motivo que no por su heterodoxia dogmática.

²³ *Legenda aurea* (Breslau, 1890), p. 216 ss., cit. por GOESSMANN.

²⁴ R. ARAMON SERRA, *Cançoners dels Masdovelles* (Barcelona, 1938), p. 32.

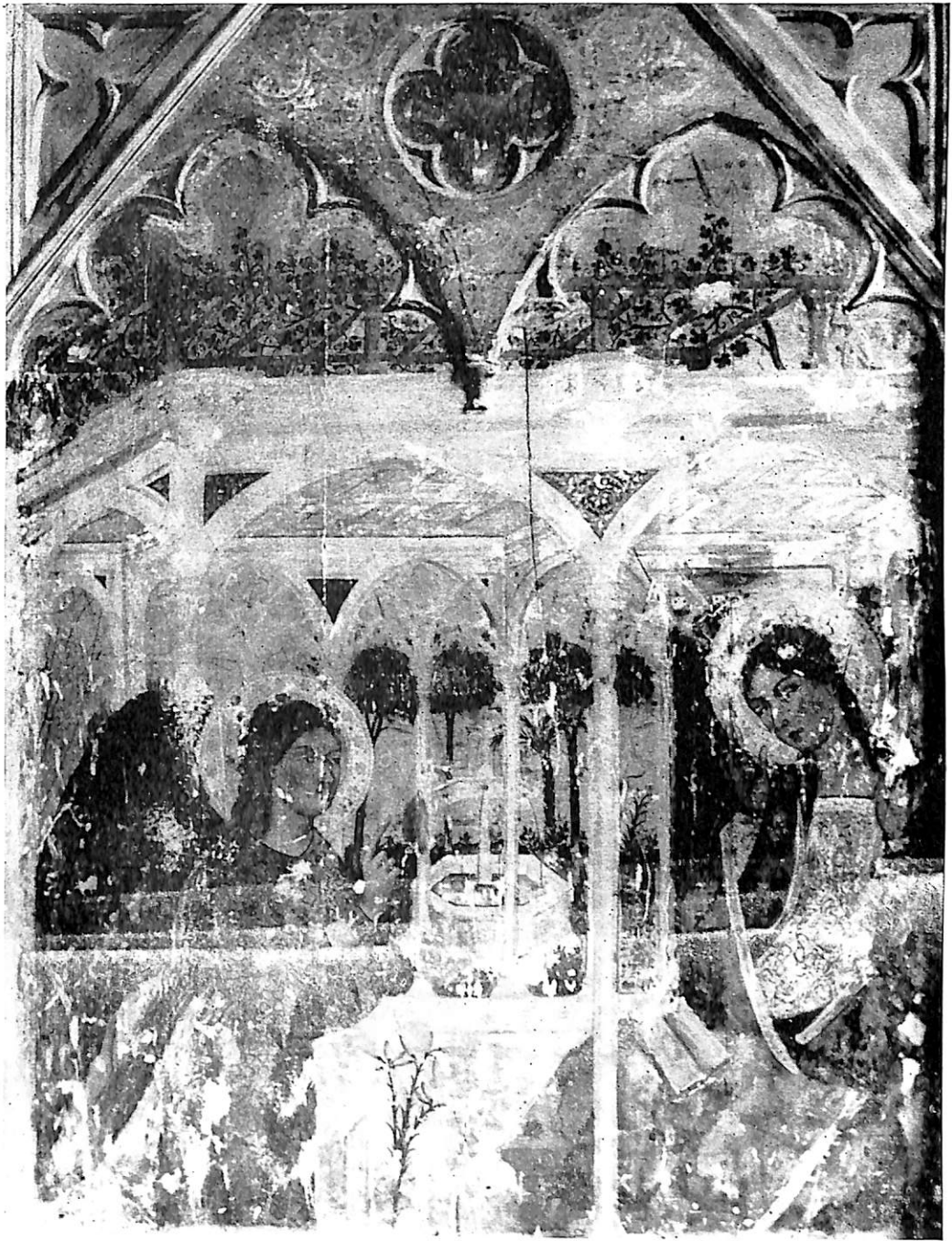


Fig. 1 Anunciación. del Museo de la Lonja (Palma de Mallorca)



Fig. 2



Fig. 3

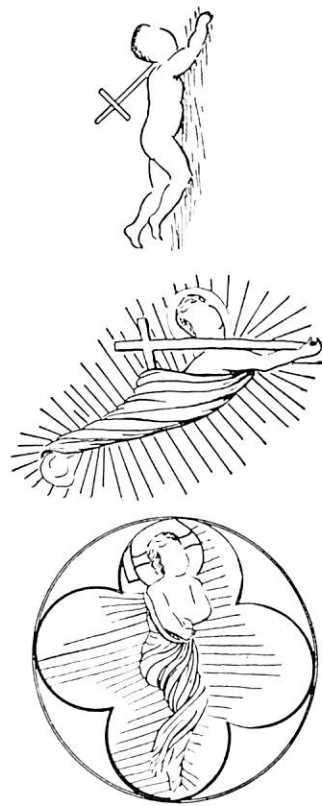


Fig. 4

Fig. 2. Anunciación, del retablo de Montesión (Palma de Mallorca) Fig. 3. Anunciación, del Convento de Santa Clara, de Palma de Mallorca Fig. 4. Dibujos del Verbo, correspondientes a las figuras anteriores.